



O leitor nas crônicas publicadas pela escritora
Clarice Lispector no *Jornal do Brasil* (Rio de
Janeiro, 1967-1973)

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Lenguas
LICENCIATURA EN PORTUGUÉS

ESTUDIANTE: Julieta Lentino
DIRECTORA: Mg. Prof. Evelina Minucci

Rosario, Santa Fe, 2021

Agradecimientos

A mi Directora de Tesis, Evelina Minucci

A mi profesor de la Licenciatura en Portugués, Diego Bussola

A mis colegas, Rosana Comba y Joana Arman

Sumário

1. Introdução	5
2. Clarice Lispector: sua vida em relação com a literatura	7
3. O gênero crônica no Brasil	17
4. O contexto de produção do “Caderno B” do Jornal do Brasil	24
4.1. O “Caderno B” do <i>Jornal do Brasil</i> nos anos 1967-1973	27
5. O leitor das crônicas de Clarice Lispector	34
5.1. Considerações sobre o leitor: sua participação na produção das crônicas de Clarice Lispector	44
6. Conclusões	48
7. Referências citadas	50

Resumo

O presente trabalho visa refletir sobre o leitor nas crônicas publicadas pela escritora Clarice Lispector no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, desde 1967 até 1973. Para dar conta da participação e da intervenção do leitor na produção escrita da autora, levaremos em conta, em primeira instância, os traços próprios do gênero textual abordado, a crônica, considerada um gênero propriamente brasileiro. Em segundo lugar e focalizando no suporte no qual Lispector publicava, o jornal, caracterizaremos o caderno cultural “Caderno B”, não somente um espaço social em que as crônicas ganhavam a fidelidade do público leitor, mas também um lugar em que a intervenção do leitor resultava fundamental. Finalmente, analisaremos diferentes crônicas da autora que exprimem a importância do leitor do caderno cultural no jornal e, especificamente, nos textos da cronista.

Palavras-chave: leitor, crônica, jornal, Clarice Lispector.

1. Introdução

No dia 29 de julho de 1972, Clarice Lispector publicou no “Caderno B” do *Jornal do Brasil*, uma crônica titulada “Escrever para jornal e escrever livro”. Embora a problemática que significava para a autora escrever crônicas se tenha manifestado em vários dos seus textos publicados no jornal, —“Amor imorredouro” (1967), “Adeus, vou-me embora!” (1968), “Ser cronista” (1968), “Vietcong” (1970), “Viajando por mar” (1971), entre outros—, em “Escrever para jornal e escrever livro” revelava-se, talvez, o argumento que sustenta a diferença de escrever em um suporte diferente do livro. Aliás, era a própria cronista quem comentava a natureza da escrita no jornal e, portanto, da sua escrita particular no “Caderno B”.

Assim, em uma discussão que Lispector teve com um jornalista de Belo Horizonte, a autora foi indagada sobre o seu trabalho como cronista: alguns leitores consideravam que seus livros eram difíceis, contudo, esses mesmos leitores compreendiam perfeitamente seus textos quando eles eram publicados no jornal, embora o seu conteúdo fosse “complicado”. A resposta de Lispector vislumbrava a diferença que significava para ela a escrita que logo seria publicada em diferentes suportes. Se por um lado, o leitor não poderia ser esquecido no jornal, pois o compromisso com o público era evidente, por outro lado, a compreensão do leitor dependeria das ideias preconcebidas e da predisposição perante o texto. Em definitiva porque: “jornal é para ser entendido” (Lispector, 1972a, p.2).

Considerando essa primeira noção sobre a escrita no jornal que nos aproxima à escrita de Clarice Lispector, esta pesquisa tem por objetivo refletir sobre a participação e a intervenção do leitor nas crônicas publicadas pela escritora no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, desde 1967 até 1973.

Para atingir esse objetivo, partiremos de uma breve biografia literária de Clarice Lispector que ilustrará as características principais de sua escrita, tanto como romancista e contista quanto como cronista nos diferentes trabalhos que assumiu em jornais brasileiros —de Solans (2004), Barreto (2006), Batella Gotlib (2007), Nogueira (2007), de Sousa e da Cruz (2008), Garramuño (2008), Feudal (2009), Viegas (2012), Freixas (2013), Canani (2014), Rodríguez (2016), Comba (2019), Cristofanelli (2019), Minucci (2019)—.

Em segundo lugar, consideraremos os traços próprios da crônica, levando em conta as características que os autores atribuem a esse gênero definido como brasileiro, e que se diferencia do conceito do gênero como apenas um relato histórico em outras culturas —Candido (1992), Lucena (2003), de Freitas Simões (2009), Redmond (2009), de Sá (1997), Teixeira (2000), de Freitas (2004), Gomes de Madeiros (2004), Santos Simon (2004), Neiva (2005), Barreto (2006), Bastazin (2006), Coutinho (2006), Cardoso Ribas et al. (2009), Tuzino (2009), Martins (2010), Pereira (2010), Canani (2014), Maroneze (2014), Siebert (2014), Rodríguez (2016), Souza (2017)—.

Em terceiro lugar, resultará pertinente analisar o contexto de produção textual no qual Lispector publicava suas crônicas: o “Caderno B” do *Jornal do Brasil*. Considerando que os cadernos culturais ganharam participação no jornalismo a partir do caderno carioca, os textos da cronista não eram publicados de maneira isolada, mas compartilhavam um espaço com diferentes reportagens, colunas, notícias sobre a atualidade do espetáculo e dos artistas destacados, o típico *ranking* de filmes e obras teatrais, entre outros aspectos que observaremos nos ANEXOS (1-7). Levaremos em conta os conceitos teóricos de Jean-Paul Bronckart (2003) na perspectiva do Interacionismo Sociodiscursivo (doravante ISD), e sobre a noção de suporte proposta por Marcuschi (2009) para caracterizar o contexto de produção do “Caderno B”.

Finalmente, realizaremos uma leitura das fontes primárias (crônicas publicadas no “Caderno B”) com o intuito de indagar sobre a participação e a intervenção do leitor que se evidenciam na produção da autora. A partir das noções apresentadas por Canclini (2007) a respeito das duas possibilidades para pensar sobre o conceito de leitor (Chartier, 2000; Jauss, 1981), refletiremos sobre a importância do diálogo entre o autor e o público leitor.

Fundamentamos nossa análise na falta de pesquisas específicas no que concerne às crônicas de Clarice Lispector publicadas no “Caderno B”, no *Jornal do Brasil*. Apesar de os teóricos introduzirem suas reflexões e caracterizarem os textos de Lispector como foram publicados no livro *A descoberta do mundo*, as crônicas podem ser abordadas a partir de um estudo das fontes primárias e, para isso, é possível considerar o suporte original no qual foram publicadas: o jornal. Aliás, um traço fundamental que identifica o trabalho dos cronistas nos jornais tem a ver com a relação que se estabelece entre o autor, o texto e o leitor.

2. Clarice Lispector: sua vida em relação com a literatura

Muitos autores têm contribuído para determinar às características da escrita de Clarice Lispector. Entre elas, podemos elencar as seguintes: a presença da figura da mulher no seu contexto social, o uso da metalinguagem e a presença dos espaços urbanos, principalmente do Rio de Janeiro (Nogueira, 2007, p. 89); as narrativas em primeira pessoa, o apelo a eventos contemporâneos de situações concretas (Garramuño, 2008, p. 201); a análise do ato de escrever (Feudal, 2009, p. 208); a natureza do amor, a busca do sentido, as relações entre o “eu” e o “outro” (Freixas, 2013, p. 67).

Na biografia literária de Lispector, *Clarice, Una vida que se cuenta*, Nádía Batella Gotlib (2007), apresenta dados em relação não somente à vida pessoal da autora mas também à sua obra, não de maneira dependente mas sim assumindo o vínculo íntimo que se manifesta entre Lispector e o ato de escrever (Batella Gotlib, 2007, p. 13). Nesse sentido, também nos indica como é que se compõe a “imagem de Clarice”:

[...] esta composición de una *imagen de Clarice* sucede a partir de la lectura de textos, orales o escritos: declaraciones, artículos, ensayos, entrevistas, cartas, noticias en diarios y revistas, mensajes escritos, 'comentarios', es decir, se trata de percibir las *marcas* o *metáforas* de esa personalidad artística a partir de lo que ella *dice* y de lo que otros *dicen* sobre ella (Batella Gotlib, 2007, p. 15).

Filha de Pedro Lispector e Marieta Lispector, Clarice nasceu em Tchechelnik, uma pequena aldeia da Ucrânia em duas datas possíveis, conforme as duas traduções de sua certidão de nascimento: 10 de outubro ou 10 de dezembro de 1920 (Batella Gotlib, 2007, p. 26). Essa imprecisão em torno a sua data de nascimento se deve ao fato da migração que sua família realizou para o Brasil em março de 1922, quando Clarice tinha apenas alguns meses de nascida; um traslado que ainda manifesta certas confusões no que respeita aos lugares de acesso ao país e no que tange às documentações legais apresentadas pela família perante a Polícia Civil do Distrito Federal – DGI (Batella Gotlib, 2007, pp. 80-82).

Clarice Lispector começou seus estudos secundários em 1932 no Colégio Pernambucano, no Recife, e desde pequena teve intenções de publicar seus escritos, pois enviava suas histórias à seção infantil, “O DIÁRIO das crianças” —seção que incluía

contos, histórias em quadrinhos e escritos dos estudantes do Colégio Pernambucano—, do *Diário de Pernambuco*, embora nunca tenham sido publicadas. Posteriormente, realizou o curso de acesso à Faculdade de Direito no Colégio Andrews e, quando ainda se encontrava realizando seus estudos em direito, iniciou seu caminho como escritora, em começos da década de 40, momento no qual se desempenhou, em primeira instância, como tradutora e, posteriormente, como jornalista para a Agência Nacional —vinculada ao DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda— e para o jornal *A noite*.

Suas primeiras publicações se remontam aos começos da década de 40: “O triunfo” (1940), conto publicado no jornal *Pan* (Rio de Janeiro), os contos “Eu e Jimmy” (1940) e “Trecho” (1941), as entrevistas “Uma hora com Tasso da Silveira” (1940) e “Uma visita à casa dos expostos” (1941), e a tradução de “O missionário” (1941), publicações realizadas na revista semanal de circulação nacional *Vamos lêr!*, “Onde se ensinará a ser feliz” (1941), no jornal paulista *Diário do Povo*, e o conto “Cartas a Hermengardo” (1941) no jornal semanal *Dom Casmurro* (Rio de Janeiro). Como se observa, as primeiras publicações de Lispector referem ao seu trabalho em diferentes jornais, e sobre essa questão Batella Gotlib (2007) afirma:

Puede afirmarse, por lo tanto, que la producción literaria de Clarice nace para el público concomitantemente a una actividad periodística. Además de la contemporaneidad de la producción, hay un intercambio de recursos entre los modos de trabajar el lenguaje —literario y periodístico— que se complementan (p. 182).

Posteriormente às primeiras publicações em jornais, Clarice Lispector formou-se, em 1943, na Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil e, nesse mesmo ano, publicou a primeira edição de *Perto do coração selvagem* (1943), romance que inauguraria sua obra literária e que seria premiado em 1944 pelo *Prêmio Graça Aranha*.

Por outro lado, seu percurso pelos jornais continuou, pois em 1946, Lispector publicou contos no jornal *A manhã*, no suplemento “Letras e artes” (Rio de Janeiro): “O crime” e “O jantar”. Com relação ao trabalho da autora nos jornais e suas primeiras publicações de livros, Batella Gotlib (2007) antecipa uma relação que seria inerente:

Y los primeros cuentos que publica tienen el tono leve y descomprometido de la crónica y aparecen en las revistas en las que

trabajaba como periodista, a las que se ligaba por intermedio de colegas, también periodistas. Más tarde, el cambio de recursos tendrá una nueva configuración: la permuta de fragmentos seleccionados. Fragmentos extraídos de sus novelas irán a las revistas. Y fragmentos extraídos de las revistas pasarán a los libros (p. 182).

Essa aproximação ao mundo literário não só pelo trabalho de Lispector nos jornais, mas também pela publicação do seu primeiro romance, se viu parcialmente interrompida desde 1944 até 1959. Nesse período, a escritora priorizou seu matrimônio, consumado em 1943, e sua família, pois junto ao seu marido, o diplomata Maury Gurgel Valente, empreendeu uma viagem pelo continente europeu e pelos Estados Unidos. Em uma carta que enviou a suas irmãs, em agosto de 1944, Clarice assumiu que nesse primeiro mês de viagem se dedicou a ser completamente “Clarice Gurgel Valente”, em referência ao sobrenome do seu marido. Aliás, em reiteradas cartas que Lispector enviava a seus amigos e familiares, particularmente ao seu amigo Lúcio Cardoso, escritor e colega da Agência Nacional, a autora resumia como era sua vida longe dos seus afetos:

La vida en Italia se resume, según estas crónicas epistolares, en ver lo que está cerca, registrando, como una reportera, lo que le va pasando por los ojos, en el espacio de su cuarto, de la cocina, afuera, en las calles. Son pequeños hechos que trazan, junto a ciertas notas sensibles, una marca personal [...] (Batella Gotlib, 2007, p. 231).

Antes da publicação de seu primeiro romance e, posteriormente, durante sua viagem, Clarice Lispector se dedicou à escrita do seu segundo romance, *O lustre*, publicado em 1946. A autora voltou ao Brasil para a publicação do livro antes de mudar-se para a Europa, onde finalmente se estabeleceu em Berna. Na cidade suíça, Lispector continuou escrevendo *A Cidade Sitiada* (1949), romance que a autora começou em Nápoles. Um dos capítulos do livro foi publicado a modo de antecipação no diário carioca *O jornal*. Nesse período, também se dedicou a escrever crônicas para o jornal *A manhã*, como mencionamos em linhas anteriores, nas quais relatava sua vida em Berna: “O medo de errar”, “Noite na montanha”, “Suíte da primavera suíça”, “Lembrança de uma

primavera suíça”, “Lembrança de uma fonte, de uma cidade”, textos publicados posteriormente, nos anos 60, no *Jornal do Brasil*.

Como tinha acontecido com o segundo romance de Lispector *O lustre* (1946), a autora regressou ao Brasil com motivo da publicação de seu terceiro romance, *A Cidade Sitiada* (1949). Esse acontecimento foi notado pelo círculo literário, segundo consta no suplemento do jornal (ANEXO 8) no qual a autora publicava seus textos:

Depois de três anos de permanência na Suíça, onde estive em companhia de meu marido, o diplomata brasileiro Mauri Gurgel Valente, regressou a esta capital a romancista Clarice Lispector. E antes de divulgarmos qualquer palavra sua, da entrevista que a admirável escritora apresentou a LETRAS E ARTES, temos que contar uma história. [...] Escrevia contos e chamava a atenção dos círculos literários pela sua figura estranha, de uma beleza quase nórdica. Um dia ela escreveu um romance, lançado pela Editôra A Noite. O título era “Perto do coração selvagem”. Ora, aconteceu que essa estréia a colocou no primeiro plano do romance brasileiro. Em poucas semanas a obra se esgotou [...] Agora, eis novamente entre nós a romancista Clarice Lispector. A reportagem de LETRAS E ARTES ouviu-a no escritório da Editôra A Noite, aonde ela fôra a fim de ver as provas de seu novo romance “A Cidade Sitiada”, a ser lançado brevemente em conexão com o Círculo Literário Brasileiro (“Clarice Lispector volta ao Brasil”, 1949, p. 4).

Nesse período em que Clarice Lispector e sua família permaneceram no Brasil, a autora escreveu contos como “Amor”, “Começos de uma fortuna” e “Uma galinha”, que posteriormente, junto a “Mistério em São Cristóvão”, “O jantar” e “Laços de família”, conformaram o seu primeiro volume de contos: *Alguns contos* (1952). Batella Gotlib (2007, p. 303) ressalta que a característica principal desses textos é que são contos sobre fatos do cotidiano em função das relações familiares, mas fatos excepcionais e que, portanto, resultariam de difícil compreensão.

Lispector voltou para Europa em 1950 e permaneceu na Inglaterra por seis meses e, assim, retomou a escrita de cartas —Batella Gotlib (2007, p. 310) identifica esses

escritos como “espécie de literatura de viagens”— nas quais descrevia o que acontecia ao seu redor.

Para o ano 1952, Clarice se encontrava novamente no Brasil e retomava o seu trabalho no jornal, com sua colaboração na seção feminina “Entre mulheres”, em *Comício*. A modo de conselhos, Lispector escrevia sobre beleza, moda, dietas, entre outras matérias (Batella Gotlib, 2007, pp. 312-313).

Posteriormente, em 1953, Clarice Lispector se trasladou com sua família aos Estados Unidos e continuou escrevendo o romance *A Maçã no Escuro* (publicado após em 1961). Todavia, antes da publicação do seu quarto livro, a autora escreveu o conto infantil *O mistério do coelho pensante* (escrito em 1957), (Batella Gotlib, 2007, p. 320). Além disso, nessa época se dedicou a escrever contos e reescreveu o conto “O crime”, mas com um nome diferente: “O crime do Professor de Matemática” (1954). Todos esses textos que escreveu entre 1954 e 1955 fizeram parte dos volumes *Laços de família* (1960) e *A Legião Estrangeira* (1964). Em relação a esse período, Batella Gotlib (2007) afirma que Clarice:

[...] tiende a ganar cada vez más lectores, que no son solo sus amigos, o los eventuales editores, sino, en esta nueva fase, un público más vasto que lee con regularidad una importante revista [*Senhor*] de ese final de los años cincuenta (p. 344).

Mais tarde, Clarice Lispector, já definitivamente no Rio de Janeiro e separada do seu marido, começou a publicar os contos na revista *Senhor*, na seção “Children's corner” (1959): “A menor mulher do mundo”, “O crime do professor de matemática”, “Feliz aniversário” e “Uma galinha”. Conforme Batella Gotlib (2007, p. 394-395), esses textos se caracterizavam por serem heterogêneos em relação ao tamanho e aos temas que abordavam e, ademais, por tratarem de linguagem e de representação, de literatura e de arte em geral e por problematizarem a palavra: “Al escribir sobre el 'modo' como escribió una novela, por ejemplo, Clarice lo define como una actividad que se 'forma' en el momento mismo en que se nombra”.

Em 1959, a escritora começou uma coluna no jornal carioca *Correio da Manhã*, “Correio feminino - Feira de utilidades”, uma seção feminina, na qual assinava como Helen Palmer (1959-1961). Já nos seguintes anos, continuou com sua coluna “Só para

mulheres”, no jornal *Diário da Noite*, sob a assinatura Ilka Soares (1960-1961). Publicou o volume *Laços de família* (1960), que continha os seguintes contos: “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, “Amor”, “Uma galinha”, “A imitação da rosa”, “Feliz aniversário”, “A menor mulher do mundo”, “O jantar”, “Preciosidade”, “Os laços de família”, “Começos de uma fortuna”, “Mistério em São Cristóvão”, “O crime do professor de matemática” e “O búfalo”.

Já para 1961 e depois de vários anos de esperar o momento, publicou-se o romance *A Maçã no Escuro*, que ganhou o Prêmio Carmen Dolores Barbosa em 1962 (Batella Gotlib, 2007, p. 380).

Alguns anos depois, em 1964, chegava o momento da publicação do volume de contos *A Legião Estrangeira* —“Os desastres de Sofia”, “A repartição dos pães”, “A mensagem”, “Macacos”, “O ovo e a galinha”, “Tentação”, “Viagem a Petrópolis”, “A solução”, “Evolução de uma miopia”, “A quinta história”, “Uma amizade sincera”, “Os obedientes” e “A Legião Estrangeira”— e do quinto romance de Lispector, *A Paixão segundo G.H.*, o melhor romance que escreveu, segundo a própria autora (Batella Gotlib, 2007, p. 380). Um dado destacado é o fato de que na introdução, Lispector mencionava os possíveis leitores aos quais o romance se dirigia:

A POSSÍVEIS LEITORES

Este livro é como um livro qualquer.

Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.

Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém.

A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.

C.L. (Lispector, 1964, p. 2).

Depois do sucesso do romance *A Paixão segundo G.H.* (1964), a produção literária de Lispector se intensificou ao passo em que se difundia cada vez mais essa última obra publicada (Batella Gotlib, 2007, p. 406).

Apesar do acidente que sofreu Lispector no seu apartamento em setembro de 1966 —queimaduras nas suas mãos e pernas produto de um incêndio provocado por um cigarro que ficou aceso enquanto ela dormia— a escritora continuou seu trabalho na revista *Manchete* (Rio de Janeiro), a partir de 1968. Na seção “Diálogos possíveis com Clarice Lispector”, a autora entrevistava pessoas destacadas do mundo considerado cultural —jornalistas, escritores, atores, políticos, entre outras personalidades— (Batella Gotlib, 2007, p. 409).

Paralelamente, Lispector exerceu funções administrativas na Secretaria de Administração do Estado da Guanabara. Nesse período, também se destacou por seu trabalho como cronista para o *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro) desde 1967 até finais de 1973, contando já com uma experiência considerável em relação ao seu trabalho em diferentes revistas e jornais (Batella Gotlib, 2007, p. 415). No *Jornal do Brasil*, Lispector trabalhou, em primeira instância, por necessidades econômicas, porém esse espaço na seção “Caderno B” lhe permitiu chegar a um público diverso, em parte graças aos temas variados que, nessa nova função, tratava.

As indagações em torno da sua personalidade e da sua identidade se evidenciavam nas publicações de Lispector no “Caderno B”. Pois Clarice problematizava essa questão nos seus textos:

La periodista no sólo firma con su nombre, Clarice Lispector, sino que en esos textos trata directamente de sí misma, sus hijos, su casa, la ciudad, las criadas anteriores, animales, la escritura, el arte: pintura, escultura, música, danza. Y aunque afirme que no es ésa su intención, incluye también su pasado, incluso literario, a través de textos diversos que produjo y publicó antes: cuentos, crónicas, capítulos o fragmentos de sus novelas (Batella Gotlib, 2007, p. 416).

O trabalho de Lispector como escritora naquela época não se reduziu ao seu papel de cronista no *Jornal do Brasil*. Assim, em 1967, se publicou o conto infantil *O mistério do coelho pensante*, que Lispector tinha escrito nos finais dos anos 50, por pedido de seu filho:

Começou com meu filho, quando ele tinha seis anos de idade, seis anos ou cinco. Me ordenando para que eu escrevesse uma história para ele.

Eu escrevi. Depois guardei e nunca mais liguei até que me pediram um livro infantil e eu disse que não tinha [...] Era tão pouco literatura para mim que eu nem queria usar isso para publicar nada. Era para meu filho (Canal TV Cultura, 2013, 0h05m51s).

Um ano depois, publicou seu segundo livro infantil, *A Mulher que Matou os Peixes* (1968). Essas publicações ampliaram ainda mais o público leitor de Clarice, chegando nesse momento às crianças (Batella Gotlib, 2007, p. 424).

No ano 1969, a escritora publicou o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e, dois anos depois, publicou um novo volume de contos *Felicidade clandestina* (1971), caracterizado por conter alguns dos textos que Lispector já tinha publicado no *Jornal do Brasil*. No final dos anos 60 e nos anos 70, Clarice começou a produzir e publicar mais obras: o romance *Água viva* (1973), o conto infantil *A vida íntima de Laura* (1974), os volumes de contos *Onde estivestes de noite* (1974), *A via crucis do corpo* (1974) e *Visão do esplendor* (1975). Além disso, e depois de ser desvinculada do *Jornal do Brasil* em 1974, Lispector continuou escrevendo e traduzindo as obras de autores como Edgar Allan Poe, Agatha Christie y Pascal Lainé (Batella Gotlib, 2007, p. 459).

Antes de sua morte em dezembro de 1977, Clarice publicou o romance *A hora da estrela*:

La novela fue escrita al final del camino —en sus últimos años de vida— y en un momento de tensión de un largo, necesario y difícil diálogo con el otro, enfrentándose al ahora en la sufrida perplejidad ante su casi insoportable y sucia miseria social. ¿Sería su puerto de llegada? (Batella Gotlib, 2007, p. 510).

Depois da morte de Clarice Lispector, publicaram-se várias obras: o romance *Um sopro de vida* (1978), o livro infantil *Quase de Verdade* (1978), o livro de crônicas *Para não esquecer* (1978), o livro de contos *A bela e a fera* (escrito em 1977, mas publicado em 1979), o livro que reúne os textos publicados no *Jornal do Brasil*, *A descoberta do mundo* (1984), e o volume que reúne doze histórias escritas por Lispector, *Como nasceram as estrelas* (1987).

Já nos começos do século XXI, publicaram-se os seguintes livros: as duas obras que reúnem as cartas escritas por Clarice Lispector, *Correspondências* (2002), e,

posteriormente, *Minhas queridas* (2007), uma nova seleção das crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, *Aprendendo a viver* (2004), *Outros Escritos* (2005) e os livros que reúnem os textos de Lispector publicados no *Correio da Manhã*, na seção “Correio feminino - Feira de utilidades”, *Correio Feminino* (2006), e no *Diário da Noite*, *Só para Mulheres* (2006). Nos últimos anos, também se publicaram uma seleção de crônicas para jovens, *De amor e amizade* (2010), e os livros *Todos os Contos* (2016) e *Todas as Crônicas* (2018).

Duas das características da escrita de Lispector que mencionamos nas primeiras linhas têm a ver com a referência a eventos contemporâneos de situações concretas e com a presença das narrativas em primeira pessoa, como menciona Garramuño (2008). Da mesma maneira, Batella Gotlib (2007) reconhece em alguns fragmentos dos textos literários da autora situações que, aparentemente, teriam uma relação com a vida de Lispector, pois a biógrafa refere várias vezes a Lispector como “a narradora”. Assim, observa Batella Gotlib (2007) que os seguintes aspectos da vida de Lispector poderiam ter alguma incidência na sua obra: o gosto pelos animais como se manifesta nos contos *A mulher que matou os peixes* (1968) e *A vida íntima de Laura* (1974), as lembranças de sua infância em sua crônica “Medo da eternidade”, publicada no *Jornal do Brasil* (1970), a situação econômica característica de sua vida infantil no conto “Cem anos de perdão”, publicado no volume *Felicidade Clandestina* (1970), entre outros aspectos.

Essa aparente relação entre a literatura de Lispector e sua vida não resulta tão explícita para Garramuño (2008, p. 201), pois afirma que embora pareça evidente a presença do real nos textos de Lispector, não se pode identificar uma pretensão por parte da autora de retratar uma realidade. Todavia, Batella Gotlib (2007) insiste na intenção de Lispector de manifestar sensações ou impressões, pois a mesma autora afirmava que seu “fracasso” no *Diário Pernambucano* se devia ao fato de ela relatar sensações, enquanto os outros participantes, que efetivamente eram publicados, contavam histórias, acontecimentos (Batella Gotlib, 2007, p. 109). Assim, a biógrafa assume que essas características do “não-acontecimento” já se manifestavam nas primeiras produções de Lispector.

A tensão aparente entre o autobiográfico e o não-autobiográfico se observa, também, nas crônicas do *Jornal do Brasil* que Lispector começou a publicar nos anos 60. Se por um lado a autora tentava fugir das memórias, por outro lado advertia que era

necessário relatar coisas pessoais já que o próprio gênero demandava essa característica (Batella Gotlib, 2007, p. 135). Algumas das crônicas nas quais se percebe essa questão seriam “Pertencer” (1968), um texto no qual a cronista refere ao seu nascimento, e “Trechos” (1971), crônica na qual a escritora evoca seu pai.

Finalmente, mencionávamos nas primeiras linhas o uso da metalinguagem (Nogueira, 2007, p. 89) e a análise do ato de escrever (Feudal, 2009, p. 208) como características próprias da escrita de Lispector. Esses aspectos se intensificam no *Jornal do Brasil* em crônicas como “A explicação que não explica” (1969), uma tentativa da cronista por explicar como escreveu alguns contos e romances, “Escrever” (1968), “Ser cronista” (1968), ou “Máquina escrevendo” (1971), textos nos quais Clarice refletia sobre o processo de escrita e sobre o próprio gênero.

Em definitiva, tendo transitado diferentes profissões, trabalhos e lugares, Clarice Lispector deixou nos seus textos marcas desses percursos: “entrevistadora, columnista, cronista, cuentista, escritora, pintora y, principalmente, no-profesional. Simplemente una persona. ¿Quién?” (Batella Gotlib, 2007, p. 79).

3. O gênero crônica no Brasil

Quando abordamos a análise das crônicas como gênero que se debate entre jornalístico e literário, resulta importante considerar os começos desse gênero. Assim sendo, Antonio Candido, no seu ensaio “A vida ao rés-do-chão” (1992), parte da ideia fundamentada de que a crônica surgiu no Brasil primeiramente como folhetim, quando José de Alencar começou a publicar, semanalmente, a partir de 1854, para o Correio Mercantil. Ocupando o espaço no rodapé, este tipo de artigo podia referir, tanto temas políticos e sociais, como artísticos e literários. Contudo, nas palavras de Candido, é em 1930, com o advento do Modernismo que a crônica se firma como gênero brasileiro em virtude daqueles escritores que contribuíram para o seu crescimento (Candido, 1992, p. 17), tópico retomado também pelos autores Lucena (2003) e Redmond (2009). O fato de a crônica ser considerada um gênero nacional é justificado pela natureza dos temas que nela são expostos e pela linguagem descompromissada que a caracteriza. Nesse sentido, Candido (1992) afirma que há um traço compartilhado por aqueles cronistas dos anos 30: a crônica já não é mais um comentário informativo, mas uma conversa despreocupada que até pode apelar a uma crítica social. Por outro lado, parece importante para o autor destacar os recursos utilizados pelo cronista para poder relatar situações sérias através de uma conversa fiada:

Para conseguir este efeito, o cronista usa diversos meios. Há crônicas que são diálogos [...] Outras parecem marchar rumo ao conto, à narrativa mais espalhada com certa estrutura de ficção [...] ou parecem anedotas desdobradas [...] Nalguns casos o cronista se aproxima da exposição poética ou certo tipo de biografia lírica.

Parece às vezes que escrever crônica obriga a uma certa comunhão, produz um ar de família que aproxima os autores acima de sua singularidade e de suas diferenças. É que a crônica brasileira bem realizada participa de uma língua geral lírica, irônica, casual, ora precisa e ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo (Candido, 1992, p. 21).

De outro ponto de vista, parece haver consenso em que a carta de Pero Vaz de Caminha a el-rei D. Manuel é o primórdio da crônica como gênero de texto. Jorge de Sá

em “Uma definição”, *A crônica* (1997), também reconhece a passagem do folhetim à crônica atual, mas coloca atenção no texto de Caminha como o “começo de estruturação”, visto que o escrivão responsável da carta tinha a função de registrar fielmente os acontecimentos do momento. Embora, por um lado Jorge de Sá (1997) admita que esse seja um começo questionável do processo literário brasileiro, por outro lado enfatiza o papel de cronista do escrivão: “Indiscutível, porém, é que o texto de Caminha é criação de um cronista no melhor sentido literário do termo, pois ele recria com engenho e arte tudo o que ele registra [...]” (de Sá, 1997, p. 5). Também, pesquisas posteriores adotam essa hipótese sobre o começo da crônica como gênero nacional: Gomes de Madeiros (2004); Tuzino (2009); Cardoso Ribas et al. (2009); Martins (2010); Siebert (2014); Maroneze (2014).

No entanto, o que é aquilo que faz da crônica um gênero nacional? As fontes destacam o fato de relatar o circunstancial como marca particular da crônica brasileira. Aliás, Jorge de Sá (1997, p. 7) declara que a literatura do Brasil se inicia com tal gênero: “[...] oficialmente, a Literatura Brasileira nasceu da crônica”. Esse circunstancial responde ao contexto de produção do gênero em questão. Através do percurso das pesquisas, observa-se que os autores assumem a dicotomia jornalismo/literatura como um todo unificador da crônica. Assim, Jorge de Sá acentua a imagem do narrador-repórter que se direcionará a um público, dependendo dos seus interesses:

Sendo a crônica uma soma de jornalismo e literatura [...] dirige-se a uma classe que tem preferência pelo jornal em que ela é publicada (só depois é que irá ou não integrar uma coletânea, geralmente organizada pelo próprio cronista) [...] a ideologia do veículo corresponde ao interesse dos seus consumidores, direcionados pelos proprietários do periódico e/ou pelos editores-chefes de redação (de Sá, 1997, p. 8).

Conjuntamente, a crônica também é caracterizada a partir das influências que o jornal lhe proporcionou. Partindo da transitoriedade e do efêmero do relato até chegar a uma sintaxe regida pelas normas da oralidade, o cronista se aproxima do leitor nessa cotidianidade. Em outras palavras, Jorge de Sá (1997, p. 11) declara: “O coloquialismo [...] deixa de ser a transição exata de uma frase ouvida na rua, para ser a elaboração de um diálogo entre o cronista e o leitor [...] O dialogismo [...] equilibra o coloquial e o literário”.

A respeito da história da crônica brasileira e sua relação com o jornalismo, Tattiana Teixeira (2000) acrescenta a confusão gerada a partir da trajetória do jornalismo do país. Se por um lado, no século XIX, período da sua consolidação, a crônica estava ligada ao entretenimento, por outro lado também podia tratar dos mais diversos temas: “[...] o termo crônica, durante este período, esteve associado a escritos sobre os mais variados assuntos, da política ao teatro, dos eventos sociais aos esportivos, dos acontecimentos do dia-a-dia ao universo íntimo de cada autor” (Teixeira, 2000, p. 1). Esta fusão de temas pode ser entendida como consequência do hibridismo que caracteriza o gênero em questão. Paulo Eduardo de Freitas (2004) confere a multiplicidade de temas da crônica ao fato de ela ser uma fusão de dois tipos de texto, por um lado, o ensaio e, por outro, o folhetim:

Na crônica brasileira, pode-se cogitar que ocorre uma espécie de fusão de dois tipos de textos: o ensaio, do qual retoma um certo desprezo pelo rigor acadêmico, levando a um tratamento mais informal dos assuntos abordados, e o folhetim de onde absorve a dimensão ficcional dos eventos e temas descritos por esta forma literária. Essa mescla ratifica a identidade da crônica brasileira, como espaço heterogêneo (de Freitas, 2004, p. 171).

O resultado desta combinação leva o autor a considerar mais um motivo, além da própria trajetória do gênero, pelo qual a crônica passa a ser de domínio brasileiro. Tal domínio se vê modificado uma vez que, na segunda metade do século XX, a crônica encontra permanência em um novo suporte, o livro. Candido (1992, p. 14-15) já advertia sobre os riscos da durabilidade da crônica perante tal mudança. Posteriormente, Santos Simon reafirma esse impacto (2004, p. 56), assim como Freitas quando expressa que o posicionamento do leitor passa a obter uma autoridade privilegiada da leitura em conjunto: “[...] a reunião em antologias possibilita a leitura de diversas crônicas de um mesmo autor (ou até de autores diferentes, quando da reunião de diversos cronistas em uma mesma obra), levando a uma maior exclusividade na leitura” (de Freitas: 2004, p. 176). Apesar da passagem do jornal para o livro, a crônica continua mantendo suas características fundamentais.

De outro ponto de vista, diversos autores tentaram classificar os gêneros jornalísticos com o objetivo de sistematizar categorias. No parecer de Érica Neiva, essas

classificações seriam discutíveis tratando-se da crônica, visto que ela é situada dentro do jornalismo opinativo por sua natureza de expressar uma opinião sobre determinado acontecimento, mas deixando de lado que o seu valor essencial estético permite atribuições de variados significados: “[...] seu propósito não está essencialmente relacionado à expressão de um juízo de valor ou mesmo uma opinião. Ele ultrapassa este objetivo ao dar uma autonomia estética ao seu texto, possibilitando inúmeras leituras ao público receptor [...]” (Neiva, 2005, p. 127). Mais tarde, Bastazin (2006) e Carlos Canani (2014) questionarão também as categorias propostas desde o jornalismo opinativo. Coincidindo com Candido (1992), Rodríguez (2016) colocará a ênfase na segunda metade do século XX e na importância do jornal, mas indicando o posicionamento da crônica literária na indústria cultural brasileira: “[...] la crónica literaria se posicionaría como un espacio que la industria cultural había ganado definitivamente, hacia el interior del periódico, al imperio de la información” (Rodríguez, 2016, p. 69). Em definitiva, a crônica nasce com o jornal (Pereira, 2010; Souza, 2017) e deveria ser pensada no interior do jornalismo, uma afirmação que não nega necessariamente outros suportes:

Como a entendo, a crônica deve ser pensada no interior da esfera jornalística, o que não significa dizer que ela não pode ser considerada em outros suportes –livro, rádio, televisão ou mesmo os mais recentes meios digitais de difusão– como modo de se estabelecer o seu percurso enquanto gênero. Sob esse prisma, a escrita de sua história supõe reinseri-la em contexto original de produção, circulação e recepção assumindo uma perspectiva sem a qual a crônica tenderia a permanecer apenas como apêndice dos manuais de história literária (Soares, 2005, p. 108).

Por sua vez, Eduardo Coutinho (2006) questiona se a crônica é realmente uma expressão literária brasileira, considerando que provém da França. Todavia, afirma que é na história da literatura brasileira que ela se destaca como gênero próprio, independentemente do suporte: “[...] firma-se como um gênero complexo, perfeitamente adequado à rapidez do presente, que expressa ao mesmo tempo a visão pessoal do autor e o espírito do seu tempo, e que sociabiliza a literatura ao veiculá-la através de jornais e revistas, bem como de livros” (Coutinho, 2006, p. 53). Além disso, resulta inegável a importância do suplemento “cultural” no qual apareciam as crônicas na maioria dos

jornais. A respeito disso, Ivana Barreto enfatiza o papel afetivo dos suplementos e cadernos culturais em relação ao leitor, principalmente a contribuição do “Caderno B”, do *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro): “O Caderno B, que apresentava textos criativos e uma diagramação arrojada, surgiu destinado a tratar de cultura e para ser, mais do que isso, um produto cultural” (Barreto, 2006, p. 66). Assim, autoras como Clarice Lispector, objeto de nosso estudo, conseguiram que os leitores do jornal esperassem fielmente a publicação de cada sábado:

Embora colunista, Clarice se afastava da figura clássica do cronista [...] a partir do uso da primeira pessoa em sua coluna, falou tão mais de perto ao leitor que ambos se tornaram confidentes. No rastro do *Jornal do Brasil* com o Caderno B, quase todos os principais jornais criaram ou recriaram seus suplementos (Barreto, 2006, p. 67).

É importante considerar que, assim como há consenso em que a crônica é um gênero brasileiro, também se observa a falta de pesquisas específicas relativas às crônicas de autores brasileiros. André de Freitas Simões já repara sobre esta situação apesar da tentativa dos estudiosos de caracterizar e classificar o gênero de maneira totalizante: “[...] se notáveis acadêmicos brasileiros já dedicaram ensaios (geralmente curtos, é verdade) analisando o “fenômeno crônica”, ainda se carece de estudos mais detalhados sobre a produção específica de determinados cronistas brasileiros” (de Freitas Simões, 2009, p.49).

Particularmente no que concerne à obra de Clarice Lispector, numerosos autores têm elencado características próprias dos textos da escritora embora, na opinião de Ana Cristina Viegas, “As dificuldades para se agrupar os textos em gêneros, adquirem, no caso de Clarice, um traço especial, uma vez que, resistindo a critérios de padronização, a própria autora rompe deliberadamente com paradigmas textuais” (Viegas, 2012, p. 238).

De Solans (2004) aborda as experiências “mínimas e banais” que conformam o cotidiano como uma das características fundamentais das crônicas de Lispector. Já Nícea Nogueira (2007, p. 89) menciona outros traços também próprios das crônicas da escritora, além das características comuns do gênero: a figura da mulher em seu contexto social, o uso da metalinguagem e a presença dos espaços urbanos, principalmente do Rio de Janeiro. Por sua vez, Florencia Garramuño (2008) analisa a escritura de Clarice da década de 1970, mas sem deter-se especificamente em Clarice como “cronista”, assim

identificada por alguns autores —Nogueira (2007), Feudal (2009), Viegas (2012), Canani (2014), Rodríguez (2016), Comba (2019), Cristofanelli (2019), Minucci (2019)—. O que destaca Garramuño dos textos de Lispector é:

Textos que desestructuran géneros y subjetividades (todos los textos de Clarice Lispector publicados en los años sesenta y setenta [...]) narrativas que insisten en una primera persona y que sin embargo desestiman toda pulsión biográfica [...] composiciones con apelaciones simultaneístas a eventos y ocurrencias contemporáneas, plagadas de nombres de personas y de espacios reales, de recurrencias a situaciones concretas y contemporáneas a la escritura [...] Se trata de un tipo de escritura que, a pesar de hacer evidente los restos de lo real que forman el material de sus exploraciones, se desprende violentamente de la pretensión de pintar una 'realidad' completa regida por un principio de totalidad estructurante. (Garramuño, 2008, p. 201)

Posteriormente, essas características também são mencionadas por de Sousa e da Cruz (2008, p. 34) —as autoras referem ao fato de que os temas intimistas próprios da escrita de Clarice Lispector que envolvem a nossa subjetividade fazem com que os textos da escritora sejam intrigantes, misteriosos e reflexivos— e por María Guillermina Feudal (2009, p. 208) como transgressões às fronteiras da crônica brasileira por parte de Lispector no seu papel de “cronista”. Do mesmo modo, Laura Freixas (2013, p. 66) ressalta o corte abrupto e singular da obra da autora na literatura brasileira e Miriam Cristofanelli (2019) reafirma a recorrência do cotidiano nos seus textos, já que Lispector se singularizou “[...] por flagrar en muchas de sus crónicas situaciones cotidianas y banales, en un lenguaje simple caracterizado por el tono imparcial” (Cristofanelli, 2019, p. 33).

Em definitiva, a crônica como gênero brasileiro poderia ser analisada a partir de diferentes pontos de vista: seja pela natureza dos temas referentes ao cotidiano e pela linguagem descompromissada que a caracteriza, seja pela relação da crônica com o jornal, seja pela classificação que se lhe atribui dentro do mesmo suporte ou também pela representação do gênero em um tempo específico. A crônica se encontra em um debate constante e parece atualizar suas próprias características cada vez que se analisa a produção de um determinado autor.

Consequentemente, a nossa pesquisa centrar-se-á nessa vacância que menciona de Freitas Simões (2009). Essa proposta não se justifica na falta de análise das crônicas de Clarice Lispector cuja obra, em definitiva, tem sido vastamente analisada, mas na consideração de que podemos problematizar a maneira em que participa o leitor nas crônicas da escritora como um dos aspectos que adquirem importância na literatura e na crítica contemporânea de Lispector.

4. O contexto de produção do “Caderno B” do *Jornal do Brasil*

Como foi mencionado anteriormente, os textos publicados no *Jornal do Brasil* pela autora Clarice Lispector, desde setembro de 1967 até dezembro de 1973, apareciam na seção do jornal “Caderno B”¹. Essa informação é destacada pelos autores que analisaram as crônicas de Lispector —de Solans (2004), Nogueira (2007), Garramuño (2008) de Sousa e da Cruz (2008), Feudal (2009), Viegas (2012), Rodríguez (2016), Comba (2019), Cristofanelli (2019), Minucci (2019), Vico (2019)—, porém os textos são analisados a partir da publicação do livro que reúne a maioria deles, *A descoberta do mundo* (1984). Em vista dessa particularidade, nesta pesquisa partimos não da coletânea de crônicas no livro, mas do arquivo disponível na *Hemeroteca Digital Brasileira*.

Consequentemente, ao abordar as crônicas como foram publicadas no *Jornal do Brasil*, aproximar-nos-emos a um suporte que difere do livro *A descoberta do mundo*. Para poder dar conta desse suporte, situamo-nos nos pressupostos teóricos sobre o contexto de produção propostos por Jean-Paul Bronckart (2003), na perspectiva do Interacionismo Sociodiscursivo (doravante ISD), e sobre o suporte propostos por Marcuschi (2009).

Em primeiro lugar, é importante destacar que Barreto (2006, p. 65) introduz o caráter inovador do “Caderno B” do *Jornal do Brasil* em um espaço considerado pela autora como o “jornalismo cultural no Brasil da década de 60”. Esse caráter inovador se devia não somente à possibilidade de experimentação da linguagem, mas também ao vínculo que se criava com os leitores do jornal e, especificamente, do Caderno:

Capazes de estabelecer um vínculo afetivo com o leitor, que passa a dialogar com os colunistas, os suplementos e cadernos culturais dos veículos impressos sempre representaram o espaço da ousadia gráfica e da experimentação da linguagem (Barreto, 2006, p. 66).

Em definitiva, os cadernos culturais passaram a consolidar-se no jornalismo brasileiro nos anos 60 e, de fato, o “Caderno B” inaugurou esse novo formato de diagramação como “produto cultural” (Barreto, 2006, p. 66).

¹ “O Caderno B” foi criado em 1960 e sua última edição se publicou em 1985 (*Jornal do Brasil*, s./f.).

Consequentemente, retomar os Cadernos do jornal no qual Clarice Lispector publicava seus textos resulta importante não somente para analisar as crônicas, objeto de nosso estudo, mas também para reconhecer o suporte no qual circulavam em primeira instância.

Em segundo lugar, assumimos a importância de caracterizar a diagramação do “Caderno B” do *Jornal do Brasil*, e também adotamos a definição de contexto de produção textual para esse fim. Para isso, partimos do pressuposto de texto como produto da atividade humana, entendido como uma unidade concreta de produção de linguagem —objeto singular— que apresenta determinados traços de acordo com o gênero textual ao qual pertence:

A noção de texto singular ou empírico, portanto, designa uma unidade concreta de produção de linguagem, que pertence necessariamente a um gênero, composta por vários tipos de discurso, e que também apresenta os traços das decisões tomadas pelo produtor individual em função da sua situação de comunicação particular (Bronckart, 2003, p. 77).

Nesse sentido, os gêneros textuais seriam reconhecidos pelo agente verbal como modelos sociais que se adaptam às diferentes situações de comunicação-tipo. Então, por um lado, o agente elabora seu texto em referência aos modelos sociais do gênero e, por outro lado, organiza os recursos linguísticos do seu texto conforme uma situação de comunicação singular:

[...] quando produz um texto, o agente verbal dispõe de um certo conhecimento dos gêneros e dos tipos em uso, que se constituem como modelos sociais ou exemplos-tipo adaptados as situações de comunicação-tipo. Mas a situação de comunicação de um agente verbal é, pelo menos em parte, nova ou particular e essa singularidade leva-o a organizar de um certo modo os tipos de discurso que constituem seu texto e a utilizar, de uma forma mais ou menos original, os recursos linguísticos próprios dos tipos. Assim, embora todo texto singular seja necessariamente elaborado em referência aos modelos sociais dos gêneros e dos tipos, ele também se caracteriza por modalidades particulares de aplicação desses modelos, que decorrem da

representação particular que o agente tem da situação em que se encontra (Bronckart, 2003, p. 76).

Em consonância à representação particular que o agente verbal tem de uma situação de comunicação, o ISD aponta os contextos sociais como heterogêneos e evolutivos, visto que considera que essa situação de comunicação particular definirá os “modos de fazer textos” (Bronckart, 2003, p.72). Portanto, o caráter histórico dos textos e a sua multiplicidade nos permitirão assumir que, embora apresentando “segmentos distintos”, podemos identificar textos como pertencentes a um mesmo gênero (Bronckart, 2003, p. 74). Assim, estabelece-se a importância de analisar as condições de produção dos textos das quais decorre aquilo que o ISD identifica como o contexto de produção, visto que, conforme essa teoria, um gênero textual não poderia ser definido apenas por critérios linguísticos.

Esse contexto de produção, definido como “[...] o conjunto dos parâmetros que podem exercer uma influência sobre a forma como um texto é organizado” (Bronckart, 2003, p. 93), é abordado a partir dos parâmetros físicos de produção tanto oral como escrita, isto é, com base no lugar e no momento de produção do texto, o emissor e o receptor do texto. Além disso, o contexto de produção é conjuntamente determinado segundo as atividades da formação social e da interação comunicativa que conformam o contexto sociosubjetivo. Esse segundo quadro é determinado pelo lugar social no qual o texto é produzido, o objetivo que esse texto exprime e os papéis sociais tanto do emissor (enunciador), quanto do receptor (destinatário), (Bronckart, 2003, p. 94). Em última instância, o ISD define o conteúdo temático como aquelas informações que são apresentadas explicitamente nos textos e que variam em função das experiências prévias e do nível de desenvolvimento do agente, em outras palavras, de acordo com as representações do conteúdo que esse agente-produtor constrói (Bronckart, 2003, p. 98).

Às definições sustentadas pela teoria do ISD, devemos acrescentar a noção de suporte proposta pelo linguista Marcuschi (2009), pois essa categoria faz parte também do contexto de produção textual. Uma diferença destacada pelo autor entre os gêneros textuais e “os locais ou continentes” desses gêneros, levam-nos a considerar o suporte, uma vez que ele incide no discurso e é exigido pelo gênero textual: “[...] o gênero é sempre identificado na relação com o suporte” (Marcuschi, 2009, p. 174). Assim, o suporte é definido como aquele lugar físico ou virtual cujo formato específico suporta, fixa e mostra

um texto, seja esse suporte convencional ou incidental (Marcuschi, 2009, p. 174-177). O primeiro é definido pelo autor como o locus típico produzido para essa finalidade específica, já o segundo não se caracteriza por ser regular, mas por ele ser ocasional ou casual (Marcuschi, 2009, p. 178).

Em vista dessas teorias, tanto as condições de produção textual quanto o conceito de suporte resultam de suma importância para analisar os textos de Lispector, uma vez que a presente pesquisa se fundamenta na análise dos textos publicados pela escritora no jornal.

Nesse sentido, observamos que as produções de Clarice Lispector no *Jornal do Brasil* são encabeçadas sob o nome da seção “Caderno B”. Esse caderno está constituído por um paratexto que podemos identificar como a disposição gráfica do conteúdo que nele se situa. No seguinte ponto, indicaremos as características do suporte em função dos diferentes anos de publicação dos textos de Lispector no jornal (1967-1973).

4.1. O “Caderno B” do *Jornal do Brasil* nos anos 1967-1973

O “Caderno B” do *Jornal do Brasil* se caracterizava por ser um suplemento cultural no qual diferentes autores realizavam suas contribuições a través dos textos que publicavam². Uma das principais características do suplemento que destaca Barreto (2006) é que o “Caderno B” incorporava reportagens, colunas, crônicas, notícias sobre a atualidade do espetáculo e dos artistas destacados, o típico *ranking* de filmes e obras teatrais, e aquilo que a pesquisadora considera “o roteiro” de funções de teatros, cinemas, concertos, museus, parques e jardins e shows, como podemos observar nos ANEXOS (1-7).

Mais tarde, Ferreira (2008) indicaria que, além do caráter inovador do “Caderno B” no ano 1960, no final da década o suplemento já tinha uma relação indispensável com o contexto do Rio de Janeiro: “Mais tarde, no final dessa década, consolidou-se como um caderno cultural sempre engajado aos acontecimentos culturais do cotidiano do Rio de

² A primeira publicação do “Caderno B” foi no sábado 17 de setembro de 1960. Não há uma nota do editor que explique os objetivos do caderno nessa primeira edição. Contudo, encontramos conteúdos a respeito de moda, música, literatura, cinema e teatro, decoração e, inclusive, esportes.

Janeiro e sem deixar de estabelecer relação com a política e a economia do país” (Ferreira, 2008, p. 1). A inovação, ademais, manifestava-se nos textos variados que incluíam diversos temas em relação às atividades culturais da época em um único suplemento, uma característica que se diferenciava dos outros jornais (Ferreira, 2008, p. 2). Em consonância com essas características “inovadoras”, a presença da mulher no suplemento cultural era outra novidade, pois se incorporaram jornalistas mulheres, entre elas Clarice Lispector, como protagonistas do “Caderno B”:

Além das importantes transformações gráficas durante a reforma do Jornal do Brasil no final da década de 1950, há a incorporação de profissionais de vanguarda nas artes plásticas, de escritores de renome e de um contingente expressivo de jornalistas mulheres. **Esse conjunto de fatores consolida uma nova forma de apresentação das matérias de cultura** e revela traços que permitem entender em que consiste a experiência dos segundos cadernos no país (de Souza Lima, 2015, p. 60, grifo nosso).

Além das características atribuídas ao “Caderno B” —Barreto (2006), Ferreira (2008), de Souza Lima (2015), posteriormente em Maduell (2015), Jácome e Vieira (2018), de Lima (2020)—, é importante sinalar que o *Jornal do Brasil* não contava nesses anos com nenhum tipo de sumário ou índice, portanto não havia uma nomeação prévia dos textos publicados no “Caderno B” que orientasse o leitor. Isto se mantém durante todos os anos nos quais Clarice Lispector publicou no jornal (1967-1973). Contudo, podemos observar as características do “Caderno B” a partir da recuperação dos suplementos na *Hemeroteca Digital Brasileira*.

Assim, na primeira página do ANEXO 1 —“Caderno B”, edição 127, ano 1967— encontramos a modo de introdução o texto “As sombras que representam a vida” de Luiz Carlos Maciel. Por sua vez, nas margens da página nos deparamos com imagens que representam o jogo de sombras com as mãos, em consonância com a temática do texto: o emprego de sombras como recurso estético utilizado pelos grandes cineastas e nos teatros.

Já na segunda página, aparece a primeira crônica publicada por Clarice Lispector, “tortura e glória”, acompanhada pelo nome da escritora que aparece em primeira instância. Nesse mesmo espaço, também encontramos o texto “A Vanguarda do Sax”, escrito por Luiz Orlando Carneiro —o Modernismo Brasileiro e as Vanguardas eram

objeto de muitos dos textos do “Caderno B”—. Seguidamente, encontramos a crônica de José Carlos de Oliveira (Espírito Santo, 18 de agosto de 1934 - 13 de abril de 1986) “pensando no oto”, e as recomendações de Léa Maria Aarão Reis, Marina Colasanti e Carlos Leonam sobre os programas da semana, acompanhadas por uma nota muito clara sobre a função da seção: “As informações desta seção não têm nenhum caráter publicitário” (Aarão Reis, Colasanti e Leonam, 1967, p. 3). Nas páginas subsequentes, encontramos uma cronologia da vida de Charles Baudelaire desse 1821 até 1867 e o texto “Baudelaire e seus demónios”, de Geraldo Mayrink. Entre as páginas 6 y 7, encontramos o roteiro que mencionamos nas linhas anteriores (Barreto 2006). Finalmente, na última página do “Caderno B”, a seção característica do caderno, “cotações JB”. Nessa seção, incluía-se um “filme em questão”; como observamos no ANEXO 1 tratava-se do filme *Esta mulher é proibida* (1966, Estados Unidos), de Sydney Pollack, e se avaliava em função da atuação de cada ator e das temáticas abordadas para logo indicar uma opinião média. Essa cotação ia acompanhada por breves resenhas de diferentes críticos. Finalmente, também podemos ler uma resenha do filme “Fahrenheit 451”, do diretor francês François Truffaut (1966), adaptação do romance do mesmo nome de Ray Bradbury (1953).

Já no ano 1969, e até 1973, essa disposição gráfica começa a variar e os textos de Lispector vão ocupando outro lugar no Caderno, isto pode ser por causa da presença de outros textos incluídos na página. Para vislumbrar essa mudança, continuamos citando o ANEXO 2 —“Caderno B”, edição 235, ano 1968—. Como se observa, coincidentemente com as imagens do jogo de sombras com as mãos do ANEXO 1, no ANEXO 2 aparecia uma referência a um tipo de experiência artística, “diálogo entre mãos atadas”, que representava parte do que foi a obra de Lygia Clark (Belo Horizonte, 23 de outubro de 1920 - Rio de Janeiro, 26 de abril de 1988). Acompanhava as imagens o texto “Da transcendência à imanência”, escrito por Maria Ignêx Corrêa da Costa, um artigo que apresentava declarações de Lygia Clark sobre suas obras vivenciais, “Bichos” (1960-1963), “Caminhando” (1964), “Roupa-corpo-roupa” (1967), entre outras.

É possível reconhecer que as informações mencionadas constituíam parte da intenção do “Caderno B”: mostrar o caráter inovador do suplemento cultural. Aliás, destacava-se a criação de “proposições novas” que a artista plástica expunha nas suas criações. Seguidamente, a crônica de Lispector “San Tiago” acompanhava textos como

“Paul Whiteman ou como vencer na vida vendendo jazz”, de Luiz Orlando Carneiro, e “A Literatura de Vanguarda em Questão”, de Eduardo Portella. Então, parece ser que o caráter inovador e o conceito de vanguarda se conjugavam no “Caderno B” a partir do compêndio das manifestações artísticas abordadas: literatura, música, cinema, plástica, entre outras.

Nas páginas seguintes da edição, José Carlos Oliveira voltava com sua crônica “Meu inimigo artificial”, e Léa Maria Aarão Reis, Marina Colasanti e Carlos Leonam continuavam com suas recomendações sobre os programas da semana. Podemos observar artigos sobre poesia, “Allen Ginsberg ou a poesia em tempo de guerra”, por Maria Cristina de Lamare, sobre o texto dramático, “Pirandello o feiticeiro crucificado”, por Luiz Carlos Maciel, em definitiva, textos que problematizavam a criação literária vanguardista.

Finalmente, devemos mencionar as semelhanças que observamos entre o ANEXO 1 (1967) e o ANEXO 2 (1968) no que concerne às últimas páginas: as publicidades, o roteiro sobre cinema, teatro, musicais, shows, artes plásticas da seção “O que há para ver”, a seção “cotações JB” agora sob o nome “conselho JB”, e o filme em questão *Quando duas mulheres pecam*, de Ingmar Bergman (1966, Suíça), novamente abrindo passo à presença da mulher no suplemento cultural (de Souza Lima, 2015).

No último ano da década de 60, o “Caderno B” apresentava algumas mudanças na diagramação das suas publicações. Assim, a imagem de “Mickey um herói de 40 anos”, personagem da companhia americana *The Walt Disney Company*, estreava a primeira edição de 1969 —ANEXO 3 “Caderno B”, edição 229, ano 1969—. Dos elogios ao império de milhões de dólares construído pelos irmãos Walter Disney e Roy Disney, passava-se a crônica de Clarice Lispector “Condição humana”, novamente a coluna semanal que os leitores do suplemento esperavam, assim como esperavam o escritor José Carlos Oliveira que, nessa oportunidade, voltava com sua crônica “A cordialidade deve prevalecer”. As “cotações” continuavam com a melhor canção de música popular de 1968, “Viola Enluarada”, de Marcos e Paulo Sérgio Vale, e com as resenhas de “O filme em questão”, *Adivinhe quem vem para jantar* (1967, Estados Unidos), de Stanley Kramer.

Outras seções se mantinham na época como as recomendações de Léa Maria Aarão Reis, Marina Colasanti e Carlos Leonam, o apartado “O que há para ver” e as publicidades. Também, continuavam os textos que problematizavam as artes, “A poesia

no jornal”, de Macksen Luiz, “É época de flôres para os arquitetos franceses”, de Armando Strozenberg, e a referência a fatos atuais, como vemos no artigo “Um mundo de megalópolis”.

Começando a década de 70, podemos notar que as crônicas de Clarice Lispector continuavam sendo publicadas no “Caderno B”, mas acompanhavam mudanças que iam desde as “Perspectivas para 70” (ANEXO 4 “Caderno B”, edição 230, ano 1970), passando pelos artigos que refletiam sobre as novas problemáticas industriais (ANEXO 5 “Caderno B”, edição 236, ano 1971), até as publicidades de produtos inovadores como as ofertas da bateadeira e do fogão da marca Bemoreira (ANEXO 7 “Caderno B”, edição 259, ano 1973).

Podemos observar a incorporação da coluna do autor Luiz Orlando Carneiro (1970), e as crônicas de Carlos Drummond de Andrade (participação que se manteve desde 1969 até 1984), a ausência de “O filme em questão” e das recomendações de Léa Maria Aarão Reis, Marina Colasanti e Carlos Leonam, mas a persistência da seção “O que há para ver”.

Além disso, na virada da década 1960 para 1970, o *Jornal do Brasil* ampliava a participação da mulher no “Caderno B”, pois o artigo “A mulher que vamos ser”, da nova seção “mulher”, punha de manifesto uma mutação radical: “Nos dez anos que se aproximam, a mulher passará por modificações radicais, do vestuário ao comportamento familiar e sexual. Em casa, as máquinas farão cada vez mais seu trabalho” (Colônia, 1970, p. 8) – ANEXO 4. Essas previsões também pareciam óbvias nas artes uma vez que se antecipava que os colunistas de artes plásticas, cinema, música e teatro introduziriam hipóteses marcantes sobre mudanças artísticas: “Música: planejamento em lugar de improvisação”, “Música popular: liberdade total de pesquisa”, “Teatro: tudo dependerá da comissão estadual” (ANEXO 4).

A incorporação de Zózimo (ANEXO 4) marcava agenda com os homens destacados do Brasil de 1969 e eleitos pelas mulheres entrevistadas para a coluna, em referência à última publicação do *Jornal do Brasil* no ano 69, “A mulher 69”.

As previsões continuavam no começo de cada ano e intensificavam-se as mudanças em matéria artística (ANEXO 6 “Caderno B”, edição 234, ano 1972). Podemos destacar algumas novidades do começo do ano 1972: “Tudo indica que o cinema americano reafirmará na temporada de 1972 a supremacia que se tornou absoluta nos

últimos anos” (Zeredo, 1972, p. 4), “No Municipal, estuda-se uma temporada bem mais brilhante do que a de 1971” (Massarani, 1972, p. 5), “A implantação da televisão colorida será o grande acontecimento (ou inovação) da temporada de 72” (Andrade, 1972, p. 5), “O teatro carioca inicia a temporada sob o signo da mais completa insegurança [...]” (Michalsky, 1972, p.8).

Por último, podemos afirmar que já no ano de 1973 o “Caderno B” incorporava, perante tantas mudanças desde o começo de 1967, uma página completa destinada às cruzadas, ao horóscopo do dia e às histórias em quadrinhos (ANEXO 7 “Caderno B”, edição 259, ano 1973). Mantinha-se, persistente, a crônica de Clarice Lispector e a intenção do “Caderno B” por refletir sobre o mundo das artes: “Comédia em ritmo de saudade”, “Gaudi arquiteto do povo pela graça de deus”, “O direito de ser ouvido” e todas as recomendações para assistir ao cinema, ao teatro, a diferentes shows, em definitiva, às manifestações artísticas da época.

Como podemos observar, a importância de considerar os parâmetros de produção das crônicas de Clarice Lispector em consonância com o suporte que compreende o “Caderno B” radica naquela inovação que os autores consideram como o começo dos suplementos culturais nos jornais brasileiros —Barreto (2006), Ferreira (2008), de Souza Lima (2015), Maduell (2015), Jácome e Vieira (2018), de Lima (2020)—. Nesse sentido, o trabalho de Clarice Lispector estava acompanhado não somente por escritores como Léa Maria Aarão Reis, Marina Colasanti, José Carlos Oliveira, Carlos Drummond de Andrade, entre outros, mas também por informações sobre autores e artistas da época que se caracterizavam pela inovação ou pela transgressão das convenções (Lígia Clark, Irwin Allen Ginsberg, Luigi Pirandello, Paul Whiteman).

Se o objetivo do suplemento era inovar em matéria jornalística e vislumbrar a situação artística brasileira e do mundo em geral, podemos dizer que os conteúdos publicados nesse espaço do *Jornal do Brasil* respondiam a essa intenção. Em definitiva, o lugar social de circulação do “Caderno B” no jornalismo adotou uma função cultural e os escritores que trabalhavam para o suplemento atendiam ao objetivo estabelecido.

Assim, Clarice Lispector fazia parte da inovação, ora como cronista, ora como mulher, pois a sua participação acompanhava um tempo particular que não poderia ser pensado unicamente como um recorte das suas crônicas no compêndio do livro A

descoberta do mundo (1984), mas no conjunto das informações que se publicavam no “Caderno B”, pelo menos desde 1967 até 1973.

5. O leitor das crônicas de Clarice Lispector

“Outro problema: num jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro fala-se com maior liberdade, sem compromisso imediato com ninguém. Ou mesmo sem compromisso nenhum”
(Lispector, 1972a, p. 2).

Como antecipa a nossa epígrafe, a relação que se estabelece no jornal com o leitor parece ser fundamental e não apenas porque Clarice Lispector no seu papel de cronista manifestava essa relação explicitamente nos seus textos, mas também porque os leitores dos jornais culturais, neste caso o “Caderno B”, exigiam um diálogo constante com os colunistas (Barreto, 2006, p. 67).

Conforme Néstor García Canclini (2007), existem pelo menos duas possibilidades para pensar o conceito de leitor: em primeira instância de uma maneira restrita, isto é, a partir da relação leitor/literatura (Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss) e, em segunda instância, a partir do sentido sociológico de destinatário (Roger Chartier, Umberto Eco).

Por um lado, a importância do público aumentava, já que a estética da produção considerava o autor, a obra e o público os fatores que faziam parte do processo de comunicação literária. Assim, definia-se recepção como: “[...] un acto de doble faz que incluye el efecto producido por la obra de arte y el modo en que su público la recibe (su 'respuesta', si se quiere)” (Jauss, 1981, p. 34).

Entendendo que uma obra poderia ser não simplesmente consumida por determinado público, mas também criticada e interpretada, a estética da recepção estabelecia que o leitor podia responder a uma determinada obra e, conseqüentemente, produzir uma nova obra:

[...] el sentido de una obra se constituye siempre de nuevo, como resultado de la coincidencia de dos factores: el horizonte de expectativa (o código primario) implicado en la obra, y el horizonte de experiencia (o código secundario) suplido por el receptor (Jauss, 1987, p. 34).

Conjuntamente, o diálogo que se criava entre o autor, a obra e o leitor, segundo essa teoria, não poderia ser imparcial, mas deveria considerar a escolha no ato de

recepção. Dessa maneira, o sentido de uma determinada época literária dependeria do efeito que uma obra provocava em diferentes momentos históricos (Jauss, 1981, p. 38).

Por sua vez, Roger Chartier (2000, p. 58) em diálogo com Jean Lebrun, propõe pensar o leitor de maneira singular, em consonância com cada circunstância, mas sem deixar de lado que essa singularidade “está atravessada por el hecho de que ese lector se asemeja a todos aquellos que pertenecen a una misma comunidad cultural”.

Aliás, a perspectiva do leitor não dependerá somente da circunstância, mas também do gênero textual, especificamente do gênero literário, segundo Umberto Eco (1993, p. 227): “De manera que la hipótesis que se formula acerca del género narrativo determina la opción constructiva de los mundos de referencia”.

Consequentemente, assumimos que se, por um lado, se constrói um diálogo entre o autor, a obra e o leitor que resulta tanto do horizonte de expectativa quanto do horizonte de experiência que depende do receptor, por outro lado, também se evidencia que não somente a circunstância do leitor, mas também o gênero textual abordado, determinam a perspectiva do leitor.

Conjuntamente, também a recepção do leitor dependerá do suporte no qual circula determinado texto —definido no capítulo anterior como aquele lugar físico ou virtual cujo formato específico suporta, fixa e mostra um texto (Marcuschi, 2009, p. 174-177)—. Assim, explica Chartier:

[...] Leer un artículo en un banco de datos electrónico, sin saber nada de la revista en la que fue publicado ni de los artículos que lo acompañan y leer el ‘mismo’ artículo en el número de la revista en el que apareció no es la misma experiencia. El sentido que le dé el lector en el segundo caso depende de elementos que no están presentes en el artículo mismo, pero tienen que ver con el conjunto de los textos reunidos en el mismo ejemplar y con el proyecto intelectual y editorial de la revista o el periódico en cuestión (2000, p. 79).

Considerando o diálogo específico entre o leitor e as crônicas de Clarice Lispector publicadas no *Jornal do Brasil*, essa relação respondia à fidelidade do público que esperava “um diário que a autora abria, uma vez por semana” no “Caderno B” (Barreto, 2006, p. 6). A relação dialética que menciona Jauss (1981) entre o autor, a obra e o leitor, definia-se, nesse contexto específico de produção, em função da liberdade “tanto em

termos de forma como de conteúdo”, que os textos de Lispector exprimiam (Barreto, 2006, p. 6).

Para caracterizar o diálogo entre as crônicas de Lispector e o leitor, selecionamos textos publicados pela autora entre 1967 e 1973 no *Jornal do Brasil*³. A seleção se fundamenta em duas menções ao leitor das crônicas: aqueles textos nos quais o leitor é mencionado de uma maneira, talvez, implícita, a través do uso da segunda pessoa seja no singular, quanto no plural —você/s—, e aqueles textos nos quais o leitor é explicitamente mencionado como “leitor/es”.

Podemos notar que no primeiro ano de publicação no *Jornal do Brasil*, Clarice Lispector optava por aludir ao leitor por meio do uso do pronome pessoal. Assim, observamos que nas crônicas publicadas em 1967 inaugurava-se um diálogo com o leitor do “Caderno B” que parecia responder a uma relação inclusive anterior. Em “Amor imorredouro”, um dos textos mais populares e reconhecidos da cronista, Lispector introduz a problemática da escrita do gênero textual crônica, e antecipa ao leitor como será “a conversa de sábado”. Em primeira instância, a relação entre autor-leitor parece estar programada pela cronista:

Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neófito no

³ Cabe destacar que as seguintes crônicas sofreram alguma modificação na passagem do “Caderno B” para o livro *A descoberta do mundo* (1984) e outras que diretamente não foram recuperadas para conformar a coletânea:

- Crônica “Como tratar o que se tem” (3 de agosto de 1968): citamos o fragmento “O suéter”. No livro, há um fragmento que não foi publicado: “O embaixador escritor”.
- Crônica “Esclarecimentos” (14 de novembro de 1970): a publicação no *Jornal do Brasil* tem o título “Esclarecimentos” e acompanha os subtítulos “Aos leitores que me escrevem”, “Recado a Drummond” e “Explicação de uma vez por todas”. No livro, a crônica se intitula “Esclarecimentos – Explicação de uma vez por todas” e só inclui o último fragmento publicado no jornal.
- Crônica “Uma história estranha e inacabada” (29 de abril de 1972): foi publicada no jornal, mas não foi publicada no livro.
- Crônicas “Uma história policial para crianças”, “O mistério do coelho pensante II” e “O mistério do coelho pensante (conclusão)” (11, 18 e 25 de março de 1972): foram publicadas no jornal, mas não foram publicadas no livro.
- Crônicas “Um anticonto”, “Objecto – Um anticonto (continuação)” e “Um anticonto (conclusão)” (19 e 26 de agosto e 2 de setembro de 1972): foram publicadas no jornal, mas não foram publicadas no livro.
- Crônica “Lição de moral” (23 de junho de 1973): acompanha os subtítulos “Não sei” e “Jorge Luís Borges”. Esse último fragmento não foi publicado no livro.
- Crônica “Uma prosa de Jorge Luís Borges” (24 de novembro de 1973): citamos o fragmento “Um pedido”. A crônica foi publicada no jornal, mas não foi publicada no livro.

assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. **Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar.** Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma. Falei nisso com um amigo que me respondeu: mas escrever é um pouco vender a alma. É verdade. Mesmo quando não é por dinheiro, a gente se expõe muito. [...] **Vendo, pois, para vocês com o maior prazer uma certa parte de minha alma – a parte de conversa de sábado** (Lispector, 1967a, p. 2, grifo nosso).

É possível observar que a cronista refere a sua atividade anterior no jornalismo. Lembremos que Nádia Batella Gotlib, em *Clarice, Una vida que se cuenta* (2007), mencionava a participação da autora no jornal carioca *Correio da Manhã*, “Correio feminino - Feira de utilidades”, uma seção feminina, na qual assinava como Helen Palmer (1959-1961) e o trabalho de Lispector na coluna “Só para mulheres”, no jornal *Diário da Noite*, sob a assinatura Ilka Soares (1960-1961). Em ambos os casos, a cronista não assinava com o seu nome, porém a relação com o leitor parecia ser atribuída a tempos anteriores. Além disso, o diálogo com o leitor começa a ser construído em consonância com a reflexão insistente sobre a própria escrita da crônica.

No mês de dezembro desse mesmo ano, as crônicas “Por detrás da devoção” e “Das doçuras de Deus” apresentavam não somente um diálogo que já tinha começado entre a cronista e o leitor desde as primeiras publicações no “Caderno B”, mas também aquilo que Barreto (2006, p. 67) considera uma relação de “confidência”, pois o uso da primeira pessoa —e, acrescentamos, essa relação entre a segunda pessoa “vocês” e o “eu”—, fazia com que Lispector se aproximasse ainda mais ao leitor: “**Não sei se vocês se lembram do dia em que escrevi** sobre minha empregada Aninha: disse que era uma mineira que mal falava, e quando o fazia era com voz abafada de além túmulo” (Lispector, 1967b, p. 2, grifo nosso); “Vocês já se esqueceram de minha empregada Aninha, a mineira calada, a que queria ler um livro meu mesmo que fosse complicado [...] E provavelmente já esqueceram que [...] eu a chamava de Aparecida [...] **Vocês a esqueceram. Eu nunca a esquecerei**” (Lispector, 1967c, p. 2, grifo nosso). As crônicas citadas implicavam um vínculo não somente com o leitor, mas também no que concerne à temática, pois a segunda crônica referenciava a primeira e obrigava o leitor a “lembrar” daquilo que já tinham conversado no sábado anterior.

Já no ano seguinte às primeiras publicações de Lispector no “Caderno B”, a menção explícita ao leitor se fez evidente e a relação de “confidência” parecia intensificar-se. Em “Um telefonema”, texto publicado em 3 de fevereiro de 1968, — acompanhado dos títulos “Que me ensinem”, “Chico Buarque de Holanda” e “Ao linotipista” — chama a atenção uma ligação por parte de uma leitora:

O telefone tocou, eu atendi, chamaram por mim. Em geral pergunto quem é porque nem sempre estou disposta a ser chateada. [...] Então a voz disse: sou uma leitora sua e quero que você seja feliz [...] não leia tudo o que escrevo porque muitas vezes sou áspera e não quero que você receba minha aspereza (Lispector, 1968a, p. 2).

Esse tipo de conversa que assume a cronista com o leitor se manifesta posteriormente em crônicas como “Outra carta” (1968b), “Adeus, vou-me embora!” (1968c), “Frase misteriosa, sonho estranho” (1968d), “Carta atrasada” (1970a), nas quais Clarice Lispector comentava sobre as cartas que tinha recebido dos seus leitores.

“Outra carta” (1968b) proporcionava não somente uma menção ao leitor, mas também ampliava os dados que os mesmos leitores do jornal logo podiam descobrir do enunciador da carta: o lugar de onde provinha (Cabo Frio), as suas iniciais (L. de A.), e inclusive alguns fragmentos da própria carta recebida que manifestavam o pensamento do leitor: “Não deixe sua coluna sob o pretexto de que pretende defender sua intimidade. Quem a substituirá?” (Lispector, 1968b, p. 2). Esse mesmo enunciador se tornaria destinatário no momento em que Lispector dirigiria sua crônica como resposta ao leitor “L. de A.” e concluiria sua reflexão com a seguinte afirmação: “O personagem **leitor** é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade êle, o leitor, é o escritor” (Lispector, 1968b, p. 2, grifo do autor).

Em “Adeus, vou-me embora!”, a cronista continuava compartilhando fragmentos das cartas que recebia e, nesse caso, como resposta aos reclamos do leitor: “Você, Francisco, reclama demais” (Lispector, 1968c, p. 2). Advertindo que não era possível selecionar as cartas que geravam na cronista mais comoção, Lispector envolvia no seu texto o contexto de produção de uma maneira explícita como resposta, o que, em definitiva, configurava sua crônica:

Mas ser cronista tem um mistério que não entendo: é que os cronistas, **pelo menos os do Rio**, são muito amados. E escrever a espécie de crônica **aos sábados** tem me trazido mais amor ainda. Sinto-me tão perto de quem me lê. E feliz **por escrever para os jornais que me infundem respeito** (Lispector, 1968c, p. 2, grifo nosso).

Sob a promessa de ser mais feliz para que os leitores também o fossem, Lispector aproveitava as cartas deles para a produção das suas crônicas. Assim, compartilhava o sonho de Azalea, uma leitora do “Caderno B” que, logo, tornar-se-ia amiga de Lispector. “Frase misteriosa, sonho estranho” (1968d) é, na sua maior parte, uma citação direta do sonho de Azalea. Revelava-se também o presente que acompanhava a carta enviada: rosas brancas de trepadeiras. Aliás, é na crônica “O suéter” que a própria cronista comentava a respeito de um presente que tinha recebido de uma leitora de São Paulo:

Aconteceu-me ganhar um suéter. Até aí tudo parece simples. Mas não é. Quem me mandou o suéter foi uma môça que não conheço. Sei por intermédio de um amigo comum, que a môça desenha extraordinariamente bem. Mora em São Paulo. Quando estive no Rio almoçou com nosso amigo. Estava com um suéter tão bonito que meu amigo achou que ficaria bem em mim e encomendou um exatamente igual ao dela. **Aconteceu, porém, que a môça é minha leitora – ou estou enganada? – e quando soube para quem era o presente fez questão de ser ela própria a dá-lo a mim.** O amigo aceitou. [...] **Estou escrevendo antes de sair de casa, e com o suéter [...] Terminada esta nota vou-me perfumar com um perfume que é meu segredo: gosto das coisas secretas** (Lispector, 1968e, p. 2, grifo nosso).

Em definitiva, são os leitores das crônicas que, por momentos, construíam histórias possíveis para serem abordadas nos textos que Lispector publicava no jornal: “êle, o leitor, é o escritor” (Lispector, 1968b, p. 2). Assim, é possível pensar no ato de dupla face que menciona Jauss (1987), pois, encontramos as reclamações e sugestões dos leitores, um fato que poderia ser pensando como efeito produzido pelo texto, e também aquele “modo” em que o leitor recebe esse texto, a resposta. Por conseguinte, certamente encontramos um novo texto produzido a partir de uma outra resposta por parte da cronista.

Parece inegável também que, em geral, a menção ao leitor é acompanhada de pelo menos dois aspectos: as informações sobre a vida pessoal da cronista —por exemplo, sobre sua rotina diária— e a reflexão no que concerne à própria escrita. Um exemplo que manifesta essa rotina da cronista na qual se envolve o leitor poderia ser “Enquanto vocês dormem”, um texto que foi publicado em 18 de maio de 1968 e que compartilha cada uma das atividades que a autora estava fazendo e pensando no momento específico da escrita, três horas da madrugada: tomar uma xícara de café, botar açúcar demais no café, ouvir o barulho das ondas do mar, pensar nas pessoas de quem ela gostava, e todas essas atividades enquanto escrevia para os leitores, enquanto conversava com eles (Lispector, 1968f, p.2).

Já advertia Barreto (2006, p. 67) o caráter confessional da escrita de Lispector nos textos publicados entre 1967 e 1973 no “Caderno B” do *Jornal do Brasil*, e a fidelidade do público. Inclusive considera as crônicas como um diário no qual a cronista fazia uso do máximo de liberdade que, uma vez por semana, o jornal lhe permitia.

Posteriormente, outra das crônicas clássicas de Lispector, “Ser cronista”, constrói um leitor crítico que não apenas lia aos sábados os textos do “Caderno B”, mas que também participava ativamente das produções, ao ponto de a cronista conceder um espaço para a reflexão a respeito do gênero. Se em primeira instância, a autora se perguntava se a crônica era um relato, uma conversa ou um resumo de um estado de espírito, quase no final do texto aludia ao leitor e, assumindo o risco de publicar sua vida passada e presente, afirmava que tanto o leitor quanto ela mesma ficavam agradados da “fala” no jornal (Lispector, 1968g, p. 2). “Ser cronista” provavelmente seja uma das crônicas que melhor exprime a relação entre o autor, o leitor e o fato de escrever.

As exigências do leitor se revelavam, aliás, nos pedidos que a cronista comentava nos seus textos, um parâmetro que permite pensar no leitor como, nos termos de Jauss (1981), aquele que consome determinado texto e que, por sua vez, oferece uma resposta e uma interpretação do que lê. Em “Perguntas grandes”, Lispector refletia sobre quem ela era por causa da demanda dos leitores: “seja você mesma” (Lispector, 1969a, p. 2). E acontece que Clarice Lispector, embora hermética, era ela mesma, pois nesse diálogo exigente com o leitor não somente o público reclamava, a cronista também solicitava essa reclamação:

Citando James estarei me tornando hermética para os meus leitores?
Lamento muito. Eu tenho que dizer as coisas, e as coisas não são fáceis.
[...] **Avisem-me se eu começar a me tornar eu mesma demais.** E'
minha tendência. Mas sou objetiva também. [...] **Recebam-me com fios
de sêda** (Lispector, 1969b, p. 2, grifo nosso).

O começo da década de 70 não traria mudanças quanto à problemática de escrever crônicas para um jornal. Contudo, parecia oferecer algumas respostas àquelas perguntas que nos anos anteriores tinham se evidenciado no diálogo entre cronista-leitor. Assim, à dialética formada pelo binômio adicionava-se a reflexão sobre o jornal enquanto suporte.

Em “Escrever” (1970b), Lispector mencionava que, afinal de contas, escrever para um jornal não era impossível, uma vez que a escrita deveria ser “leve”, “superficial”, já que o leitor não tinha nem vontade nem tempo de aprofundar. Novamente, o leitor assumia um papel ativo no diálogo com o texto e, além disso, tanto a circunstância da leitura como o gênero faziam com que o sentido da interpretação dependesse do conjunto de textos reunidos no mesmo jornal em questão (Chartier, 2000).

Quase no final da década de 70, em “Esclarecimentos” (1970c), a cronista deixava em evidência que o editor-chefe do *Jornal do Brasil*, Alberto Dines, não concordava completamente com “o espaço de correspondência” em que se tinha tornado, por momentos, a crônica de Lispector. No entanto, a autora não se importava com essa advertência por parte de uma das autoridades do jornal —embora ela admitisse que a observação de Dines fosse “com tôda razão”—, pois, esse “esclarecimento” estava dirigido inclusive “Aos leitores que me escrevem”. Ademais, quase no final da mesma crônica, Lispector respondia o mito sobre sua nacionalidade que tanto tinham perguntado seus leitores. Sob o subtítulo “Explicação de uma vez por todas” utiliza o espaço “que o JORNAL DO BRASIL lhe concede” para responder as cartas dos leitores. Como resposta geral, Lispector tornava-se perto dos seus seguidores e contava sobre a aldeia na qual tinha nascido na Ucrânia, sobre o momento de gravidez da sua mãe e o seu traslado aos Estados Unidos, sobre sua condição no Brasil como naturalizada, sobre suas primeiras produções literárias, entre outras informações biográficas (Lispector, 1970c, p. 2).

Para esse momento, o leitor conhecia muito mais sobre a vida pessoal e profissional de Lispector, pois o mistério só se mantinha para os leitores em relação à suposição sobre o que teria acontecido se a autora tivesse ficado nos Estados Unidos.

A participação e a intervenção do leitor já eram uma constante nas crônicas de Lispector. No sábado 9 de outubro de 1971, em “Amor, quati, cão, feminino e masculino”, a cronista lembrava de uma história já publicada anteriormente em setembro, “Amor” (Lispector, 1971b), cujo final tinha sido resolvido por um leitor de uma maneira diferente. Aliás, o texto citado no mês de outubro introduz como cópia “íntegra” o que o leitor encaminhou para C.L., assim identificada como destinatário: “Um leitor resolveu outra história sobre o quati e o homem [...] Dirige-se o inventor a mim como C.L. e a assinatura é uma letra única, e ainda por cima ilegível. **Copio as aventuras do quati na íntegra:** [...]” (Lispector, 1971c, p. 2, grifo nosso).

Se fosse pela cópia “íntegra” do final resolvido pelo leitor, então esse espaço que Lispector tinha conseguido no “Caderno B” do *Jornal do Brasil* poderia ser preenchido diretamente pelos leitores “com seus próprios desejos” (Lispector, 1971a, p. 2). Em “Máquina escrevendo” (Lispector, 1971a), a cronista exigia uma mudança, talvez, no modo de recepção dos seus textos.

Não era Lispector quem continuava escrevendo aos sábados, mas a máquina que expulsava as palavras e dava sentido às “verdades faladas”. A despersonalização da cronista mapeava o percurso dos pensamentos, por momentos associados, por momentos isolados, que surgiam no processo da escrita: em primeira instância, “vamos falar a verdade”, “Máquina escrevendo” não era uma crônica, primeira questão, em segundo lugar “agora vou falar de umas verdades que me deixam espantada”, sobre bichos, segunda questão. O esforço que o leitor devia fazer para compreender a relação entre a problemática do gênero crônica e a rareza das tartarugas, talvez seja a mudança que exigia Lispector. Sem respostas precisas, a reflexão que trazia a crônica se abria até outro encontro possível, que certamente não garantia uma resposta: “A máquina continua escrevendo. Por exemplo, ela vai escrever o seguinte: quem atinge um alto nível de abstração está em fronteira com a loucura. [...] Agora a máquina vai parar. Até sábado próximo” (Lispector, 1971a, p. 2). A despedida antecipava ao leitor o seguinte encontro, mas também deixava uma ideia de “agora façam com esse texto aquilo que vocês quiserem”, como na crônica “Uma história estranha e inacabada”: “quem quiser que prossiga” (Lispector, 1972b, p. 2).

Criava-se, dessa maneira, uma conversa garantida com o leitor que não deixaria de lado os momentos representativos do contexto de produção. Assim, começava-se o

ano de 1972 com a crônica “Conversa descontraída: 1972” (Lispector, 1972c, p. 2). Com uma explícita referência ao novo ano de publicação e “ainda langorosa do fim do ano”, a cronista refletia sobre o advento de uma época sem angústias e, depois de deixar várias perguntas aos leitores, despedia-se deles com reflexões que prometiam próximas conversas descontraídas: “O que é natureza? O que é angústia? Onde fica a alma do ser? Qual é a essência da vida? Assim somos nós? Sem explicação? 1972?” (Lispector, 1972c, p. 2).

Cabe destacar as notas incluídas em pelo menos duas crônicas de 1972. A primeira delas, publicada no dia 11 de março, acompanhava a crônica “Uma história policial para crianças” (Lispector, 1972d, p. 2). Esse texto apresenta um fragmento do livro infantil *O Mistério de Coelho Pensante* (1967), uma história que, por sua vez, seria completada no mesmo espaço destinado às crônicas de Lispector nas seguintes duas semanas do mesmo ano (“O mistério do coelho pensante - II”, 18 de março de 1972; “O mistério do coelho pensante (conclusão)”, 25 de março de 1972). Levando em conta, então, a crônica “Uma história policial para crianças”, a nota que se observa no final referia a uma carta de uma leitora, Candy, e a Manuel Antônio: “Nota: reli sua carta, Candy. Você não me deu o número de seu telefone. Pode me telefonar. A Manuel Antônio: você mudou de endereço?” (Lispector, 1972d, p. 2).

A segunda nota que encontramos foi publicada junto à crônica “Um anticonto” — e não somente chama a atenção a nota nesse texto, mas também a problemática do gênero “anticonto”, posteriormente nomeado como “relatório-mistério”—. “O que tentei com essa espécie de relatório?”, interpelava Lispector ao leitor, pois desmitificar a ficção, produzir uma “antiliteratura” (Lispector, 1972e, p. 2). As notas guiavam a interpretação do leitor, sugeriam um esforço, mas também uma forma de compreender: informava-se que esse “anticonto” já tinha sido publicado anteriormente na revista *Senhor*, de São Paulo, e finalmente aparecia a seguinte sugestão: “Sugiro que guarde esta primeira parte para dar sentido à continuação, no próximo sábado” (Lispector, 1972e, p. 2).

Seja ao mencionar um destinatário pontual, Candy ou Manuel Antônio, seja ao dirigir uma nota aos leitores do “Caderno B” em geral, o certo é que Lispector parecia não se importar com a sugestão do editor-chefe do *Jornal do Brasil*, Alberto Dines, pois ela continuava fazendo uso das suas crônicas como se fossem um espaço para a “correspondência”.

Finalmente, fechamos a escolha com a seleção de duas crônicas publicadas em 1973, último ano de participação de Clarice Lispector no “Caderno B”. A primeira delas é a crônica “Não sei”, um texto publicado no dia 23 de junho, que exprime a vontade não somente de Lispector mas também do leitor:

“Vocês podem me dizer o que lhes interessa, sobre o que gostariam que eu escrevesse. Não prometo que sempre atenda o pedido: o assunto tem que pegar em mim, encontrar-me em disposição certa. Além do mais posso não saber escrever sobre o tema mencionado. Reservo-me o direito de dizer: não sei” (Lispector, 1973a, p. 3, grifo nosso).

A segunda crônica corresponde a um texto publicado no dia 24 de novembro que foi intitulado “Uma 'prosa' de Jorge Luis Borges”. Levaremos em conta a última parte da publicação precedida pelo subtítulo “Um pedido”. Lispector tinha recebido a carta de um vigia de obras, cujo nome era Fernando Bernardes, que tinha lido um livro da autora. Como recebia um salário mínimo, o homem não podia comprar livros então pediu para Lispector livros usados. “Surpreendida e comovida”, a cronista solicitou ao Instituto Nacional do Livro o envio de uma seleção de livros ao vigia de obras. Além disso, também pediu aos seus leitores que enviassem livros usados para Fernando Bernardes ao endereço particular dele (Lispector, 1973b, p. 2). Consequentemente, até as suas últimas publicações, Lispector utilizou o espaço das crônicas não somente para “conversar” com os leitores e interpelá-los, mas também para manter uma aproximação deles que não se limitava às finalidades culturais do “Caderno B”.

5.1. Considerações sobre o leitor: sua participação na produção das crônicas de Clarice Lispector

Em vista dos exemplos citados, é possível afirmar que o leitor dos textos de Clarice Lispector, publicados em um caderno considerado cultural, não somente tinha uma participação ativa como crítico da escrita da cronista, mas também, e principalmente, como produtor indireto das crônicas que a autora publicava.

Embora possamos citar apenas um exemplo no qual se transcreve “na íntegra” uma sugestão de um leitor que modifica o final de uma crônica publicada anteriormente —e as colocamos entre aspas porque essas são as palavras de Lispector—, o desejo e a vontade do leitor está presente desde o primeiro momento em que a autora assume o papel de cronista no *Jornal do Brasil*.

Seja pela menção implícita do leitor a través do uso da segunda pessoa “você/vocês”, seja pela reflexão explícita sobre o leitor, o diálogo constante entre autor-leitor respondia às exigências do leitor e, considerando a teoria da estética da recepção, ao horizonte de expectativa do leitor e ao horizonte da experiência. Visto que Clarice Lispector, em “Escrever para jornal e escrever livro”, declarava que o leitor de um jornal e o leitor de um livro implicavam compromissos diferentes, resulta pertinente destacar a construção desse horizonte ao qual refere a estética da recepção:

Um jornalista de Belo Horizonte disse-me que fizera uma constatação curiosa: **certas pessoas achavam meus livros difíceis e no entanto achavam perfeitamente fácil entender-me no jornal**, mesmo quando publico textos mais complicados.

[...] Respondi ao jornalista que a compreensão do leitor depende muito de sua atitude na abordagem do texto, de sua predisposição, de sua isenção de idéias preconcebidas. **E o leitor de jornal, habituado a ler sem dificuldade o jornal, está predisposto a entender tudo. E isto simplesmente porque “jornal é para ser entendido.”** Não há dúvida, porém de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que escrevo para jornais — isso sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo (Lispector, 1972a, p. 2, grifo nosso).

O jornal como suporte determinaria a participação do leitor e a interpretação do conteúdo. Claramente a compreensão seria “perfeitamente fácil” no jornal porque a ideia preconcebida de que o que se publicava no jornal era para ser entendido superava qualquer conteúdo que pudesse ser considerado “complicado”. E isto é mencionado por Chartier (2000): o sentido que o leitor lhe proporciona a determinado texto dependerá, entre outros aspectos, do conjunto dos textos reunidos, por exemplo, em um jornal específico.

Por outro lado, também é importante considerar que são as mesmas características do gênero crônica que determinam a construção do leitor nesse contexto. Isto é, a crônica considerada como gênero efêmero, como gênero que responde a um diálogo com o leitor, que, ademais, pode sugerir uma anedota (Candido, 1992; de Sá, 1997), que atende às necessidades dos consumidores de um jornal (de Sá, 1997) e que manifesta os acontecimentos do dia-a-dia íntimo de cada autor (Teixeira, 2000), são características que determinam um leitor interessado nessa dialética construída entre ele e a cronista.

Além das características da crônica como gênero que nasceu no jornal, o contexto de produção do texto (Bronckart, 2003) não se refletia apenas no paratexto do “Caderno B”, geralmente, nessa segunda página na qual publicava Lispector. O contexto de produção era um recurso utilizado pela autora com o intuito de gerar uma aproximação do leitor: as referências aos espaços geográficos e ao tempo da produção, o apelo ao leitor que, por momentos, assumia um papel social de enunciador e, em outras circunstâncias, um papel de destinatário, a alusão à problemática do gênero textual crônica dos objetivos da escrita no jornal e, finalmente, ao suporte próprio de circulação.

Essas referências, aliás, envolviam a subjetividade do leitor (Sousa e da Cruz, 2008), pois convidavam ao diálogo a à discussão. Nesse sentido, a construção das crônicas de Lispector transgredia qualquer tentativa de “agrupamento” dos textos: anticontos, relatórios, notas, reflexões, entre outros. Justamente respondiam à fusão do ensaio, do qual tomava o tratamento informal dos assuntos abordados, e do folhetim, do qual tinha absorvido a dimensão ficcional dos eventos (de Freitas, 2004), mas também se construía como um monólogo comunicativo, insistente em criar um diálogo com o leitor e um ar de família (Candido, 1992). Inclusive, como afirma Barreto (2006), Lispector e o leitor se tornaram confidentes e isso se reflete nas crônicas analisadas.

Não podemos esquecer que a experiência de Lispector de escrever para jornal e para um público específico já tinha começado na década de 40 e que as suas primeiras crônicas começaram a ser publicadas no jornal *A manhã*. Portanto, o percurso jornalístico da autora foi a partir dos seus primeiros contos, da colaboração nas seções femininas e das inúmeras entrevistas realizadas a pessoas destacadas do mundo considerado cultural.

Em resumo, a crônica de Lispector não se definia só de uma vez como gênero, mas se redefinia com a participação do leitor do “Caderno B”, enunciador e destinatário ao mesmo tempo. No entanto, é possível que Lispector não tenha explorado

demasiadamente sobre o seu próprio leitor, pois ela mesma afirmava que desconhecia qual era o perfil do seu leitor, na entrevista concedida em 1977 para o *Canal TV Cultura*, apenas alguns meses antes da sua morte:

— Qual você acredita que deva ser o perfil médio de seu leitor?

— Sabe que eu não sei?

(Canal TV Cultura, 2013, 0h25m47s).

Assim como Lispector manifestava o seu direito de “não saber” as respostas a certas perguntas (Lispector, 1973a, p. 3), também não compreendia o motivo pelo qual o seu público podia ou não compreender seus textos: “Ou toca ou não toca [...] me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato” (Canal TV Cultura, 2013, 0h23m33s). Aliás, a escritora afirmava que ela não tinha mudado sua forma, mas que eram os leitores os que tinham mudado, outro mistério que ela não podia resolver.

6. Conclusões

Em vista do exposto, podemos considerar que as crônicas de Clarice Lispector publicadas no “Caderno B” do *Jornal do Brasil*, desde 1967 até 1973, incluem o leitor não somente como um público fiel seguidor da cronista, mas também, e principalmente, como um participante necessário para a produção dos textos.

Sendo a linguagem descompromissada e o uso do diálogo como recurso para criar uma “conversa despreocupada” (Candido, 1992) algumas das características principais da crônica brasileira, não podemos desconhecer que o leitor de Lispector é parte constitutiva na escrita das crônicas. Consequentemente, devemos levar em conta, por um lado, a preferência pelo jornal por parte dos leitores desse gênero textual (de Sá, 1997), uma consideração que pode ser relacionada com “o tratamento informal dos assuntos abordados” (Paulo Eduardo de Freitas, 2004), e por outro lado, a dimensão ficcional desses mesmos eventos e temáticas.

Esse conjunto daria a identidade da crônica como gênero nacional, como gênero brasileiro: a preferência pelo suporte jornalístico, a conversa ou o diálogo descompromissado e a dimensão ficcional. Nesse sentido, as crônicas de Lispector apresentavam essas características, mas também reforçavam a ideia de diálogo ao incluir a participação do leitor nas produções publicadas aos sábados no *Jornal do Brasil*.

É certo que podemos elencar características próprias da produção literária da cronista —a abordagem de experiências mínimas, a presença da mulher no seu contexto social, especificamente nos espaços urbanos, o uso da metalinguagem, o uso da primeira pessoa, entre outras— mas é importante destacar que o leitor constituía uma das características próprias da produção de Lispector nos jornais.

Como mencionamos na nossa análise, a experiência da autora no âmbito jornalístico já tinha começado na década de 40 e as suas primeiras crônicas foram publicadas no jornal *A manhã*. Isto é, a participação de Clarice Lispector nos espaços considerados “culturais” dos jornais, como o “Caderno B”, responde a um percurso no qual a presença do leitor de jornal foi fundamental. O seu público fiel e confidente não somente acompanhou Lispector a partir da leitura das crônicas, mas também participou na produção escrita dos mesmos textos que se podiam ler aos sábados.

Seja pelas sugestões ou pelas reclamações que Lispector recebia dos leitores, seja pelas cartas que depois eram reproduzidas como partes das crônicas, seja inclusive utilizando as resoluções de alguns dos textos que eram modificadas pelos leitores, observamos que o leitor se tornava em produtor textual. Se por um lado o sentido que o leitor proporciona a determinado texto dependerá do conjunto dos textos reunidos —neste caso podemos pensar no suporte jornal— (Chartier, 2000), por outro lado, não devemos esquecer que tanto o horizonte de expectativa como o horizonte de experiência (Jauss, 1987) são fundamentais para pensar o sentido de uma obra. Esse sentido foi proporcionado tanto por Clarice Lispector como pelo leitor das suas crônicas.

7. Referências citadas

Bibliografia geral:

- Battella Gotlib, C. (2007). *Clarice, una vida que se cuenta. Bibliografía literaria de Clarice Lispector*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bronckart, J. P (2003). *Atividade de linguagem, textos e discursos*. São Paulo: EDUC.
- Canclini, N. G. (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Chartier, R. (2000). *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones* (Vol. 302653). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Eco, U. (1993). “Estructuras de mundos”. Em: *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, pp. 172-244. Barcelona: Editorial Lumen.
- Jauss, H. R. (1981). “Estética de la recepción y comunicación literaria”. Em: *Punto de vista*, Vol. 12, pp. 34-40.
- Lispector, C. (1964). *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora Rocco.

Bibliografia sobre crônicas e sobre as crônicas de Clarice Lispector:

- Barreto, I. (2006): “As realidades do Jornalismo Cultural no Brasil”. Em: *Contemporânea*, vol. 7, pp. 65-73.
- Bastazin, V. (2006): “José Saramago: hibridismo e transformação dos gêneros literários”. Em: *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*, vol. 2, n. 2, pp. 1-14. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4881/2796>
Último acesso: 09/03/2021.

- Canani, C. E. (2014): “Crônica: uma intersecção entre a literatura e o jornalismo”. Em: *Revista Científica CENSUPEG*, vol. 3, pp. 45-55.

- Candido, A. (1992): “A vida ao rés-do-chão”. Em: *Para gostar de ler*, vol. 5, pp. 89-99.

- Cardoso Ribas, M. C.; Marques Domás, M.; Pesanha, K. S. (2009): “A crônica em sala de aula: trabalhando com um gênero menormENORMEnormenor...”. Em: *SOLETRAS*, vol. 18, pp. 7-23.
- Comba, R. (2019). “Figuraciones del espacio en las crónicas de Clarice Lispector y Maria Ondina Braga”. Em: Bussola, D.; Cariello, G.; Miranda, F.; Miranda, J. e Ortiz, G. (2019). *Tramos y Tramas VII*. Rosario: Laborde Libros Editor.

- Coutinho, E. (2006): “A crônica de Rubem Braga: os trópicos em palimpsesto”. Em: *Signótica*, vol. 18, n. 1, pp. 43-57.

- Cristofanelli, M. (2019). “Clarice Lispector y Maria Ondina Braga: una escritura de silencios”. Em: Bussola, D.; Cariello, G.; Miranda, F.; Miranda, J. e Ortiz, G. (2019). *Tramos y Tramas VII*. Rosario: Laborde Libros Editor.

- de Freitas, P. E. (2004): “A crônica: sua trajetória; suas marcas”. Em: *V Congresso de Letras: Discursos e Identidade Cultural*. pp. 171-179. Disponível em: <http://bibliotecadigital.unec.edu.br/ojs/index.php/unec02/article/viewFile/205/284> Último acesso: 09/03/2021.

- de Freitas Simões, A. (2009): “A evolução da crônica como gênero nacional”. Em: *Estacao literária*, vol. 4, pp. 49-61.

- de Sá, J. (1997): “Uma definição”. Em: *A crônica*, pp. 5-11. San Pablo: Ática.

- de Solans, C. M. (2004). “A descoberta do mundo: el panóptico desencantado”. Em: *Anclajes*, Vol. 8, N° 8, pp. 241-262. Disponível em: <https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/3402> Último acesso: 30/04/2021

- de Sousa, L. B. e da Cruz, L. R. (2008). “Subjetividade e leitura em Clarice Lispector”. Em: *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N° 40, pp. 32-39. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?querysDismax.DOCUMENTAL_TODO=Subjetividade+e+leitura+em+Clarice+Lispector Último acesso: 30/04/2021

- de Souza Lima, P. F. (2015). “Menina do B ” no caderno de cultura do *Jornal do Brasil* da abertura política (1974-85)”. Em: *Revista Transversos*, Vol. 3, N° 3, pp. 59-76.

- Ferreira, V. M. (2008). “A contribuição do Caderno B do Jornal do Brasil durante o período de repressão política do regime militar”. Em: VI Congresso Nacional de História da Mídia, pp. 1-12.

- Feudal, M. G. (2009): “La palabra acontecimiento: Clarice Lispector en sus crónicas de *Jornal do Brasil* (1967-1973)”. Em: *Outra Travesia*, vol. 9, pp. 204-217.

- Figueiredo Lucena, R. (2003): “A crônica como gênero que introduziu o esporte no Brasil”. Em: *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, vol. 25, N°1, pp. 59-71.

- Freixas, L. (2013): “Lo femenino y lo trascendente”. Em: *Espéculo*, vol. 51, pp. 66-68.

- Garramuño, F. (2008): “La opacidad de lo real”. Em: *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, vol. 18, pp. 199-214.

- Lispector, C. (1999). *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Editora ROCCO.

- Maroneze, L. (2014): “A crônica e o fazer histórico na crise da modernidade: reflexões e possibilidades”. Em: *Estudios históricos*, vol. 12, pp. 1-17. Disponível em: <http://www.estudioshistoricos.org/12/artigo%20cronica%20e%20hist.pdf> Último acesso: 09/03/2021.

- Martins, P. R. (2010): “Revisitando a crônica brasileira: a condição do cronista.” Em: *Revista Estação Literária*, vol. 6, pp. 107-114.

- Medeiros, V. G. (2004): “Discurso cronístico: uma “falha no ritual” jornalístico”. Em: *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, vol. 5, n. 1, pp. 93-118.

- Minucci, E. (2019). “Clarice Lispector y Roberto Arlt: la incertidumbre de la crónica”. Em: Bussola, D.; Cariello, G.; Miranda, F.; Miranda, J. e Ortiz, G. (2019). *Tramos y Tramas VII*. Rosario: Laborde Libros Editor.
- Neiva, É. (2006): “A crônica no universo jornalístico e literário”. Em: *Contemporânea*, vol. 6, pp. 123-139.

- Nogueira, N. (2007): “A crônica de Clarice Lispector em diálogo com sua obra literária”. Em: *Verbo de minas: letras*, vol. 6, n. 11/12, pp. 87-99.

- Pereira, M. D. R. A (2010). “A crônica feminina brasileira no século XIX”. Em: *Fazendo gênero*, Vol. 9.

- Redmond, Wiliam Valentine (2010): “Aspectos da crônica no Brasil: uma reflexão crítica”. Em: *Verbo de Minas: letras*, vol. 9, Nº 17, pp. 133-142.

- Rodríguez, S. (2016). “Soy, luego soy”: Problematicación de la imagen autoral en las crónicas de Clarice Lispector”. Em: *Interdisciplinar. Revista de Estudos em Língua e Literatura*, vol. 26, pp. 91-104.

- Siebert, S. (2014): “A crônica brasileira tecida pela história, pelo jornalismo e pela literatura”. Em: *Linguagem em (Dis)curso*, vol. 14, Nº 3, pp. 675-685.
- Simões, A. F. (2009): “A evolução da crônica como gênero nacional”. Em: *Revista Estação Literária*, vol. 4, pp. 49-61.

- Simon, L. C. S. (2004): "Do jornal ao livro: a trajetória da crônica entre a polêmica e o sucesso." Em: *Revista Temas e matizes*, vol. 5, pp. 54-61.

- Soares, M. V. N. (2015). “Uma flor murcha: a crônica brasileira entre o jornal e o livro”. Em: *Revista da Anpoll*, Vol. 1, N° 38, pp. 101-110. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/838>
Último acesso: 30/04/2021

- Souza, T. E. S. (2017). “Jornalismo, literatura e olhares sobre o cotidiano: caminhos e tendências da crônica brasileira”. Em: *Revista de Estudios Brasileños*, Vol. 4, N° 8, pp. 79-89. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6368036> Último acesso: 30/04/2021

- Teixeira, T. (2000): “A crônica política no Brasil—um estudo das características e dos aspectos históricos a partir da obra de Machado de Assis, Carlos Heitor Cony e Luis Fernando Veríssimo”. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/teixeira-tattiana-cronica-politica-Brasil.html> Último acesso: 09/03/2021.

- Tuzino, Y. (2009): “Crônica: uma Intersecção entre o Jornalismo e Literatura”. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tuzino-yolanda-uma-interseccao.pdf> Último acesso: 09/03/2021.

- Vico, M. E. (2019). “Clarice Lispector y Roberto Arlt: escritores críticos de la sociedad de su tiempo”. Em: Bussola, D.; Cariello, G.; Miranda, F.; Miranda, J. e Ortiz, G. (2019). *Tramos y Tramas VII*. Rosario: Laborde Libros Editor.

- Viegas, A. C. (2012): “A profissão de escritora no Brasil: uma leitura das crônicas de Clarice Lispector”. Em: *SOLETRAS*, vol. 24, pp. 234-245.

Bibliografia consultada:

- De Lima, R. B. (2020). “O lado “B” de Evandro Teixeira: fotografia e resistência nos Cadernos Culturais do Jornal do Brasil (1963-1979)”. *Oficina Do Historiador*, 13(1).

Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/oficinadohistoriador/article/view/35158/19729> Último acesso: 3/04/2021

- Jácome, P. e Vieira, I. (2018). “O lado B do jornalismo: como os cadernos culturais entram na história”. Em: *Revista Contracampo*, Vol. 37, N° 03, p. XX-XX.

- *Jornal do Brasil*. (s./f). FGV CPDOC. Disponível em:

<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-brasil>

Último acesso: 3/04/2021

- Maduell, I. (2015). O jornal como lugar de memória: reflexões sobre a memória social na prática jornalística. *Revista Brasileira de História da Mídia*, 2015, vol. 4, no 1.

- Vieira, I. (2015). “O jornal como lugar de memória: reflexões sobre a memória social na prática jornalística”. Em: *Revista Brasileira de História da Mídia*, Vol. 4, N° 1, pp. 31-39.

Fontes:

“Caderno B” (1960). Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 219, pp. 1-8. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=caderno%20b&pagfis=9985

“Caderno B” (1967). Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 127, pp. 1-8. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=103565

Último acesso: 3/04/2021

“Caderno B” (1968). Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 235, pp. 1-8. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=109544

Último acesso: 3/04/2021

“Caderno B” (1969). Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 229, pp. 1-8. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=127512

Último acesso: 3/04/2021

“Caderno B” (1970). Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 230, pp. 1-8. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=75

Último acesso: 3/04/2021

“Caderno B” (1971). Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 236, pp. 1-8. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=23896

Último acesso: 3/04/2021

“Caderno B” (1972). Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 234, pp. 1-8. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=47987

Último acesso: 3/04/2021

“Caderno B” (1973). Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 259, pp. 1-8. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=76530

Último acesso: 3/04/2021

“Clarice Lispector volta ao Brasil” (1949). Em: *Letras e Artes: Suplemento de A Manhã*.

Ed. 130, p. 4. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pesq=&pagfis=1676>

Último acesso: 3/04/2021

Lispector, C. (1967a). “Amor imorredouro”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 133, p.2.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=103881

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1967b). “Por detrás da devoção”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 206, p.2.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=107969

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1967c). “Das doçuras de Deus”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 218, p.2.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=108651

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1968a). “Um telefonema”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 259, p.2. Disponível

em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=110832

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1968b). “Outra carta”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 277, p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=111752

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1968c). “Adeus, vou-me embora!”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 10, p.2.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=114357

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1968d). “Frase misteriosa, sonho estranho”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 45,

p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=116312

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1968e). “O suéter”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 99, p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=119518

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1968f). “Enquanto vocês dormem”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 33, p.2.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=115657

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1968g). “Ser cronista”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 63, p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=117322

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1969a). “Perguntas grandes”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 299, p.2.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=131479

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1969a). “Fios de sêda”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 34, p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=134007

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1970a). “Carta atrasada”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 270, p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=2824

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1970b). “Escrever”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 21, p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=7448

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1970c). “Esclarecimentos”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 190, p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=20419

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1971a). “Máquina escrevendo”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 44, p.2.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=32977

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1971b). “Amor”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 134, p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=39938

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1971c). “Amor, quati, cão, feminino e masculino”. Em: *Jornal do Brasil*.

Ed. 158, p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=41669

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1972a). “Escrever para jornal e escrever livro”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed.

100, p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=62749

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1972b). “Uma história estranha e inacabada”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed.

18, p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=55942

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1972c). “Conversa descontraída: 1972”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 234,

p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=47980

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1972d). “Uma história policial para crianças”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed.

286, p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=52320

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1972e). “Um anticonto”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 121, p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=64471

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1973a). “Não sei”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 76, p.3. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=86563

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (1973b). “Uma 'prosa' de Jorge Luis Borges”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 230, p.2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=95979

Último acesso: 15/07/2021

Lispector, C. (2013). “Panorama com Clarice Lispector”. Em: *Canal TV Cultura* [Arquivo de vídeo]. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU> Último acesso: 3/04/2021

Anexos

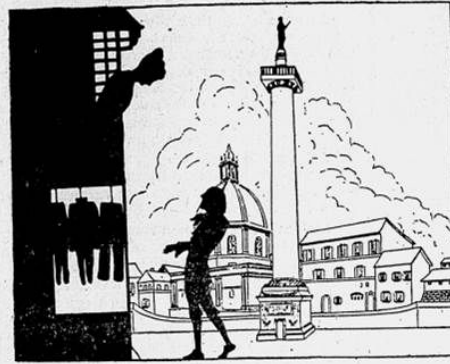
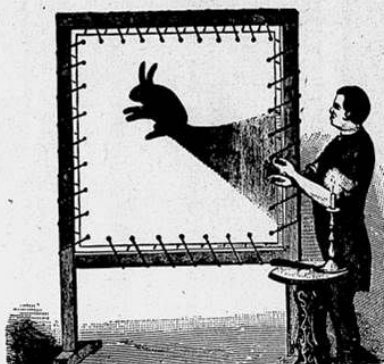
JORNAL DO BRASIL — RIO DE JANEIRO, SÁBADO, 2 DE SETEMBRO DE 1967

B



AS SOMBRAS QUE REPRESENTAM A VIDA

LUIZ CARLOS MACIEL



Venham rapazes, venham moças
Ver a mimica das silhuetas
Venham ver no Séraphin
O bom humor em roupas pretas
Ainda que a sala seja escura
E o ator apenas sombra
Possa, Senhores, sua alegria
Tornar-se realidade viva

Os bons tempos em que se chamavam esses versos num cartaz de publicidade de um teatro de sombras de Paris, não podem mais voltar. A simplicidade, a graça e a ingenuidade infantil das sombras parecem qualidades definitivamente perdidas por todo o teatro e todo o cinema. No século XVIII, porém, o teatrinho de Séraphin fascinava crianças e adultos e sua tela mal iluminada por lâmpadas a gás competia em pé de igualdade com os grandes palcos dos atores de carne e osso.

Entretanto, apesar de tudo, as sombras dramáticas não estão mortas. Apesar das telas gigantes e coloridas dos cinemas ou da produção em massa da televisão, apesar do desaparecimento praticamente total dos velhos teatrinhos de sombras, o velho meio de expressão continua a ser freqüentemente usado, inclusive pelos novos meios de comunicação com a massa. As sombras são muito usadas, no teatro e no cinema, às vezes para sugerir cenas audaciosas, em matéria sexual, outras como elemento de encenação de passagens de suspense, abundantes em filmes policiais (Vicent Minelli satiriza o clichê em seu filme *Assim Estava Escrito*). Algumas vezes, inclusive, o emprego das sombras ganha densidade estética, como é o caso de Eisenstein em *Ioá*, o *Terrível*. Na verdade, todos nós continuamos familiarizados com as sombras. Se outros exemplos não bastassem, seria suficiente lembrar que uma das bossas mais celebradas dos teatros cariocas, conhecida por todos os telespectadores, é a projeção da sombra de um dos locutores sobre uma parede.

Essa permanência parece ser explicada pelo fato de que a descoberta da expressividade da sombra deve ser tão velha quanto o mundo. Foram utilizadas como parte de rituais religiosos em várias civilizações primitivas; foram uma diversão noturna familiar, através de todos os séculos; fazem parte da história do teatro, do folclore, do *show business* e do cinema. Com efeito, muitos dos recursos técnicos, empregados pelos antigos artistas dos teatrinhos de sombra, foram predecessores legítimos dos *travellings*, cortes e fusões dos cineastas modernos.

O BERÇO CHINÊS

Em 1956, dois franceses, Denis Bordat e Francis Boucrot tentaram escrever, pela primeira vez, uma pequena história sistemática dos teatros de sombra. O livro, intitu-

tulado *Les Théâtres d'Ombres* (ed. L'Arche, Paris), embora seja pouco sistemático para dar conta de seus objetivos, faz uma descrição acurada e divertida das principais manifestações do teatro de sombras. Segundo os autores, a expressão *sombras chinesas* para designá-lo é correta, pois foi efetivamente na China que surgiu como um espetáculo organizado. As origens eram religiosas mas cedo a liturgia perdeu o seu sentido de culto para tornar-se um divertimento popular. Enquanto no século XI as sombras já divertiam toda a China, só nos séculos XIII e XIV penetraram nos outros países da Ásia.

As verdadeiras sombras chinesas caracterizam-se por seu pequeno tamanho, as cores brilhantes das marionetes utilizadas e, principalmente, a sua extrema mobilidade. A projeção é feita sobre uma tela de pano emoldurada de madeira; uma lâmpada de óleo serve como fonte de luz; um tamborim fornece fundo musical à ação. A riqueza de movimentos dá grande realismo essa arte que não está totalmente desaparecida. Pelo contrário, o prestígio aos teatros de sombras sempre foi um dos pontos da política cultural do Governo comunista da República Popular da China e é de se esperar que ganhem um novo impulso com a revolução cultural de Mao Tsé-tung que tem como programa a supressão de toda manifestação cultural ocidental, *burguesa*, e o estímulo às formas de arte da tradição popular do país.

MORALIDADE EM JAVA

Outro berço importante do teatro de sombras, segundo Bordat e Boucrot, foi a Ilha de Java. O *wayang-koelit*, ou teatro de sombras, surgiu na Ilha antes mesmo do que qualquer manifestação dramática executada por pessoas. Os próprios movimentos das célebres dançarinas javanenses, aparecidas bem mais tarde, foram buscar inspiração nos movimentos dos bonequinhos projetados contra a tela. Estes são bem maiores do que os chineses e geralmente cortados numa só peça de madeira. Invariavelmente de perfil, representam figuras mitológicas, especialmente animais imaginários que formam um bestiário rico e impressionante. Os espetáculos costumavam durar das nove horas da manhã às nove da noite e a plateia separava homens e mulheres. Aquêles, colocados estrategicamente, viam, não apenas a projeção, mas as próprias marionetes; estas contentavam-se apenas com as sombras.

O *wayang-koelit* javanês, ao contrário das sombras chinesas, não é um espetáculo comercial que vise o entretenimento. Ele conservou o seu caráter religioso. As histórias são verdadeiras predicas morais e a ação é acompanhada pela narração de um ator, o *dalang*, que é na verdade o elemento mais importante do espetáculo. Mistura de sacerdote e filósofo, comediante e conse-

lieiro, poeta e orador, compositor e cantor, chefe de orquestra e diretor de cena, ele adverte os espectadores contra os maus costumes e os incita à moralidade. A maior parte dos temas é extraída da grande epopeia *Mahabharata*, espécie de suma suprema da sabedoria de Java.

LICENCIOSIDADE NA TURQUIA

Um espírito totalmente diferente orienta as sombras turcas. Tradicionalmente, elas contavam as aventuras de um personagem esperto e engraçado, lascivo e trapalhão — Karagoz —, geralmente assistido por seu amigo Hacıvad. Teatro popular cru, o Karagoz, com sua licenciosidade, se inscreve numa tradição respeitável de todo o teatro: a tradição da sátira desbocada e do riso irreverente, a tradição de Aristófanes. Muitos dos enredos desse teatrinho de sombras lembram insistentemente algumas das obras do mestre da comédia grega. Num deles, Karagoz entra em cena e, após cantar os prazeres do amor físico, com todas as minúcias mais privadas, passa a perseguir mulheres com uma selvageria sem censuras e com a colaboração descarada de Hacıvad. Todas resistem a princípio, mas acabam cedendo, em geral a troco de dinheiro. O que se segue é reproduzido fielmente pelas sombras.

A plateia morria de rir, principalmente as crianças de todas as idades que assistiam aos espetáculos com o consentimento e o estímulo dos pais. Tecnicamente, o palco, ou melhor, a tela, do Karagoz, se caracteriza pela ausência do chão. As sombras ficam soltas no espaço onde se deslocam com uma liberdade que é autêntica predecessora da destruída pelos personagens dos modernos desenhos animados.

A favor do Karagoz, é preciso dizer ainda que, além do divertimento licencioso, sua sátira atingia quase todos os aspectos da vida da comunidade e era particularmente aguda. Essa forma de espetáculo está quase morta. Contudo, há poucos anos, ainda existia na Argélia um teatro de Karagoz que foi fechado pelas autoridades francesas, antes da independência do país, por causa de suas críticas virulentas contra a ocupação francesa e seu alinhamento aberto com a causa da Frente de Libertação Nacional.

MODA NA FRANÇA

Ao que tudo indica para Bordat e Boucrot, o primeiro país europeu a conhecer o teatro de sombras foi a Espanha. De lá, foi introduzido na França por um aventureiro chamado Dominique Séraphin, em fins do século XVIII. Seu teatro foi o mais famoso de todos os tempos, no gênero. Em 1772, quando tinha apenas 25 anos, pediu ao dono do Hotel Lannion, de Versalhes, que o deixasse montar nos jardins do estabelecimento um gênero novo de espetáculo,

desconhecido pelos franceses. Obtida a permissão, o sucesso foi fulminante. Em pouco tempo, Séraphin apresentava-se na Corte, diante da própria Maria Antonieta. As sombras tornaram-se a última moda, em toda a França. Nos salões e nas casas, brincava-se de fazer sombras com as mãos. Os perfis recortados em papel preto por pouco não ameaçaram o prestígio dos teatros de óleo. Séraphin era um homem vitorioso.

Em 1784, ele se transfere para Paris e se instala no Palais Royal, que transformava no grande centro de diversões dos parisienses. Lá encena peças curtas que agradam a crianças e adultos. Faz um espetáculo diário, às 18 horas, e dois nos domingos e dias de festa, às 17 e 19 horas. A Revolução Francesa não interrompe sua carreira. Séraphin muda o nome do teatro, suas sombras tornam-se republicanas e continuam em evidência, mesmo depois de sua morte em 1800.

Bordat e Boucrot, em seu livro, ainda fornecem informações sobre muito outros teatros europeus que seguiram as pegadas de Séraphin — os de Epinal, Nancy e Munich — e sobre vários artistas que fizeram o mesmo — Lemerrier de Neuville, que trabalhou com marionetes e panos de fundo desenhados por Gustave Doré, Théodore Revel, especialista no trabalho com as mãos, e muitos outros. O teatro de sombras mais famoso no século XIX foi o cabaré Le Chat Noir, que fazia vários níveis de projeções, criando assim uma ilusão de profundidade. Com a guerra de 1914, entretanto — lamentam Bordat e Boucrot —, quando fecharam quase todos os grandes cabarês franceses, desapareceu também esse tipo de espetáculo.

O MISTÉRIO VIVO

Paul Vieillard tentou em nosso século transformar o velho espetáculo de sombras num superespetáculo moderno, enriquecido por uma grande quantidade de novas técnicas. Seus esforços, entretanto, não encontraram seguidores. A parte do livro de Bordat e Boucrot, dedicada ao seu trabalho, é a mais ampla, técnica e detalhada. Vieillard ama as sombras e acredita que continuam a ser um meio de expressão artística legítimo, rico e insubstituível.

E, na verdade, esse meio não parece esgotado. Como é geralmente usada no teatro e no cinema, a imagem analisa, explica e envolve. As sombras fazem o contrário. Elas simplificam, sintetizam e *distanciam* no sentido que Bertolt Brecht aplicou para descrever o teatro na China, onde elas também nasceram como manifestação dramática articulada. Elas possuem a qualidade fundamental de reduzir a ação e o sentido das massas e dos movimentos, ao que lhes é absolutamente essencial. Al talvez resida sua magia. Pois, se o teatro de sombras desapareceu, o seu mistério continua vivo.



Clarice Lispector

tortura e glória

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos. Veu a ter um busto enorme, enquanto nós todas ainda éramos achatadas. Como se não bastasse, enchia os bolsos da blusa, por cima do busto, com balas. Mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria.

Pouco aproveitava. E nós menos ainda: até para aniversário, em vez de algum livrinho, ela nos entregava em mãos um cartão-postal da loja do pai. Ainda por cima com paisagem de Recife mesmo, onde morávamos, com suas pontes. Atrás escrevia com letra bordadíssima palavras como data natalícia e saudade.

Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres. Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. Na minha ansia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe empréstados os livros que ela não lia.

Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim uma tortura chinesa. Como casualmente, informou-me que possuía *As Reinações de Narizinho*.

Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses. Disse-me que eu passasse pela sua casa no dia seguinte e que ela o emprestaria. Até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança da alegria: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave. No dia seguinte fui à sua casa, literalmente correndo. Ela não morava num sobrado como eu, e sim numa casa. Não me mandou entrar. Olhando bem para meus olhos, disse-me que havia emprestado o livro a outra menina, e que eu voltasse no dia seguinte para buscá-lo. Boquiaberta, sai devagar, mas em breve a esperança de novo me tomava toda e eu recomçava na rua a andar pulando, que era o meu modo estranho de andar pelas ruas de Recife. Dessa vez nem caí: gulava-me a promessa do livro, o dia seguinte viria, os dias seguintes eram a minha vida inteira, o amor pelo mundo me esperava, andei pulando pelas ruas como sempre e não caí nenhuma vez.

Bom, mas não ficou simplesmente nisso. O plano secreto da filha do dono de livraria era tranqüilo e diabólico. No dia seguinte lá estava eu à porta de sua casa, com um sorriso e o coração batendo. Para ouvir a resposta calma: o livro ainda não estava em seu poder, que eu voltasse no dia seguinte. Mal sabia eu como mais tarde, no decorrer da vida, o drama do dia seguinte ia se repetir com o coração batendo.

E assim continuou. Quanto tempo? Não sei. Ela sabia que era tempo indefinido, enquanto o fel não escorresse de seu corpo grosso. Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes advinho. Mas, adivinhando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer está precisando que eu sofra.

Quanto tempo? Eu ia diariamente à sua casa, sem faltar um dia sequer. As vezes ela dizia: pois o livro esteve comigo ontem de tarde, mas você não veio, de modo que o emprestei a outra menina. E eu, que não era dada a olheiras, sentia as olheiras se formando sob os meus olhos espantados.

Até que um dia, quando eu estava à porta de sua casa, ouvindo humilde e silenciosa a sua recusa, apareceu sua mãe. Esta devia estar estranhando a aparência muda e diátria daquela menina à porta de sua casa. Pediu explicações a nós duas. Houve uma confusão silenciosa, entrecortada de palavras pouco elucidativas.

A senhora achava cada vez mais estranho o fato de não entender. Até que essa mãe bo entendeu. Voltou-se para a filha e com enorme surpresa exclamou: mas este livro nunca saiu daqui de casa e você nem quis ler! E o pior para ela não era essa descoberta. Devia ser a descoberta da filha que tinha. Com certo horror nos espia: a potência de perversidade de sua filha desconhecida, e a menina em pé à porta, exausta, ao vento das ruas de Recife. Foi então que, se refazendo, disse firme e calma para a filha: você vai emprestar agora mesmo *As Reinações de Narizinho*. E para mim disse tudo o que eu jamais poderia aspirar ouvir: "E você fica com o livro por quanto tempo quiser." Entendem? Valia mais do que me dar o livro: "pelo tempo que eu quisesse é tudo o que uma pessoa, pequena ou grande, pode querer."

Como contar o que se seguiu? Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não sai pulando como sempre. Sai andando bem devagar. Sei que segurava o livro com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração estarecido, pensativo.

Chegando em casa, não comeci a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei mais comendo pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada.

As vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.

A Vanguarda do Sax

luiz orlando carneiro



Albert Ayler



Archie Shepp

O saxofone-tenor, com sua imagem curvilínea, brilhante, e sua forma de jota, é desde a década de 1930 uma espécie de símbolo do jazz, fartamente empregado por artistas gráficos nas capas de discos e livros especializados.

Com a morte prematura de John Coltrane, que foi nos últimos anos o grande revolucionário do instrumento, o título passou a ser disputado por outros dois músicos de vanguarda muito conhecidos, admirados e criticados, nos Estados Unidos e na Europa, mas pouco divulgados no Brasil, já que sua música é incômoda — comercialmente falando — e só gravada por companhias de disco dedicadas no jazz.

Archie Shepp tem 30 anos e nasceu na Flórida; Albert Ayler é um ano mais velho que Shepp e veio de Ohio. Ambos são negros e, juntamente com Coltrane e Ornette Coleman, são co-responsáveis pela mais importante revolução por que passa o jazz desde a época da Segunda Grande Guerra, quando Dizzy Gillespie, Charlie Parker e Thelonious Monk criaram o *bebop*. Como integrantes do movimento conhecido por vários apelidos como *new thing*, *free jazz* e *new music*, ambos produzem uma música visceralmente negra, de um expressionismo feroz, que procura estabelecer uma nova estética e uma nova concepção do belo, servindo-se para isso de uma total liberdade de criação nos planos da forma, da melodia, da harmonia, do ritmo e do timbre.

O saxofone foi inventado por um belga, Adolphe Sax, mas foi sempre considerado um instrumento mais de banda do que de orquestra sinfônica. Na chamada música erudita, ele costuma ser olhado como um instrumento vulgar, ou quando muito como um instrumento que pode ser adicionado à orquestração como um tempero exótico. Pelo menos foi assim que o empregou Ravel na orquestração de *Quadros de uma Exposição*, de Mussorgski ou Prokofiev na suíte *Tenente Kije*. Alguns compositores como Jacques Ibert chegaram a escrever concertos para saxofone e orquestra, mas o saxofone jamais foi explorado, em toda a sua riqueza de timbre, pelo músico clássico. O saxofone de orquestra sinfônica tem um som padrão, meloso, sem qualquer impacto. Foram os músicos de jazz, de Coleman Hawkins a John Coltrane, passando por Lester Young e Sonny Rollins, que exploraram todos os recursos do sax-tenor — o mais comum dos saxofones.

Shepp e Ayler levam às últimas consequências a exploração do som e dos recursos de timbre do instrumento, criando uma sonoridade totalmente nova e que, provavelmente, jamais foi sonhada por Adolphe Sax. John Philip Sousa certamente a chamaria de guincho ou grunhido. A busca de uma sonoridade agressiva, violenta, vibrátil está na pró-

pria essência da música de Shepp e Ayler, do mesmo modo que o *shout*, o grito, a imprecação, o lamento estavam nas raízes do blues primitivo.

A *avant-garde* — é Archie Shepp quem diz — "não é um movimento, mas um estado de espírito. É uma total negação da precisão tecnológica e uma reafirmação do *das Volk*. E deixemos claro que Ornette Coleman nunca foi mais longe do que Lightnin' Hopkins". (Hopkins é um cantor de blues arcaico e com esta remissão Archie Shepp quer mostrar que as raízes mais negras do jazz continuam intactas na *new thing*).

Albert Ayler, ao contrário de Shepp, não é muito dado a definições sobre a natureza de sua música. Músico aparentemente ingênuo, o fervor religioso de suas composições e improvisações começa já no título de suas obras: *Holy Spirit*, *Spiritual Unity*, *Spirits Rejoice*. A música que produz, no seu saxofone rouco e nervoso, é talvez a mais importante síntese das raízes negras e religiosas do jazz projetada no mais livre expressionismo. As imprecações, ecos e lamentos dos *shouters*, *hollers* e *blues singers*, que estão no cerne de sua música, são incorporados ao seu processo alucinante de expressão e como que amplificadas, provocando efeitos que muitos chamariam de psicodélicos.

Mais urbano e cosmopolita que Ayler, Shepp procura fazer a música do Harlem ou do South Side de Chicago. Sua música não tem raízes religiosas, embora também de grande importância aos blues. Mas enquanto Ayler é totalmente dominado pelo chamamento apostólico do *spiritual* e do *gospel*, Shepp preocupa-se com a dura realidade cantada pelo blues urbano e procura fazer uma música de protesto, quando possível declaradamente política. Dai a agressividade do seu saxofone, o largo emprego de *riffs* em suas composições e arranjos, procurando com isso criar um clima violento e uma música de contrastes ríspidos.

Para a sua mensagem política, Shepp se apóia no seu talento de escritor e na sua experiência intelectual. Ao lado de temas como *Los Olvidados*, dedicado a Buñuel, mistura às suas obras puramente musicais poemas de sua lavra, que ele mesmo declara, acompanhados em geral pelo arco de seu contrabaixista. *Malcolm Malcolm Semper Malcolm*, gravado em 1965, em memória do líder extremista negro Malcolm X, é um bom exemplo do jazz literário de Shepp, como também o poema *Wedding*, gravado em 1966.

A febre criadora de Shepp, bem refletida no que produz seu sax-tenor, não se limita à música e à poesia. O teatro exerce sobre ele um grande fascínio e uma de suas peças — *The Communist* — recebeu tratamento favorável do crítico do *New York Post*.



José Carlos Oliveira

De maneira que lá se vai o Oto. Bom sujeito, o Oto. Para falar a verdade, não há nem nunca houve ninguém como o Oto. É preciso dizê-lo, agora que ele se vai para Lisboa. Oto Lara Resende. Filho (excelente filho) do Professor Lara Resende, que de vez em quando vem de Belo Horizonte com os seus óculos tão claros, seu colêite e seu charme inconfundível de pai do Oto.

Uma vez, chegando tarde da noite a Porto Alegre e encontrando todos os hotéis lotados, larguei minha mala na portaria de um deles, ficando combinado que de manhã um hóspede iria embora e eu ficaria no lugar dele. Era inverno, zero grau, eu tinha quebrado o pé e estava usando muleta; entendi num bar do mercado e passei a noite bebendo vinho; de manhã, peguei um táxi e mandei rumar

para o hotel. "Qual hotel?", perguntou o motorista. "Sei lá. O hotel?". O homem lá ficando aborrecido, quando expliquei toda a história — que tinha deixado a mala num hotel e havia esquecido de anotar o nome do hotel. Fomos então rolando pelas ruas amanhadas, consultando hotel por hotel — e nada. Duas ou três horas depois, já chateados os dois com aquela confusão, achei melhor desistir, sentar num canto qualquer e morrer de frio em Porto Alegre. Nesse instante, um nome fuzilou em meu espírito: bradei: "Oto Lara Resende! Oto Rino Laringo-resende! Oto Maria Resende Carpeuzzi!". O motorista se voltou aterrorizado na minha direção: o passageiro havia enlouquecido.

— Não — disse eu, suspirando aliviado. — Nada disso. Estou lúcido. O meu

pensando no oto

hotel se chama Oto Lara Resende. Vamos para lá.

O motorista não conhecia esse lugar. Fomos perguntando aos transeuntes: "Onde fica o Oto Hotel? Onde fica o Oto Hotel?" Uma senhora gorducha, de rosto rosado, enfiando o dedo na boca e, na verdade, eu havia deixado minhas malas no Othon Hotel.

Assim é o Oto Lara Resende — farol que indica o pouso seguro aos viajantes perdidos na estrada, ventríloquo-associador (ele assovia com a boca fechada e você pensa que tem um fantasma acompanhando a gente), boêmio que não bebe, escravo da cordialidade, escritor que compensa sua desmedida bondade com a invenção de sinistros romances, contos cruéis, narrativas cheias de católicos torturados e pe-

quenos édipos de São João del Rei. Oto que vai ao Maracanã só para ser delicado com Armando Nogueira e Nelson Rodrigues. Que mora na Rua Peri só para não deixar o Marcos Vasconcelos sem vizinho.

Que só uma vez perdeu a compostura — quando teve seu automóvel fechado por outro, perto do cemitério São João Batista, e então, com o rosto furibundo, lançou contra o chofer imprudente a mais feroz diatribe que já me foi dado ouvir. (Lembra, Oto? Até eu fiquei com medo de você — eu que não tinha nada com a história...)

Agora ele vai para Lisboa. Mas não irá assim sem mais nem menos, não senhor. Amanhã tem mais crônica. Vocês vão ver.

Léa Maria, Marina Colasanti & Carlos Leonam

O artista dos muitos prêmios

Aldemir Martins: o amigo de todo o mundo. Sua casa, em São Paulo, fica aberta, dia e noite, para os que chegam e são recebidos com uma "comida diabólica de deliciosa", feita por sua mulher, Cora. Aldemir Martins: o artista brasileiro que mais alta cotação possui no mercado internacional (vende os trabalhos na base dos 400 dólares), campeão de prêmios, aqui e no estrangeiro (Bicenal de 56 em Veneza, Bienal de São Paulo em 51, 53 e 55), um cearense que adora vestir camisas floridas e gravatas de cor forte. Um homem seguro de si; mas sem vaidade. Um artista que demonstra essa segurança na firmeza do traço puro; no requinte do detalhe; na variedade do trabalho. Com a mesma desenvoltura com que desenha, faz cerâmica, pinta tecidos, azulejos e produz painéis. Sete da manhã é sua hora de acordar, de iniciar o trabalho no atelier, de começar mais um dia de bom humor. Ou de procurar canetas e lápis para a sua coleção — uma vasta coleção. Apêlido: o Mexicano. Paizão: o esporte. Início de carreira: ilustrador de lutas de boxe para os jornais paulistas. Depois, os jogos de futebol.



Aldemir visto por L.A.N.

O serviço

VERAO NA BARRA: Se o Sol estiver de fora, um bom programa é almoçar na Barra da Tijuca. Lá, procure um trattoria — o Tarantella, onde se comem excelentes pratos italianos. Um tempo debruçado sobre o mar, um preço surpreendente: R\$ 25,00 para um casal. Endereço: Estrada de Sernambetiba.

DESCANSO EM CASA: Se o pé da televisão, ainda se conseguem alguns atrativos. Hoje, no Canal 2, às 7 da noite, o Dick Van Dyke Show (clipe vindo dos Estados Unidos). E às 10 da noite, cinema: Mistério Impossível, filme em série. Amanhã, o último Este Noite se Improvisa, às 20 horas, no Canal 6 — é um programa à base de música e jogos de aventura.

FRANGO COM DAMA: É fácil de identificar o Pizuallo, pequena bistrô, em Ipanema, na Montenegro, entre as Ruas Barão da Torre e Visconde de Pirajá. Uma lanterna vermelha marca o ponto e o bom endereço. Os habitantes do lugar têm o hábito de começar a tratar do pedido, com Chico, o garçom, dizendo: "Pra mim, Sartre é um lixo". Ao que Chico, invariavelmente, responde: "Tá bom, então vou trazer um frango à cubana". Que é a especialidade da casa. Aracão extra do Pizuallo é o tapetinho de damas que fica à disposição do freguês. E só pedir e começar o jogo. O restaurante só tem 11 mesas. Leve R\$ 20,00 se quiser jantar acompanhado.

A PRAIA DO COUNTRY: Fazenda tempo firme, de uma passada (ou plante sua barraca) na praia detrona o Country Club. É uma praia divertida, repleta de personagens famosos das colunas de jornais. Lá, a turma da raquete é composta de Ivo Pitanguy, de Almeida Braga e de Tony Mayrink Velas. Mulheres elegantes frequentam esse pedaço de areia: Sílvia, Amélia, Marcondes Ferraz, Glória, Miller, Direz Velas, Gladys Hume. Portanto, se você quiser ficar atualizada com a moda sofisticada, não perca o espetáculo. Na praia do Country, a água não é o importante. O principal fica sendo um papo incoerente. Os personagens assíduos nunca chegam antes de meio-dia. E saem antes das 12 da tarde. Atração extra do local: a presença do Governador Negrão de Lima e de sua entourage, que volta e meia por lá aparece.

MARCHAND: Se o leitor gosta da pop-art, procure ver a exposição de Rubens Gerchman na Galeria Réver (Av. Copacabana, 252). "Ele traduz sua mensagem do cotidiano", diz o crítico Andréia Maia. Gerchman está popularizando a sua obra e vendendo seus trabalhos a partir de R\$ 50,00. Se o seu gosto é pela nova figuração, de um pule na Galeria THRU (Av. Copacabana, 600, 2º andar) para admirar a técnica de Maria Teresa Negreiros, cujos trabalhos não estão à venda, pois serão mostrados a seguir nos Estados Unidos.

A CHIANCA: Praia, parque, respirar de teatro, de cinema são programas infantis. Mas hoje ou amanhã, leve suas crianças para visitarem a Feira do Livro do Instituto Seneca Leão, na Rua Jardim Botânico. Elas vão se divertir e você pode comprá-las um desses best-sellers: Nôis no Espaço, de Lucio Machado de Almeida, ou o Teodoro do Coelho. Na Feira há desconto de 20% sobre o preço nas livrarias.

O ADULTO: Querendo um bom livro para ler amanhã à tarde, vá à Feira do Livro da Praça General Osório. Na barraca nº 1 está à venda um best-seller: Os Vícios, de Pier Paolo Pasolini, edição em língua portuguesa. É um testemunho da vida dos bairros pobres de Roma. Na Feira está em 12ª edição. Seu preço: R\$ 4,00.

"SUKIRAKI" OU "TEMPURA": um jantar completo no Restaurante Akasaka, esquina de Av. Copacabana com Joaquim Nabuco, inclui malinesse, sopa e sukiki (terracina) ou tempura (camarão). Para sobremesa, peça chull, uma deliciosa fruta em calda. O restaurante é especialista na cozinha japonesa. Uma casa pode levar R\$ 35,00 que dá bem para a despesa.

PARA OLIVIER: Música barôca, os Concertos para Trompete, com Vivaldi, Torelli, Pachel. O preço do disco: R\$ 9,00. E III-ff.

PARA ASSISTIR: O Bravo Soldado Schwick, um bom texto do teatro. Há No Teatro Carioca, com local fácil para parquer o carro. O espetáculo dura uma hora e cinquenta.

PARA VER: Um bang-bang no Ricamar: Hembre. Um policial no Império de Profissionais do Crime e uma comédia para quem quer rir — Polítrone da Ambição, no Alvorada.

Com isto, um bom fim de semana. As informações desta seção não têm nenhum caráter publicitário.

GOZO SEVERO — Saida do depoimento de Tom no Museu da Imagem e do Som. Tom, Vinícius, Dori Caiati entram num botiquim para tomar café, enquanto Chico Buarque, na porta, mexe com uma jovem estudante e com os amigos. "Está vendo ali, moça? Aquela é o Vinícius, poelha falado. Vá lá pedir um autógrafo". E a moça nada "Então, olha ali o Dori, filho do Calim". E a moça nada. "Que tal aquele? É o Tom, Tomzinho, amigo do Sinatra. Um cobra, pede autógrafo dele, pede". E a moça séria, para o Chico: "É você? É o namorado da Marieta".

DOVIDA — No vernissage de Rubens Gerchman, o apêto da galeria obrigou os muitos presentes a permanecerem na calçada, do que não gostaram os moradores do prédio que iniciaram ligeiro bombardeio de ovos e bombas de fumaça. Resta saber se não foi o próprio Gerchman o promotor secreto do happening inesperado.

CALMA, QUE NINGUÉM É DE FERRO — E os frequentadores dos vernissages cariocas, que são sempre os mesmos, pedem aos artistas que arrefeçam o seu blow-up exibidor dos últimos dias. Pedem calma pois não há quem agüente a batida de três inaugurações, por noite, com esticada em boate, restaurante e acréscimo de cinema na especial à meia-noite.

INDIO NA QUER — Situação difícil a de Cláudio Marzão que, um dia desses, ao entrar num elevador, deparei com uma senhora em adiantado estado etílico, acompanhada de marido fortíssimo. Depois de encarar o ator e reconhecer nele o Índio Roberto, a senhora exigiu aos braços um beijo igual aos que fazem as delícias das telespectadoras, enquanto Marzão contemplava com medo do marido, e ansiando pelo andar térreo.

MAS QUEREM ELE — E não são só elevadores explodindo avassaladora a paixão pelo Índio Roberto. No SOS de Zuzu Vieira, uma jovem de 17 anos confessa que de pura paixão, "perdeu o gosto pela vida e só vive na hora em que vê seu adorador Cláudio Marzão na tela, amando outra mulher". Pede, mais do que um conselho, uma apresentação ao ator.

EDITADA E FISICA — Com a estréia em Paris de Arrastão e Um Cheio de Assustos, Duda Ciovolanti escreveu, informando: "Deixei de ser inédita e metafísica". Na opinião de Duda, o diretor de Arrastão, o Conde d'Omeron, deveria continuar no seu castelo, pilando...

ATOR A SÉRIO — No processo do criminoso nazista Franz Stangl, recentemente extraditado do Brasil, será chamado a depor Glenn Ford. O ator, então militar, estava presente quando, no fim da guerra, um grupo de especialistas americanos rodou um documentário no campo de extermínio de Treblinka, que Stangl comandara.

COMO VENCER "NA MARRA" — Depois de seguir para a aventura de sua vida, em Nova Iorque, o fotógrafo Paulo Lorgus recebeu a proteção da turma da revista Mad. Deitou cair, para fazer o seu port-fólio: abriu uma loja de fotografias para documentar, onde a clientela é gente de Madison Avenue.

PERDÃO INCONDICIONAL — A turma de Ipanema declara Ronald Wallace Chevalier, mais conhecido como Boniquito, perdão de todos os seus pecados: motivo, a beleza de sua irmã Scarlett Moon Chevalier, que despoenta como bróto revelação do ano.

PEÇA DE MUSEU — Já antes do inevitável sucesso de público, o filme Ver Ouvir, de Antônio Carlos Fontoura, sobre a nova figuração, entra para museu. Será comprado por Ricardo Cravo Albin, para o Museu da Imagem e do Som.

CRÉDITO — O penetra mais comprometido na exposição dos créditos de Glauco Rodrigues para o filme Garças de Ipanema, foi David Drew Zingg, que, apesar de autor das fotos-base para os desenhos, não recebeu crédito.

PODER ECONOMICO — A fechadíssima turma de Pizuallo (não confundir com a de Cubo Pizol), farta de esperar as barcas, mais conhecidas como bateau-micha, estuda a possibilidade de estabelecer uma linha aérea particular para fins de semana. Como era de se esperar, Benito Ribeiro

Dantas seria encarregado de coordenar a investida aérea dos lanfranchados da costa.

O ESTOURO — Não teve maior aceitação a bossa de Mark Cordin que dança 16-16-16 de cócora. A única moedinha que tentou fazê-lo, no Zim-zum, quase morreu pisotada pela manada.

A SOLUÇÃO — A Índia comunica que mais de dois milhões, entre homens e mulheres, já foram esterilizados desde o início da Campanha de Planejamento Familiar, em 1961.

O MAESTRO E SEUS DISCÍPULOS — Na casa do poeta Vinícius, a chamada nova geração de compositores comparece para ser fotografada para o show de Odete Lara, Sidnei Miller e As Meninas. Pelas tantas, Tom Jobim foi para a cozinha e entre uma cerevínha e outra lá chamando a garotada e distribuindo uma vez cada um, Chico Buarque, Dori Caiati, Edu Lobo, Sidnei e os outros formaram um coral afinado que cantou horas seguidas, regido pelo maestro Jobim na mais recente sala de concertos do Rio: a cozinha de Vinícius.

BEM QUADRADOS — Chegam a termo nos Estados Unidos as pesquisas para a criação de formados quadradinhos, que, segundo os técnicos, cabem melhor nos sanduíches.

DE LÁ PARA CÁ — Quem está de mudança de São Paulo para o Rio, a fim de trabalhar na Agência APM, é o crítico de cinema de cinema Franco Paulino, atualmente assíduo frequentador da Turma da Ponte.

DE CÁ PARA LÁ — Que se apressem em voltar as caricaturas de Paris atualmente em férias no Brasil: Fatos & Fotos pretende fazer uma reportagem com foto gigante reunindo todas as nossas linhas representativas à sombra da Torre Eiffel.

VEDETE SUPER — Eliabete Rídel, a jovem super, foi um dos manequins mais solicitados da FENIT. Ela desfilou apresentando moda jovem, sob o comando de Lívio Rangan, numa promoção também super.

HORA DE PARAR, PARAR — Entrando às nove e meia da noite no Antonio's, Eric Westler declarava estar chegando do trabalho. E há quem diga que o rapaz não faz nada.

DIQUE SECO — O Le Bateau fechará na próxima segunda-feira, para reforma (que será feita por Lúvia Bucovich). Hubert e família embarcarão para a Europa, logo depois. E a casa só reabrirá daqui a dois meses, para pagar o emboalo do verão.

HIERARQUIA DE CHEGADA — Presentes ao almoço, quarenta senhoras da aristocracia fluminense. Entre elas, e sobressaindo-se, uma princesa da Casa Imperial Brasileira. A reverência era de praxe, mas houve quem não a fizesse, explicando: "Neste País, minha família chegou antes da dela".

RAPIDEZ — Antes mesmo de inaugurar sua exposição, Enrico Bianco já havia vendido três quadros.

ZUNINDO — E ao sair da exposição, D. Lota Macedo Soares, que ia com a pressa costumeira, foi inconsciente trilhada para a perua que lá estava o caminho, deu ré, primeira, e partiu zunindo. Não reconheceu nem a perua de sua amiga Lili Correira de Araújo, nem Pedro Correia, que a dirigiu.

VIAGEM IMPRESSA — Geralmente austera, a Polítrix Rier, hebdomadário da juventude de esquerda engatada dinamite, saiu do sério — ou entrou nele. No seu último número apresenta, sob uma capa picotada, 15 páginas de editoriais em favor do LSD. Ao pé de 16ª página, um retângulo picotado, que o leitor é convidado a destacar e mascar, pois em alguns exemplares, poucos, vêm impregnado com a droga. Apesar da limitação das chances, a venda triplicou.

AGOSTO SEM DESGOSTO — Edu Lobo, Teo e Dori Caiati fizeram 24 anos (cada um) esta semana. Todos os três são vencedores de festivais com Arrastão, Irredados e Saverios, respectivamente. Portanto, atenção compositores nascidos há 24 anos: vem prêmio aí.



CRONOLOGIA

1821, 9 de abril. — Nascimento de Charles-Pierre Baudelaire em Paris, na Rua Hauteville (onde fica hoje a Livraria Hachette). Filho de François Baudelaire (nascido em 1759) e Caroline Archimbault-Dufays (nascida em 1793).

1827, 10 de fevereiro. — Morte de François Baudelaire.

1828, 8 de novembro. — Mme. Baudelaire casa-se com o Chefe-de-Batalhão Jacques Aupick (nascido em 1789).

1833, outubro. — Baudelaire entra como aluno interno para o quinto ano do Colégio de Lyon.

1838. — Viagem nos Pireneus com M. e Mme. Aupick. Depois desta viagem escreve o poema *Incompatibilité*.

1840. — Baudelaire amigo dos jovens poetas Gustave Le Vaissier e Ernest Prarond.

1841, 9 de junho. — Por decisão de um conselho de família, o General Aupick faz com que Baudelaire embarque em direção a Calcutá.

1842, fevereiro ou março. — Volta à França. Caso com Jeanne Duval, mulata que conheceu num teatro.

1842, 9 de abril. — Baudelaire atinge a maioria e recebe 75 mil francos da herança paterna.

1843, fevereiro. — Estréia literária numa coletânea intitulada *Vers*. A colaboração de Baudelaire não sai assinada.

1844. — Baudelaire colabora numa coletânea anônima, *Mystères Galants des Théâtres de Paris*. No ano seguinte, publicação do *Salon* de 45, sob o nome Baudelaire-Dufays.

1848. — Baudelaire na revolução. Dols números de um jornal democrático, *Le Salut Public*, e secretário de redação da *Tribune Nationale*, jornal republicano moderado.

1848, 15 de julho. — Primeira tradução de um conto de Edgar Allan Poe por Baudelaire: *Révélation Magnétique*. Nos anos seguintes, Baudelaire traduzirá quase toda a obra de Poe, sob o título *Histoires Extraordinaires*.

1848, 20 de outubro. — Baudelaire redator-chefe do jornal conservador *Le Représentant de l'Indre*. Fracasso rápido.

1852, março-abril. — Publicação, na *Revue de Paris*, de Edgar Allan Poe, *sa vie et ses ouvrages*.

1853, 1º de junho. — Dezoito poemas na *Revue des Deux Mondes*, sob o título *Les Fleurs du Mal*. A publicação em livro sai a 25 de junho de 1857. A 5 de julho, um artigo de Gustave Bourdin, no *Figaro*, condena a obra e provoca a intervenção policial. Este artigo está na base de todos os processos judiciais que Baudelaire foi vítima por causa do livro.

1861. — A 9 de fevereiro, segunda edição de *Fleurs du Mal*. A 6 de maio, carta de Baudelaire a sua mãe, reconciliando-a depois de vários desentendimentos. Em dezembro, candidatura de Baudelaire à Academia Francesa, cadeira de Leconte de Lisle. Saint-Beuve, consultado a respeito, elogia e acaba aconselhando-o a desistir. Baudelaire renuncia à eleição a 10 de fevereiro do ano seguinte.

1862, 23 de janeiro. "Hoje, 23 de janeiro de 1862, recebi uma singular advertência: senti passar perto de mim o vento da imbecilidade." (Nota em *Fusées*).

1863, 13 de agosto. — Morte de Eugène Delacroix. Baudelaire escreve o artigo necrológico publicado em setembro na *Opinion Nationale*.

1864, 24 de abril. — Muda-se para Bruxelas, onde espera ser melhor compreendido que em Paris. Cinco conferências sobre Delacroix e Gautier, sem o menor sucesso. Sua decepção com Bruxelas levava a um violento sentimento antibelga.

1866, fevereiro. — De acordo com a correspondência de sua mãe, Baudelaire sente-se doente e cada vez pior. Em março, numa lareira de Namur, tem os primeiros sintomas de hemiplegia e afasia. A 2 de julho, morto, é levado pela mãe a Paris. Dois dias depois é internado na casa de saúde do Dr. Duval, Rue du Dôme, onde recebe a visita, entre outros, de Saint-Beuve, Baudelaire, Laconte de Lisle. Conserva-se iletrado.

1867, 31 de agosto. — Morte de Charles Baudelaire, nos braços da mãe.

BIBLIOGRAFIA

1. Jean-Paul SARTRE, Baudelaire, Gallimard, Paris, 1945. Também em *Collecção Idées*, Gallimard, Paris, 1964.
2. Georges BATAILLE, *La Littérature et le Mal*, Collecção Idées, Gallimard, Paris, 1967.
3. W. T. BARRY e Claude RICHOU, Baudelaire devant ses Contemporains, Éditions du Rocher, Monaco, 1957.
4. Erich AUERBACH, *The Aesthetic Dignity of the Fleurs du Mal*, in *Scenes from the Drama in European Literature*, Meridian Books, Nova Iorque, 1959.
5. Janis Almon HADDAD, Baudelaire e o Brasil, prefácio de *As Flores do Mal*, Segunda Edição, Difusão Europeia do Livro, São Paulo, 1964.
6. Manuel BARRERA, *Noções de História das Literaturas*, Vol. I, Fundo de Cultura, Rio, 1960.
7. Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'Art au Temps de ses Techniques*, *As Representações*, in *Œuvres Choisies*, Vol. I, Julliard, Paris, 1959.
8. José Guilherme MERQUÊ, *As Contradições da Vanguarda*, in *Cadernos Brasileiros* nº 31, setembro-outubro de 1965.
9. Henri LAMAILLE, *Les Fleurs du Mal e Autres Poèmes*, Prefácio, Gênes-Flammarion, Paris, 1964.

BAUDELAIRE E SEUS



Caricatura de Baudelaire, feita no Écho

Fazer o Mal para o Mal, praticar expressamente o contrário daquilo que se acredita ser o Bem, querer o que não se quer: eis, num resumo melancólico mas também grandioso, a vida de Charles Baudelaire.

Primeiro ele sentiu "no seu coração de criança" um êxtase pela vida, para mais tarde horrorizar-se com a vida. Depois fingiu escolher um Deus que o protegesse, mas apenas para se entregar ainda mais a um Demônio que lhe dava prazer. Jurou a verdade e pregou a mentira; defendeu o trabalho produtivo da sociedade capitalista em ascensão, mas jamais trabalhou: era um preguiçoso que confessava, tristemente, "o caráter inútil das coisas". Se vestiu as melhores roupas e frequentou os ambientes mais finos, era nas tavernas e nos corpos das mendigas que encontrava os seus motivos de gozo.

Dizem que não mereceu a vida que teve: morreu cedo, insatisfeito com o mundo e com ele mesmo, e deixando uma obra de poesia e de crítica que poucos entenderam na época. Esta obra é hoje um dos marcos da literatura.

São, muito justamente, as *Flores do Mal*. Que espécie de maldicoes, torturas e angústias se ocultava sob este título de grande beleza? Para saber isso, já foram escritos mais livros do que toda a obra de Baudelaire. As perguntas começam na infância do poeta.

Bom aluno, filho mimado de uma mãe que adorou mesmo quando se dispunha a criticá-la, o primeiro acontecimento importante na vida de Charles Baudelaire foi o casamento desta mãe adorada com um general que jamais o aceitou. Seria isso verdade? Ou apenas a primeira mentira do menino ressentido, que via desaparecer a sua relação privilegiada e única?

"Meu marido adorava Charles" — diria mais tarde sua mãe, numa carta a um amigo em 1868. "Admirava-lhe a inteligência, queria para ele os mais altos postos da vida social; isso não era impossível, pois o Duque de Orléans era amigo do meu marido. Ficamos estarecidos quando Charles recusou tudo que queríamos fazer por ele e nos comunicou seu desejo de ser autor, que desencantamento! Que tristeza! Resolvemos então mandá-lo viajar".

Era um rompimento, mas Baudelaire não o suportou. Quando a viagem começou — ele tinha então 20 anos — já pensava em voltar, o que fez dez meses antes do previsto. Que fez nesta viagem? Primeiro, descobriu o prazer de outras paisagens, que celebraria na sua obra mas que jamais tralou de repetir. Encontrou, também, uma babá preta e se apaixonou por ela. Mimado, ficava horas exposto ao sol, queixando-se de dor de barriga, para que ela viesse socorrê-lo. Pegou uma sífilis que nunca mais o abandonou. Mas cantou a anáclise em verso:

*Au pays parfumé que le soleil caresse
Une dame croûte aux charmes ignés
No país perfumado que o sol festeja
Uma dama crioula e de encanto ignorado.*

É certo que fez poemas desde os seus tempos de colégio. A *une Dame Croûte* já revela alguns dos temas de *As Flores do Mal* (como o simbolismo do perfume e o encontro de uma beleza insólita), mas Baudelaire ainda não se levava bastante a sério para que fossem publicadas. Não é o poeta, mas o crítico de pintura, que será editado primeiro. Quatro anos depois da viagem, ele escrevia um ensaio, *Le Salon* de 1845. Alguns meses depois, lia-se, sobre a capa de uma publicação de Pierre Dupont, o anúncio de um volume de versos de Baudelaire, chamado *Les Lesbiennes* (as *Lesbicas*). O anúncio foi repetido no volume do ano seguinte, *Le Salon* de 46.

Crítico e poeta, aos 24 anos, Baudelaire já tinha estabelecido a dupla orientação de sua obra: a reflexão e a emoção, o pensamento estético e a criação poética.

3

Como era ele nesta época? Primeiro é preciso lembrar que não usava um fio de roupa que não fosse absolutamente impraticável. Sempre de preto, a toda hora, durante toda a estação, tinha uma ligeira barba que não lhe alterava as feições. Falava calmamente e com grande dignidade, usando com inteligência sua voz ritmada, eloquente e muito bonita. Cabelos pretos, cortados muito baixo ao contrário da moda — e cerrados na juventude, rareando na velhice. Olhos castanhos claros, muito suaves.

Era de um dandismo sóbrio mas, aos olhos de seu amigo Théophile Gautier — a quem dedicou *As Flores do Mal* — algo endomingado e meio desagradável "ao verdadeiro gentleman". Mas era um verdadeiro gentleman, ao contrário do que se divulgou sobre ele. Ao ser apresentado a uma senhora de Paris, quando sua fama de poeta maldito já corria a cidade, ouviu dela o seguinte:

— Mas o senhor é tão educado, tão fino! Pensava que fosse um bêbado!

Esta fama, sabe-se hoje de onde veio. A 1º de junho de 1855 começa a história das *Flores do Mal*, livro destinado a revolucionar a poesia francesa. E quando a *Revue des Deux Mondes* publica 18 poemas sob o título geral de *Fleurs du Mal*, e que fora sugerido a Baudelaire por seu amigo Hyppolite Babou. Amigo de Baudelaire, o editor Poulet-Malassis compra os poemas e os edita em 1857.

Então a polícia interveio. Um artigo venenoso, publicado no *Figaro*, atrai atenções indesejáveis e espalha-se o boato de que o livro "é mais do que podre". A 20 de agosto, seis poemas (as chamadas *Pièces Condamnées*) são obrigados a sair do livro (1). Várias outras edições desgostaram Baudelaire, que não as deixou sair. Ele começou uma luta com sua própria obra: corri-

gia e mudava tudo, acrescentava novas peças e, por causa disso, trocava constantemente de editor. A última edição que viu publicada foi a segunda, em 1861. A morte impediu que conseguisse uma edição do seu inteiro agrado.

A presença de certos temas escabrosos nas *Flores do Mal* bastaria, porém, para que o poeta se transformasse num maldito? Certas imagens torturadas, algumas descrições chocantes seriam suficientes para que Baudelaire fosse excluído da república das letras do século passado?

Para sabê-lo seria preciso, primeiro, conhecer o caráter de Baudelaire, e depois o caráter da literatura que se praticava na época. Como a ética do homem é sempre mais ambígua do que a moral da literatura, é melhor falar inicialmente do romantismo do qual Baudelaire é herdeiro, e em seguida tentar compreender o caráter singular do poeta nas suas relações com a época. Porque Baudelaire, mesmo que tenha tido poucos amigos em vida, mesmo que fosse um inadaptado nas suas relações com as pessoas, fazia parte de um movimento geral que, para o melhor ou para o pior, teve profunda influência no que escreveu.

Este movimento é o realismo. Em linhas muito gerais, é correto dizer que ao romantismo, que foi uma literatura de imaginação e sentimento, seguiu-se o realismo, que foi sobretudo uma literatura de análise e de crítica. A realidade passa a ser primordial: o mundo físico é a primeira e principal impressão, as idéias e os sentimentos são a sua consequência. O ano é 1850. Na poesia, o realismo se chama parnasianismo. Seus heróis: Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Villiers de L'Isle Adam, José-María de Heredia, François Coppée, Léon Dier, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Catulle Mendès, Théophile Gautier, Théodore de Banville, Charles Baudelaire. Muitos diferentes entre si, tinham algumas coisas comuns: uma certa impessoalidade, uma certa repugnância pela confissão pública das dores sentimentais. Mas não queriam ser impassíveis: queriam ser racionais. Por isso mesmo, instituíram um novo e muitas vezes vigoroso culto da forma. De todos eles, só três — Mallarmé, Verlaine, Baudelaire — tiveram influência até nossos dias.

Se Baudelaire é um herdeiro do romantismo, é também uma de suas vítimas. A novidade da sua poesia não era tão radical a ponto de negar o movimento que a precedeu. Seu célebre poema *Bénédiction*, escrito por volta de 1850, é um exemplo ilustre desta influência que lhe marcou a obra. Como tantos românticos, Baudelaire não fala de um contraste neste seu poema: o poeta é um ser maldito, mas tem uma vocação sobrenatural. É um dos lugares-comuns mais encontrados no romantismo (basta lembrar Vigny) e nem por isso Baudelaire o recusou; pelo contrário, parecia encontrar um certo prazer nele. A poesia geral do realismo, e muito especialmente à sua, insistia em recolocar os temas que o remetiam ao passado, a coisas perdidas, a angústias irrecuperáveis. O Baudelaire crítico cedia, frequentemente, ao Baudelaire romântico: um olhava com grande lucidez a Paris do seu tempo, o outro demitia-se por completo nos momentos de fraqueza.

Esta divisão, descrita aqui muito sumariamente, é de grande importância para o entendimento da vida e da obra de Baudelaire. Ela seria incompreensível e mesmo gratuita, se não fosse levada em conta a época em que Baudelaire escreveu e o que pretendia a poesia realista que ele praticava.

5

Porque, se Baudelaire não mereceu a vida que teve, também não pôde viver outra vida. A única que lhe foi dada fez sua glória e seu sofrimento. Não é só uma questão literária. É possível apresentar alguns dados objetivos a estes 46 anos de existência do poeta.

Do nascimento à morte de Baudelaire, a Europa foi varada por uma rede de vias férreas, que multiplicou a circulação das riquezas. A produção capitalista, em plena ascensão, abriu a perspectiva de um crescimento infinito de reserva a maior parte dos produtos do trabalho para o crescimento dos meios de produzir ainda mais. Do lado operário, que não era contrário à acumulação, esta operação deveria ser negada na medida em que se limitava às pers-

pectivas do lucro pessoal dos capitalistas; mas deu-se uma contrapartida importante: suscitou o movimento proletário. Do lado dos escritores, como punha fim aos esplendores do antigo regime, substituindo as obras gloriosas do passado por objetos e conceitos utilitários, provocou o protesto dos românticos e depois dos realistas.

Para o proletário, o protesto visava o fim da escravidão do homem pelo trabalho. Para o escritor, tratava-se de evitar que o homem se transformasse num apêndice do útil. Este protesto, porém, várias vezes caiu na exaltação ingênua do passado, que se opunha arbitrariamente ao presente.

Baudelaire tirou da inutilidade dos seus esforços o que outros tiraram da rebelião. Ele está na linha de frente dos que primeiro apresentaram o advento de novas condições para a produção artística. Bem antes da definitiva vitória dos meios de comunicação de massa, antes do predomínio absoluto das técnicas de reprodução, o artista moderno já sentia escassear em torno de si a experiência em aura.

Esta aura, como o demonstram os estudos modernos, pode ser definida como o caráter de originalidade da obra de arte. Original e única, por exemplo, era a estátua colocada nos templos, que exigia um ritual para que fosse contemplada. Estava colocada num local propositalmente inacessível, o espectador tinha que comparecer ao templo ou museu; a estátua se perdia como objeto para que o espectador estabelecesse uma relação de magia. A Renascença, com seus valores pagãos, e a revolução industrial, com sua produção em massa, modificou este tipo de relação até um ponto em que praticamente o destruiu. A intuição de Baudelaire, no caso, não foi apenas de perceber este presente, que de modo tão violento se opunha ao passado. Baudelaire viu mais longe: para ele, a decadência de um tipo de experiência artística (a experiência em aura) era sintoma de uma outra decadência, bem mais grave: era a própria decadência dos valores autênticos; era a queda da qualidade, em favor dos valores inautênticos da quantidade. Em suma, uma degradação.

Baudelaire sentiu-o melhor do que ninguém. Mas estava desarmado para enfrentar esta realidade. Numa carta à sua mãe, datada de 26 de março de 1853, ele escrevia: *Em suma, esta senhora me foi demonstrado que posso realmente ganhar dinheiro e, se aplicá-lo bem, mais dinheiro ainda. Mas as desordens precedentes, mais uma miséria incessante e um novo defeito a cobrir — em suma, minha tendência sonhadora — anularam tudo. Sete anos depois, a 21 de agosto, era ainda o mesmo: *Morrei sem ter feito nada durante a vida. Deixei 20 mil francos, de agora 40 mil. Se tiver a infelicidade de viver ainda durante muito tempo, a dívida pode duplicar. Impotente, acaba escolhendo a revolta: Ser um homem útil sempre me pareceu algo horrível.**

Aqui estão esboçados os temas da vida perdida, das coisas irreparáveis, dos desejos insatisfeitos. Mas em outra época escreverá, e desta vez com orgulho, que a inutilidade é que lhe parecia horrenda.

6

Deste orgulho desesperado e desta impotência declarada é possível tirar algumas lições. A esta altura sabemos que o mal do poeta não nasce exclusivamente do seu caráter ou da sua psicologia particular. Jean-Paul Sartre, que dedicou um volume a Baudelaire, insiste na afirmação de que as atitudes do poeta foram escolhidas. Mas trata-se de um raciocínio destinado a demonstrar a idéia sartriana de que o homem se faz quando escolhe seu próprio destino. Admitindo que o indivíduo tenha escolhido — replica Georges Bataille —, o sentido daquilo que ele criou é dado socialmente pelas necessidades a que respondeu. A obra de Baudelaire não exprime somente a necessidade individual, mas é consequência de uma tensão material, historicamente dada de fora.

7

Mato-me — escreve Baudelaire em 1845 — porque sou inútil para os outros e perigoso para mim mesmo.

Eu, malar-me? — dirá ele em 1861 — é um absurdo, não é verdade?

Voltemos a encontrar aqui a indecisão de Baudelaire. De agora em diante, olhando mais de perto o que ele escreveu, é possível descobrir que as pressões da sociedade e da época não são as únicas fontes da sua dor. Ele sofria com o mundo exterior, mas era dentro de si mesmo que este sofrimento se multiplicava e se erguia como uma barreira de horror diante da sua impotência. Trata-se, mais ou menos, do "mal do poeta", admitindo que o indivíduo tenha escolhido — replica Georges Bataille —, o sentido daquilo que ele criou é dado socialmente pelas necessidades a que respondeu. A obra de Baudelaire não exprime somente a necessidade individual, mas é consequência de uma tensão material, historicamente dada de fora.

Esta preguiça se torna mais nítida quando posta ao lado da sensação do tempo que passa: *A cada minuto, somos massacrados pela idéia e pela sensação do tempo. Pouco a pouco o tempo se transforma numa maldição. Baudelaire chama-o de Inimigo:*

O douleur! O douleur! Le Temps mange la vie.

*Et l'oubli Ennemi que nos ronge le cœur
Du sang que nous perdons croit et se fortifie!*

Devora o tempo a vida, o suprême agonía! Se rói o coração o tempo, o traidor.
Cresce por se nutrir desta nossa agonía! (2)

VAMOS AO TEATRO

SIDNEY MILLER, ODETE LARA
E AS MENINAScontam a história da música popular
brasileira em

QUEM SAMBA FICA

Dir.: Carlos Castilho e Antônio Carlos Fontoura
TEATRO DE BÓLSO — A PARTIR DO DIA 13
Pça. General Osório — Tel.: 27-3122

TEATRO SANTA ROSA

A ÚLCERA
DE OUROÚLTIMAS
SEMANASHOJE, ÀS
18H E 21H30M

Rua V. P. 22 — Tel.: 47-6441

teatro jovem
ALBUM de
FAMÍLIAde Nelson Rodrigues
Com LUIZ LINHARES — VANDA LACERDA — VIRGINIA VALI
Thais Maria Portinho — Adriana Prieto — Célia Azevedo —
José Wilker — Ginaldo de Souza — Paulo Nolasco.

Part. esp.: Thelma Reston

DIREÇÃO, CENÁRIOS
E FIGURINOS:

KLEBER SANTOS

HOJE, ÀS
20H E 22H30M

Tel.: 26-2569

VOCÊ TEM APENAS 3 SEMANAS
PARA ASSISTIR2 PERDIDOS
NUMA NOITE SUJAde Rômulo Arantes
com FAUZI ARAÚJO e NELSON XAVIER
Hoje, às 20h30m e 22h30m — TEATRO OPINION
Rua Siqueira Campos, 143 — Tel.: 36-3497

SALA CECÍLIA MEIRELES

Temporada de Concertos de 1967

SETEMBRO

Dia 4, às 21 horas: EVOLUÇÃO DA SONATA PARA
VIOLONCELO E PIANO. 2.º Concerto. Duo RANVET.
KY-KUNERT.
Dia 9, às 21 horas: 1.º CONCERTO de "The Traditional
Jazz Band"

Informações: 22-6534

Humberto
Borges de Aguiar
apresenta

SECRETÍSSIMO

Última e curiosa de FÉLIX SÁDAS

Com GRACINDA FREIRE — ART FORTUNA — FRANCISCO DANTAS —
NÉSTOR MONTEIRO e grande elenco

Depois de "Bela, Bela", uma comédia ainda mais espirituosa

(a realização de Marc Cavalli) **TEATRO MIGUEL LEMOS**

HOJE, ÀS 20H30M E 22H30M — Res.: 56-1954

CLÁUDIO MARZO o bravo soldado BETTY FARIA

SCHWEIK

José de Freitas, Antônio Pedro, Victor de Mello e Fernando José

Dir.: ANTONIO PEDRO

TEATRO CARIOCA DE ARTE

R. Sen. Vergueiro, 238 — A 100 mts. da Praia de Botafogo

Hoje, às 20h e 22h30m — Amanhã, às 17h e 19 — Res.: 25-6609

TEATRO COPACABANA

**O CAVALO
DESMALADO**

HOJE, ÀS 20H E 22H15M — Res.: 57-1818

TEATRO GLAUCIO GILL

Tel.: 37-7003

FERNANDA MONTENEGRO
SÉRGIO BRITO

A VOLTA AO LAR

de Harold Pinter — Trad.: Miller Fernandes
ZIEMBIŃSKY

com Delorges Caminha, Paulo Padilha e Dolabella

POR MOTIVO DE CONTRATO ÚLTIMOS 2 DIAS

CAFÉ-TEATRO CASA GRANDE

Av. Afonso de Melo Franco, 300

Hoje, às 22 e 24h: SHOW DE CAPOEIRA. GRUPO FOLCLÓRICO
DE CAPOEIRA "RUA DE MAR"

Atração: CIRO MONTEIRO

Todos os domingos, às 16h30m:
CLUBE DE JAZZ & BOSSA

2.ª feira: "CONCERTOS INFORMATIS", com Heitor Alimonda e
conjunto de sócios do Teatro Municipal

Teatro Infantil: "Gatinho... da Tia Candora", sábados às 16h30m e
domingos, às 16 horas.

TEATRO RECREIO — R. Pedro I, 53 — Tel.: 22-8164

"FOLIES BERGERE" BRASILEIRO

Todas as noites das 18 às 20, das 20 às 22 e das 22 às 24h

Américo Leal apresenta

VAI DE MANSO E
PEGA O GANSOcom a estrela morena do Brasil, MARIA QUITÉRIA, e um grande
elenco. Atração máxima: ROBY REY JR. (maiorista de fama
mundial do filme "Europa à Noite").
ATRAÇÕES STRIP-TEASES LINDAS MULHERES!TEATRO RIVAL apresenta
a encenatória ROGÉRIA

(a mais famosa travesti do Brasil) em

"VEM QUENTE QUE
ESTOU FERVENDO"com as 20 mais badalativas "bonacas" do Rio num show divertido
e inovador — DE 3.ª A DOMINGO, ÀS 20H E 22H
VESP., DOMINGOS, ÀS 16H45 — Reservas: 22-7271

R. Figueiredo Magalhães

286. Reservas: 57-6651

Apresenta JUJU e ARACY CARDOSO em

"DE FEYDEAU A
MILLOR FERNANDES"

GORILA EM CASA DE LOUÇA

de Feydeau e textos selecionados de Millor

com Ivan Cláudio e Maria Luíza Carvalho

Direção: Antônio Pedro — Figs. André Luiz

ESTREIA 4.ª FEIRA, ÀS 21H30M

Ingressos à venda — Desc. p/ estudantes

SÓMENTE HOJE E AMANHÃ

TÔNIA CARRERO

"OS CORRUPITOS"

MAISON DE FRANCE

HOJE, ÀS 20H E 22H15M — Res.: 52-3456

DOIS SUCESSOS INFANTIS

no TEATRO DE BÓLSO — Tel.: 27-3122 — Ar refrigerado

AURIMAR ROCHA apresenta

4.º MÊS

DE

SUCESSO

HOJE, ÀS

17H10M

"A CASA DE

CHOCOLATE"

de NAZI ROCHA

com: Wanda Crisóstomo, Esther

Ferreira, Walter Soares, Luis Car-

los Valdez e Ruth Stoffens

Sáb., 20h e 22h30m — Amanhã, às 17h10m

TEATRO PRINCESA ISABEL apresenta

O MAIOR SUCESSO INFANTIL DO

TEATRO BRASILEIRO

"A REVOLTA DOS

BRINQUEDOS"

De PEDRO VEIGA e PERNAMBUCO DE OLIVEIRA

Dir.: Pedro Veiga — Cens. e Figs.: Pernambuco de Oliveira

SABADOS E DOMINGOS — ÀS 16H — RES.: 37-3537

GRUPO TONELEROS — Rua Toneleros, 56

SABADOS E DOMINGOS, ÀS 17 HORAS — Res.: 37-3440

"LUIZINHO VAI A MARTE"

Musical Infantil-Juvenil

de João Damasceno.

Músicas: Dalmiro Castello.

Direção: Otávio Nogueira.

Cens. e Figs.: Almir Parades.

Coreografia: Yara Victoria.

com: RICARDO MACIEL, THELMO MARQUES, ADRIANA, JOÃO DA-

MASSENO, OSVALDO NEIVA, YARA VICTÓRIA, TÁRGIO RANCO

e JOSÉ RODRIGUES.

Se você tem LUIZ no seu nome, traga uma prova de sua

identidade e venha a peça "Casa de Chocolate"

PREÇO ÚNICO:

NCR\$ 2,00

ATENÇÃO GAROTADA!

Não deixe de ver o maior musical

infantil em seus 2 ÚLTIMOS DIAS

"A GAMBIA QUE

FICOU CHEIROSA"

Um Pigmaleão Infantil de Paulo Afonso de Lima

Coreografia: Denise Gray — Dir. Mário de Oliveira

Hoje e amanhã, às 16 horas

TEATRO MESBLA — Res.: 42-4880

Um espetáculo do Grupo Realção — Produzido por PAULO FIGUEIRA

TEATRO DE BÓLSO — Tel.: 27-3122

Pça. General Osório — Ar refrigerado

Aurimar Rocha apresenta

JUCA CHAVES

o menestrel maldito

Com lotações esgotadas, ele vai continuando...

HOJE, ÀS 21H E 22H30M

AMANHÃ, ÀS 18H E 21H30M

Sáb., 20h e 22h30m — 2.ª feira, 16h30m

"D. Raposa e uma Brasa" — "Casa de Chocolate"

11.º MÊS DE SUCESSO!

10.500 pessoas já assistiram ao grande

sucesso do teatro infantil brasileiro!

SABADOS E DOMINGOS,

ÀS 15H15M

"CHAPEUZINHO

VERMELHO"

de Diana Antonaz

TEATRO DE BÓLSO (Pça. General Osório) Tel.: 27-3122

Atenção — Devido a grande procura, res. a partir de hoje na

bilheteria ou p/ telefone do teatro.

GRUPO OPINIÃO apresenta

2.ª FEIRA, DIA 4, ÀS 21H30M

A FINA FLOR DO SAMBA

Show organizado por TEREZA ARAGÃO, com a presença de
passistas, ritmistas e compositores da Portela, Mangueira,
Imp. Serrano e Salsguero.

CONVIDADOS ESPECIAIS: PAULINO DA VIOLA,

THELMA e ABEL SILVA

no BAR DOCE BAR — R. Siqueira Campos, 143

Reservas: 36-3497

TEATRO DE ARENA DA GUANABARA

Largo de Cariocas

apresenta OS MAIORES SUCESSOS DO TEATRO INFANTIL

Sáb., 20h e 22h30m

"Joãozinho

e Maria"

musical C/ conjunto THE SHERK'S

com: Carlos Prieto, Dany de

Paula, Marcel Faria, Maricella

Giddons, Shirley Martins,

Thelma Montenegro.

Dir.: Milton Duarte Estrada

colé e silva filho

A REVISTA IPÊ-GALADA!

TEATRO

CARLOS

GOMES

VEM

NO

EMBALO

COMENDO DE GALO

2.ª feira: Sábados de PERUÇAS,

revista de travestis, dia 18h às 24 horas.

TEATRO SERRADOR

ANDRÉ VILLON interpretando

"DEUS LHE PAGUE"

de Joracy Camargo (da Academia Brasileira de Letras)

A obra prima do Teatro Brasileiro

Estreando GEÓRGIA QUENTAL

ESTREIA DIA 13 — RESERVAS COM 5 DIAS DE

ANTECEDÊNCIA: TEL. 32-8531

VOCÊ TEM SÓMENTE 2 SEMANAS

PARA VER

"ÉDIPPO-REI"

com PAULO AUTRAN

HOJE, ÀS 21H30M — Tel.: 22-0271

TEATRO REPÚBLICA

VESP.: 3as. e 5as., ÀS 17H — DOMS., ÀS 18H

TEREZA RACHEL em

O ASSASSINATO

DA IRMÃ GEÓRGIA

Direção: Vaneau

Breve no TEATRO GLAUCIO GILL

com a colaboração do

Serviço de Teatros da Guanabara

COMPANHIA CARLOS DE CARVALHO

apresenta

ROSITA TOMAS LOPES

ITALO ROSSI

O OLHO AZUL

DA FALCÃO

EDUCAÇÃO DE JOSE OTTON

MÁRIO BRASILEIRO (ENVELOJO DE BIAS)

ERICO DE FREITAS JEAN DE

TEATRO GINÁSTICO

HOJE, ÀS 20H E 22H30M

3.º MÊS DE SUCESSO DE CRÍTICA E PÚBLICO

JARDEL e VIOTTI

R.N.

QUERIDINHO

direção de MARTIM GONÇALVES

TEATRO PRINCESA ISABEL

Hoje, às 20h e 22h30m — Res.: 37-3537

Preço red. p/ alunos, às 2as, 4as, 6as, 8as, 10as

GRANDE OTHELO e MANOEL PERA

O CRIME DO HOMEM

DOS PASSARINHOS

de John Mortimer

Direção de John Mortimer

Cenário de Leo Leal

Produção: Cláudio Dely e Cláudio Ferreira

ARENA CLUBE DE ARTE

R. Barata Ribeiro, 810 — Res. e Info

36-7270 — 2 ÚLTIMOS DIAS

HOJE, ÀS 21:30

SALA CECÍLIA MEIRELES

O.S.B. (Orquestra Sinfônica Brasileira)

HOJE, ÀS 16H30M

FESTIVAL WEBERN

MADRIGAL RENASCENTISTA

Regente: ELEAZAR DE CARVALHO

ATENÇÃO, GAROTADA!!

TEATRO ARENA CLUBE DE ARTE

R. Barata Ribeiro, 810

(Entre Xavier da Silveira e Miguel Lemos)

Informações: Tel. 36-3937 (entre 9 e 13 horas)

"TEATRO RIVAL" apresenta

O SAPATINHO

ENCANTADO

peça infantil de Washington Guilherme — Prod. e Dir. de

Conrado de Freitas — Mús.: J. Diniz — Coreografia: Yara

Victoria — Cens. e Figs.: Washington Guilherme

Elvires: Antônio de Tereza, Ivan Simões, Lúcia Duarte,

Lourdes Moraes, Regina Campos e Wally Nunes

Sáb., 20h e 22h30m

O TEATRO DA JUVENTUDE

apresenta em superprodução

TEATRO DO INSTITUTO

DE BELAS ARTES

R. J. Bolnha, 414 — Parque Lage

"O GATO DE BOTAS"

Adaptação e direção:

CARLOS ABEL e LUIZ ARTHUR

com Lucy Telles, Ivan Simões, Lúcia Duarte,

e Otávio Luiz

Sábados, às 16h e 17h30m — Doms., às 11h

SHOW & BOITE

Castelinho

Av. Vieira Souto, 100

Entrada também pela

Av. Rainha Elisabeth,

767 — Ipanema

O MELHOR CHAMÉ DA CIDADE!!!

SERVIMOS TAMBÉM O FAMOSO

"CHOPE PRETO"

Chopper e restaurante de cozinha internacional — Música moderna —

Ambiente, relaxante — Salões internos e mesa ao ar livre

"O RECAMO DA MAIS LINDA PAISAGEM DO RIO — A

PRAIA DO CASTELINHO — FREQUENTADO PELAS MAIS

BELAS GAROTAS DO MUNDO!! (The Journal, New York)

Real Hamar

PRÍNCIPE DAS PEIXADAS

REALMENTE

A CASA QUE FALTAVA

NA CINELÁDIA

RUA ALVARO ALVIM, 27 — Tel. 42-0430

Aberto diariamente das 10 às 23 horas

As delícias das comidas do mar num

restaurante sobre as ondas. Único no

Rio. Amplo estacionamento. Menu

especial para os almoços "rápidos".

Av. Nestor Moreira, 11

— Tel.: 46-1529

SOL e MAR

RESTAURANTE • BAR

(junto ao Yacht Club do Rio de Janeiro)

Aberto diariamente até às 2 horas da manhã

The Gaslight

NO GASLIGHT SE IMPROVISA

CARMINHA MASCARENHAS

& GASOLINA

2 conjuntos para dançar — Maestro Eliou

— Com Julliano ao piano — O menor

couvert do Rio — Drinks a partir

das 18 horas

- (1) *The October Country*.
- (2) *The Golden Apples of the Sun*.
- (3) *Intense de Veldt*, incluído na antologia *The Illustrated Man*, é transformado em peça de teatro, em Nova Iorque, por um grupo Off-Broadway.
- (4) Algumas afilidades com *Fahrenheit 451*: em *Vintage Science*, Henry Kuttner e Moore apresentam uma sociedade do futuro dominada pela arte aléptica, mediante música, método de imagens: em *The Academy*, de Robert Shekley, máquinas chamadas *scintillators* denunciam, a exemplo do robô *brandywine*, se que

□ JORNAL DO BRASIL □

caderno B

□ RIO DE JANEIRO □ SÁBADO, 6 DE JANEIRO DE 1968

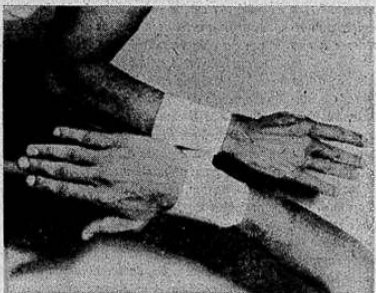
Lígia Clark

e a proposição da imanência

Maria Ignês Corrêa da Costa



Díálogo, de Lígia Clark e Oiticica. 1966



As paredes não são bem brancas. Nem bem cremes. Limpas. Nenhum quadro. Apenas onde sentar — além do chão. O apartamento é de Lígia Clark, artista ou pesquisadora, enfim, uma mulher que faz coisas, inventa, imagina, flutua. Fala, e fuma muito. O cinzeiro é uma meia casca de côco. Ela detesta tudo o que a mão do homem formaliza.

Lígia já foi casada. Já teve cortinas no apartamento. Um dia o vento derrubou-as. Ela pulou de alegria, e até hoje as janelas estão nuas.

Lígia é do tipo de mulher que diz muito quando fala, e que dá a impressão de estar exclamando, sem que na verdade esteja. Suas palavras são vividas, existidas.

DA TRANSCENDÊNCIA À IMANÊNCIA

Um dia Rubem Braga fez um comentário sobre Lígia, dizendo que não se tratava de uma escultora, nem de uma pintora, mas de uma pessoa que fazia coisas.

"Mal sabia ele o verdadeiro sentido de suas palavras. Até há pouco tempo, o artista, realizando uma obra, transmitia ao espectador uma comunicação de ordem visual ou transcendente. Hoje ele faz somente uma proposição, para que o espectador se elabore diretamente no fazer da experiência."

A pintura, para Lígia, nunca foi o que significa para o pintor. Serviu apenas como elaboração. Considera extintos, hoje, o sentido da obra de arte e a comunicação através da transcendência. E foi através do próprio processo de pesquisa do rompimento da moldura e do espaço representativo que Lígia chegou aos bichos. Na I. Exposição Neoconcretista, realizada em 1959 no Palácio da Cultura, ela os apresentava em público; placas de alumínio unidas por dobradiças que permitiam ao visitante projetar novos espaços, novas soluções escultóricas, brincar, tocar, enfim realizar proposições lúdicas.

E é justamente isso o que Lígia faz, propor ao espectador a participação, através de seus bichos, e, posteriormente, da fita de moebius que leva à experiência caminhando, do diálogo entre mãos atadas uma à outra, proposição idealizada em conjunto com Hélio Oiticica, a dos capacetes, das caixinhas de fôfôro, e das roupa-corpo-roupa.

Lígia declara que há épocas em que a pessoa fica "grávida de idéias" e em outras, "estéril para enlouquecer". Foi a partir de 1954 que as idéias começaram a nascer com mais força e direção.

Em 1963, a artista descobriu-se existindo em meio à arte vivencial. Sua primeira experiência nesse campo foi a proposição que denomina "caminhando". A mudança, a surpresa consistiam em que a obra de arte passava a não existir mais em si mesma. Caminhando consiste em dar ao espectador uma fita de moebius (fruto de explorações antropológicas) e uma tesoura. Este, através do corte da fita, que não tem começo nem fim, vai descobrindo o seu caminhando, até não haver mais o que cortar.

"A importância, aí, está, no cortar, e não na fita. Terminada a experiência, ela é jogada fora. Sobre o ato do corte é a própria imanência desse ato. Foi a minha passagem da transcendência à imanência. Era a negação de todo o conceito de arte que até então eu tinha. Esse novo conceito de imanência foi a coisa mais importante que o caminhando me trouxe."

O APELO AOS SENTIDOS

Lígia diz que não lê nada. Mas soube de um pensamento de Teilhard de Chardin que considera muito significativo, em relação à vida-arte.

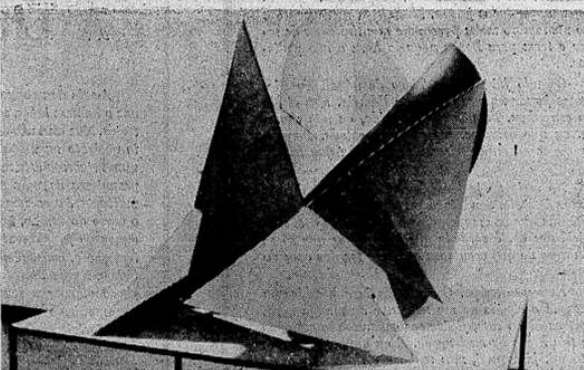
— Ele disse que a humanidade teria duas fases. A da individualização, e depois a da coletivização. Os homens se diferenciavam para depois se unirem. Acho que isto está começando a acontecer agora. Cada dia nasce uma nova corrente, e na realidade nada de definitiva permanece. E só todas as experiências somadas — no futuro — poderiam talvez criar no homem uma nova sensibilidade, mas para isso, nada adianta, a não ser uma vivência profunda e coletiva.

A artista é de opinião que o plano não pode dar uma medida válida para uma comunicação. A hora é de apelo a todos os sentidos do homem, não apenas o visual.

Para Lígia, com a evolução de suas pesquisas e pensamentos, era chegada a vez dos capacetes, onde, pelos olhos temos visões múltiplas, pelo nariz os aromas mais diversos, e pelos ouvidos os sons



Dos bichos da exposição neoconcretista aos trajes, vivenciais, Lígia Clark não cessa de criar proposições novas



mais variados, que nos levam a um processo de interiorização. Depois veio a fase das roupa-corpo-roupa, uma experiência onde os que dela participam deixam de saber o que é corpo e o que é roupa. Lígia parece estar querendo reencontrar as raízes do homem antropomórfico na roupa-corpo-roupa denominada Cesariana. Em outra, a *Eu e Tu*, dois macacões azuis com capacetes que impedem a visão, ligados um ao outro por um cordão umbilical, dão aos experimentadores, um homem e uma mulher, a possibilidade de encontrarem um no outro, o seu biótipo. Quem já teve oportunidade de fazer a experiência, acha que, através dela, se pode compreender perfeitamente o sentido do *animus-anima*, a mulher que se encontra no homem, e o homem na mulher.

A *priori*, Lígia não quis fazer proposições eróticas, embora possam ser vividas como tais, pois a experiência abrange as sensações do corpo.

— Através da outra pessoa, o indivíduo pode perceber o seu próprio sentido, conhecer-se a si mesmo.

E é nisso que Lígia encontra satisfação como criadora. Na resposta do espectador, que para ela é uma nova proposição, trazendo novos elementos. "Isso é como uma nostalgia do próprio corpo". "Não é que este bicho não tem avôso!", e "Moça, você está-se preparando para morrer".

O ENCONTRO FUTURO

Lígia pensa muito, vive pensando, e diz que quando pensa em fazer alguma coisa, sempre faz mais do que pensa:

— Depois que entrei na arte vivencial, a maneira de encontrar a proposição para o espectador, tornava-se espontânea e natural, como o ato de comer, e não mais como era antes, uma dialética contraditória e sofrida.

A artista é bastante agressiva. E sabe disso. Diz que poderia ser simpática:

— Tenho qualidade humana. Mas tem gente que tem alergia por mim, não pessoal, mas do meu pensamento, da minha posição em relação às coisas. E o preço que se tem de pagar.

O futuro também entra em seus pensamentos:

— Se partirmos da atual proposição, da participação integral do espectador, no futuro, a arte estará de tal maneira integrada na vida, que o *viver* substituirá a busca do *devenir*, através de qualquer proposição que se possa chamar ainda de arte vivencial. O fenômeno *hippie*, a meu ver, seria a primeira manifestação desse futuro que já se satisfaz no *agora*.

Em maio, Lígia Clark estará em Paris com suas proposições. Receberá convites das Galerias Givaudin, Maywald e Yollas. Um mês depois, em junho, estará na Bienal de Veneza, concorrendo ao famoso prêmio internacional.

E ela continua a fazer proposições, a propor ao espectador as mais diversas experiências, cujas respostas são novas proposições. Avançando sempre, mais do que no espaço, no tempo, em uma nova dimensão.

— Nunca se pode voltar atrás. Para Lígia, o quadro acabou, a escultura morreu. São expressões passadas.

Clarice Lispector

San Tiago

Não, nem todo o tipo de lucidez é frieza. San Tiago Dantas, por exemplo, que era acusado de frieza. Mas o próprio Schmidt se contradizia a respeito.

Conheci San Tiago em Paris. Formamos logo um grupo. E não sei por que, resolvemos que naquela noite iríamos percorrer os night-clubs de Paris. O que fizemos até o amanhecer. Onde os violinos cantavam finos demais e perto demais de nós, saíamos. Mas aconteceu que em noite longa bebese. E eu não sei beber. Se bebo, ou me dá sono ou choro um pouco. Mas se continuo a beber, começo a ficar brilhante, a dizer coisas. E não sei o que é pior. Nessa noite aconteceram ambas. San Tiago, se era de chorar, não demonstrava. Sua lucidez na verdade era um grande controle e sua frieza.

Ah, quantos mortos já havia, em potencial no grupo. Schmidt, Bluma, Wainer, San Tiago. Ninguém sabia. Ou sabíamos? Tanto que não suportávamos os finos violinos finos.

Havia uma dona de boate que também servia de caixa. Estava com os ombros decotados, ombros bem cheios e bem fortes. Falamos muito de ombros. Os meus ficaram frágeis. Que é que eu bebi? O que eu deram, e misturei muito.

Até que começou a madrugara, a quase amanhecer devagar. Ninguém tinha sono mas era a hora. Fomos andando. E San Tiago descobriu nas esquinas de Paris as primeiras vendedoras de flores. Não posso dizer quantas rosas ele comprou para mim. Sei que eu andava pelas ruas sem poder carregar tantas, e à medida que eu andava as rosas caíam pelo chão. Se jamais fui bonita foi naquele amanhecer de Paris com rosas caindo de meus braços plenos. E um homem que enfeitava uma mulher não tem lucidez fria.

O quarto do hotel ficou cheio de perfume fresco, fresco. Mais morri do que adormeci.

Ao meio-dia acordei e mal podia abrir os olhos de tanta ressaca. Acordei o meu então marido e pedi que tocassem a campainha chamando o garçom e encomendando o café mais forte que houvesse.

Em breve o garçom entrava. Mas não só com o café. Com bráçadas de mais flores: San Tiago já as tinha mandado. E enquanto eu bebia o café, tocava o telefone: era San Tiago querendo saber como eu estava. Eu estava péssima. Perguntou se podia almoçar todos juntos. Mas chega nesse ponto e não me lembro mais: parece-me que tínhamos de tomar o trem para Berna naquela hora e não podíamos.

Quando fui ver San Tiago de novo? No Rio. Fomos jantar na casa dele e de Edméia. Mas aí ele me estranhou. Eu não tinha bebido, eu não chorava, eu não brilhava. Estava meio calada. Perguntou-me se eu estava triste. Respondi-lhe que eu era isso.

No meio do jantar falou-se do quadro de um museu italiano. San Tiago perguntou se eu gostava. Disse-lhe que não me lembrava. Respondendo com simplicidade: ah, é verdade que você é das que só se lembram do que aconteceu antes de ter dez anos de idade.

Passou-se tempo. Quando ele ia a Washington dava-me a alegria de me telefonar na mesma hora. Jantava lá em casa, ficávamos conversando até mais de três horas da madrugada. E eu aprendia. O que aprendi, já esqueci, mas tenho a certeza de que de algum modo ficou em mim.

Uma vez jantamos num hotel em Washington. E ele falou muito de política comigo. Fiquei desconfiada: não se fala de política com mulher. Estaria eu ficando menos mulher? Perguntei-lhe com franqueza. Respondido que pelo contrário, e que até tomasse cuidado. Então jantei melhor.

E muito depois a doença dele. Um dia recebo um convite impresso para um banquete com discurso político de San Tiago. Quem se lembraria de me convidar para isso, senão ele? Fui. Depois do banquete, levantei-se San Tiago, branco como uma folha de papel. Sua voz falava. Então ele tomava um gole de água. E recomençava como um herói de si mesmo, todo herói é um herói de si mesmo. Quem vence está-se vencendo.

Depois fui abraçá-lo, controlando minhas lágrimas. Eu abraçava a morte. E a morte lúcida. Ele aceitou a morte, tenho a certeza.

Esqueci de dizer que San Tiago tinha várias sobrinhas que ele muito amava. Uma delas era a preferida. E quando ela esteve em Washington, trouxe carta dele recomendando a mim. E mais: que eu tivesse uma conversa com ela. Tivemos várias. Jantava em casa à vontade.

E depois veio aqui no Rio o convite para o casamento dela. O noivo e a noiva tímidos e lindos. Sentei-me num dos bancos da igreja. Olhei San Tiago no outro. Ele estava morrendo sentado. Houve o casamento.

Quando todos se levantaram e cumprimentaram os noivos, encontrei-me com San Tiago. Quase não falava mais. Perguntou-me se eu estava escrevendo. Respondi-lhe que acabara de escrever um livro e que o nome era A Paixão Segundo G. H. E ele disse que gostava muito do nome.

La gostar desse livro, eu sei. Mas morreu antes da publicação. Não foi ao enterro. Porque nem todos morrem.

LUIZ ORLANDO CARNEIRO

Paul Whiteman



Anúncio publicado em Variety, em 1925, no auge do sucesso de Whiteman

OU COMO VENCER NA VIDA VENDENDO "JAZZ"

Whiteman Paul, chefe de orquestra (Denver, Colorado, 25-3-1890). Violonista no início da carreira, torna-se durante a década de 1920 um dos mais populares chefes de orquestra dos Estados Unidos. Apesar da presença de Bix Beiderbecke, Frankie Trumbauer, os irmãos Dorsey, Red Nichols, Eddie Lang, Joe Venuti, que fizeram parte de suas orquestras, sua música tem relações apenas longínquas com o jazz.

O verbete foi extraído do Dictionnaire du Jazz, de André Clergeat (Ed. Seghers, 1966). Faltaria acrescentar que Whiteman morreu no dia 29 de dezembro do ano que passou, e que nenhuma enciclopédia ou dicionário de jazz de alguma seriedade é capaz de se referir a ele como um jazzmaker. E, no entanto, para as gerações que viveram e dançaram nos Roaring Twenties, Paul Whiteman ficou para sempre como o Rei do Jazz.

Um comerciante e mistificador para os jazzófilos, uma recordação nostálgica para os mais velhos, um simples já ouvi falar para a nova geração, Paul Whiteman foi um acontecimento tão marcante na vida americana da década de

20 como Scott Fitzgerald, Charlie Chaplin, Bonnie & Clyde, Buster Keaton, Rodolfo Valentino, Charles Lindbergh e o cracking da Bolsa de 1929.

Quando Whiteman apresentou, em 1924, no Aeolian Hall, em Nova Iorque, a Rhapsody in Blue, de George Gershwin, o verdadeiro rei do verdadeiro jazz era Joe King Oliver, que gravava, então, em Chicago, suas obras-primas, tendo como segunda voz de sua orquestra o seu sucessor de gilete, Louis Armstrong.

Mas para os frequentadores do Palais Royal, na Broadway, do Palace Theatre, em Times Square, ou para os habitués do erudito Aeolian Hall, era preciso oferecer uma música sem a rudeza da que faziam King Oliver em Chicago, ou os solistas de Fletcher Henderson no Harlem. Uma música que não tivesse a espontaneidade e o vibrato às vezes chocante do verdadeiro jazz negro, mas que utilizasse alguns barbarismos interessantes e, afinal de contas, excitantes da música que os negros produziam.

Whiteman — violonista de formação clássica e homem com grande tino comercial — foi o primeiro a encontrar um rótulo interessante

para o jazz, e a vendê-lo para consumo dos brancos, em escala comercial. Desagradou os que lutavam por um jazz autêntico, mas a verdade é que a sua contrafação fez com que muitas pessoas que reagiam ao jazz a priori, a ele fossem levadas pela suavidade do seu jazz sinfônico e pela qualidade dos músicos de suas orquestras.

Paul Whiteman, que não era nem grande violonista, nem bom maestro, teve em Ferde Grofé a peça mais importante para o seu sucesso musical-comercial. Grofé, pianista e arranjador de formação clássica, autor da conhecida suite Grand Canyon, soube arranjar de maneira suave as seções típicas de uma orquestra de jazz, mesclando-as com os violinos e arranjando introduções muito estudadas e atraentes pontes melódicas. Adicionou a tudo isto um ritmo dançante, de jazz ligeiro. Não deixou que a improvisação trouxesse surpresas para um público acostumado a ouvir música como background, para conversar ou para dançar.

Com sua atrante personalidade e um rosto de bebê à la Oliver Hardy, o gordo Whiteman, apoiado em Grofé e nos excelentes músicos de suas orquestras, tornou chique ouvir jazz. O seu jazz. Da mesma forma que Al Jolson, pintando a cara de negro, fez com que o show de mimesse ficasse na moda.

A carreira de Whiteman em Nova Iorque começou no dia 1.º de outubro de 1920, no Palais Royal. Um ano depois, estreava no Palace Theatre, que era a casa de espetáculos mais importante dos Estados Unidos. Sua popularidade cresceu tanto, depois de suas apresentações no Palace, que acabou por abrir uma agência para empregar orquestras, usando os seus arranjos, produzidos em massa, em escala nacional. Em outubro de 1922, havia 19 orquestras, em todo o país, trabalhando para a Companhia Paul Whiteman. O preço da orquestra, para um contrato de seis noites, passou a ser de 25 mil dólares. A sua consagração ocorreu no dia 12 de fevereiro de 1924, quando deu o First American Jazz Concert, no Aeolian Hall, apresentando o que chamou de jazz sinfônico. Foi a primeira da Rhapsody in Blue, de Gershwin — que muito pouco tinha a ver com o jazz, mas que ficou na boca de todos e nas enciclopédias como um marco do jazz sinfônico.

Para o jazz, a importância de Whiteman foi a de que chamou a atenção para a palavra jazz, além de ter, com o seu sucesso comercial, proporcionado um melhor padrão de vida aos seus músicos, quase todos músicos de jazz nas horas de lazer. Se o talento de Bix Beiderbecke não foi completamente reconhecido em vista de sua vida curta, e por ter o som de sua corneta sempre abafado pelos arranjos dançantes da orquestra de Whiteman, também é verdade que não fora o apoio de Whiteman aos seus bons músicos, as raras gravações de Bix seriam ainda mais raras.

O LIVRO E A PERSPECTIVA | EDUARDO PORTELLA

A Literatura de Vanguarda em Questão

A arte de vanguarda é a ponte utópica que o homem lança sobre a construção histórica. Mas essa utopia deixa de ser um gesto abstrato na medida em que se ampara numa rigorosa crítica e se faz assim a mola propulsora de uma praxis. A arte, utopia matizada, é a presença do futuro acionando o curso do tempo. Por isso a vanguarda é dimensão fundamental do comportamento humano e, conseqüentemente, do fazer artístico. Numa literatura que tem por obrigação alargar o seu campo expressivo, o vanguardismo encontra redobradas razões para fortalecer-se. Daí a necessidade permanente de se reaver e atualizar a noção de vanguarda. E um livro como Indústria (1), recém-publicado por Mário Chamie, é sem dúvida obstinado esforço de resposta vanguardista à pergunta da linguagem poética enquanto totalidade que se totaliza, enquanto percurso global.

Porque este livro mural, este parque industrial da palavra, ao mesmo tempo que se apresenta como a montagem da vida cotidiana do homem planetário, enredado no comércio produtor e consumidor, é também a persistente pesquisa do idioma, o empenho de descoberta do novo. Mas o novo não pode ser um simples corte sincrónico: o novo tem uma velha história. Não nascendo do nada, mas sendo uma estação do desdobrar cíclico da história, o novo deve ser necessariamente o renovado, a tradição questionada pelo presente e revitalizada pela antevista do futuro. Há neste livro uma auto-suficiência de quem parece desconhecer a estrutura unitária do tempo.

Mário Chamie tem como palavra de ordem uma premissa que unifica todos os conflituosos movimentos vanguardistas de nossa poesia: "no discurso a palavra: luto / no vocabulário a palavra: curso" (p. 17). E essa recusa do discurso (Chamie prefere dia/curso) não é senão a recusa da retórica tradicional, onde uma literatura "literária" se esquivava cada vez mais no uso e abuso da palavra adjetiva. Esse trabalho de substantivação desenvolve-se no recinto da linguagem e o texto (autor-texto-texto) que Chamie nos propõe "não se opõe ao poema e a outros tipos de texto" (p. 182). Isto quer dizer que o poeta aceita o desafio da linguagem e pro-

cura respondê-lo através de uma instauração crítico-criativa que nada tem de ociosa ou evasiva. E por isso mesmo não se desvirtua numa espécie de positivismo literário, em que a palavra perdesse a sua função imagística.

Este livro de Mário Chamie é antes uma sátira do mundo capitalista, da aliança tecnológica-industrial-militar. Se fosse apenas isto, seria arte? É claro que não. Não passaria de um panfleto dirigido ao prazer e ao divertimento dos ideólogos profissionais. A arte literária é uma relação mediada de sujeito e objeto, de matéria e forma. E desta maneira não pode suportar qualquer unilateralismo, que em nome da vanguarda exiba ou o seu conteúdo, em virtude do qual a criação literária seja um dado caudatário do tema, ou o seu formalismo, mera acrobacia desintegradora.

Com isto Mário Chamie conduz o seu texto pelos caminhos legítimos e não pelos "canais artificiais da comunicação", de que fala A. Moles. Porque essas curvas da informação sacrificam ou reduzem a medida da estética do homem moderno, já que não se mostram capazes de entender a diferença qualitativa que existe entre a percepção humana, cotidiana, e a percepção estética, transcendental. A percepção estética integra os elementos da percepção normal, mas significa uma peculiar estruturação dos elementos da percepção humana como tal.

É certo que a estética, aqui provisoriamente confundida com a arte, é uma fonte ativa de humanização do homem. O que é tanto mais exato quando um físico do porte de Heisenberg é o primeiro a enfatizar o valor do princípio estético no próprio âmbito das investigações naturais. Desaconselhando-nos completamente a admitir a tecnicização da arte — este entendimento da vanguarda para tantos —, já que na era da ciência, nessa curva ascendente da civilização industrial, é difícil impor-se outros valores que não sejam os da técnica. Reduzir tudo aos sentidos significa reduzir tudo à técnica. Resta saber se a técnica é libertadora ou aprisionadora, é o desvio do em si ou o caminho do para si. De qualquer modo o submeter-se à exclusividade da ciência é ignorar a contradição, é empobrecer a totalidade da existên-

cia. A arte é toda ela força humanizadora. Como subjugá-la a outra verdade se não estamos certos da superioridade desta? Pensar a arte hoje com os esquemas teóricos da ciência não é pelo menos uma impropriedade? A arte é fenômeno fundamental da própria existência. Não é apenas um momento de emoção ou de sentimento; é a dimensão básica de qualquer valor. Daí o seu papel na idade da ciência. A arte é a forma de atingir-se a totalidade do real. E assim, para além da morte da obra de arte e do poema, restará a dimensão poética e artística do homem no seu perigoso jogo existencial.

A noção de estética nasceu sob a égide da racionalização, da tecnicização do fenômeno artístico. A arte que morreu é o poema estético, que é uma forma escondida de técnica. A arte que sobrevive e sobreviverá é a arte como instauração de um modo de ser autêntico, universal e humano. Somente sendo a medida homem, a vanguarda será a medida da arte, agente ativo e passivo da praxis, da praxis da humanização do homem. E para que se efetive, para que a utopia se converta em realidade, é preciso que a vanguarda se edifique na prática histórica; deixando de ser a moda de alguns para ser a linguagem de todos. O ser-acontecer da vanguarda se alimenta da sociabilidade. Prospeção sociabilizante é sempre imersão social. Quanto mais ampla e mais profunda for essa imersão, mais legítima será a vanguarda. É aqui que a noção de vanguarda ancora inevitavelmente na teoria da comunicação. E o livro de Mário Chamie se faz intérprete consciente dessa patética atualidade.

Qualquer que seja a posição de cada um de nós diante dos movimentos de vanguarda da literatura brasileira, Invenção, Tendência, Praxis, uma coisa não se poderá negar: eles são peças ativas de um processo de tomada de consciência crítica, são esforços vingados de permanente pesquisa, são provocações constantes à inércia que ameaça o nosso fazer cultural.

1) Mário Chamie. Indústria. São Paulo, Edição de Mirante das Artes, 1967.

José Carlos Oliveira

Meu inimigo artificial

• Na bela festa de fim de ano oferecida por Václav Havel e Irena Stokrova, vou entrando e dou de cara com Nelson Rodrigues. Nelson e eu somos inimigos artificiais. Como verdadeiros tigres de papel, recentemente travamos uma feroz batalha na qual entrei de galto, e da qual ele se aproveitou para fazer publicidade de sua peça Bonitinha, mas ordinária...

Depois disso rompemos relações. E meio chato a pessoa frequentar os mesmos lugares e fingir que não conhece o outro. O quê? Eu não conheço Nelson Rodrigues? Claro que conheço. Já trabalhamos juntos, já trocamos idéias so-

bre o amor, a morte, a literatura, o teatro. Mas se há uma coisa mais difícil do que romper relações, é reatá-las. Um belo dia, Nelson pede desculpas em sua coluna de O Globo. Fiquei quieto. No dia seguinte, lá vem ele repetindo seu apelo à reconciliação. E eu na moita. Ele não contava com o meu silêncio, principalmente porque estava em cartaz o seu Album de Família: a reabertura de uma polémica, ou o reinício de um diálogo, teriam o mesmo valor publicitário. Então Nelson fingiu estar zangado e decepcionado comigo. Que eu lhe negava a mão, ou coisa parecida...

Continuei no meu canto, indiferente.

Mas, se alguma vez o ódio iluminou o meu coração, bem depressa apaguei essa fogueira de cinzas. Aprendi com Jean-Paul Sartre que o importante na vida é tentar compreender. E nasci brasileiro: que é que eu posso fazer? Sou brasileiro por fatalidade, temperamento e vocação. Um dia a cegonha me jogou aqui nesta porcaria de país, e eu tive que ir crescendo aqui mesmo. Na adolescência fiz tudo para pensar e sentir em francês, mas não deu certo. Abandonei-me, então, ao meu destino — isto é, dei-me

me crucificar entre o Coração e o Chacrinha, estas duas extremidades do homem cordial.

Pois bem. Lá vou eu entrando na bonita casa e dando de cara com Nelson Rodrigues. Vem cá, Nelson: me dá um abraço. E assim fizemos as pazes.

E agora?

Agora estou triste, porque sou forçado a me reconhecer incapaz de fazer inimigos. É claro que muita gente me detesta; mas eu não detesto ninguém. A reciprocidade não é verdadeira...

Mas chega de sentimentalismo. Feliz 1968, Nelson Rodrigues.

Léa Maria, Marina Colasanti & Carlos Leonam



O serviço

● **NOVIDADE:** um segundo Drugstore aberto em Copacabana (em frente à galeria Menescal). Nome: Quimicy. Lá, vendem-se discos, livros e bonitas reproduções de Toulouse Lautrec, além de lanches e doces.

● **OUTRA NOVIDADE:** na Rua Barão da Torre, inaugurada uma cervejaria: a Taberna do Barão. Há mesas na calçada e o ambiente, para variar, é colonial.

● **CHÁ DAS CINCO:** querendo tomar um chá, em tarde chuvosa ou de frio, procure o Drugstore da Lagoa.

● **NA SERRA:** La Crémallière, na Avenida Delfim Moreira, em Teresópolis, é um restaurante onde se pode encontrar colibri para almoço ou jantar.

● **NA ADEGA:** os famosos pastéis de Santa Clara, portugueses, são servidos na Adega do Bocado, na Rua Santa Clara, Copacabana. Para comer na hora ou para levar para casa.

● **FÉRIAS:** o Museu de Arte Moderna iniciou os seus cursos de férias, com Aluisio Carvão, Lazzarini, Serpa, Assunção de Souza e José Lima como professores.

● **TARDES DE VERAÔ:** para os drinques de antes do jantar, ficam à sua disposição: o Chateau, aberto a partir das 19 horas (lá, há um ótimo sistema de ar condicionado) e o Mario's, no Leblon, cujo bar funciona desde as cinco da tarde. O Mario's, aliás, em domingos e feriados, funciona para almoço. Das 13h às 17 horas.

● **LEVE:** salada leve, de verão. A Waldorf, do restaurante Alean, no Leblon (Rua Dias Ferreira). É deliciosa.

● **AS COISAS DO MAR:** a especialidade do bistrô-boteço Bar Parnaíba, na Rua Visconde da Gávea (atrás do Ministério da Guerra), são os frutos do mar. A qualidade desses pratos marítimos é excelente. E o bistrô é frequentado pela turma de jovens diplomatas do Itamarati.

● **DESCOBERTAS:** um bom programa é tentar descobrir os restaurantes que funcionam nas pensões das adjacências da Praça XV. A comida é caseira, simples, saborosa. As pensões são instaladas, em geral, em casarões antigos que ainda guardam toda a atmosfera do Rio Colonial.

● **DANÇA:** das 8 horas da manhã até as sete da noite há aulas no Estúdio Raquel Levi, na sua cobertura da Avenida Copacabana 928. Aulas de ginástica, danças modernas e primitiva, que visam à conservação das formas para as mulheres que vão viver o verão no ar livre.

● **DOMINGUEIRAS:** aos domingos, o prato especial do restaurante das Canoas recém-reaberto, é a Paella Valenciana.

● **EMPAÇOTADO:** salmão em caixinhas de plástico é fácil de se encontrar nos supermercados. Caixinha pequena: NCr\$ 4,00. Caixinha maior: NCr\$ 5,00.

● **LITERATURA FRANCESA:** O Museu da Imagem e do Som está promovendo um curso de literatura francesa gratuito, ilustrado com filmes e leituras de texto. As aulas serão às terças e quintas-feiras de 15h às 16h15m. O endereço do Museu é Praça Marechal Âncora n.º 1, e o telefone, para maiores informações, é 42-5853.

● **SOBRE A SONDAS:** às terças, quintas e sextas-feiras, a partir das três horas da tarde, há aulas de natação para crianças no Clube Campestre da Guanabara, no Leblon. NCr\$ 15,00 é o preço do curso inteiro. O Campestre fica na Rua Alberto Rangel 8-A.

● **CRUZEIRO:** no dia 12 começa o Cruzeiro Marítimo ao Rio da Prata. Roteiro a bordo do Ana Néri: Montevideo, Buenos Aires, esticadas a Punta del Este e Mar del Plata.

● **EM FEVEREIRO:** outro cruzeiro planejado é ao Rio Amazonas, que sai do Rio no dia 4 de fevereiro. Recife, Belém, Manaus, Santarém, Fortaleza e Salvador (já passando o carnaval) são os pontos de desembarque.

● **AFINANDO:** Lugano é a nova clínica de emagrecimento aberta em Copacabana. De aplicações de vibradores, rolos e ar quente, fora sessões de massagem, custam NCr\$ 180,00. Metade, papou na fase inicial, a outra metade, no fim. Com três aplicações pode chegar-se a reduzir três centímetros de cintura. Telefone da Lugano: 37-1609.

● **VAMOS AO MUSEU:** no sub-solo do Teatro Municipal (entrada pela Av. Rio Branco), existe o Museu de Teatro, que vale a pena visitar. Nêle, um grande acervo de roupas da vida artística do Rio Antigo.

● **JAZZ:** a Voz da América (frequências de 17-805, 15-250, 11-955 e 9-530 quilociclos; faixas de 16, 19, 25 e 31 metros) está transmitindo, das quartas-feiras, de 20 às 23 horas, um ótimo programa: Jazz USA, com gravações de todas as épocas e escolas jazzísticas e fatos e curiosidades que ilustram a história do jazz de ontem e de hoje. Um bom programa.

CALA NAS CONSENTE — O que Rui Guerra não contou ao chegar: que participou da equipe de cineastas famosos que fez o documentário Loin du Viet-Nam, atualmente grande sucesso em Paris.

DE \$ A \$0 — Na África do Sul, lá mesmo onde o Dr. Bernard e sua equipe fazem antever uma nova etapa da Medicina, o aparelho nos oferece uma pérola de utilidade: nas praças e jardins, os bancos reservados às pessoas de cor trazem escrito: No White.

HOMENAGEM A AURELIO BUARQUE — Nome de um conjunto de jóias-jóias que está fazendo sucesso na Zona Sul: os Anafalibites.

DEPOIS DO TRABALHO — Quem esteve no Rio, revendo os amigos, foi o repórter Juan de Onís, antigo correspondente do New York Times, que acaba de participar, na Bolívia, dos entendimentos para a compra do diário de Che Guevara.

A MESMA LINGUAGEM — Uma ideia que ganha corpo e que certamente contará com a aprovação de Antônio Carlos de Almeida Braga, novo diretor de futebol da CBD: Nilton Santos, Didi, Zagalo e Zito integrando a comissão técnica da seleção brasileira e servindo de ligação entre o técnico e os jogadores convocados.

QUEM VAI — Confirmando boatos divulgados há cerca de mês e meio, a jornalista Thérèse Qué deverá deixar a revista Jôia.

QUEM VEM — O próximo filme de Jean-Luc Godard a ser exibido no Rio — Masculin et Féminin — vai fazer o Paissandu vibrar de emoção: um manifesto de solidariedade aos intelectuais brasileiros presos no Hotel Glória é assinado por um dos personagens da fita.

NATAL POLIGLOTA — Conhecido maquiador de televisão planejava gravar um disco de Natal, com canções natalinas cantadas por ele em diversas línguas. O resultado da venda revertia para fins beneficentes. Não se sabe se acabou desistindo da empresa ou se, por modestia, calou os resultados.

PROTESTO A MODA — A última canção sucesso do Frank Sinatra espírio, Abdel Halim Hafel, intitulada O Messias, A letra canta Jerusalém "que guarda ainda os passos do Cristo e cujos habitantes, hoje, têm como ele a testa coroada de espinhos."

COMES, BEBES E FALAS — No Antônio's, num papo semântico, Lúcio Rangel conseguiu a solidariedade de Antônio Calado, Mílir Fernandes e Ziraldo contra o uso das palavras estória (em lugar de história) e caso (em lugar de caso).

A PARTE DO LEÃO — Entrando em cartaz a peça Black-Out, sucesso em São Paulo durante este mês, e com ela Eva Vilma e Estênio Garcia, seus personagens. Estando, porém, Estênio disponível apenas para o primeiro mês de representações cariocas, a Cia. procura ansiosamente um substituto. Ansiosamente é o termo, porque ninguém quer aceitar um papel já carismatizado e destruído por outro.

A ONDA DA NUVE — Charutos, charutinhos e cigarritos estão no rigor da moda, tanto para homens quanto para mulheres. Quem deles fazia vasta previsão nas tabacarias da Cidade, antes das festas, era César Theilm, acompanhado de jovem pintor Renato Landim.

NEM TÃO DIRETA — O blefe do ano foi a transmissão direta da final entre o Santos e São Paulo, os cariocas, todos torcendo pelo time de Pelé, só conseguiram ver (e mal), pela TV, o segundo tempo da partida.

A PAZ QUE PRECEDE A TEMPESTADE — Hubert Castella vai abrir o Le Balcon à sets do hotel, para drinques antes do jantar. Sem música trôntreirante, é claro, para os que freqüentes possam conversar e namorar em paz.

PERA DE IMPORTAÇÃO — Marília Pera foi convidada para atuar em temporada teatral na Bahia. Os balanos voltam assim à linha de contratar grandes nomes do Sul.

DIRETORES SIAMESES — Impressionado com a organização da revista Der Spiegel — considerada a melhor do mundo no gênero — Roberto Civita, de volta da Europa, comentava a reunião de pauta daquela empresa, em que 35 pessoas comentam os assuntos da semana, presididos por dois diretores de idênticas funções. Roberto Civita realizou, na França, um estágio na revista L'Express.

FORA DA LEI — Ao dar entrada no St. Mary Hospital, em Palm Beach, a jovem Christine Deese contou aos médicos ter ferido as palmas das mãos ao cair sobre uma tábua com pregos. A polícia averiguou mais tarde que Christine havia sido crucificada numa árvore pela gangue de motociclistas Outlaws, que a punia por ter quebrado a lei fundamental de seu grupo, segundo a qual as mulheres devem entregar aos homens todo o seu dinheiro.

FIAT LUX — A Sucata substituiu os conjuntos de 14-16-18 por luz psicodélica projetada numa tela — os light shows das viagens de LSD. Agora, além do discotecário Pelé, há também um iluminador de serviço, para comandar o espetáculo.

DESCANSAR QUEBRANDO PEDRAS — Após 46 anos de palco, Madame Morineau admite encerrar sua carreira de atriz com a peça Vento nos Ramos do Sassafrás, atualmente em fase de ensaios. Sua próxima etapa artística seria a fundação de um grande curso de aperfeiçoamento para atores, destinado sobretudo a profissionais.

O PREÇO DA GAROTA — Renda do filme Garota de Ipanema, em cinco capitais, na primeira semana: mais de cem milhões de cruzeiros antigos. Total previsto para este ano: um bilhão de cruzeiros antigos. O filme deverá ser vendido para o canal a cores da televisão francesa. Previsto para o filme de Roberto Carlos: dois bilhões. Venda externa assegurada, também. Já temos, pois, um cinema industrial.

QUANDO PECA A TRADUÇÃO — É lastimável a má-fé — motivada por evidentes interesses comerciais — com que o título Persona, da terminologia junguiana, foi traduzido em português pelo dubio Quando duas Mulheres Pecam, violentando inclusive a intenção de Bergman, que dificilmente veria pecada na relação entre suas duas personagens.

DE CA PARA LA — Em sua exposição romana, o pintor Enrico Bianco vendeu, entre outros, um quadro ao ator Vittorio Gassman.

AUMENTO RÁPIDO — O aumento do dólar ocasionou pequenos incidentes aos que, tendo comprado a crédito artigos importados mais atrasando o fechamento do negócio por problemas de flúido, viram aumentar de um dia para o outro o preço da mercadoria escolhida.

DIFERENÇA DE PERSPECTIVA — Nem tudo o que é certo em Londres, Paris, Nova Iorque ou Roma é certo no Rio. Por exemplo: um conjunto ao vivo para intercaler com as músicas gravadas, nas discotecas. Nos outros lugares, o conjunto é motivo para uma pista cheia de bailarinos. No Rio, não. A pista se esvazia e faz até os músicos chorarem. Como foi o caso do baterista dos Outcasts, que, ao ver a pista da boate em que toca ficar sem ninguém, desandou a chorar, ferido pela má compreensão do problema.

BALANÇA PARA NÓS TAMBÉM — Em cogitação para montagem próxima no Rio, o Delicate Balance, última peça de Albee atualmente em cartaz em Paris. A tradução seria de Sérgio Viotelli e a produção, de Reinaldo Lóio.

FORA DA ONDA — Estranhamente, no Brasil, toda vez que se fala em gente jovem atual, omitem-se a literatura, a comunicação visual e o jornalismo. Parece mais provável tratar-se de um lamentável esquecimento do que da ausência de gente jovem em campos culturais tão importantes.

CAJU, FRUTO AMIGO — Carlinhos Niemeyer já decidiu e Ricardo Amaral já foi informado: o cajá amigão antes do carnaval será na Sucata.

DIA DO CACADOR — Seguindo os passos de alguns dos seus freqüentes, os barões do Antônio's, convidados especiais do réveillon da turma da TV Globo, acabaram numa tremenda resaca.

Márcia: Marco 18

Seus amigos são "muita gente". Suas vontades imediatas, "fazer cursos de canto, de imitação de voz, ginástica, ganhar dinheiro que no final acaba gastando em discos e em táxi".

Márcia Rodrigues, garota no filme, Mimi Tiro-Certo, na peça que estreia esta semana (Vento nos Ramos de Sassafrás), está com 18 anos. É uma garota debruçada para a vida, que agora começa a viver. Apareceu seu nome pela primeira vez há um ano, quando interpretou um papel no filme vencedor do Festival de Cinema Amador do JB — "4.º Movimento". Daí para cá, um fim de estudos — Curso Clássico do Colégio Rio de Janeiro —, a popularidade, o sucesso. "Este ano vou recomprar o colégio", ela diz, ainda menina, adolescente de charme, às vezes com ar de mulher já feita.

Duda, ela acha e garota de Ipanema mais autêntica. "Eu" sou de Copacabana. O que é bastante diferente. A moça de Ipanema, para Márcia, é a mais carioca, a mais descontraída. "Helô, a garota de Ipanema original, achei divina. Merece a música de Tom e de Vinícius".

Aquela ar de saúde, aquela harmonia de figura que Márcia mostra e demonstra vestida de biquíni e de calças compridas, no filme, é estado natural. "Vadei para conservar o físico. Durmo tarde, acordo tarde. Trabalho a sério. É a noite, vou bater papo com os amigos no Le Buffet, no Fato, onde falamos de teatro, de cinema, de artes plásticas". Trata-se de uma garota no caminho da intelectualidade.

"Meus pais nunca me educaram no sentido que em geral dá-se à educação. O que fizeram foi me darem responsabilidades a cumprir, desde cedo. Deu certo." Sua mãe, além de nascimento, é secretária. Seu pai, aviador civil.

"Não ligo para guarda-roupas. Quase não compro vestidos. Para mim, a guerra do Vietnam é irracional; não dá para entender. E o Amazonas, para mim, corre sério risco de cair nas mãos dos estrangeiros."

Um dia, ameaça Márcia, talvez deize cinema, teatro, ballet, ginástica, tudo de lado. E comece a cantar. Porque estudar música, no final das contas, é que é a sua paixão. Paixão de 18 anos. Até mais tarde, muita coisa pode e com certeza vai acontecer em seu caminho.

Allen Ginsberg

MARIA CRISTINA DE LAMARE

OU A POESIA EM TEMPO DE GUERRA

Uma passeata de protesto contra a guerra do Vietnã terminou com a prisão de 264 pessoas, nos Estados Unidos. Entre os manifestantes quase todos jovens — surge o nome de Allen Ginsberg, o poeta e ídolo da *beat generation*.

Para Ginsberg, a prisão já não é novidade porque há muitos anos luta contra os políticos e a lei, desfilando com ar estóico e sendo absolvido quase sempre.

Cuba, Tcheco-Eslováquia, Roma, Milão e Índia são algumas das paradas de sua peregrinação pelo mundo, em que a poesia torna-se catequese e o poeta nem sempre o *santo* compreendido pelas autoridades dos países que visita. Ginsberg é uma espécie de revolucionário sem filiação política, é pessoa *non-grata* em governos de direita e nos de esquerda também.

Na Índia, sua conduta passou dos limites de um turista normal, a ponto de um oficial do Ministério do Interior permitir a sua permanência no país, sob a condição de não continuar agindo como louco. O poeta ficou e o bastante para provocar uma revolta literária em Calcutá, que a polícia local ainda tenta reprimir.

No Festival de Spoleto, luz poeiras que não agradaram aos policiais que o prenderam por obscenidade e conduta desordeira. Em Roma, foi preso na Praça de Espanha, durante uma batida que ali se faz, geralmente contra cabeludos.

De semelhança com os poetas antigos, Ginsberg só tem os cabelos longos e a vasta barba. No pescoço, leva uma corrente de ouro com medalha dourada também, na ponta. E em vez de túnica, como as usavam profetas ou místicos, se veste mesmo com uma calça *blue jeans* surrada, um paletó e camisas já bem gastas pelo uso e mas vermelhas que servem, algumas vezes, de toalha de rosto, quando o poeta acorda.

As viagens são feitas em companhia de Peter Orlovsky — apresentado a todos como Mrs. Ginsberg — que de comum com o companheiro, além do afeto que os une, só tem a barba, pois os cabelos vão até a cintura. Peter e o irmão Julius não largam o poeta, para quem o primeiro é o "estranhamente jovem condutor de ambulância de minha vida" ou simplesmente, o "meu santo dos cabelos compridos".

Allen Ginsberg é excêntrico à maneira dos poetas românticos, aos quais nenhuma sensação era proibida. Mas, em vez de abismo ele toma a mesquinha ou LSD. Em certas reuniões, chega a tirar as roupas para mostrar até que ponto é livre e dono de seu corpo. No entanto, a excêntridade não o prejudica porque, atualmente, é um dos mais conceituados poetas americanos, aceito inclusive pela geração dos *square* que tanto critica.

REVOLTA

Ginsberg vem, como ele próprio diz, de uma ala esquerda de certa família judia de ascendência russa, originária de Patterson, Nova Jérsei. Nascido em 1926 de um pai professor e poeta e de uma mãe que morreu ainda moça, de esquizofrenia, o jovem Ginsberg entra na Universidade de Colúmbia, aos 17 anos, achando-se o profeta-poeta, "o servo das massas sufocadas". Morava em Harlem, comia vegetais e lia muito: Blake, Platão e Plotino. Foi quando resolveu abrigar um ladrão que, desde logo, encheu seu apartamento de objetos de valor. Não gostando porém da companhia, resolveu sair da própria casa e foi embora com outro ladrão. Alguns dias mais tarde, era preso, sob o pretexto de morar com uma turma de toxicômanos, pelo que foi chamado de o "Gênio Criminoso da Universidade de Colúmbia".

A prisão o levou por oito meses a um manicomio criminal, onde conheceu Carl Solomon, poeta de 21 anos e preso, na ocasião, por vício em tóxicos. Do manicomio saiu seu primeiro sucesso literário: *Howl*. O poema é o grito sincero e revoltado contra o *american way of life*, contra a América da consciência mecânica, da violência, da polícia, dos administradores de universidades, *Howl* descobre os Estados Unidos dos eletrochoques e da marijuana, terminando por uma mensagem carinhosa a Carl Solomon. O poema, se não foi o brado de guerra dos *beatniks*, foi pelo menos a gratificação emocional que os jovens queriam pelo incanibalismo e pela impotência de sua rebelião.

O mais novo poema de Ginsberg, *Wichita Vortex Sutra*, liga imagens do passado norte-americano à guerra do Vietnã. Num dos trechos ele diz: "... Aqui (em Wichita) há 50 anos, pela sua violência, começou um turbilhão de ódio que passou para o Delta do Mekong; Orgulhosos Wichita, Via Wichita! Jogou a primeira pedra que matou minha mãe pela comunista psicose anticomunista..."

Também não faz muito tempo que o poeta mandou o seguinte recado ao ex-



Secretário de Defesa dos Estados Unidos: "Caro senhor McNamara, a primeira coisa que lhe peço é que fique calmo. Ninguém está ameaçado. O senhor está a salvo, tanto quanto aquele que se supõe ser o nosso inimigo."

UMA QUESTÃO DE BUSCA E DE ENCONTRO

Ginsberg, depois que saiu da prisão, resolveu fazer um tratamento de psicoterapia. O momento foi decisivo para sua vida, pois a mudança que o seguiu transformou Ginsberg poeta num homem livre. "Quero deixar tudo: o trabalho (revisor de livros), o termo e a gravata, para fazer o que realmente gosto", disse ele ao doutor. E o que realmente gostava era morar com Peter, escrever e entrar em contemplação, lendo Blake ou fumando maconha.

Sempre livre, viajando pelo interior de seu país, conversando sobre Zen, o poeta ia achando o seu caminho. A Índia, então, trouxe o período de paz e da auto-revelação. Com Peter e outro poeta *beat*, Gregory Corso — autor de *A Gasolina e a Bomba* —, rumou à sua pátria espiritual. Foi uma época de encantamento e de loucura, sendo esta última a responsável pelas complicações com a polícia. Ginsberg procurava a todo-custo um guia espiritual — o *guru* — que o dirigisse para a Verdade. Em vez dele, encontrou uma senhora *guru* que o fez olhar para si mesmo, dizendo: "qual ferido, qual ferido!" Daí em diante, andou descalço no Himalaia, praticou ioga, meditou sob o efeito do *ganja* (que é a marijuana da Índia), e aprendeu a cantar os *mantras* que, hoje, fazem muito sucesso nas reuniões em que ele vai.

Foi em 1963, enquanto viajava num trem, entre Kioto e Tóquio, que teve a grande revelação: "num momento de choro intenso, eu vi o fim da necessidade moral de alargar o meu ser, que eu poderia, daquele momento em diante, ser eu mesmo, como alguém que vive no presente!" A visão do trem passou para o poema *A Mudança* em que diz: "renúncio ao meu poder, o de que tenho de viver, portanto, morreré".

A VOLTA AO CORPO

Ginsberg voltou do Oriente mais seguro e tranqüilo. A poesia metafísica foi substituída pela necessidade de o poeta olhar para um universo atual: "uma visão direta, a percepção em contato com o

agora da vida". Desta nova posição, surge a necessidade de estabelecer uma comunicação mais direta, entre os homens, porque, para o poeta, "a ternura é o alimento de que precisa o homem para viver."

A crença no homem e principalmente na juventude, faz de Ginsberg um apostolo do humanismo. E na sua poesia, mais do que a forma literária, é o conteúdo humano que atrai e emociona a todos.

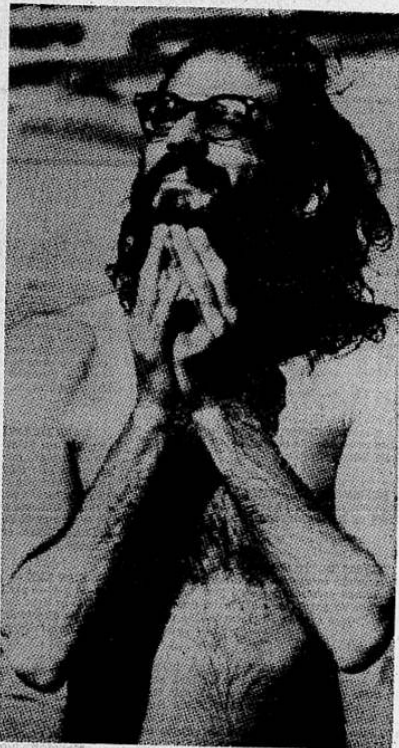
Com 41 anos, seus biógrafos o consideram um dos expoentes da *beat generation*, mas Ginsberg diz que sua poesia não tem a ver com o termo *beat*. Uma sessão de não poesia, feita por ele, atinge os mais variados públicos, inclusive os literatos mais engajados e conservadores. Levando consigo um instrumento que não é cítara, nem acordeão, o poeta canta os mantras — música monocórdia e obsessiva — dizendo sob forma poética tudo o que lhe passa pela cabeça. Trata-se de uma espécie de *catharsis* — purificação da alma livre de suas paixões — em que sentimentos obscuros e palavras pornográficas são ditos sem qualquer tipo de escrúpulo.

A tônica de sua poesia, tanto como a de sua vida, é a necessidade de ruptura em relação a tudo que a sociedade criou e deseja preservar. Quando Ginsberg canta os mantras, ele pretende devolver "ao corpo" a poesia e a vida do indivíduo e de toda a humanidade. Porque no corpo, diz ainda, está a verdade, a única certeza possível. "A mente traiu o homem por muitos séculos, desviando-o e distanciando-o do seu fim específico, tirando-lhe a confiança dentro da qual, nos tempos primitivos, sentia-se protegido, para escrivá-lo, cada vez mais, as atrações do cérebro."

A máquina, para Allen Ginsberg, é o símbolo dessa força negativa, cúmplice de guerras inúteis, ameaça de uma guerra atômica e total. E o homem, como o poeta, só pode ser salvo se retornar à natureza e ao corpo. O momento é de luta, não há tempo a perder. Poeta e companheiro viajam pelos Estados Unidos e pelo mundo, em busca de novos discípulos que possam ser convertidos às suas idéias. Estes surgem aos milhares, sobretudo na América do Norte, para ouvir os ensinamentos do profeta.

Ginsberg é o ponto de encontro, a convergência de todos os ovelhas negras da sociedade, os transviados, os loucos, os drogados de qualquer origem, mas que têm um ponto em comum: devem estar sempre à margem da família e da organização social.

O movimento dos *hippies* é visto pelo poeta como um grande impulso que se serve da não violência para realizar a sua revolução. Essa espécie de cólera física e espiritual, ele entende como a longa estrada que levará à paz, ou pelo menos, à ausência de dor.



Livre, sempre viajando, na realidade e no sonho, o poeta acha seu caminho — e mostra aos outros como ser um homem total, para a vida ou para a morte.

FACULDADE DE CIÊNCIAS CONTÁBEIS E ADMINISTRATIVAS (MANTIDA PELO SINDICATO DOS CONTABILISTAS DO ESTADO DA GUANABARA)

EDITAL

Acham-se abertas, no período de 5 de janeiro a 5 de fevereiro de 1968, exceto aos sábados, as inscrições ao Concurso de Habilitação para os Cursos de Ciências Contábeis e Ciências Administrativas, mediante as seguintes condições:

- O número de vagas é:
 - de 350 para o Curso de Ciências Contábeis, sendo 100 para o Turno Diurno e 250 para o Turno Noturno;
 - de 250 para o Curso de Ciências Administrativas, sendo 100 para o Turno Diurno e 150 para o Turno Noturno.
- É exigida a seguinte documentação:
 - Prova de conclusão do curso colegial ou diploma de curso comercial técnico, registrado na Diretoria do Ensino Comercial;
 - Carteira de identidade e atestado de idoneidade moral;
 - Atestado de sanidade física e mental e de vacinas;
 - Certidão de Nascimento;
 - Prova de quitação com o serviço militar;
 - 3 (três) fotografias 3x4;
 - Prova de pagamento da taxa de inscrição (NC\$ 25,00).

- O requerimento, isento de selo, deve ser preenchido de forma legível e conter menção expressa das datas e dos estabelecimentos cursados pelo candidato;
- Nos termos do art.º 28 do Regulamento da Faculdade, o candidato, com diploma de nível universitário, poderá requerer matrícula na 1.ª Série do Curso de Ciências Administrativas, submetendo-se, porém, aos exames de adaptação nas cadeiras do Ciclo Básico, que não constem do currículo de sua formação profissional.
- Os exames serão realizados entre 15 a 28 de fevereiro de 1968, e constarão de provas escritas de Português, Matemática e Geografia Econômica, estando os programas à disposição dos interessados, na Secretaria da Faculdade, à Rua Buenos Aires, n.º 283 — 2.º andar.

Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1968

Faculdade de Ciências Contábeis e Administrativas
a) Zeuxis Soares Pessoa Diretor
a) Mario da Fonseca e Silva Secretário

VISTO

Sindicato dos Contabilistas do Estado da Guanabara
a) Pindaro J. A. Machado Sobrinho Presidente

(P)

Pirandello

O FEITICEIRO CRUCIFICADO

LUIZ CARLOS MACIEL

Há cem anos, nasceu Luigi Pirandello. Há cinquenta, porém, outro artista tornou pública uma perplexidade tão radical em face da vida. O relativismo, néle, é absoluto: não se protege com nenhuma desconfiança a respeito de si mesmo, não admite nenhum limite. Lançado ao palco, o teatro de Pirandello atordou o mundo inteiro. Nada mais natural. Poucos sentimentos do mundo parecem ter tanto poder de contaminar as platéias quanto o da perplexidade. Décio de Almeida Prado, escrevendo sob o impacto das primeiras obras de Nelson Rodrigues, elaborou o famoso argumento de que o escândalo que elas provocavam no público não passava do reflexo de um escândalo muito maior, do próprio autor, ainda dominado, apesar de em idade adulta, pela chocante descoberta infantil do sexo. Há um mecanismo semelhante em Pirandello. Com uma diferença: o escândalo para o italiano não é o sexo, é a própria vida em todas as suas direções, todas elas — para ele — fechadas pelas armadilhas feitas da impossibilidade de conhecermos, a nós próprios e aos outros, e de portanto entendermos da vida o mínimo necessário para torná-la possível de ser vivida.

Para provar essa tese dolorosa e injusta, Pirandello elaborou seu teatro com o intelectualismo mais frio e desabusado. Seus personagens se dão ao luxo de longos raciocínios — no fundo, verdadeiros sofismas retóricos bem urdidos —, que já lhes valeram de grande parte da crítica teatral a qualificação de meros bonecos, porta-vozes desumanos do autor, em vez de legítimos personagens. Mas, em Pirandello, mesmo a frieza intelectualista é instrumento de perplexidade. As histórias desse italiano são sempre melodramas chorosos e dignos do mais histórico dos sicilianos. Todos nos conhecemos *Seis Personagens à Procura de um Autor* — parte importante da onda pirandelliana provocada pelos diretores italianos que fizeram o TBC. A peça superava, em termos de escândalo, tudo o que Nelson Rodrigues, por exemplo, pudesse conseguir ao tentar na época em que nos foi mostrada. Seu clima é um incesto acontecido num bordel vagabundo: depois, uma criança se mata em cena. Incesto, prostituição, suicídio infantil. Não chega?

FASCISMO E COMPAIXÃO

Ao que parece, os diretores italianos que estavam entre nós gostavam de Pirandello mais por causa dessa dramaticidade apaixonada do que por suas elucubrações intelectuais. O público, também. O sucesso das peças, criado pelo pranto chocados das platéias, não me deixa mentir. Ruggero Jacobbi, intelectual respeitável e homem de esquerda coerente — inimigo político de Pirandello, portanto — o admirava em função desse derrame emocional de suas peças, talvez da mesma forma que também admirava Bragaglia, outro colaborador do fascismo de Mussolini, em função da teatralidade de suas encenações. A verdade, porém, é que a desordem emocional deve ter sido uma das raízes do fascismo de Pirandello. "Sou fascista porque sou italiano" — ele respondeu, na década de trinta, a um Clifford Odets bem intencionado que não conseguia compreender como um grande dramaturgo pudesse estar contra a esquerda.

A adesão política ao fascismo, entretanto, também é perfeitamente adequada à sua visão do mundo, para a qual a razão não passa de uma maneira de demonstrar a falta de sentido, as relações entre as pessoas é a própria matéria de sua incompreensão mútua e qualquer tentativa de organização social se resume a uma máscara inútil que colocamos sobre o equivoco fundamental que nos botou no mundo e rege os nossos atos. Em Pirandello, o silogismo é sempre perverso, a avaliação sempre irônica e o sentimento sempre mentiroso. Naturalmente, de tanta negatividade, algo se salvava: a compaixão de Pirandello pelos seus semelhantes. Não acreditando que se pudesse compreender nada, ele tendia a pedir que se aceitasse tudo. Resulta daí a ousadia moral de tantas de suas situações teatrais. Para o crítico radical, a moral tradicional italiana, estúpida e patriarcal, valia tanto quanto qualquer outro equivoco. Pode-se pensar tudo sobre *Penise, Giacomino, O Prazer da Honestidade ou A Verdade de Cada Um*, menos que a prestigiem. Mas de onde brota essa mistura de destruição e tolerância, de descrença e — apesar de tudo — coragem? Da própria vida de Luigi Pirandello — é o que muitos respondem.

UMA VIDA PIRANDELLIANA

"Vejo a vida como tragédia" — disse Pirandello certa vez. A julgar pela sua, tinha razão. A sua juventude esboçava o projeto de um escritor politicamente liberal, esteticamente ligado ao realismo crítico e emocionalmente indignado com a pobreza do povo siciliano. Seus pais arranjaram-lhe então — segundo a tradição do lugar — um casamento com uma moça que jamais viu. Nos primeiros anos, tudo parece correr bem. Mas, já com três filhos, o casal cai na mais dura miséria e é obrigado a mudar-se para Roma, onde Pirandello arranja um emprego de professor num colégio para moças. Donna Antonietta, a esposa, entretanto, não resiste à nova vida. Seu terceiro parto havia sido

demasiado doloroso e complicado; ela não o esquece, isto é, não o perdona. Despreparada para a pobreza, é incapaz de suportá-la. Tudo começa, então, com um ciúme psicótico pelo marido que a leva a várias cenas de violência. Pirandello tenta contê-la, com paciência, dedicação, presença constante. Nada adianta. A mulher enlouquece completamente e os médicos aconselham que seja recolhida a um sanatório. Pirandello recusa o conselho e cuida dela, dentro de casa, durante dezessete anos, longos e dolorosos, durante os quais Donna Antonietta transformou a vida num verdadeiro inferno para o marido e os filhos.

Um novo escritor surgiu em Pirandello, então um escritor convencido de que a vida é mesmo um inferno. Apesar do sucesso de seu romance *O Falecido Matias Pascoli*, foi no teatro que então encontrou o seu meio de expressão adequado. Apaixonou-se pelo palco e pela possibilidade de conhecer e dominar todos os seus segredos e recursos. Acabou por organizar a sua própria companhia no Teatro Odescalchi, de Roma. A política cultural ofi-

cial de Mussolini o prestigiou e uma longa excursão à Inglaterra, França, Alemanha tornou Pirandello conhecido e famoso em toda a Europa. As peças se sucediam, enquanto a ousadia intelectual de Pirandello acercava-se de seus limites num teatro que se propunha a questionar o próprio teatro. Duas delas superaram todas as outras: *Esta Noite se Improvisa* e a já mencionada *Seis Personagens à Procura de um Autor*, uma peça escrita, como diz John Gassner, "para terminar todas as peças".

O TEATRO CONTRA O REAL

Ao brincar, por uma questão de concepção do mundo, com a verdade na vida, Pirandello acabou por brincar com a verdade no teatro, colocando em xeque o realismo tradicional. Para os especialistas, este é o sentido profundo de suas inovações formais. Pirandello pretende, em

suas últimas e mais importantes peças, condenar o teatro, mas, ao mesmo tempo, como um tipo de teatro, o teatro realista, psicológico, que contava com indiscutível hegemonia em sua época. São exatamente as exigências do realismo psicológico — as exigências bem conhecidas por qualquer ator formado pelo método de Stanislavski — que ele desmente com seu relativismo incansável. Como interpretar um papel, vivendo-o, se não podemos sequer conhecer os outros, quanto mais nos integrar neles? Suas emoções e sentimentos estão ilhados em sua subjetividade pelo mar de incomunicabilidade que nos afoga, a todos, quer atores ou não. Podemos, no máximo, viver — no sentido de realismo psicológico, no sentido de Stanislavski — o nosso próprio papel. É o que grita o pai de *Seis Personagens à Procura de um Autor*, quando vê um ator representar o seu papel. Não havia sido daquele jeito na vida: as palavras eram as mesmas, mas o seu som — isto é, seu verdadeiro sentido — não era o mesmo; os gestos eram os mesmos, mas havia, quando ocorriam na vida real, uma secreta aliança nos nervos e nos músculos que nenhum ator, nenhum teatro — proclama Pirandello — pode captar.

Trabalhando no contexto do teatro realista psicológico tradicional, manipulando seus meios, Pirandello vomita sobre ele o seu escárnio. Inventa a esquisita teatralidade que entusiasmou tanta gente. A peça dentro da peça, a simulação doida que consiste numa representação dentro de outra, é a fórmula pirandelliana, típica para atingir um realismo por assim dizer duplo — ou uma dupla, reiterada tentativa de realismo psicológico — que resulta, afinal, para a história do Teatro, em mais uma manifestação, não sem fascínio, do teatralismo italiano. John Gassner explica, com autoridade, que Pirandello traz apenas um intelecto superior para o *negativismo* de alguns dramaturgos que o precederam no teatro italiano — Luigi Chiarelli, Luigi Antonelli ou Rosso di San Secondo, todos esquecidos hoje por toda a crítica. Em Pirandello, o velho histrionismo italiano — a loucura da Commedia dell'Arte, a invenção desmedida no palco — derrota o realismo iseniano, de uma forma negativa, é certo, mas enérgica. Pirandello não queria fazer um ataque tão particularizado; seu alvo era a totalidade da existência, queria que simplesmente nos entregássemos e nos aceitássemos na tristeza de nossa incompreensão essencial e de nossa desesperança. Mas, atirando, assim, em tudo o que viu, acertou — apenas — no que não viu.

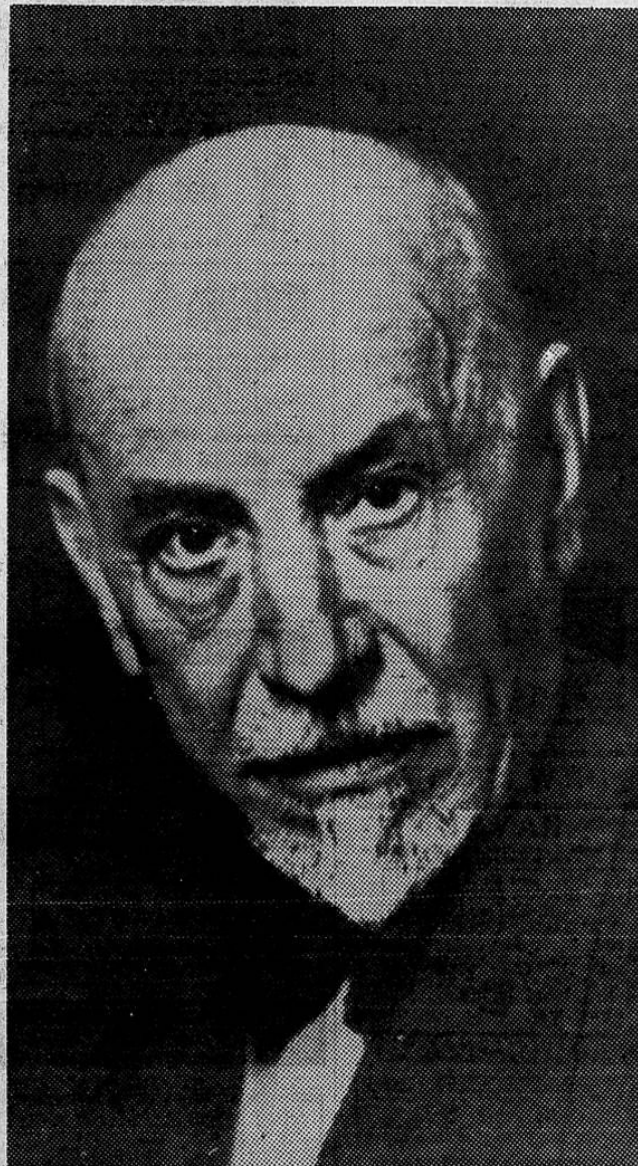
A MAGIA DA EMOÇÃO

Pirandello é mágico. Se, tomado pela paixão, ele intelectualiza; se, convicto da validade suprema da demonstração lógica, ele se derrama em lágrimas, é porque, de alguma forma, nos quer encantar. O apelo final de seu teatro é o do feitico. O que quer dizer a magia? Sartre explica — com a lucidez que proíbe sempre o orgulho menor de enganar os outros simplesmente porque se consegue formar as frases melhor do que eles — que a magia da emoção é um comportamento inferior, degradado, da consciência. Luigi Pirandello, o lógico obstinado e, contraditoriamente, o apaixonado sem defesas, quer defender-se da negação torturante que lhe assedia o próprio coração. Em consequência, embora sofrendo, teoriza; embora filosofe, geme. No momento em que a consciência se enfraquece, também se degrada. Sua prova final é uma necessidade tão desesperada que precisa lançar mão de todos os meios. Da cabeça e do cérebro; da sensatez e da loucura. É exatamente o que acontece com ele.

O mágico Pirandello se entrega ao teatro: transforma-o, sem encontrar o sentido da transformação. Lança-se à política: abraça-a sem pensar seus valores. Daqui por diante, tudo sobre ele pode ser discutido; nada pode ser explicado. Talvez seja esse afinal o destino de todos nós. Alguns terão de levar até o fim os erros mais perigosos de nossa cultura para que, historicamente, possam ser reconhecidos — e, já que é essa a nossa função, criticados e superados. Também não podemos saber se as coisas poderiam ter acontecido de outra maneira: a tarefa de arrancar certas máscaras talvez sempre exija algum ou mesmo muito sofrimento. Dizem os materialistas dialéticos que, na História, o erro é — ou pode ser — um momento necessário da verdade. Não seria justo ou razoável contradizê-lo quando se examina concretamente o caso de um grande artista. E, bem ou mal, certo ou errado, Pirandello o foi.

Em 1967, fez cem anos que o abandonaram no mundo. Hoje, frios, distantes, talvez menos sábios, mas mais experientes, temos a obrigação de dar uma palavra sobre o significado de tal homem ter existido, escrito e influenciado nosso teatro e, portanto, nossa cultura. Falamos, afinal, de quem? De um homem que viveu, morreu. Mas de um fraco? Um mistificador? Um mentiroso cínico? Um intelectual sentimentalmente incapaz de reconhecer a realidade efetiva de nós todos e de, corajosamente, a qualquer preço, arcá-la com seus desafios mais difíceis? Um fascista?

Ou de um mártir?



VAMOS AO TEATRO

GRUPO TONILERS (R. Tonilers, 58) — Res. 37-390

4a, 5a, e 6a, às 21h30m — 18a, 19a e 20a —

Doma: 18a e 21h — Folgas: 2a, e 3a.

O BARBEIRO DE SEVILHA

com Napoleão Bonaparte, Cavaleiro Loureiro, Amândio (participação especial), Ovídio Nave, Thimo Marcos, Ricardo Mendi, Ademar Camarê e Maria Faria (como "Rosina")

Em colaboração c/ a Secret. Turisma da GB

DEPOIS DE "A MEGERA DOMADA"

O BARBEIRO DE SEVILHA

"UMA EXPLOSAO DE ALEGRIA"

(Yan Mikulski — JORNAL DO BRASIL)

UM ESPETACULO PARA A JUVENTUDE

TEATRO TONILERS — R. Tonilers, 58 — Tel. 37-390

Hoje, às 20h30m e 22h30m — ÚLTIMAS SEMANAS

BETTY FARRA — CLAUDIO MARZO em

A FALSA CRIADA

(de Maitheux), c/ Yolanda Cardoso, José da Freitas, Fernando José e Ivan Seta — Direção: Antônio Pedro

TEATRO CARIOCA — R. Senador Vergueiro, 238

(a 100m de Praia de Botafogo) — Tel. 35-915 (a partir das 14h)

MORCE DE RIN COM AGILDO RIBEIRO, EM

O INSPECTOR GERAL

de Gogol — Dir.: Benedito Carli

com DULCINA — PAULO GRACINDO — GRAÇA MELO

GRUPO OPINIAO — Hoje, às 20h30m e 22h30m — Impres: 14 anos

Rua Siqueira Campos, 143 — Res. 36-3497 ou 37-5339

De 3a e 6a e doma, desc. para estuda.

SALA CECILIA MEIRELES

Marge — Abertura da Temporada Oficial de Condições

de 1968, com a apresentação do pianista Jery Demus

CAFÉ-TEATRO CASA GRANDE

Av. Afrânio de Melo Franco, 300

HOJE: BALALAIKA DE MANQUERA e seu

SHOW DE SAMBA

HOJE: ART TOCAL

Reservas e info. No local

OSCAR ORNSTEIN apresenta

CACILDA BECKER e WALDIR CHAGAS

"ISSO DEVERIA SER PROIBIDO"

de Bráulio Pedrosa e Waldir Chagas

TEATRO COPACABANA — Tel. 37-1818 Res. Rinal Teatros

Hoje, às 20h e 22h

OFICINA

HOJE, ÀS 19h45m E 22h30m

SOMENTE 15 DIAS

"O REI DA VELA"

no TEATRO JOÃO CASTILHO — Ar condicionado mesmo

Bilhetes à venda a partir de hoje

com a colaboração do Serv. de Cultura do Dep. de

Cult. da Secret. de Educ. e do Teatros

MINI-TEATRO

"O FESTIVAL DE BESTEIRA

QUE ASSOLA O PAÍS"

(1a e 2a volumes)

"DE BRECHT A STANISLAV

POINTE PRIMA"

4a, 5a, e 6a, às 21h30m — 5a, às 20h30m

e 22h30m — Doma: às 17h e às 19h.

2a, e 3a-4a, desc. para estuda.

4 SEMANAS — R. Figueiredo Maranhão, 286

(sobrelaje Cine Condor-Cap.) Res. 45-2404. Desc. p/ estudantes.

Vejam que elenco na peça mais eletrizante do ano

EVA WILMA — RAUL CORTEZ — GERALDO DEL REY — STENIO

GARCIA — DIANEANE MACHADO — NEWTON PRADO

BLACK-OUT

Hoje, às 20h e 22h30m, no

TEATRO MAISON DE FRANCE

Bilhetes à venda. Reservas: 53-3456

MARCIA DE WINDSOR: no melhor policial do ano

O SEGUNDO TIRO

de Robert Thomas — Dir.: Benedito Carli

com Sebastião Vasconcelos, Cecil Thim, Fábio Sabag

TEATRO GINASTICO — Reservas: 43-5271 — 2a MÊS DE SUCESSO

Hoje, 20h e 22h30m — 3a, 4a, e 5a, desc. 50% estuda.

TEATRO DE BOLSO — Pça. Gal. Odeão — Res. 37-3122

SUCESSO ESTRONDOSO — CURTA TEMPORADA

ELIANA PITTMAN

(A melhor cantora de noite carioca) — El Halloun — U. Mera

em "E PRECISO CANTAR"

com o TRIO 3 e GERALDO AZEVEDO (violão)

HOJE, ÀS 21h E 22h30m

Ar refrigerado — 4a, 5a, e 6a, desc. 30% p/ estuda.

TEATRO SANTA ROSA

1968: 4a, 5a, e 6a, desc. 30% p/ estuda.

Ajude um futuro velhinho, solteiro e

desempregado, pagando para vê-lo

JUCA CHAVES

O musical mais

Hoje, às 18h, às 20h30m e às 22h30m.

5a, 6a, e 7a, desc. 30% p/ estuda. Recorde de bilheteria em 1967

R. Vde. Pirajá, 22 — Tel. 47-8641

TEATRO RECREIO

Res. 22-8164

BAILE DAS FLORES

Hoje, às 23 horas

PRÊMIOS AOS 3 PRIMEIROS COLOCADOS

TEATRO JOVEM — CURTA TEMPORADA

O primeiro sucesso de 1968: de PLÍNIO MARCOS

"QUANDO AS MÁQUINAS PARAM"

com MIRIAM MEHLER e LUIZ GUSTAVO. Prod.: Dalmir Zeunen

4a, 5a, 6a, e 7a, desc. 30% p/ estuda.

às 18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

18h, desc. 30% p/ estuda.

TEATRO GLAUCIO GILL — Reservas: 37-7003

Uma hora de emoção e adrenalina

"NAVALHA NA CARNE"

de Plínio Marcos — Direção de Fausto Arap

TONIA CARREIRO — NELSON XAVIER

RAULIANO QUEIROZ

Hoje, às 20h30m e 22h30m

Sob os auspícios do Serviço de Teatros do Departamento de

Cultura da Secret. de Educação e Cultura da GB.

Preço: 21 anos

Hoje, às 20h30m e 22h30m

Sob os auspícios do Serviço de Teatros do Departamento de

Cultura da Secret. de Educação e Cultura da GB.

Preço: 21 anos

Hoje, às 20h30m e 22h30m

Sob os auspícios do Serviço de Teatros do Departamento de

Cultura da Secret. de Educação e Cultura da GB.

Preço: 21 anos

Hoje, às 20h30m e 22h30m

Sob os auspícios do Serviço de Teatros do Departamento de

Cultura da Secret. de Educação e Cultura da GB.

Preço: 21 anos

Hoje, às 20h30m e 22h30m

Sob os auspícios do Serviço de Teatros do Departamento de

Cultura da Secret. de Educação e Cultura da GB.

Preço: 21 anos

Hoje, às 20h30m e 22h30m

Sob os auspícios do Serviço de Teatros do Departamento de

Cultura da Secret. de Educação e Cultura da GB.

Preço: 21 anos

Hoje, às 20h30m e 22h30m

Sob os auspícios do Serviço de Teatros do Departamento de

Cultura da Secret. de Educação e Cultura da GB.

Preço: 21 anos

Hoje, às 20h30m e 22h30m

Sob os auspícios do Serviço de Teatros do Departamento de

Cultura da Secret. de Educação e Cultura da GB.

Preço: 21 anos

Hoje, às 20h30m e 22h30m

Sob os auspícios do Serviço de Teatros do Departamento de

Cultura da Secret. de Educação e Cultura da GB.

Preço: 21 anos

Hoje, às 20h30m e 22h30m

Sob os auspícios do Serviço de Teatros do Departamento de

Cultura da Secret. de Educação e Cultura da GB.

Preço: 21 anos

Hoje, às 20h30m e 22h30m

MICKEY

UM HERÓI DE 40 ANOS



No início chamava-se Mortimer. Depois, Mickey. Disney — seu criador — tinha apenas um pequeno estúdio numa garagem e uma idéia na cabeça: um pequeno camundongo, sagaz e honesto, severo e justo, sedutor e leal. Depois, a consagração. Há um Mickey em cada cidade, em cada banca de jornal, em cada cinema. Há um Mikki Hiri — finlandês — um Topolino — italiano — e até um chinês — o Mickey Lao Shu, publicado na Pequim de Mao Tsé-tung. Média anual de espectadores: 200 milhões; de leitores: 48 milhões. Hoje, 40 anos de sucesso ininterrupto e crescente. O ídolo da América, das crianças, mas também dos adultos da sociedade de consumo, prossegue firme sua carreira gloriosa

Tudo começou numa viagem entre Nova Iorque e Los Angeles. Walter Elias Disney, um moço desconhecido de 26 anos, jovem esforçado, pequeno produtor de filmes de publicidade, regressava de Nova Iorque num compartimento de terceira classe de um trem.

— Eu não estava alegre (lembrou Disney 20 anos depois), o produtor que eu havia procurado tinha-me recusado sua ajuda. Eu tentei pensar em outra coisa. Foi aí que apareceu Mortimer. Atravessando o Ohio, eu vislumbrei um Mortimer ideal: o ôlho redondo, as orelhas achatadas, a cara humana, as pernas compridas e os braços tão finos quanto as pernas.

A medida que o trem avançava, Disney ia-se empolgando com a criação. Não sabia desenhar, mas pensava muito:

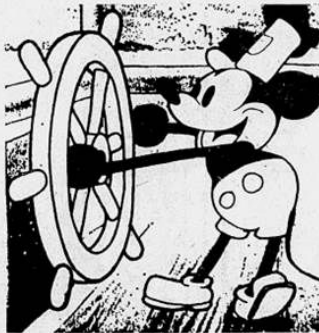
— Um ratinho travesso, brincalhão... Essa idéia se apoderou completamente de mim. As rodas giravam em sintonia com êle. Clug clug ratinho, clug clug, pareciam dizer. Na fronteira com Illinois, eu o vesti: calção pequeno, sapatos grandes e um par de luvas. Em Kansas eu encontrei para êle uma noiva, e no Arizona uma moral. Mortimer será sagaz, mas honesto; severo, mas justo; sedutor, mas leal.

Disney tinha um sócio — o desenhista Ub Iwerks — e um estranho amor pelos animais, especialmente os roedores. Trabalhava numa garagem nada confortável que substituiu o escritório, o atelier e o estúdio.

DE MORTIMER A MICKEY

Ao regressar a Los Angeles, escreveu dois roteiros em que Mortimer é o herói principal. Seu sócio Iwerks desenhava Mortimer, que se tornou a vedeta de dois desenhos animados mudos. Mas o público e a crítica não deram a mínima atenção.

Convicto da importância de sua criação, Disney foi à casa do produtor Patrick Powers. Apresentou-lhe Mortimer — já rebatizado Mickey por sua mulher.



Mickey, quando ainda se chamava Mortimer e começava a conduzir o barco do seu sucesso

— Mas ninguém conhece seu pequeno Mortimer-Mickey — sustentou Powers, obtendo pronta e firme resposta de Disney:

— Se não fosse uma descoberta eu não lhe proporia o meu camundongo.

19 de setembro de 1928 foi uma data importante para o cinema. O Colony, de Nova Iorque, anuncia um desenho animado de nove minutos, que contava as diabruras de um camundongo vestido de suspensórios, botas e duas enormes orelhas redondas. Uma semana depois, o desenho animado — Steamboat Willie — foi levado para o Roxy (o maior da cidade). O pequeno camundongo passava da imaginação de seu criador para o consumo visual das grandes massas. Da garagem-atelier, e do feijão enlatado, Disney — o fabricante de ilusões — estabelecia os fundamentos de seu império.

MASS-MICKEY

Um dos 140 Mickeys filmados entre 1928 e 1952 é projetado, a cada minuto, em alguma parte do mundo, atualmente. A média anual de espectadores é de 200 milhões. No ano passado, sua foto figurou na embalagem de cinco mil produtos diferentes, desde as roupas mais íntimas ao vestido de noiva. Suas aventuras foram publicadas por 400 jornais, totalizando cerca de 48 milhões de leitores. Ainda em 1967, cerca de 300 mi-

lhões de exemplares dos álbuns Mickeys foram editados.

Disney, pessoalmente, sempre foi um sentimental. Numa sociedade prática como a americana, sua filosofia baseava-se na busca obstinada de soluções. Por isso, seus heróis resolveram os maiores problemas por conta própria a fim de que o público pudesse torná-los como modelos de obstinação e coragem.

Mickey era o protótipo desta filosofia. Sempre combatendo o Mal, sempre ao lado do Bem, representa a orientação ideológica imposta ao povo pela elite do poder americano — num mecanismo sutil de sustentação superestrutural. Ainda que o Bem e o Mal em questão sejam discutíveis, Mickey consagrou-se por ser a idealização do self-made-man, do homem que resolve tudo, que tudo descobre com habilidade e inteligência.

E hábil e inteligente também o foi Disney: de seu pequeno mundo, fez um império de milhões de dólares com filmes de longa metragem de grande êxito comercial, filmes para a televisão, Disneylândia, música e discos, mercadorias representando os seus personagens e publicações.

Ao lado de Pato Donald, Mickey — o minímito — é uma das figuras mais procuradas pelo consumo de massa no mundo inteiro. Procura que aumenta cada vez mais, pois, afinal de contas, a vida começa aos 40.

Clarice Lispector

CONDIÇÃO HUMANA

Minha condição é muito pequena. Sinto-me constrangida. A ponto de que seria inútil ter mais liberdade: minha condição pequena não me deixaria fazer uso da liberdade. Enquanto que a condição do universo é tão grande que não se chama de condição. O meu descompasso com o mundo chega a ser cômico de tão grande. Não consigo acertar o passo com ele. Já tentei me pôr a par do mundo, e ficou apenas engraçado: uma de minhas pernas sempre curta demais. O paradoxo é que minha condição de manca é também alegre porque faz parte dessa condição. Mas se me torno sério e quero andar certo com o mundo, então me estraçalho e me espanto. Mesmo então, de repente, rio de um riso amargo que só não é um mal porque é da minha condição. A condição não se cura, mas o medo da condição é curável.

"A VIDA SILENCIOSA"

De *The Silent Life*, de Thomas Merton: "O apóstolo Paulo estava impaciente com os coríntios, não porque eles resistissem à sua autoridade, mas pelo contrário, precisamente porque alguns deles queriam formar uma facção em torno dele e exaltar a sua autoridade acima dos outros apóstolos.

Ele via que essa obsessão da idolatria do herói humano e o desejo de submeter-se a um líder humano era "infantildade" na ordem espiritual. Sua missão era precisamente libertá-los da servil auto-sujeição às tradições humanas, à autoridade humana, à liderança humana, para que eles pudessem desenvolver sua liberdade dada por Deus, e viverem "no Espírito" como cristãos maduros."

O MILAGRE DAS FOLHAS

Não, nunca me acontecem milagres. Ouço falar, e às vezes isso me basta como esperança. Mas também me revolta: por que não a mim? Por que só de ouvir falar? Pois já cheguei a ouvir conversas assim, sobre milagres: "Avisou-me que, ao ser dita determinada palavra, um objeto de estimação se quebraria." Meus objetos se quebram banalmente e pelas mãos das empregadas. Até que fui obrigada a chegar à conclusão de que sou daqueles que rolam pedras durante séculos, e não daqueles para os quais os seixos já vêm prontos, polidos e brancos. Bem que tenho visões fugitivas antes de adormecer — seria milagre? Mas já me foi tranquilamente explicado que isso até nome tem: eidetismo, capacidade de projetar no campo alucinatório as imagens inconscientes.

Milagre, não. Mas as coincidências. Vivo de coincidências, vivo de linhas que incidem uma na outra e se cruzam e no cruzamento formam um leve e instantâneo ponto, tão leve e instantâneo que mais é feito de pudor e segredo: mal eu falasse nele, já estaria falando em nada.

Mas tenho um milagre, sim. O milagre das folhas. Estou andando pela rua e do vento me cai uma folha exatamente nos cabelos. A incidência da linha de milhões de folhas transformadas em uma única, e de milhões de pessoas a incidência de reduzi-las a mim. Isso me acontece tantas vezes que passei a me considerar modestamente a escolhida das folhas. Com gestos furtivos tiro a folha dos cabelos e guardo-a na bolsa, como o mais diminuto diamante. Até que um dia, abrindo a bolsa, encontro entre os objetos a folha seca, enfechada, morta. Jogo-a fora: não me interessa fetiche morto como lembrança. E também porque sei que novas folhas coincidirão comigo.

Um dia uma folha me bateu nos cílios. Achei Deus de uma grande delicadeza.

Cotações 68 • "VIOLA", PRIMEIRA NA MÚSICA POPULAR

Quatro dos cinco especialistas em música popular consultados concluíram que a melhor canção de 1968 foi *Viola Enluarada*, de Marcos e Paulo Sérgio Vale. Um deles, porém, o crítico Ari Vasconcelos, acha que *Vou te Contar*, de Antônio Carlos Jobim, música que este ano ganhou letra, talvez seja a melhor. Para Sérgio Cabral a melhor foi *Sabiá*, de Tom e Chico Buarque.

Viola Enluarada teve a preferência da maioria por ter-se constituído no melhor trabalho melódico, além de uma poesia bastante aceitável.

Votaram os críticos: Ari Vasconcelos, de O Globo, Leonardo Lenine, programador da *RÁDIO JORNAL DO BRASIL*, Juvenal Portella, crítico do *JB*, Sérgio Cabral, crítico musical, e Ernesto Martins, programador da *RÁDIO JORNAL DO BRASIL*.

As seis primeiras músicas tiveram de três a cinco votos e as demais dos dois. Ficou decidido, porém, que seriam julgadas as 12 composições como estímulos aos autores. Foram ainda rotadas: *Sabiá*, Mangueira, *Canta o Choro*, *Vou te Contar*, *Litoral*, *No Brilho da Faca*, *Frevo Rasgado*, *Modinha*, *Retrato em Branco e Preto*, *Maré Morta* e *Bloco do Eu Sózinho*.

	Ari Vasconcelos	Leonardo Lenine	Juvenal Portella	Sérgio Cabral	Ernesto Martins	TOTAIS
VIOLA ENLUARADA (Marcos-Paulo Sérgio Vale)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	4,8
SA MARINA (Antônio Adolfo-Tibério Gaspar)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	4,4
DIA DA VITÓRIA (Marcos-Paulo Sérgio Vale)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	4,0
MEMÓRIAS DE MARTA SARÉ (Edu Lôbo-Guarnieri)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	3,8
HELENA, HELENA, HELENA (Alberto Land)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	3,6
SABIÁ (Tom Jobim-Chico Buarque de Holanda)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	3,6
BOM TEMPO (Chico Buarque de Holanda)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	3,4
ULTIMATUM (Marcos-Paulo Sérgio Vale)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	3,4
MEU TAMBORIM (César Costa Filho-Ronaldo Monteiro de Sousa)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	3,4
ANDANÇA (E. Souto-Danielo Caimi e Paulino Tapajós)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	3,2
AMÉRICA, AMÉRICA (César Roldão Vieira)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	3,0

A POESIA NO JORNAL

MACKSEN LUIZ

Um poeta, Ferreira Gullar, apresenta outro poeta, Lago Burnett. Ele diz: "De *Jornal em Jornal* logo nos traz à mente a expressão de *gullar em gullar*, o que contém em germe toda a sociologia da profissão jornalística no Brasil." Mas *De Jornal em Jornal* é mais do que isto. É livro do poeta e jornalista Lago Burnett, sua primeira experiência na crônica. Dividido em duas partes: *De Jornal*, conta sua vivência de 15 anos no jornalismo e, em *Jornal*, coletânea de crônicas publicadas em jornais do Rio e São Paulo do Maranhão, cidade em que nasceu.

Cronista e poeta em São Paulo, o jornalismo aconteceu em sua vida quase que por acaso. Convidado por um jornal local de oposição, em 1952, para fazer crônica política, voltou-se para atividade até então distante de seus interesses. Poeta com quatro livros publicados — *Estrela do Céu Perdido* (1949), *O Bellef das Palavras* (1951), *Os Elementos do Mito* (1953) e *50 Poemas* (1959) — descobriu no jornal a obrigação de escrever, o exercício e o método para ordenação da palavra. Desta, sua convicção, diria e constante, com a palavra, encontrou a crônica — sempre uma pequena história sobre fato atual — onde pôde ligar sua poesia à realidade cotidiana da notícia.

Desta integração surgiu o cronista e o teórico da técnica de jornal, que agora, com a publicação deste livro, responde a uma velha pergunta: a literatura e o jornalismo são incompatíveis? A resposta é a própria existência do livro. Mesmo que as linguagens sejam diferentes, as suas realidades estão próximas.

O jornal sempre nos dá uma maior consciência de escrever, uma linguagem mais fluida e enxuta. A linguagem é a mesma para todos. Sua funcionalidade, sua capacidade de penetração, sua comunicabilidade estão intimamente vinculadas à sensibilidade e ao nível cultural de quem a manipula.

Para Burnett, tanto a poesia quanto a música têm uma dimensão bastante ampla para não se permitirem a prisão em regras e conceitos.

Elas são apenas acessórios, nunca base. Já em jornal, as regras de como escrever existem e são cada vez mais importantes. Mas tanto no jornal como na crônica, Burnett é, segundo a crítica, inteligente e cheio de humor, às vezes amargo, sempre um poeta.

Em uma das suas crônicas do livro, *Psicologia dos Defuntos*, escreve:

Nunca simpatizei com defuntos: É uma gente, em geral, fechada, de mau humor, incommunicável. E

mal-educados. todos. Com uma indiferença irritante, escutam o que lhes dizem simulando uma superioridade duvidosa, que se fundamenta no privilégio de haverem conquistado uma posição, no fundo, acessível a todo mundo.

Sem nunca ter tentado o conto, aquele pensa em um romance. Sua realidade está presa ao binômio: poesia-jornal. *De Jornal em Jornal*, é seu primeiro livro fora da poesia — antes houve *Outro*, *Um Dia Sim Outro Também*, mas não chegou a ser publicado. Neste livro, as crônicas não se perderam no transfêrito do noticiário do dia-a-dia. Ficaram, são atuais, apesar de algumas delas terem mais de dez anos.

Não recordaria. Recordar é morrer. Minha imaginação, a memória, o raciocínio, só funcionarão numa direção: para a frente. Não é que tivesse receio de ser surpreendido chorando, com saudade de alguém: uso oculos escuros. E nada há, no mundo, melhor do que oculos escuros para matar saudades e tapar as emoções mais tristes.

No meu quarto, com duas janelas (uma para inspirar, outra para espirar) não haveria mesa, nem



LAGO BURNETT

A HORA DA CRÍTICA

Das principais colunas literárias, dos mais importantes críticos literários, uma relação de opiniões sobre *De Jornal em Jornal*.

Rubem Braga (*Última Hora*): "Aqui está o poeta Lago Burnett escrevendo em prosa e sobre prosa, não é, assinando crônicas líricas e irônicas e analisando os focos — perdidos os estagiários do JORNAL DO BRASIL — a escrever em jornal. A última parte do livro (*De Jornal*) contém algumas lições de redação dadas com mestria e bom humor, muito úteis a qualquer principiante e não inúteis mesmo a um velho cronista semi-aposentado como eu."

"Acho boas as observações sobre o *copydesk*: o funcionamento dessa instituição no Brasil é um convite ao repórter para ser desleixado e ao rescrevedor para ser ranheiro. A crônica sobre o subleito é uma pequena obra-prima. Um livro gostoso de ler."

Valdemar Cavalcanti (*O Jornal*): "O livro todo, uma lição de como ser jornalista. Melhor ainda: de como ser bom jornalista sem deixar de ser poeta — e bom poeta. As crônicas são o fino no gênero, pela graça e leveza do arcaico literário que Lago Burnett atinge no aproveitamento de qualquer assunto (até de nenhum assunto)."

"Está aí um livro que eu recomendaria aos alunos — e também aos professores — de cursos de jornalismo. Não há dúvida de que aprender."

Revista *Veja* (São Paulo): "Excelente poeta, Lago Burnett comprova com esta série de crônicas escritas episódicamente para jornais que poderia ser, tranquilamente, o maior cronista brasileiro no momento. Para quem dividir basta a leitura da crônica *Psicologia dos Defuntos*, escrita num tom de graça cômica que transforma suas quatro páginas numa peça antológica de humor negro."

Jornal de Letras (Rio): "No volume *De Jornal em Jornal*, Lago Burnett oferece crônicas, algumas das quais excelentes como literatura e como motivação. Entre estas citamos: *Variações sobre a Loucura*, *Samos Todos de 45*, *Psicologia dos Defuntos*."

"Há em muitos crônicas enfiadas no volume um conteúdo valoroso das páginas que Lago Burnett redigiu para jornal, e que atingem esses crônicas em posição algo diferente do que se poderia esperar de um gênero difícil e agudo."

Enéida (*Diário de Notícias*): "É um livro que merece todos os louvores e aplausos."

"A primeira parte do *De Jornal em Jornal* é de crônicas. Há nelas — e aqui confesso meu encantamento — um alto certo espírito — não apenas poesia mas um sentido de humor, uma linguagem direta, simples, perfeita, que levam Lago Burnett a ser colocado entre os melhores cronistas do Brasil."

tintelo, nem papel. Coisa alguma capaz de convidar-nos ao burocrático sentimento de escrever. Nas paredes, não seria retratos, nem de vivos, nem de mortos, pois minha vivência seria tão-só de simples esquecimento do mundo cotidiano, da vida igual de todos os instantes, das contingências da frialdade. (*Alheamento*)

O LUGAR DA TÉCNICA

Em jornal fez quase tudo. Começou como cronista, foi *copydesk*, subsecretário de redação, hoje é editor-geral do JORNAL DO BRASIL. Paralelamente mantém coluna de livros e é o editor do *Suplemento do Livro*. A técnica de jornal aprendeu, empiricamente, nestas funções. Hoje, pode publicar em seu livro artigos sobre esta técnica, como alguns outros realmente clareza e rigorosa. Diz que já não há mais lugar e hora para o chamado "jornalismo romântico". Não basta ter feito para escrever para ser considerado um bom jornalista.

Não basta saber escrever para escrever em jornal. O jornalismo tem suas *maelões*, ou os seus truques. E o primeiro desses truques, sempre com base na humildade, é o de não ostentar o que se sabe. Assim conseguimos o eliminar, de início, o literário, da mesma forma como a poesia moderna desistiu do verso da musicalidade parnasiana. Ser simples é muito complicado.

Esta segunda parte do livro pode ser utilizada por alunos e interessados em jornalismo. São como aulas de jornalismo, no mesmo tom da primeira parte (crônicas) onde a *cozinha do jornal* — que em jargão profissional significa o trabalho anônimo de rescrever e retabular os textos e dando-lhes uma forma atraiante para o leitor — é revelada, simples e diretamente.

O jornal é uma instituição de utilidade pública como a botica e o botiquim. Doentes, bebêdo e letargos, não podem prescindir de uma efetiva assistência diária por parte dos órgãos competentes. Sem remédios, sem álcool, sem notícias, uns e outros estão expostos aos mesmos riscos de um gesto trágico porque, no fundo, filiam-se todos à categoria das maníacos. Num país subdesenvolvido, adoece, beber e ler estão mais próximos de ser catalogados como vícios de imaginação do que como fatalidade, desajustamento ou necessidade interior. E quem paga o pato é o boticário, o botiqueiro e o jornalista. Eles não podem omitir-se nunca, devem sempre dar sinal de vida.

Em *De Jornal*, Lago Burnett enuncia por linhas profissionais de jornal, envolvendo seu neoclassicismo e técnica, mas tudo com a mesma sensibilidade, o mesmo tratamento poético e humano. A exemplo da primeira parte, há nesta segunda intenção de tornar agradável ao leitor, pela simplicidade e humor, os assuntos abordados. Em *Que Tem Medo do Subleito*, O Drama que a Sotria Escande e *Jornais Velhos*, o cronista transpõe a sua vivência de profissional para a experiência do escritor, ambos autênticos e válidos."

Em *De Jornal*, Lago Burnett enuncia por linhas profissionais de jornal, envolvendo seu neoclassicismo e técnica, mas tudo com a mesma sensibilidade, o mesmo tratamento poético e humano. A exemplo da primeira parte, há nesta segunda intenção de tornar agradável ao leitor, pela simplicidade e humor, os assuntos abordados. Em *Que Tem Medo do Subleito*, O Drama que a Sotria Escande e *Jornais Velhos*, o cronista transpõe a sua vivência de profissional para a experiência do escritor, ambos autênticos e válidos."

Em *De Jornal*, Lago Burnett enuncia por linhas profissionais de jornal, envolvendo seu neoclassicismo e técnica, mas tudo com a mesma sensibilidade, o mesmo tratamento poético e humano. A exemplo da primeira parte, há nesta segunda intenção de tornar agradável ao leitor, pela simplicidade e humor, os assuntos abordados. Em *Que Tem Medo do Subleito*, O Drama que a Sotria Escande e *Jornais Velhos*, o cronista transpõe a sua vivência de profissional para a experiência do escritor, ambos autênticos e válidos."

José Carlos Oliveira

A CORDIALIDADE DEVE PREVALECE

Então ele já tinha bebido um bocadinho; já havia conversado com muitas pessoas e já havia concluído que não tinha futuro. "Azar", disse ele, "azar". Restava Ipanema, a dengosa; seria sempre possível falar sobre Ipanema.

Mas que é Ipanema? Parece que se trata de um lugar em que as pessoas se sentem em casa. O mundo que vá para o inferno: Ipanema resiste. E sobrevive. E prevalecerá, como diria Faulkner. Todo país possui um pequeno bairro que sobreviverá, sejam quais forem as vicissitudes. Pode cair uma bomba atômica no Rio de Janeiro, que Ipanema não apenas sobrevive como prevalecerá — conforme William Faulkner. O espírito, a cordialidade, a amizade, a ausência de medo, a vagabundagem; eis o que prevalece, eis o que predomina; o resto são

tentativas, mais ou menos bem sucedidas, de fazer a fome permanecer no mundo enquanto se finge que se discutem idéias. Os homens não nasceram para segurar o mundo, e sim para sacudi-lo.

Quem escrevia as coisas que aparecem escritas aí em cima era um rapaz que estava completamente bêbado, à espera de um pretexto para fugir à atualidade. O nome dele era Carlinhos Oliveira. Estava sentado, com aquele uísque na frente, miúdo e desconsiderado. Por cima dele as estrelas rangiam, enraivecidas. E ao redor, no planeta, a força se media com a força, como no tempo dos gladiadores. "Ah", dizia ele, "que belo uísque se produz na Escócia. Quem me dera ter nascido lá."

O Brasil, por exemplo. Carlinhos Oliveira nasceu no Brasil, segundo consta. O Brasil é um território em forma de presunto, um mapa, uma bandeira, um excesso de calor. Aqui se fala português, segundo consta. Aqui nasceu Carlinhos Oliveira. Não parece um epítáfio?

Havia outrora um jornalzinho chamado O Anchieta — órgão oficial do Grupo Escolar Padre Anchieta. O diretor era justamente Carlinhos Oliveira — aquele senhor careca que hoje encontramos diante de uma dose de uísque. Pois bem, Carlinhos tinha nove anos de idade e publicava, em seu jornal, versos assim:

Bandeira do Brasil!
Por ti darei a vida!
E empunharei o fuzil
Para te defender, pátria querida!

Ou era mania de perseguição — o que implica na necessidade de um inimigo — ou era agressividade patológica, o que também implica na necessidade de um desafio. Mas, como não havia inimigos externos, Carlinhos inventou, para satisfação sua, um inimigo interno: — ele mesmo. E começou a lutar ferozmente contra ele mesmo. Era preciso justificar a poesia.

Estava ele, então, pôsto em desassossego, diante daquela nova dose de uísque, a pensar em sua infância, quando sentiu vontade de fazer pipi. E foi fazer. Era uma pessoa que sempre se esforçava por satisfazer aquela necessidade que lhe parecia mais conveniente para a sua própria realização, não apenas fisiológica, mas também moral, social e filosófica. (continua)

Léa Maria, Marina Colasanti & Carlos Leonam

O SERVIÇO

● NA AAB: há professores que dão aulas de natação a crianças e adultos na piscina do clube do Leblon. As aulas são diárias, de segunda a sexta-feira, pela manhã.

● AOS FAS DE MARLENE: volta à Rádio Nacional, em programa produzido por Sérgio Cabral. De segunda a sexta-feira, de 13 às 14 horas. Aos domingos o horário é estendido: o programa (que é de carnaval e muito inteligente) vai ao ar de 13 às 15 horas. Bem para ouvir na praia.

● NACIONAL: ainda da Rádio Nacional. Levava ao ar, depois de amanhã, a primeira programação internacional. Transmissão em espanhol. A noite.

● DELICADEZAS: abriu nova loja de comestíveis e enlatados finos, em Ipanema, Rua Visconde de Pirajá, 479. Nome: Tamba Delicatessen. Os preços dos produtos são os mais baixos da cidade.

● MAIS CARNAVAL: show que estreia dia 13, no Sarau. Espetáculo que promete ser bom, à base de sambas. Vedetes de talento: Luis Reis ao piano; Ataulfo Alves cantando seus sambas.

● MUDANÇA: o chef Raimundo, que era do Bee Fin, está agora trabalhando no restaurante Nazaré, na curva da amareloirada. Flanmeiro. O local funciona para drinks de fim de tarde; há pista de dança e música da discoteca até as quatro da madrugada.

● PARA OS CALMOS: quem souber tocar os cantos chorinhos muito bem pode se apresentar no Casa Grande, nas noites de segundas-feiras. Noite de Choro, com desfile de especialistas e dos talentos que estiverem na platéia. São noites agradáveis, calmas, informais. Um bom programa de verão do Casa Grande.

● RECESSO: o Clube do Jazz e Bossa está em recesso por todo o verão.

● RUMO A SALVADOR: para quem pode, bom é tomar férias e procurar fazer uma viagem até Salvador. Lá, o verão é tranquilo, a cidade tem muito a oferecer. Atrações gastronômicas: o restaurante (luxuosíssimo) Cico e Dênis; o Unhineiro, instalado numa antiga senzala; o tradicional Maria de São Pedro (especialista em muquica de Siri mole).

● "POSTER" NOVO: de Einstein e sua equação: MC^2 . Custa NCR\$ 4,00, é divertido, foi lançada há pouco no mercado.

● OS MELHORES: Penn e Rui-Atlântico estão entre as melhores marcas de carretilhas para canibos. Custam entre NCR\$ 100,00 e NCR\$ 800,00. Na Safari.

● EM OURO PRETO: tomare férias para ir a Ouro Preto, procure a Churrascaria Maria. Lá tem feijão tropeiro com lombinho de porco, torresmo e arroz. Tudo de boa qualidade.

● MATE NÃO: aconselham os médicos a que não se tome muito mate no verão. Não é bebida hidratante.

● "GRAPE FRUIT" EM LATA: produto novo, suco de grape fruit concentrado. Qualidade melhor que o suco de laranja em lata, que é da mesma fábrica.

● REFRESCO DE CÔCO: único local a servi-lo, na zona sul, esquina de Ataulfo de Paiva com Aristides Espinola, no final do Leblon. Há filias, à noite, de pessoas que procuram o refresco de côco. Apesar de não ser natural, é gostoso.

● HIGIENICO: ao invés dos clássicos raios de metal barba (que enferrujam com facilidade), o melhor é encomendar, vinda de drogarias paulistas, pedras-pomes especiais para a limpeza de calosidades dos pés. É a grande novidade nessa área e para este verão. Produto que ainda não existe à venda no Rio.

● VITADA AOS VAMPIROS

De Afaninho Nabuco, aos que aderirem à moda, recente, das motocicletas Honda: — "Trata-se de um veículo para uso diurno. De noite é um perigo."

● OS DONOS DO RONCO

Mas quem lidera a onda das motos é Jean-Louis Lacerda. Na sua escuderia, que aumenta dia a dia, também estão: Fernandinho Delamare, Eric Waescher e Diduzinho Sousa Campos.

● O PRIMEIRO HOMEM DA MOTO

O pioneiro, entretanto, é o industrial Rui Solberg. Há muito tempo, Rui é possuidor da mais moderna máquina da praça: uma reluzente e possante Harley-Davidson.

● AOS NOVOS SUBSTITUTOS

E como não podia deixar de ser, já há Hondas estacionadas frente ao Antonio's. Honda de espelhos e tudo, muito tropicalista. Sugierimos a adoção rápida de São Jorge com luzinha vermelha.

● BOM DE MIMICA

Recebendo os amigos, para queijos, papo e brincadeiras de salão, Claude e Carlos Henrique Amaral Peixoto. Nos jogos de mimica, ao lado do dono da casa, quem se revelou um cobra foi o jovem cirurgião plástico Pedro Valente.

● NA OS QUE NÃO GOSTAM

A praia da Montenegro, famosa pelos grupos ecléticos que a frequentam, ganhou a sua diáspora: a Garcia D'Ávila, ao lado do Country Clube.

● COMEÇANDO NO RITMO

Para evitar possíveis ausências na entrada do ano, Carlinhos Niemeyer transferiu o famoso "réveillon de praia" do dia 31 para o dia seguinte. Assim, na quarta-feira, no Arpoador, Carlinhos recebeu os amigos com caju-amigo e outras beveragens.

● A AGUA

Réveillon ao mar foi o de Susana e Pedro Paulo Lomba. Com um grupo de amigos, a bordo do Regina, o novo ano foi saudado fora da barra e com o passeio entrando pela quarta-feira, depois de um rápido café da manhã no Iate.

● AO LARGO

Outro réveillon náutico foi o do casal Jorge Artur Graça — o conhecido Sirica — que enfrentou o 31 a bordo da lancha de Luis Carlos Peixoto. A embarcação que levava inúmeros convidados — as mulheres todas de pantalonas — fundou em Jureluba, onde, em meio a libações e comidinhas, rompeu-se o ano.

● AO MAR

Mais um réveillon aquático foi o de Ira e Pedro Fernandes Couto, que se fizeram ao largo com amigos no saveiro Peri.

● AO LONGE

Aliás, a cada ano que passa firma-se mais o costume de passar o réveillon em alto-mar, fugindo ao tumulto crescente das ruas cariocas.

● OFICIOSA

Quem ainda não estocou, oficialmente, a sua casa, mas já a empresta para os amigos é Davi Drew Zing. A casa, em Búzios, foi alugada de um pescador e mesmo sem estar arrumada já é ponto de encontro certo dos jovens veranistas locais.

● PONTO DOUBRO

Le Figaro, de Cao Rossman e João Batista Amaral, no Leblon, já é o ponto de encontro da juventude dourada. Na madrugada do dia 1.º foi a posada certa para quem queria (tentar) tomar um quebra-jejum. Só uma coisa não funcionou: o serviço, pois apenas dois garçons não bastam para muita clientela.

● DESSA VEZ VAI

Segundo informações oficiais, o II Festival Internacional do Filme vai sair mesmo, em março. Sem medo de distensões possíveis (por motivos vários) a direção do FIP já determinou que a data fatal para as inscrições é o próximo dia 20 de janeiro.

● O QUE SE DECIDIU

Terça-feira, no Salão Nobre do Fluminense, o Conselho Deliberativo decide, pela primeira vez (realmente), os destinos do clube: o novo presidente tricolor vai mostrar se o Fluminense continuará como tem estado nos últimos anos ou ocupará, novamente, o lugar que lhe cabe no esporte brasileiro. Outra coisa também é certa: a segunda hipótese só ocorrerá se os candidatos Francisco Laport ou Alvaro Feio forem eleitos.

● A VOZ MAIS SÁBIA

Conselho de Elis Regina a Roberto Carlos, de quem é amiga e admiradora: "Dê, quem nem o Chico e eu, uma parada de televisão." Comparando

o que está acontecendo com Roberto, com o que aconteceu com Frank Sinatra. Elis acha que o seu colega brasileiro tem tudo para manter o prestígio como cantor popular.

● PARA ARELAR

Nem só do intelecto vive a Montenegro. Também podem ser vistos na praia mais inteligente do Brasil o zagueiro Fontana do Vasco, e o ponteiro esquerdo Paulo César, do Botafogo.

● PROGRAMA DE NOVOS

Novos recentes, visitavam a Fundação Castro Maia, à tarde, na véspera do Ano Novo, Cristina Millet e o jovem diplomata Fernando Fagundes.

● MODESTAMENTE

Wilson Reis Neto, escrevendo de Paris, onde se encontra, cita a frase do Ministro das Relações Exteriores do Senegal, comentando sua exposição naquele país: — "Depois de Wilson Reis Neto ter passado por aqui, mudou a arquitetura do Senegal."

● JÁ FOI

Quem voltou ontem a Londres, mais precisamente a Essex, onde estuda, foi o jovem Odebrecht Aranha Neto, que aqui esteve passando as festas de fim de ano com a família.

● EM RITMO BRASILEIRO

Dois londrinas moradoras no Rio, que passaram o carnaval na festa brasileira promovida anualmente no Saddle Room: Sandra Wellington e Georgiana Russell.

● OS MAIS NOVOS

Na Embaixada americana, antes da partida dos Embaixadores, reina um clima de ternura: duas fêmeas de pavão tiveram filhotes (uma ninhada de cinco e outra de três) e também os canarinhos de ram cria. Enquanto os pequenos não crescem transformando-se em rivais, o belo pavão da Embaixada continua tranquilamente passeando nos gramados ao lado do enorme flamboyant florido do jardim.

● MISSÃO ZOOLOGICA

Na história zoológica da Embaixada consta também o episódio da arara que, fugindo do viveiro, voou para a palmeira da vizinha Embaixada de Portugal. Para trazê-la de volta, foi necessária a pericia do Embaixador Tuthill que, após esgotar todos os recursos, recorreu ao velho truque do pio de arara macho.

● O MELHOR AMIGO

O calor intenso dos últimos dias já está fazendo efeito e começam a aparecer os estranhos fenômenos comuns ao verão. Domingo, em Ipanema, um cavalheiro passeava tranquilamente junto à água portando encapricado no ombro um belo coelho cinzento, com o qual conversava animadamente.

● COMEÇANDO BEM

Nem só de festas viveu o Cinema Novo seu réveillon. Um grupo, embora pequeno, esteve trabalhando ativamente. José Carlos Avellar, Sérgio Santos, Gilberto Macedo e Antônio Calmon, no Lido, filmavam as festas de fim de ano para O Anjo do Mal. Brigas na rua foram muitas, mas a cena mais emocionante foi quando os cineastas tentavam entrar em um edifício para filmar o Ano Novo visto do alto. Um síndico, double de leão de chácara, de revolver na cinta tentou impedir a entrada da equipe, o que não foi conseguido graças aos diligentes esforços da esposa de um dos cineastas, moradora no edifício, transformada momentaneamente em moderadora.

● AOS NOSSOS MÚSICOS

Em Angustura, no município de Além-Parabíba, em Minas Gerais, uma bandinha mantida pelo Patrocinado de Menores que tenta manter viva a nossa tradição bandística do interior, está morrendo à míngua por falta de instrumentos. Seu chefe, José Loyola, agente dos Correios, faz um apelo pedindo a quem possa que providencie qualquer tipo de instrumento.

● AS TROCAS FINAIS

No MAM, véspera de Ano Novo, um coquetel reunindo diretores do Museu e chefes de departamento. Válio Moreira Sales, Brandão Reis, Nio-mar Moniz Sodré Bittencourt, Thiers Martins Moreira, Maurício Roberto entre os que trocaram brindes e planos.

● EM UM ATO

Na véspera de Ano Novo, movimentada noite especial de Hipólito no TNC, direção de Tite de Lemos. Encerrando o ano com a célebre tragédia Pascoal Carlos Magno, Amir Haddad, Antônio Pedro, Renato Machado, Maria Pompeu, Gustavo Dahl, Gláuber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade.

● SINTOMA GRAVE

Surge em Belo Horizonte uma subespécie de St.-Germain-des-Prés, que lá se chama mais modestamente Rua dos Inconfidentes. A inconfidência mineira se reúne em sete bares e breve mais cinco deverão surgir para dar vazão ao movimento crescente. Deles, o Buraco atende ao pessoal de cinema, o Barracão é só para homens, e o Chicla da Silva é misto. O mais notável na rua é o apoio que tem recebido das autoridades, pois o delegado, tendo recebido várias reclamações e pedidos de fechamento dos bares, recusou-se a fazê-lo, defendendo o que ele próprio considera um sintoma do progresso.

● FOI LÉ

Dia 31, um grupo grande saiu da praia rumo ao Jangadeiros. Sendo seis horas da tarde, perdeu-se a dúvida, não se sabendo se se tratava de um almoço ou de um jantar. No vasto grupo de que participavam entre outros Renina Katz, Carlos Vergara e o casal José Zobarán, Paulinho Sabóia reivindicava para si a fundação do famoso bar, no que foi apoiado veementemente por alguns veteranos presentes.

● SÃO OS DE LÁ QUE VEM

Foi total a invasão dos paulistas. Deles, a cineasta de cinema novíssimo — está concluindo seu segundo filme — Carolina Soares, outra cineasta, Helena Solberg, o industrial Tomás Farkos com a família, o casal Adolfo Lerner. Calcula-se que São Paulo, vazio, tenha estado ótimo.

● SE FOSSE

Do réveillon de Luísa Caravaglia, comentava um convidado: "Teria sido ótimo, se fosse recepção de casamento." Faltou, segundo muitos, a animação clássica.

● DE LÁ

O máximo de requinte em matéria de cartões de Natal este ano foi atingido pelo pinar e ator José de Freitas, que os enviou todos selados com um selo da Prefeitura Municipal de José de Freitas, do Piauí.

● TIPO CAPITU

Sucesso fizeram também os cartões de Isabela, simples folha rosa de cartolina shocking dobrada e fechada com laço.

● PARA LOGO

Em grande atividade para organizar um show, Norma Sieli dispôs-se a estrê-lo em breve no Teatro Toneleros.

COSE E DANÇÃO SE DÃO UMA VEZ
POR ANO, MAS O **BULLY THE ID**, NA
DO BALÁ TODAS AS SEMANAS!



tintin



SUCATA
apresenta
MARIA BETHÂNIA
com Luis Carlos Vinhas
um Show de **MIELÉ & BÓSCOLI**
HOJE E TODAS AS NOITES
RESERVAS: 27-3589

JANEIRO 2000						
Domingo	Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

A crescente e vertiginosa urbanização das populações é um dos problemas que mais preocupam os futuristas. Em tórn do ano 2000, pelo menos 80% dos norte-americanos, outros tantos europeus e a maior parte dos brasileiros estarão vivendo em cidades. Nos Estados Unidos, a metade destes cidadãos viverá nesta época em três grandes megalópolis: Boswash, Chipitts e Sansan.

A tendência ao crescimento urbano acelera-se, e os especialistas prevêem que esse fenômeno determinará mudanças nos conceitos e filosofias do Govêrno e da sociedade em seu conjunto.

FELIZ
ANO
2000

(II)

ANDREW SQUIBB, JR.

UM MUNDO DE MEGALÓPOLIS

Quando um americano receber uma carta no ano 2000, haverá uma possibilidade em duas de que ela esteja endereçada a Boswash, Chipitts ou Sansan — pelo simples fato de que quase a metade de toda a população estará vivendo nesses três grandes centros urbanos — as futuras megalópolis.

O milênio vindouro encontrará nações urbanizadas e industrializadas. Nos Estados Unidos 80% da população viverão em cidades. Muitas dessas cidades se estenderão de forma tal que terminarão por se fundir a outras, formando vastas megalópolis. Entre estas, as três maiores — segundo perspectivas de Herman Kahn e Anthony J. Wiener, ambos do Hudson Institute — serão Boswash, Chipitts e Sansan.

Boswash, com 80 milhões de habitantes, ou seja, uma quarta parte da população total do país nessa época, se formará pela fusão de Washington, Nova Iorque e Boston. Chipitts, com 40 milhões, ou um oitavo da população nacional, se estenderá de Pittsburg a Chicago, extravasando para o norte na direção do Canadá. Sansan, com 20 milhões, crescerá na costa do Pacífico, de San Diego, através de Los Angeles, até Santa Bárbara, ou talvez — e nesse caso terá uma população ainda maior — esparramando-se até fundir-se com São Francisco.

Como se ocuparão os americanos

Um número proporcionalmente menor de americanos estará trabalhando em atividades econômicas primárias (nomenclatura de macro-economia pela qual se designam os trabalhos de agricultura e mineração) ou em atividades secundárias (industriais), e, em contrapartida, um número proporcionalmente maior estará engajado em atividades terciárias, que consistem na prestação de serviços; e um outro contingente de trabalhadores operará num novo ramo da economia — hoje não relacionado nos manuais de Economia Política — o ramo quaternário da produção, onde se prestarão serviços a outros prestadores de serviços.

Os transportes serão muito mais rápidos, exceto nos centros das cidades, as comunicações instantâneas, as pressões psicológicas da coletividade sobre o indivíduo mais intensas, as diferenças entre as pessoas instruídas e não instruídas, capazes e incapazes, serão mais profundas que nunca.

Tudo isso terá profundos efeitos sobre a economia e as atitudes sociais e modificarão toda a atual filosofia política. De fato, essa constatação foi uma das motivações que levaram à criação da Comissão do Ano 2000, reunindo cientistas e funcionários públicos na tarefa aparentemente irrealista de prever o futuro. Em termos ultra-simplificados, a questão principal residia — no entender do professor

Lawrence K. Frank, o idealizador principal da Comissão — em sab. se a Carta de Princípios contida na Declaração de Independência dos Estados Unidos continuaria adequada à realidade do século XXI.

Lawrence Frank é um especialista em Psicologia Social que já esteve às voltas com o futuro anteriormente: em 1930 ele colaborou numa comissão designada pelo Presidente Herbert Hoover, cuja missão era estudar e prever as transformações da sociedade americana e sugerir meios de interferir positivamente no curso dos acontecimentos. Em 1964, ele afirmou à Academia Americana de Artes e Ciências que havia uma "urgente necessidade de uma nova filosofia política para os Estados Unidos." Da mesma forma que se tomaram as novas idéias desenvolvidas no século XVIII para fundar uma nova nação e estabelecer sua organização social — dizia ele numa reunião da Academia — uma nova teoria política é solicitada pela nossa época e nela começa a surgir para nos guiar através das profundas transformações que nos aguardam adiante, num futuro próximo que já começa.

Naturalmente a Comissão não escreveu, pelo menos por enquanto, uma nova Declaração de Independência. Mas seus membros têm discutido e escrito muito sobre a adequação da forma de organização social e de Govêrno dos Estados Unidos para dominar a sociedade de consumo ou sociedade pós-industrial na qual a América começa a ingressar.

O professor Frank sustenta que todo o comportamento político dos americanos parte da teoria política tradicional. Deverá ser operado na sociedade industrial, para que não ocorra um desastre, um deslocamento da ênfase do direito de propriedade para o reconhecimento dos direitos civis, da igualdade de oportunidades para a igualdade de necessidades humanas vitais. Mas, enquanto surgiam as políticas do New Deal, Nova Fronteira e Grande Sociedade, realizadas integralmente ou em parte, por diferentes govêrnos, não surgiu simultaneamente uma filosofia ou teoria política que justificasse o chamado Estado prestador de serviços (Service-State), tornando coerentes essas tentativas com as convicções tradicionais americanas no Estado limitado (liberalismo econômico e político).

Superestado, servidor n.º 1

A maior parte dos membros da Comissão do ano 2000 crê que a tendência ao crescimento das atividades estatais persistirá, ou que pelo menos a linha entre a ação do Govêrno e a livre iniciativa se tornará cada vez menos nítida.

Karl Deutsch, um cientista político da Universidade de Yale, prediz que o setor público da

economia crescerá de menos de 1/3 — como é hoje — para 40 a 50% antes do ano 2000.

Stephen Graubard, um historiador que exerce a função de editor do jornal oficial da Academia de Ciências daletus, pergunta:

- O que é uma instituição pública?
- O que é uma empresa privada?
- Como se distinguem os interesses públicos dos interesses privados?

Robert Wood, subsecretário do Departamento Habitacional e Desenvolvimento Urbano, responde de certa forma a estas perguntas, ao sustentar que o que conta é o sistema e não a natureza jurídica da instituição envolvida num determinado programa:

— Quando o lançamento de um satélite falha — argumenta ele — a culpa cabe à General Dynamics, aos técnicos de Cabo Kennedy ou ao Pentágono?

— Onde quer que se localize a falha, falhou o sistema em seu conjunto e é preciso consertá-lo.

O diretor da Comissão do Ano 2000, Daniel Bell, é conclusivo ao opinar em sentido oposto:

— Um número cada vez maior de decisões terá que ser tomado no campo político, deixando ao mercado ou à área econômica privada uma quantidade menor de decisões.

Em consequência, as autoridades públicas enfrentarão mais problemas que nunca, e haverá inevitavelmente uma quantidade muito maior de conflitos sociais ostensivos. A única forma de contornar o problema — no entender de Bell — reside na "flexibilidade do sistema político norte-americano", a ser desenvolvida com empenho, conduzindo à criação de novas instituições como corporações públicas, blocos regionais, empresas não lucrativas e municipalidades autônomas.

Daniel P. Moynihan, diretor da Junta Central de Harvard para estudos urbanos, prediz que o sistema federativo — a mistura híbrida americana de govêrnos municipais, estaduais e federal — não sobreviverá por muito tempo. Ele examina uma variedade de temas referentes ao próximo terço de século.

— Emergirá, em breve — diz ele — uma espécie de federalismo superposto, como um bólo de muitas camadas, com autoridades em diferentes níveis superpostas pelo Presidente da República, e, com muita de bólo e ainda mais de glaci, providos pelos recursos federais, ainda que administrados pelos govêrnos locais.

Entende Moynihan que, como os govêrnos metropolitanos não serão capazes de enfrentar a diversidade de problemas que cruzarão a linha política, govêrnos locais, tais como distritos de bombeiros, por exemplo, se multiplicarão para atender a problemas específicos.

O mais poderoso desenvolvimento, no entender de Moynihan, talvez venha a verificar-se nas novas técnicas da ciência social, que permitirão finalmente uma espécie de "contenção social", um efetivo manejo das necessidades



Em Houston, parques de estacionamento e autopistas parecem ocupar mais espaço que os prédios de escritórios

e ações, à semelhança da contenção econômica posta em prática em condições especiais há algumas décadas.

O desenvolvimento da ciência social conduziria à coleta de informações através das quais se tornaria possível entender, prever e moldar os fatos sociais. Moynihan considera como necessidade elementar e imediata a formação de uma consciência comunitária com finalidade de embelezamento e preservação dos centros urbanos, por exemplo.

Todo esforço — entende Moynihan — deve ser feito no sentido de combater o excessivo individualismo nos centros urbanos e o isolamento nos subúrbios, estimulando os indivíduos de diferentes raças, classes e grupos étnicos a marcar em conjunto para alcançar certos objetivos. Polemizando em certa medida com alguns de seus colegas da Comissão do Ano 2000, Moynihan acredita que em futuro próximo o Governo talvez já não possa desenvolver a contento todas as suas atribuições de forma que alguns dos serviços públicos passariam às mãos da iniciativa privada. Firms comerciais — exemplifica Moynihan — poderiam assumir tarefas específicas em bases de *performance* comercial, isto é, com maior produtividade, sendo pagas, por exemplo, para fazer a limpeza pública, confortáveis projetos habitacionais, e uma parte da instrução pública a partir de certo nível de escolarização. Ao mesmo tempo, os atuais problemas sociais deveriam ser atacados muito mais por meio de uma "estratégia de rendas individuais crescentes" do que através de uma estratégia de prestação de serviços pelo Governo aqueles que deles carecem.

— As pessoas pobres — argumenta Moynihan — deverão ser preparadas para obter empregos onde possam ganhar dinheiro bastante para pagar pela habitação ou assistência médica, em vez de receber esses benefícios diretamente do Governo.

Como serão as megalópolis

Se os Estados Unidos serão cada vez mais uma nação urbana, como então serão as cidades do ano 2000?

Harvey S. Perloff, um urbanista ligado às pesquisas sobre o futuro, imagina como serão as megalópolis no ano 2000, caso persistam as atuais tendências:

— A água e o ar estarão perigosamente poluídos. As cidades serão segregadas, com gente pobre, entre os quais uma maioria de negros no centro e brancos, segundo o grau de suas rendas, vivendo em bairros de primeira classe. Os centros serão compostos de favelas e o tráfego estará congestionado: o uso de estacionamento será reduzido. Os estacionamentos se tornarão cada vez mais difíceis. Algumas das grandes cidades serão consideradas ingovernáveis, porque, entre outras razões, os recursos dos impostos não serão suficientes para cobrir todas as necessidades das comunidades; seus governos locais serão meros agentes do Governo federal. Perloff admite que nem todas essas previsões se concretizarão.

— Percebemos a maioria desses perigos e evitaremos pelo menos alguns deles. Mas alguns problemas urbanos exigem novas atitudes, novas maneiras de encarar as coisas. Perloff sugere, então, que o espaço urbano, assim como a água e o ar terão que ser tratados como valiosos recursos naturais, muito mais sujeitos ao controle governamental do que as florestas e os campos agrícolas são hoje em dia.

A simples conservação não será suficiente; deverão ser postas em prática formas mais imaginativas e inovadoras de aproveitamento do espaço urbano. Nos espaços urbanos, o conceito de novas cidades deve ser criado. Comunidades inteiras podem ser criadas, seja em espaços abertos, seja dentro das próprias comunidades já existentes. Elas podem ser planejadas e construídas atendendo às necessidades de integração racial e equilíbrio financeiro. Se elas forem suficientemente atraentes e o preço das casas for bom, então famílias brancas serão estimuladas a viver em comunidades raciais integradas. Essas novas cidades experimentarão novas formas de participação popular nos negócios públicos, de forma a restaurar o conceito de autogoverno.

Tecnocracia ou democracia? — eis a questão

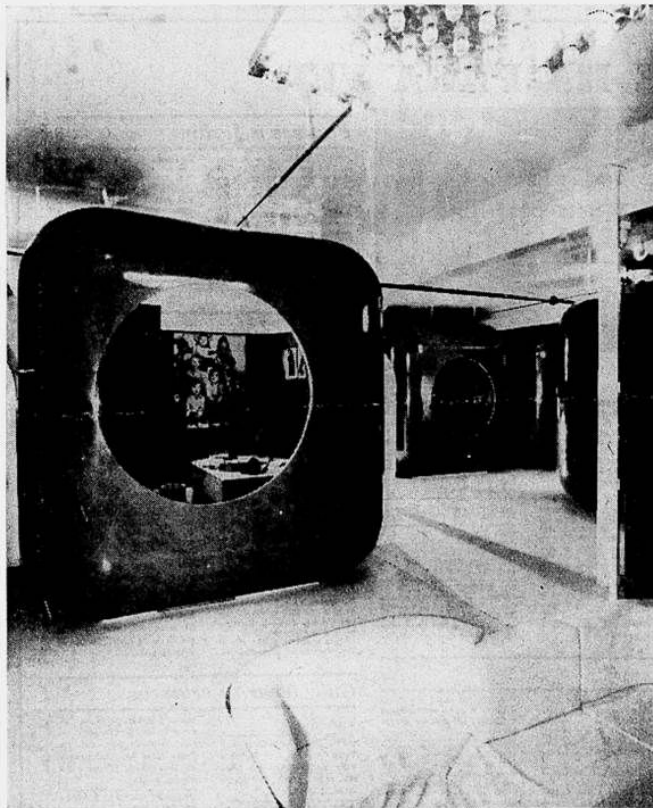
A questão da participação popular nas decisões políticas é algo que preocupa indistintamente a todos os membros da Comissão do Ano 2000. Todos eles têm como certo que a especialização, a profissionalização, mais computadores, mais planejadores servirão ao Governo. Isto poderia conduzir a uma sociedade tecnocrática na qual os planejadores e administradores seriam cada vez menos entendidos pelo público, sendo este cada vez mais ignorado pelo Estado, o que resultaria, no final do processo, numa revolta irracional do povo contra aquilo que lhe diriam ser o melhor para ele mesmo. A alternativa seria uma nova era de auto-governo esclarecido, com uma administração tecnicamente conduzida, baseada na ação comunitária local.

Herman Kahn tem um temível prognóstico a esse respeito:

— No ano 2000, o povo não terá qualquer interesse pelo Governo. Ninguém ligará para isso pela simples razão de que participar ou não participar não fará, então, nenhuma diferença.

Se este prognóstico se confirmasse, o ano 2000 significaria a morte natural da democracia, em meio à indiferença popular.

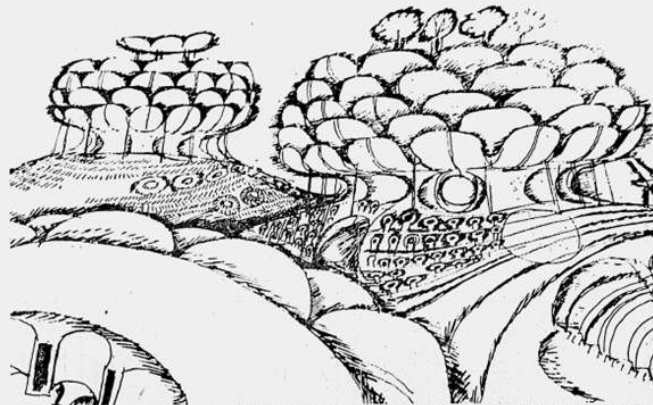
(World Book Encyclopedia Science Service, Inc.)



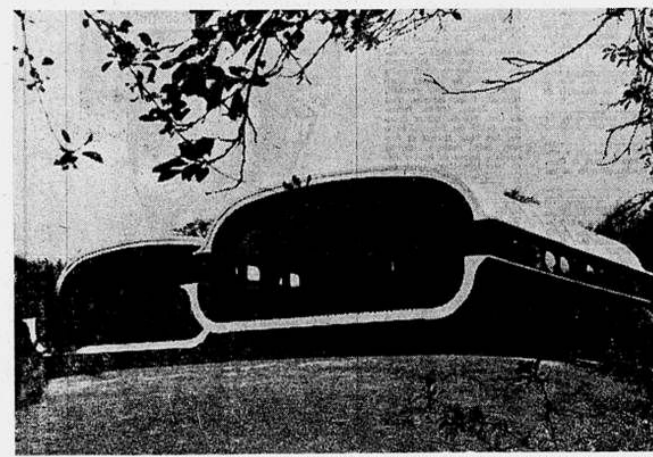
O uso de pré-moldados plásticos tem a escolha da atual arquitetura francesa

É ÉPOCA DE FLÔRES PARA OS ARQUITETOS FRANCESES

ARMANDO STROZENBERG
Correspondente do JB



Pediram ao arquiteto Gérard Grandval um projeto para um bairro: em forma de flores, 1 600 novos apartamentos estão em construção



Uma casa pré-fabricada diferente e de grande aceitação (G. Grandval, arquiteto)

Paris (Via Varig) — Dentro de um contexto arquitetônico que há muito não inspira maior interesse por parte da vanguarda internacional, um jovem arquiteto francês viu aprovado há algumas semanas um projeto seu que põe em questão toda uma tendência animada pelo ortogonal: um bairro da futura cidade de Creteil, a oito quilômetros de Paris, será formado de edifícios em forma de flor através de elementos moldados em síria.

— A idéia era ir o mais longe possível sem me distanciar dos imperativos ornamentários, tendo sempre em mente contestar a prática atual de volumes — assinala Gérard Grandval, o arquiteto.

Assim, ele procurou impor à opinião pública francesa a "noção do acontecimento", na medida em que seu projeto não visa apenas ao conforto e ao bem-estar dos que virão a nele habitar, mas também a atrair o máximo de pessoas pelas formas diferentes que se erguerão. "Quem não gostará de saber o que há lá dentro?" — pergunta.

Tempos velhos

Autor de um projeto revolucionário, bastando para isto analisar as reações que suscitou nos meios arquitetônicos do mundo inteiro, Gérard Grandval conhece como poucos a realidade do país em que vive.

— Por mais incrível que possa parecer, o último momento audacioso da arquitetura francesa se refere ao fim do século XIX como a fase metálica: a Torre Eiffel é talvez a obra mais significativa do período. Da época, a destacar também o caráter futurista de algumas obras tais como o Grand e o Petit Palais observado a partir de seus domos transparentes e da plena utilização do metal como elemento exposto.

Como se sabe, a primeira metade do século XX é marcada pelas duas guerras na Europa. É a partir daí que Grandval constata uma forte corrente reacionária nas formas de construção.

— Com os conflitos, instalou-se um medo de empreender, o medo patológico do novo, isto em consequência de uma falta de confiança numa ética. Assim, todo o período pós-Primeira Guerra Mundial se refere, em termos arquitetônicos, ao passado. A época que se segue à Segunda Guerra corresponde a uma apreensão diante da época industrial. Assim, o Estado — o grande construtor sem concorrentes — se inclina pelo mais fácil e pelo menos chocante.

A prática de tal mecanismo atinge, inevitavelmente, a elite de particulares: Marcel Dassault, um construtor de aviões famosos e plasticamente perfeitos (Mirage, Mystère), ao construir sua residência opta por uma cópia do Grand Trianon e, no seu interior, pelo revestimento à base do mármore rosa.

O Estado, como se viu, indisposto a seduzir na medida em que não são precisos novos estimulantes pelo fato de a demanda ser sempre maior que a oferta. (O problema da habitação é um dos mais graves problemas da França).

Mas o número de formandos das escolas de arquitetura entra em processo de angústia quando as possibilidades se reduzem também nos campos dos estudos de ambiente, psicossociológicos ou econômicos, paralelos a sua especialidade.

A França entra nos anos 60, período áureo do turismo europeu e intercontinental: mais uma causa para exigências mínimas por parte dos empreendedores. "É preciso espaço, só espaço", parecem dizer os industriais do turismo da época, diante dos fortes fluxos de estrangeiros.

Novo era

Há dois anos, a realidade começa a se transformar: há indícios de uma insatisfação aqui e ali. Ocorre o que Gérard Grandval define como "rompimento".

— O período de pequenas e médias unidades habitacionais chega ao fim, dando lugar às cidades planejadas; verifica-se um movimento de atualização justamente pela inexperience francesa no setor: inúmeros arquitetos partem para o estrangeiro, especialmente para os Estados Unidos. Já se discute a arquitetura-objeto, a arquitetura paisagística.

No turismo, as coisas ficam mais difíceis: a Espanha passa a ser o país recordista em recepção de turistas. Portanto, se o urbanismo obtém um lugar na arquitetura francesa, a necessidade de atrair, seduzir, provoca o senso criativo dos profissionais, até então meros executantes. Um hotel em Avoriaz, de concepção avançada, de autoria do arquiteto Labro, é o marco.

Creteil pode significar a liberação por parte do Estado:

— Quando apresentei meu projeto — conta Grandval — senti que o contexto era mais favorável do que nunca. Toda a comissão de planejamento do Ministério do Equipamento esperava algo de novo. Ou ainda: algo que se enquadrasse na vontade de expressão livre sem atingir as premissas financeiras. Daí os edifícios em flor, o rompimento total com os volumes e ângulos atuais, isto custando apenas dois por cento a mais.

As flores têm apartamentos de três dimensões, todos com pétalas (leia-se: grandes balcões), nunca superpostos rigidamente a fim de permitir a entrada funcional de luz e a manutenção do domínio espacial. O seu núcleo serve aos automóveis na medida em que a existência de água dificultaria a construção de garagem subterrânea (alguns apartamentos terão à porta os veículos de seus proprietários). As formas pré-moldadas em plástico compoem os interiores.

Gérard Grandval, já autor de projeto de casa pré-fabricada com grande aceitação na Europa e nos Estados Unidos, acaba de alugar três andares dando para o Parc Monceau, no centro de Paris. As perspectivas agora são animadoras e é preciso se preparar a fim de não decepcionar: o mínimo tem motivos para azer muito de nós, "os arquitetos do século XXI".

FILME POR FILME	Alberto Brazovitz	Alas Vany	Ely Assado	Jose Carlos Avellar	Mauricio Gomes Leite	Miriam Alencar	Sergio Augusto	Vitorino M. Andrade	OPINIAO MEDIA
A BELA DA TARDE (Luis Buñuel)	★★★★	★★★★★	★★	★★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★★	★★★★★	4,3
O ECLIPSE (Michelangelo Antonioni)	★★★★	★★★	★★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	4
EL CID (Anthony Mann)	★★		★★★		★★	★★★	★★★★	★★★★	3
A PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM (Mike Nichols)	★★★		★★★	★★★	★	★★★	★★★	★★★	2,5
A FARRA DOS MALANDROS (Norman Taurog)	★★	●	★★			★★	★		1,4
O ÚLTIMO TIRO (Vincent Mc Evety)				★		★		★★	1,3
SÓ SE VIVE DUAS VZES (Lewis Gilbert)	★★		★★	●	★	★	★	★★	1,2
AS PSICODELICAS (Desmond Davis)	★		★			★			1
ATENTADO AO PUDOR (André Cayatte)			★★	●			●	★	0,7
BARBARELLA (Roger Vadim)	★★	★	★★	●	●	●	●		0,7
AO MESTRE COM CARINHO (James Clavell)	★★★			●	●	●	●		0,6
ADIVINHE QUEM VEM PARA JANTAR (Stanley Kramen)		★	★	●	●	★	●		0,5
ENTRE O DESEJO E A MORTE (David Rich)		●		●	●	●		★	0,2

(Guess Who's Coming to Dinner) — Produção e direção de Stanley Kramer. Roteiro original de William Rose. Diretor de Fotografia Sam Leavitt. A.S.C. Música de DeVol. Montagem de Robert C. Jones. Operador de câmera William Goetzman. Som Charles J. Rice e Robert Martin. Canção *Glory of Love*, de Billy Hill, cantada por Jacqueline Fontaine. Em Technicolor. Elenco: Spencer Tracy (Mr. Drayton); Katharine Hepburn (Christina Drayton); Sidney Poitier (Dr. John Wille Prentice); Katharine Naughton (Joana Drayton). Dist. Columbia.

Cotações JB

O filme em questão:

“ADIVINHE QUEM VEM PARA JANTAR”



Sidney Poitier



Spencer Tracy

São ruins os cenários: telões mal pintados ou projeções em telas colocadas por trás dos intérpretes. É ruim a fotografia: fechada em primeiros planos dos atores fortemente iluminados, de um colorido tipo cartão postal. Ruim igualmente a direção e a montagem, que se orientam segundo uma marcação teatral e impõem aos intérpretes uma movimentação artificial, fazendo cortes onde eles não se fazem necessários, arrumando artificialmente as cenas em campos e contra-campos excessivos. Ruim, em consequência disto, o rendimento dos atores, que repetem todos os vícios de interpretação, sedimentados após vários filmes. Um filme ruim e mentiroso. Falso como os cenários, falso como os olhos sem lentes (para não refletir a forte iluminação dos refletores) de Spencer Tracy, falso como a iluminação que procura recriar a luz do entardecer através de filtros amarelos nas fontes de luz artificial, falso como o tom dos atores, falso como as acadêmicas convenções da montagem.

Mas todo este primário artesanato de *Adivinhe Quem Vem para Jantar* se explica: é a única forma capaz de encaixar as intenções do diretor — que um exame mais profundo demonstra não serem tão elogiáveis quanto parecem em princípio. Kramer se apóia num envolvimento sentimental dos espectadores não exatamente com os personagens, mas com os intérpretes. Isto é, a escolha dos atores em *Adivinhe Quem Vem para Jantar* foi determinada em função de um personagem tipo que cada um deles criou em filmes anteriores, e Kramer se preocupa todo o tempo em mostrar com clareza os seus rostos, os seus pequenos vícios de interpretação desenvolvidos e tornados familiares através de um bastante razoável número de filmes. Certamente a grande parte da considerável platéia que se satisfaz com *Adivinhe Quem Vem para Jantar* não se dá conta de que já entra no cinema como uma espécie de cômulo do diretor, uma vez que jornais, revistas e televisão quase transformaram em pessoa da família os atores que ele irá ver. Certamente a grande platéia que aprecia *Adivinhe Quem Vem* não se dá conta de que lê e relê entrevistas, reportagens, crônicas e pequenas notas que se preocupam em acentuar o tipo de personagem que um ator compõe em todos os seus filmes. Assim,

em *Adivinhe*, como em *No Calor da Noite* ou *Ao Mestre com Carinho*, Sidney Poitier volta a ser o preto de alma branca, o homem de exceção, inteligente, sensato, bem falante e humilde, super-herói de história em quadradinhos. Tracy e Hepburn voltam a ser os personagens simpáticos de todos os seus filmes.

Mas por trás de todo este envolvimento sentimental, por trás de tanta gente tão simpática e que todos conhecem a fundo, fica uma inaceitável visão paternalista do problema racial. Não é por acaso que Poitier se transformou num dos maiores sucessos de bilheteria do cinema americano. Seu homem negro de exceção, cordial e afável, pronto a aceitar as decisões do homem branco, não incomoda ninguém, mesmo numa sociedade às voltas com problemas raciais. Seu homem negro de exceção, aliás, oferece apenas a oportunidade do homem branco demonstrar a sua superioridade aceitando como igual o produto inferior. Os olhos sem aros, a cor de cartão postal, o tom artificial dos diálogos, tudo que não se justifica num filme, fazem parte de um processo de cerco sentimental do espectador, de modo a afastá-lo do centro da questão. Filmar o casamento de um preto com uma branca só assim. Basta libertar-se das lágrimas fáceis de Hepburn e adivinhar quem sai perdendo neste jantar.

JOSÉ CARLOS AVELLAR

A primeira noite de uma mulher é tornada difícil por Stanley Kramer, que põe os direitos civis na horizontal mas conserva os principais temores da sociedade vertical: o homem negro, para ser bom, precisa ser decente, sensato, usar paletó e gravata e ter passagem marcada para Genebra. Quem vem para jantar não é o problema racial, mas a coexistência pacífica entre as cores de uma mesma classe. Logo, o filme de Kramer é melosamente corrupto.

MAURICIO GOMES LEITE

Os dois Oscars concedidos ao filme *Adivinhe Quem Vem para Jantar* são prova fácil de que há muito a Academia de Hollywood baseia seus prêmios em simples política de bastidores. Não que se desmereça a grande atriz que é Katharine Hepburn, mas quem conhece sua carreira encontrará facilmente trabalhos de maior importância, que exigiam muito mais de sua capacidade de atriz. Embora sua correção como Cristina seja evidente, seu personagem é fraco e não pode de forma alguma ser um ponto mais importante dentro do contexto do próprio filme. Por outro lado, é lamentável o roteiro original de William Rose, também premiado com um Oscar. Rose se inspira no racismo para compor sua história. E pior que o racismo é a capa de liberalidade com que o filme, nas aparências, tenta superar o problema. Tentando ser anti-racista, o filme é violentamente racista, a partir do momento em que a sociedade em que ele se situa depois de muito *blá-blá-blá*, aceita em seu meio o Doutor John Wade Prentice. E aceita o diálogo com ele simplesmente porque ele é importante, um médico de fama internacional comentada em todos os jornais. Afinal de contas ele não é um negro qualquer, vivendo do seu simples dia-dia. E se ele fosse apenas o filho de um carteiro sem a auroreola da fama internacional, seria aceito? A pergunta fica no ar. É um filme forjado com as piores tendências, mostrando uma sociedade que mascara a realidade para aceitá-la. Uma sociedade que se recusa diariamente a dar condições de sobrevivência a milhares de outros John Wade Prentice. É válida a comparação entre *Adivinhe Quem Vem para Jantar* e *No Calor da Noite*, de Norman Jewison. Neste, o detetive negro Virgil Gibbs só foi tolerado porque ele tinha a chave do problema e era importante em sua categoria. A moral dos dois filmes é a mesma: hipocrisia. Com esses filmes, Hollywood doura a pilula do racismo sem desmistificá-lo. Quanto à parte técnica, o filme apresenta falhas contínuas, cortes desnecessários e gratuitos e um diálogo pobre e sem imaginação. O diretor Stanley Kramer, que já fez *A Hora Final*, *O Vento Será Tua Herança* e *Deu a Louca no Mundo*, tendo como ponto alto de sua carreira *Julgamento em Nuremberg*, enveredou pelo caminho de Norman Jewison e fez média com *Adivinhe Quem Vem*

para Jantar, oferecendo afinal um jantar altamente indigesto.

MÍRIAM ALENCAR

Atacar um filme de intenções liberais é uma das mais árduas tarefas para qualquer crítico. Stanley Kramer vem nos impondo essa tarefa há longos anos. Em sua fôlha de serviços, como produtor, diretor e cidadão, figuram algumas tomadas de posição corajosas em favor da integração racial, da paz, e contra o rancor, o genocídio, a plutocracia. Guess, como seus filmes anteriores, à honrosa exceção de *O Julgamento de Nuremberg*, afoga um tema de significação social nas águas turvas da ingenuidade. Outra vez, o cineasta mais saudoso do New Deal (e a foto de Roosevelt na biblioteca de Spencer Tracy é sintomática) demonstra ser muito vulnerável na sua sinceridade e não ter o mínimo de intuição para um cinema mais liberado dos vícios narrativos dos anos 30. O cinema de Kramer sempre foi excessivamente mecânico e o script de William Rose ajuda a salientar essa deficiência. O polêmico tema do amor inter-racial é abordado com a mesma superficialidade glamorosa das telenovelas, onde complicações sentimentais e confrontos alternados dos personagens são motivos para exercícios individuais de interpretação teatral e lições de moral. Como de hábito, Sidney Poitier faz o papel do super-negro, Spencer Tracy morde os lábios em close-up e Kramer conduz o espetáculo com aquele estilo impessoal de sempre. Cabe a Tracy o grande lance do filme: de perfil, no canto esquerdo da tela, ele faz um discurso cheio de chavões otimistas cunhados há meio século, enquanto, à sua direita, Katharine Hepburn verte uma torrente de lágrimas destinadas à imortalidade. Quem permanecer insensível a este delírio de sentimentalismo e lealdade emocional merece os meus mais sinceros votos de estima e consideração. No final, as espectadoras mais idosas saem com os olhos boiando em lágrimas, tocadas pela retórica de Tracy, mas se as suas filhas aparecerem em casa com um namorado negro, adivinhe quem vomitaria o jantar?

SERGIO AUGUSTO

OS TRAÇOS DA TERRA NO CÁLCULO DOS ASTROS

ROBERT ANDERSON

Hair anuncia com sua canção de abertura a Idade de Aquário. Ainda que só comece em 2000, seus primeiros efeitos (ou antecipações) já se fazem sentir: maior liberdade, comportamento e costumes menos rígidos, a revolução sexual. Quem diz tudo isto é a Astrologia — mania que todos cultivam; com maior ou menor pudor, e que a realidade parece confirmar. Mas o que é Astrologia? A quem serve? Resolve algum problema? Com seus intrincados cálculos matemáticos e o rigor da pesquisa, a Astrologia ganha o reconhecimento geral. Até mesmo a ciência — com sua prudente descrença — já começa a tentar a aproximação. A Psicologia foi pioneira neste contanto que nem os horóscopos vulgares conseguem ameaçar.



Desenho inglês do século XVII mostra um astrólogo em atividade

"É sobre o movimento regular dos astros que se regula o Destino. Se alguma coisa é fatalidade em nossa vida, é porque uma estrela nos domina e nos governa." Gaston Bachelard (Le Nouvel Esprit Scientifique)

Astrologia: superstição, fraude, paganismo regressivo ou ciência negligente? A nova onda: sintoma de uma época à procura de outras formas de escapismo ou de perseguição de um ideal de autoconhecimento e mútua compreensão?

Qualquer que seja a nossa reação imediata, estamos diante de evidência irrefutável: o aumento das manifestações astrológicas nas diversas formas de cultura popular. Mas essas manifestações de popularidade tendem a prejudicar o estudo dessa antiga atividade intelectual do ser humano e a mesquinhar seus princípios essenciais. A popularização da Astrologia, sua presença na imprensa de grande circulação e a ávida consulta de todos (jovens e velhos) são sintomas de um fenômeno psicológico e sociológico, típico do século XX. São manifestações de uma época perdida, sem uma filosofia segura, um compasso de vida. A procura de uma resposta individual para as dificuldades de viver.

Buscam-se as colunas de horóscopos como um indicador conveniente daquilo que devemos ou não fazer. A insegurança geral nos leva a buscar nas previsões uma garantia e a segurança de que melhores dias virão. E, como qualquer outro fenômeno, surge uma ciência em que os charlatões podem explorar a fraqueza e a vaidade humanas. As previsões diárias, como a maioria das que são produzidas para a grande circulação, podem ser no máximo vagas generalizações e, na pior das hipóteses, ambíguas e sem diretrizes.

Então o que faz com que a Astrologia seja uma força dominante em todas as civilizações desde há muito tempo e ganhe honras de verdade em cada geração?

Um determinismo

A noite segue o dia no estrito determinismo das leis do Universo. Dormimos e acordamos com a alternância do dia e da noite. Estes são dois exemplos de atividades humanas que funcionam através de movimentos universais. A Astrologia toma o determinismo como sua premissa fundamental e inclui, em seu campo de estudo, toda a atividade humana; todas as nuances do temperamento psicológico. Das leis do Universo, o homem não está isento. A alma, como todas as energias da natureza, submete-se ao determinismo dessas leis.

A Astrologia é a arte da tradução dessa premissa e sua lógica superestrutural é a condução do homem a uma melhor compreensão de si mesmo e das condições nas quais se encontra. Isto tem sido sempre a principal verdade dos astrólogos.

A história da Astrologia é sempre contestada. Desde os primórdios da civilização, por exemplo no Egito e na Babilônia, a Astrologia teve um importante papel no dia-a-dia do povo. E até o início da Renascença na Europa era conhecida como arte real, enquanto o novo humanismo da Renascença europeia levava o homem a uma volta à natureza e um consequente descrédito e até mesmo um tratamento brutal a qualquer astrólogo. Mas a arte da Astrologia continuou a florescer no Oriente. Marco Polo conta que em uma cidade solitária de Kublai Khan encontrou cerca de 500 astrólogos. O próprio Imperador só tomava alguma decisão depois de consultar os seus astrólogos. Na Índia a Astrologia também continuava a florescer e até hoje uma família hindu não permite o registro de uma criança sem antes passar por uma inspeção astrológica.

O interesse pela Astrologia reapareceu na Europa no início do século e é sintomático que o crescimento europeu tenha trazido consigo um profundo espírito materialista e a compensação tenha sido a busca do mágico, até que os franceses reimplantaram a Astrologia no pensamento do século XX.

Mesmo Hitler teve seu grupo de astrólogos, que exerceu tanta influência durante a guerra. Até o dia em que os astrólogos predisseram seu fim, Hitler os colocou na prisão e proibiu todos os estudos e revistas especializadas no assunto.

Os caracteres

As bases do método astrológico de observação da atividade humana, em relação a um homem ou a uma nação, são altamente complexas. Cálculos matemáticos da posição dos planetas no sistema solar; suas relações uns com os outros e a definitiva posição no globo. Destes cálculos são feitas interpretações que qualquer homem comum entenderá.

Somente essas interpretações matemáticas são dignas de crédito. As outras são intuitivas. Em algumas ainda se exige um conhecimento especializado — por exemplo, na política — que requer a informação das condições prévias.

Cada planeta representa a virtude de sua natureza e, por sua posição, uma tendência psíquica, um valor humano. A localização de acordo com a longitude e latitude da Terra representa um compartimento da existência humana. Esta é a liturgia da Astrologia.

As principais características de cada astro são as seguintes:

Sol — Energia psíquica, corporização;

Lua — Espírito e mente, fantasia e sentimento, mutação e flutuação;

Mercurio — Inteligência, razão, associação, movimento (Mercurio é o mensageiro dos deuses);

Vênus — Amor, arte, ousadia psíquica, sensibilidade, sentido de harmonia, beleza e arte;

Marte — Ação, energia, impulso, agressividade, libido (Marte é o deus da guerra);

Júpiter — Expansão, riqueza (material e metafísica), saúde, humor, tendência ao desenvolvimento;

Saturno — Limitação, contração, concentração, inibição, separação, maturidade, restrição;

Urano — Revolução, violência, transmutação (mágica e ocultista), função criativa;

Netuno — Suscetibilidades, imaginação, romantismo, misticismo, compaixão e auto-compaixão, psicologismo;

Plutão — Poder, ditadura, demagogia, melancolioso.

O sistema solar é tradicionalmente dividido em 12 signos, cujas origens ficaram perdidas no tempo. Aqui estão suas características:

Áries — Coragem, impetuosidade, energia;

Touro — Paciência, perseverança, obstinação;

Gêmeos — Sentido de progresso, habilidade, instabilidade;

Câncer — Inspiração, sensibilidade, ambiguidade;

Leão — Dignidade, espírito amplo, pretensão;

Virgem — Razão, exatidão, pedantismo;

Balança — Harmonia, avaliação, trivialidade;

Escorpião — Profundidade, insistência, brutalidade;

Sagitário — Justiça, propriedade, sofisticação;

Capricórnio — Independência, abstração, entendimento;

Aquário — Espiritualidade, convicção, ilusão;

Peixes — Compaixão, tolerância, indolência.

Quando dizemos que alguém é de Áries, o que realmente afirmamos é que quando nasceu o Sol estava em posição de Áries e que

suas características de personalidade em relação ao Sol são a vitalidade, o poder e a auto-expressão. Essas características serão expressas por um comportamento corajoso e cheio de impulso. Cada um dos 10 astros pode ser matematicamente definido de acordo com o signo do momento do nascimento e cada um nos diz quais as características mais marcadas de personalidade.

Além de planetas e signos existe ainda a localização das posições do globo — chamadas Casas Astrológicas. Existem 12 delas, cada uma correspondendo a uma área do interesse humano:

1) Desenvolvimento da personalidade, ambientação, infantildade, constituição psíquica;

2) Posse de bens materiais e de dinheiro;

3) Relações familiares, comunicações;

4) União com parentes, características hereditárias;

5) Procriação, sexualidade, prazer, especulação;

6) Domesticação, saúde;

7) Associação, casamento, inimigos declarados;

8) Acidentes, mortes, hereditariedade, dinheiro de mulher ou do marido;

9) Vida espiritual, filosófica e religiosa, viagens;

10) Vocação, profissões, vida pública;

11) Esperança, amizades;

12) Reclusão, dificuldades.

Com o conhecimento da Casa Astrológica (que se consegue através de um intrincado processo matemático) um refinamento pode ser acrescentado à descrição astrológica. Por exemplo: um ariano. Se ao nascer a pessoa encontrou o Sol em Áries pertence à primeira casa e podemos dizer que possui vitalidade, poder e auto-expressão (Astro: Sol) e que se expressa por um comportamento corajoso e cheio de impulso (Signo: Áries) em relação a problemas de ambientação, de desenvolvimento de personalidade, a pessoas infantis ou a sua própria constituição psíquica.

Mas os refinamentos não param aí: entre outros cálculos matemáticos da posição de cada planeta em relação aos outros podemos descobrir nuances da tendência psíquica de cada indivíduo.

Predição

A maioria que fala sobre Astrologia esquece um aspecto fundamental (e é onde os astrólogos modernos mais se concentram) que é o da predição. Predições individuais começam com a utilização de premissas de configurações planetárias no momento do nascimento do indivíduo, criando padrões que persistirão até a morte. Esse padrão básico é calculado de acordo com os futuros movimentos dos planetas. Um velho ditado logo sintetiza muito bem esse processo.

— Semeias um pensamento, colherás um ato; semeias um ato, colherás um hábito; semeias um hábito, colherás um caráter; semeias um caráter, colherás um destino.

Nas predições políticas ou de ordem humana em geral, tudo é feito na base de comparações e arranjos matemáticos dos planetas do ano anterior, por exemplo, com arranjos matemáticos dos planetas do ano seguinte. Assim pode-se fazer uma reinterpretação de acontecimentos que ocorrem à luz de situações presentes. Mas para que tudo isto seja compreendido é preciso a expertise do intérprete.

Com o musical Hair e sua canção de abertura Aquarius, a Astrologia ganhou um novo impulso dentro da cultura popular. O que é a Idade de Aquário? Um começo? O que é uma Idade?

Uma Idade em Astrologia é uma das 12 divisões (comparadas aos meses de um ano

comum) conhecidas como O Grande Ano. A direção na qual os polos da terra apontam é gradual e continuamente mutável e um Grande Ano é o período que leva para mudar os polos de direção no sentido de dar uma volta completa. Cada mês do Grande Ano — ou Idade — é de aproximadamente 200 anos. Os meses do ano comum têm um signo zodiacal e caracterizam cada Idade com suas normas e governadoras.

A mais antiga Idade pode ser estabelecida em 10 mil a.C., a Idade de Leão. Nos mitos e nas lendas e até mesmo na construção de templos está evidente a soberania do Sol e o uso do símbolo do leão. Em seguida tivemos a Idade de Câncer (cerca de 8 mil a.C.) governada pela Lua e a água. O que se sabe é que durante esse período o culto à Lua era comum e se divinizavam as mulheres. Em 4 mil a.C., apareceu a Idade de Touro e o Egito e a Creta como civilizações. As tumbas sagradas traziam em sua decoração sempre a figura do touro, animal sagrado. O touro está ainda ligado às constelações, bem como os pirâmides e da América Central que testemunham esta Idade. Em 2 mil a.C. viu-se o advento da Idade de Áries, governada por Marte e pelo espírito pioneiro. Impérios cresceram e foram destruídos. Era a imposição da guerra.

Chegamos à nossa Idade, a de Peixes, que começou no século 1 de nossa era. Peixes simboliza o começo de um novo ano e esta mudança foi mais importante para a humanidade do que a de qualquer época anterior. Peixe é regulado por Júpiter, o símbolo do idealismo. Não foi por acaso que os grandes líderes religiosos surgiram com força nesta Idade: Buda, Zoroastro, Confúcio, Lao-tsé e Jesus Cristo. Os símbolos zodiacais apareceram em abundância na religião católica. No início a Igreja usou o peixe como seu símbolo. O Cristo escolheu um pescador como seu principal discípulo. O uso de peixes as sextas-feiras também está ligado à nossa Idade.

De uma Idade a outra há sempre um período de transição. A Idade de Aquário só começará em 2000 com os efeitos da imposição do planeta Urano. O movimento, a impossibilidade da Idade de Aquário substituirá o sentimentalismo e a gentileza da Idade de Peixes.

A revitalização do interesse pela Astrologia ocorreu no momento em que nascia a Psicologia, particularmente com Freud. Teve efeitos na sociedade moderna e ambas testemunharam o gradual aumento do número de seus aliciados. A linguagem e as idéias de ambas penetraram, irrevogavelmente, na cultura do século XX. Ambas têm áreas em comum. Jung foi o primeiro a ultrapassar a ponte que separava a Astrologia da Psicologia. Mantinha em seu staff científico alguns homens interessados em Astrologia. Desde seus estudos, a Psicologia tem mostrado idéias muito semelhantes (em termos de avaliação e processo analítico) às da Astrologia.

Agora as influências astrológicas estão mais aparentes na vida de todos. Existem na Europa psicoterapeutas que enviam seus pacientes a astrólogos para se submeterem a astroanálise. Para ambos (paciente e médico), esse processo desvende com mais rapidez as motivações inconscientes do indivíduo.

Nenhuma discussão sobre Astrologia estaria completa sem uma referência ao antigo dilema entre o determinismo e o livre arbítrio. Para qualquer estudo de Astrologia é necessária a utilização de duas premissas básicas: a aparente negação do livre arbítrio e o triunfo do determinismo. Mas se a vida é predeterminada, a responsabilidade individual é impossível e por conclusão lógica esta filosofia em termos de ação humana é uma temeridade.

Os que procuram avidamente os horóscopos para a confirmação daquilo que estão planejando, em busca da bênção de uma estrela que os desobrigue de tomar qualquer decisão, encontram na Astrologia um papel negativo. Assumem, taticamente, um desejo de predestinação, abdicam do direito de responsabilidade individual.

José Carlos Oliveira

SOBRE A VELOSEX

O comandante Celso Franco está, com louvável senso, estudando o problema da velosolex. A primeira pessoa que discutiu esse assunto fui eu, aqui mesmo, e agora me agrada a delicadeza, idêntica à minha, do diretor do Departamento de Trânsito.

Velosolex é uma bicicleta com motor, que dispensa os pedais e desenvolve uma velocidade máxima de 40 quilômetros por hora. Se quisermos fazer a lista das 10 campanhas de publicidade melhor sucedidas em 1969, a velosolex ocupará o primeiro lugar. Como a maconha, é vendida nos colégios. Se você, com 15 anos de idade, vai às aulas de ônibus, considere-se superado; o quente é a velosolex, para meninas e meninos. Custa uma nota; um milhão; mas se aluga por hora a NCrS 10.000.

De forma que lá vão as menininhas de calça Lele, montadas na velosolex. Atras e na frente delas, andam os automóveis em desmedida velocidade. E peões, convém não esquecer que é mais

difícil se desviar de uma bicicleta do que de um caminhão. Mas, ôpa, assim é que nós queremos: o perigo, a transgressão, a clandestinidade, a maconha, a velosolex! Queremos um brinquedo que se articule sem o consentimento paterno. E lá vão elas, as menininhas. (A tendência da velosolex é substituir a boneca. Usada pelas meninas em maioria assustada, brevemente será considerada efeminada pelos garotos).

O comandante Celso Franco pretende intimidar os comerciantes que alugam essa bicicleta sofisticada. Concordo. Considera perigoso lançar o aparato policial sobre as crianças. Perfeito. Algumas semanas atrás, em plena Avenida Rio Branco, uma garota em velosolex bateu num automóvel e foi lançada ao chão. Horror: a coisa mais feia do mundo é de-sastre de motocicleta. Os companheiros da menina se mandaram, deixando-a en-sanguentada no asfalto. O instinto da minoridade legal falou mais alto. Simultaneamente, crianças em velosolex eram vistas no Aterro. Explicação: havia pro-

vas no Maracanã. Quem vai de velosolex a Ipanema, pode ir à Zona Norte.

Mas estamos entrando em 1970 e o diretor do Departamento de Trânsito promete pistas para bicicletas na nova Avenida Atlântica. Quer dizer: as crianças estão certas. A selvageria das ruas cariocas está errada. Se você não pode passear de velosolex em Ipanema, é melhor dar um tiro na cabeça. Voltemos, então, a um tema obsessivo. Leblon e Copacabana são bairros turísticos. Se quisermos fazer alguma coisa pelo futuro, temos que domesticar os carros. Andar na Avenida Atlântica, ao passear de velosolex, é um direito de cada pessoa. Os automóveis devem ser domesticados, civilizados, instruídos: ao longo do mar, são intrusos; qualquer atropelamento ali deve ser considerado tentativa de homicídio.

Procurei demonstrar acima a loucura instituída no asfalto carioca. A conclusão é paradoxal. Se não há lugar para a velosolex no asfalto da Zona Sul, é melhor dar um tiro na cabeça.



Clarice Lispector

TRAVESSURAS DE UMA MENINA

(NOVELETA)

Qualquer que tivesse sido o seu trabalho anterior, ele o abandonara, mudara de profissão, e passara pesadamente a ensinar no curso primário: era tudo o que sabíamos dele.

O professor era gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos. Em vez de não na garganta, tinha ombros contraídos. Usava peitoral curto demais, óculos sem aro, com um fio de ouro encimando o nariz grosso e romano. E eu era atraída por ele. Não amor, mas atraída pelo seu silêncio e pela controlada impaciência que ele tinha em não ensinar e que, ofendida, eu adivinhava. Passel a me comportar mal na sala. Falava muito alto, mexia com os colegas, interrompia a lição com piadinhas até que ele dizia vermelho:

— Cale-se ou expulso a senhora da sala.

Ferida, triunfante, eu respondia em desafio: pode me mandar! Ele não mandava, senão estaria me obedecendo. Mas eu o exasperava tanto que se tornara doloroso para mim ser o objeto do ódio daquele homem que de certo modo eu amava. Não o amava como a mulher que eu seria um dia, amava-o como uma criança que tentava desastrosamente proteger um adulto, com a colera de quem ainda não foi covarde e de um homem forte de ombros tão curvos. Ele me irritava. De noite, antes de dormir, ele me irritava. Eu tinha nove anos e pouco, dura idade com o tal não quebrado de uma begônia. Eu o explicava, e ao conseguir exacerba-la sentia na boca, em glória de martírio, a acidez insuportável da begônia quando é esmagada entre os dentes; e roia as unhas, exultante. De manhã ao atravessar as portas da escola, pura como a meu café com leite e a cara lavada, era um choro de depa-lar em carne e osso com o homem que me fizera devanar por um abismal minuto antes de dormir. Em superfície de tempo fora um minuto apenas, mas em profundidade eram velhos séculos de escuríssima docura. De manhã — como se não tivesse contato com a existência real daquele que desencadeara meus

negros sonhos de amor — de manhã, diante do homem grande com seu paletó curto, em choque eu era jogada na vergonha, na perplexidade e na assustadora esperança. A esperança era o meu pecado maior.

Cada dia renovava-se a mesquinha luta que eu encetara pela salvação daquele homem. Eu queria o seu bem, e em resposta ele me odiava. Contundida, eu me tornara o seu demônio e tormento, símbolo do inferno que devia ser para ele ensinar aquela turma risonha de desinteressados. Tornara-se um prazer tão terrível o de não deixá-lo em paz. O jogo, como sempre, me fascinava. Sem saber que eu obedecia a velhas tradições, mas com uma sabedoria com que os ruins já nascem — aqueles ruins que roem as unhas de espanto — sem saber que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo, eu estava sendo a prostituta e ele o santo. Não, talvez não seja isso. As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado serão tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, de que me tapele não sorvedouro que havia em mim quando eu devaneava antes de adormecer. Senão, eu mesma terminarei pensando que era apenas essa macia voragem o que me impelia para ele esquecendo minha desesperada abnegação. Eu me tornara a sua sedutora, dever que ninguém me impusera. Era de se lamentar que tivesse caído em minhas mãos erradas a tarefa de salvá-lo pela tentação, pois de todos os adultos e crianças daquele tempo eu era provavelmente a menos indicada. "Essa não é flor que se cheire", como dizia nossa empregada. Mas era como se, sôzinha com um alijista paralisado pelo terror do precipício, eu, por mais inábil que fosse, não

pudesse senão tentar ajudá-lo a descer. O professor tivera a falta de sorte de ter sido logo a mais imprudente quem ficara sôzinha com ele nos seus erros. Por mais arriscado que fosse o meu lado, eu era obrigada a arrastá-lo para o meu lado, pois o dele era mortal. Era o que eu fazia, como uma criança importuna puxa um grande pela aba do paletó. Ele não olhava para trás, não perguntava o que eu queria, e levava-se de mim com um safanão. Eu continuava a puxá-lo pelo paletó, meu único instrumento era a insistência. E disso tudo ele só percebia que eu lhe rasgava os bolsos. E verdade que nem eu mesma sabia ao certo o que fazia, minha vida com o professor era invisível. Mas eu sentia que meu papel era ruim e perigoso: impelia-me a voracidade por uma vida real que tardava, e pior que inábil, eu também tinha gosto em lhe rasgar os bolsos. Se Deus perdoaria o que eu era porque só ele sabia do que me fizera e para o quê. Eu me deixava, pois, ser matéria d'ele. Ser matéria de Deus era a minha única bondade. E a fonte de um nascente mistificado. Não mistificava por ele, mas pela matéria d'ele, mas pela vida que não possuía de prazeres: eu era uma adoradora. Aceitava a vastidão do que eu não conhecia e a ela me confiava toda, com segredos de confissão. Seria para as escuridões da ignorância que eu seduzia o professor? e com o ardor de uma freira na cela. Freira alegre e monstruosa, aí de mim. E nem disso eu poderia me vangloriar: na classe todos nós éramos igualmente monstruosos e suaves, ávida matéria de Deus.

Mas se me comoviam seus gordos ombros contraídos e seus paletinhos apertados, minhas gargalhadas só conseguia fazer com que ele fingindo a que custo me esquecer, mas contraído ficasse de tanto autocontrole. A antipatia que esse homem sentia por mim era tão forte que eu me detestava. Até que meus risos foram definitivamente substituídos minha delicadeza impossível.

(Continua)

temperança: Johann Sebastian Bach

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Antiphona: "Antiphona de Cristo"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

Chorale: "Christe elei, pacem - dit!"

ENFIM, CHARLIE PARKER

LUIS ORLANDO CARNEIRO

Foi preciso que alguém tivesse a *cora e a coragem* de Jonas Silva, figura conhecida dos jazzistas desde os tempos memoráveis do bolcão de novidades da Loja Murray, e que nos desse um disco representativo da obra de Charlie Parker fosse lançado no Brasil. Para isso, Jonas Silva criou uma etiqueta — Imagem — em que, em alguns meses, editou, além de Parker, gravações de músicos do nível de Sonny Rollins, Eric Dolphy, Lee Morgan e Charlie Mingus.

A importância cultural do empreendimento é óbvia. As gravadoras estabelecidas seguem uma política eminentemente comercial, e todos aqueles que se interessam por jazz — a não ser que comprem os caríssimos discos importados — têm de se habituar a uma dicta rigorosa em que os únicos condimentos são os discos frequentemente comerciais dos jazzmen vendidos: Herbie Mann, Wes Montgomery, Oscar Peterson, George Benson e Cia.

Com o material disponível nos catálogos nacionais sempre foi impossível estabelecer-se uma discoteca essencial de jazz. E em nenhuma discoteca mínima de jazz pode faltar Charlie Parker, que está para o jazz como Stravinsky para a música clássica erudita.

O disco que a Imagem lançou tem o título de *Charlie Parker, volume 1* e integra a série *Archive of Folk & Jazz Music*. E de se esperar que outros volumes partilharem a atenção e que o arquivo seja enriquecido com gravações de valor musical e histórico desse disco dedicado a Charlie Parker (Imagem-5007).

As notas de contracapa, assinadas por José Domingos Raíff, situam com competência a importância de Charlie Parker — o maior improvisador da história do jazz — e o valor inestimável do disco. Mas não há indicações sobre as datas e condições das gravações, pelo que vamos procurar situar as oito faixas do elepe.

Cheryl, Sell Pennants (dois takes), How High the Moon, Big Foot e Out of Nowhere são excelentes exemplares da produção parakeriana de 1948, em grande parte desenvolvida no Royal Roost, de Nova Iorque, onde tocava com Kenny Dorham (trompete), Al Haig (piano), Tommy Potter (baixo) e Max Roach (bateria). *Big Foot* foi gravado no dia 11 de dezembro de 1948. *Sell Pennants* no dia seguinte, e *Out of Nowhere* e *How High the Moon* no dia 18 de dezembro. *Cheryl* foi gravado, no mesmo Royal Roost, a 1.º de janeiro de 1949.

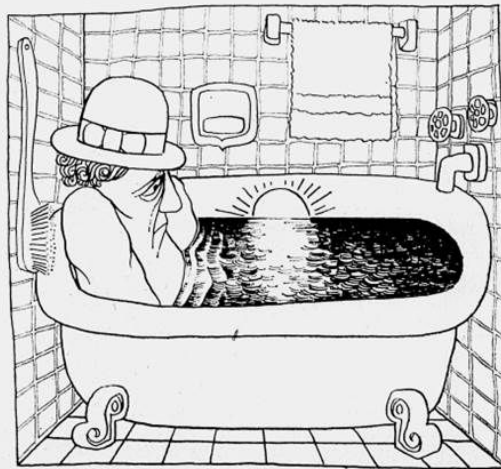
Segundo as notas que acompanham a completa discografia de Charlie Parker publicada por Guy Kugel e François Postif (*Jazz-Hot*, n.ºs 132-135, 1958, PAF 73), todas essas gravações são provenientes de emissões radiofônicas, diretamente do Royal Roost. Algumas foram editadas pela etiqueta Bud e outras eram gravações privadas.

Street Beat e *Perdido* foram gravados no Café Society, de Nova Iorque, no dia 8 e de maio de 1950. Acompanham Parker o trompetista Fats Navarro e o pianista Bud Powell.

Apesar de Max Roach ser indicado como o baterista na contracapa dessa edição da Imagem, o crédito é duvidoso. O contrabaixista é também incerto e não se sabe. *Street Beat* não consta da relação dos temas gravados pelo quinteto de Parker em maio e junho de 1950, mas pode ser o *Broadway Theme* que a discografia Kugel-Postif registra, como gravação privada.

Não só Charlie Parker dá valor histórico a essas duas faixas. Trata-se de uma das últimas aparições de Fats Navarro, que morreu em 1950, aos 27 anos, destruído pela droga e pelo álcool. Navarro seria hoje, se vivo e com saúde, provavelmente o mais importante trompetista de jazz. No fim da década de 40, Dizzy Gillespie já era considerado o Charlie Parker do trompete, pela sua técnica, pela qualidade e coerência de suas ideias melódico-harmônicas; Miles Davis começava a se firmar com as históricas gravações do Royal Roost, improvisando sobre os textos impressionistas de John Coltrane, Gil Evans e Gerry Mulligan, mas sua técnica deixava ainda muito a desejar. Navarro já esbanjava uma técnica muito superior à de Miles Davis e uma inventiva melódica que Dizzy Gillespie — o maior trompetista contemporâneo — só atingiu na sua maturidade.

Esse Charlie Parker, volume 1 que a Imagem vem de lançar é um disco impressionante em qualquer coleção de jazz, revelando aos estudiosos uma série de faixas até então raras, fora dos catálogos Dial e Savoy.



Zóximo

O HOMEM 69



Pelé



Joaquim Pedro de Andrade



Ministro Jarbas Passarinho



Lúcio Costa



João Saldanha



Fauzi Arap



Governador Negrão de Lima e
Secretário Alvaro Americano



Jorge Ben



Nelson Freire



Zerbini

Os papéis se alteravam. Na semana passada, publicou esta coluna a lista das mulheres que mais se destacaram no Brasil durante o ano, na opinião de um escote de personalidades masculinas escolhidas a dedo, representando os mais variados setores de atividade. Desta vez, a escolha recaiu sobre os homens, opinando, consequentemente, as mulheres.

Como da outra lista, nenhum critério foi imposto pelo colunista, que se limitou a perguntar quais, na opinião das entrevistadas, os homens que mais se destacaram na vi-

da do país durante 1969. E as respostas aí estão, algumas justificadas com uma pequena frase, outras apenas relacionando os nomes de seus escolhidos.

Estão citados 22 nomes — dois times de 11 — que me parecem representar, não as feras do João, embora uma delas e o próprio estejam citados na relação geral, mas grande parte das feras de todo o país, responsáveis maiores pelo seu desenvolvimento no campo político, social, artístico, econômico e administrativo. São eles os homens do Brasil-1969.

- D. Maria Cecília Fontes

(dama ilustre da nossa sociedade):

Governador Negrão de Lima — pela obra administrativa que vem realizando.

Secretário Alvaro Americano — como melhor expressão da moderna administração brasileira.

Eugênio Gudin — pelo que tem feito pelo Brasil com seus artigos admiráveis.

- Nélida Piñon

(escritora):

Joaquim Pedro de Andrade — com Macunaima transcendeu o texto literário criando uma síntese visual do perfil brasileiro.

Pelé — pela rara coerência com que sempre exprimiu sua grandeza épica.

Lúcio Costa — pelo arrojo conceitual de sua visão urbanística da Barra e ainda pela elegância estilística com que expôs suas estéticas integrando o homem à paisagem.

- Sra. Gina de Melo e Cunha

(mulher bonita, elegante e inteligente, figura destacada do nosso mundo top):

Ministro Jarbas Passarinho — que repete à frente do Ministério da Educação o brilho e a determinação com que se conduziu na chefia da Pasta do Trabalho.

Nelson Freire — um pianista que tanto elevou o nome do Brasil no exterior.

Presidente Médici — o tom conciliador e construtivo com que assumiu a Presidência fez o País emergir com tranquilidade de um momento difícil. Destaca-se sobretudo pela austeridade e coragem com que conduziu seu Governo. O Cancelamento da Expo-72, que o País não estava preparado para realizar, é uma prova disso.

- Betsy Sales

(uma das figuras de maior sucesso da nova geração):

Pelé — basta citar os mil gols. Não podia ter-se destacado mais.

Lúcio Costa — pelo projeto formidável que criou para a Barra.

Zerbini — o primeiro a operar transplantes de coração no Brasil, continuando durante todo este ano sua obra pioneira.

- Sra. Sílvia Amélia Marcondes Ferraz

(mulher lindíssima, uma das que faz a moda):

Manabu Mabe — seu destaque na pintura ultrapassa nossas fronteiras, alcançando as paredes das galerias e museus do estrangeiro.

Joaquim Pedro de Andrade — pela magnífica transposição para o cinema de Macunaima.

Embaixador Carlos Chagas — sua atuação em assembleias e conferências no exterior engrandeceu o nome do Brasil.

- Ana Leticia

(gravadora):

João Saldanha — pela organização do selecionado brasileiro.

Henrique Mindlin — pelo seu trabalho em arquitetura, que culminou com sua eleição para o Instituto dos Arquitetos do Brasil.

Joaquim Pedro de Andrade — pelo seu trabalho dirigindo Macunaima.

- Betty Faria

(atriz):

Joaquim Pedro de Andrade — por ter filmado Macunaima.

Macalé — pela preocupação permanente em renovar e pela coragem com que enfrentou a hostilidade da platéia do Maracanãzinho.

Jorge Ben — figura destacada do ano musical brasileiro.

- Sra. Lília Xavier da Silveira

(hostess exemplar, que se destaca pela beleza, simpatia e maneiras elegantes):

Pelé — destaque por ser considerado o maior futebolista do mundo, um de seus maiores atletas.

Zerbini — pelo sucesso que alcançou e continua alcançando no campo da Medicina.

César Lattes — pela descoberta da Bola de Fogo.

- Sra. Regina Léclery

(sua beleza e maneira alegre e descontraída de ser fazem sucesso onde quer que vá, aqui ou no estrangeiro):

- Pelé

Joaquim Pedro de Andrade.

Simonal:

- Cristiana Bernardes

(mulher sensual):

Joaquim Pedro de Andrade.

Pelé.

Lúcio Costa.

- Kiki Garavaglia

(jovem senhora que despoja mostrando reunir condições para se tornar uma das figuras-líder de sua geração e da sociedade):

Simonal — dono de um imã que atrai as pessoas, o chamado "aquele algo mais."

Zerbini — destaque brasileiro no campo da cirurgia.

Pelé — seus mil gols chamaram a atenção do mundo para o Brasil.

- Odete Lara

(atriz):

José Vicente — por ser autor de O Assalto, sua peça de lançamento.

Fauzi Arap — destaque como diretor de O Assalto e do show da Marlene.

Antônio Carlos Fontoura — lançou-se definitivamente no cenário do cinema brasileiro por sua direção em Copacabana me Engana.

Zóximo Barrozo do Amaral



Presidente Garrastazu Médici



Simonal



Henrique Mindlin



Manabu Mabe



César Lattes

Perspectivas para 70

ARTES PLÁSTICAS: TÔDAS AS TENDÊNCIAS EM QUESTÃO

WALMIR AYALA

Encerrado um ano, de crise e tumulto, pessimista e pouco fecundo, o que nos resta esperar do próximo no terreno das artes plásticas?

O ano de 1970 nos promete uma pré-bienal, sem boicote, em leal concorrência, dentro da qual se escolherá a representação brasileira à XI Bienal de São Paulo. Isto se Pierre Restany não mandar o contrário. A pré-bienal é ainda uma solução a experimentar, no processo de uma Bienal que se debate rodeada de agressores, de desentendimentos e paixões. A pré-bienal anuncia-se como grande mostra nacional, a maior do ano, em que todas as tendências sejam postas em questão, finalmente selecionadas como mais representativas da nossa contemporaneidade (que pode nem ser a máxima).

A Associação Brasileira de Críticos de Arte prepara-se para um ano de atividades ambiciosas, com nova diretoria liderada por Antônio Bento. Há a perspectiva de um congresso nacional de críticos de arte em Brasília; projeto de uma série de edições de monografias artísticas; reforço principalmente nacional do

movimento de assistência aos monumentos de arte que são patrimônio público e que, a título de restauração, são demolidos, mutilados e desfigurados sem o menor respeito.

O Museu Nacional de Belas-Artes prepara-se para receber novo diretor. Há esperanças de que o Museu venha a dinamizar-se, a interessar áreas mais avançadas, ampliando seu público e sua ação. E isto só será possível com uma abertura para a arte moderna, estabelecendo termos de comparação com o belo acervo de arte do passado que o MNBA com tanta propriedade expõe e documenta: Convençam-se os que por acaso mantêm nas mãos o destino desta entidade que fora da atualização não há salvação, e que o clássico que eles hoje ostentam era o moderno de ontem, que moderno não quer dizer depreciação (embora possa ser também) mas evolução. Esperamos muito deste novo estágio do Museu Nacional de Belas-Artes, que o futuro possa colocá-lo no nível de museu vivo e não simples vitrina de sobrevivências.

Enquanto isso, já se organizam as primeiras exposições do ano, Sa-

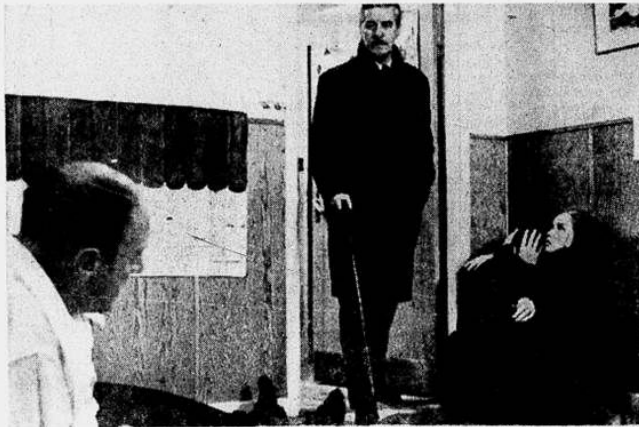
lão de Verão e Resumo — para artistas não premiados e para artistas consagrados, respectivamente. Mas, do Salão Nacional de Arte Moderna, a inaugurar-se em maio, nem palavra. Onde está a Comissão de Belas-Artes, empossada no ano passado e na qual punhamos todas as nossas esperanças? Onde a perspectiva de reformulação do Salão Nacional, ou pelo menos a campanha de divulgação nacional que o salão merece e justifica? Estes são os pontos escuros, que o desinteresse, a burocracia, o amadorismo, vão temperando, para dissolver a energia do novo ano de trabalho. E digo amadorismo porque esta Comissão, com nomes importantes e de conhecida eficiência, como Jaime Maurício, Ivã Serpa, Ana Leticia, etc., trabalha no regime imperdável de graciosidade — por isso não há que culpar sua ausência, mas que lamentar a falta de cobertura profissional a que o Governo os condena, transformando-os em entidades quase que exclusivamente honoríficas, num terreno da mais urgente operosidade.

Há que evidenciar, num tempo de contestação do modernismo cons-

tituído, dos salões, galerias, bienais, da própria integridade da arte, a proliferação anunciada de galerias, salões e movimentos editoriais de arte, no ano que começa. Em 1969, a vanguarda brasileira, com toda a sua margem de pasticho e repetição, deu um passo audacioso. É claro que os talentosos, os verdadeiros deram seu dó de peito, e foram respeitavelmente aplaudidos. Sem dúvida, certas experiências provaram-se válidas e comunicantes, neste ano que primou por questionar a comunicação. Muito lixo, muita geringonça, muito capim seco, muita literatura em torno de obra nenhuma, muita raiava, muita invenção, muita balação, muita fuga, estão desembocando no canal atropetado do ano que começa. E de se perguntar: onde vai dar isto? Conseguirão os coléricos transformar tudo num monte de escombros? Talvez não, com certeza não — está aí um dicionário de artes plásticas, atualizado, da responsabilidade de Roberto Pontual, registrando mais de três mil biografias de artistas, prevendo que o processo

histórico não destrói mas acrescenta, e que o número dos vivos é bem maior do que podem supor os cultuadores de tumbas.

Entramos assim no ano de 1970 sem grandes perspectivas, mas com muito élan, com a certeza sobretudo de que é impossível voltar atrás, e que o destino do homem é crescer. Quanto às galerias, a programação é heterogênea, como nos compete, e das exposições já discerníveis ressaltam sem dúvida a de Ivã Serpa no Museu de Arte Moderna, que documentará um dos mais inquietantes e completos laboratórios de criação da nossa arte contemporânea. Há ainda Ibrê Camargo, preparando-se para expor na galeria Barcinski, e uma coleção de quarenta desenhos de 1921, que Vicente do Rêgo Monteiro pretende aprofundar a bela demonstração de seu regresso e definitiva integração na história do nosso modernismo. O mais são surpresas, e nesta margem talvez estejam as primícias. Porque acreditamos sempre no melhor, que nos está reservado por fatalidade e consequência.



Bjornstrand, Liv Ullman e Max von Sydow em A Vergonha



Jean-Pierre Léaud, ator de Truffaut e Godard, em Os Herdeiros

CINEMA: MAIORES RISCOS EM TALENTO E DINHEIRO

ELY AZEREDO

O primeiro ano da década de 70 deverá ser o definidor de caminhos para a *artindústria* cinematográfica. Como as teorias não se tornam viáveis contra a matemática do mercado e a presença do público, o destino comercial de um determinado número de filmes, tanto no Brasil como no exterior, durante os próximos 12 meses, jogará um papel decisivo.

Empenhado em elevar os níveis espetaculares de produção a fim de reforçar seu diálogo com o público e enfrentar a concorrência das cinematografias mais ricas, os cineastas brasileiros viram seus custos em acentuada ascensão durante 1969. Algumas cartadas altas já foram jogadas: *A Compadecida*, versão nada imaginativa do auto popular de Ariano Suassuna, decepção na bilheteria; *Macunaima*, profetizada versão do livro de Mário de Andrade, deverá reembolsar-se bem no mercado interno e conta com possibilidades no exterior. A temporada de 1970 oferecerá numerosa produção em cores, mais dúzia de filmes de promissora categoria espetacular, paralelamente a mais de uma dúzia de experiências de diretores novos.

Ainda que a batalha pelo maior número de dias de exibição obrigatória (o que não significa público obrigatório) fosse vencida pelos que reivindicam 112 dias de reserva de mercado para os filmes nacionais — o mais provável é uma solução de meio-termo — muitos filmes não se pagarão o não proporcionário um lucro apreciável sem um trânsito razoável no exterior. É o caso de *O Palácio dos Anjos*, de Válder Hugo Kouri, *Os Herdeiros*, de Carlos

Diegues, *Quêlé do Pajeú*, de Anselmo Duarte e *Pais Tropicais*, de Domingos Oliveira. Este último, construído em torno do cantor Simonal, está orçado em NCr\$ 700 mil. O filme de Khouri e o de Anselmo Duarte se aproximam do custo de NCr\$ 1 milhão.

Os três primeiros filmes citados acima têm distribuição garantida no exterior: *O Palácio dos Anjos* é coprodução do brasileiro-francês com participação financeira da Metro; *Quêlé do Pajeú* contou com participação financeira da Columbia; *Os Herdeiros*, também produzido com parte de capital de importadores de filmes estrangeiros — no importante esquema de financiamentos regido pelo Instituto Nacional do Cinema — interessou muito ao cineasta Elia Kazan, que se prontificou a propiciar sua distribuição nos Estados Unidos.

Especialmente para os produtores sem contatos no exterior — que constituem a esmagadora maioria — a solução Embrafilme deve ser a única saída. A Empresa Brasileira de Filmes, sociedade de economia mista criada por decreto-lei de setembro último, além de financiar a produção de "filmes de alto valor cultural e artístico" e elaborar "programas de desenvolvimento da indústria cinematográfica a serem executados em sintonia com as diretrizes do Instituto Nacional do Cinema", se propõe a divulgar e promover a comercialização dos filmes brasileiros no exterior. Seus serviços serão opcionais e sem nenhum cunho discriminatório, segundo afirmou seu diretor, Sr. Durval Gomes Garcia.

PROMESSAS NACIONAIS

Três filmes brasileiros deverão marcar decisivamente a temporada de 1970: *Quêlé do Pajeú*, baseado num roteiro original de Lima Barreto e dirigido por Anselmo Duarte — filme de grande espetáculo realizado com vigor cinematográfico e sensibilidade, e que provavelmente estreará ao mesmo tempo no Brasil e nos Estados Unidos; *O Palácio dos Anjos*, de Válder Hugo Kouri, a primeira ponte artisticamente ambiciosa para colaboração Brasil-França; *Os Herdeiros*, de Carlos Diegues, autor de um dos filmes mais pessoais do cinematismo, *A Grande Cidade*.

Anselmo Duarte filmará *Um Certo Capitão Rodrigo* e encontrará uma produção veiculada para seu elogiadíssimo *O Reimplante*, episódio realizado em poucos dias de inspiração e corrida em meados de 1969. Nelson Pereira dos Santos lançará sua versão do *Altenista*, de Machado de Assis; Davi Neves, *Memória de Helena*, premiado no Festival de Brasília. Silvio Back filmará *A Guerra dos Pelados* e Rui Santos, uma das obras capitais de Graciliano, *São Bernardo*. Rubem Bifara realizará seu terceiro longa-metragem, ligado ao mito de Iemanjá. E voltará Jorge Ili (que tem vários projetos para próxima filmagem) e o veterano Ademar Gonzaga, com *Salário Mínimo*. Dos mais jovens, um dos mais promissores, Rogério Sganzerla, continua fazendo adeptos fervorosos e detratores radicais com *A Mulher de Todos*. Quanto ao papa do cinematismo, Gláuber Rocha, conclui *O Leão de*

Sete Cabeças, na África, e anuncia uma realização na Espanha — produções estrangeiras.

PROMESSAS DO EXTERIOR

Explicando a perda de 21 978 mil dólares nos primeiros nove meses do ano, disse Darryl Zanuck, da Fox: "... ocorreu uma revolução no gosto do público e disso resultou que se tornaram rapidamente antiquados filmes e direitos autorais adquiridos que, a princípio, pareciam constituir riscos lógicos."

Todas as companhias americanas têm ultimamente um desgosto em comum: seus empreendimentos mais caros, com raras exceções, estão proporcionando lucros insatisfatórios, quando não dão prejuízos. No correr de 1969 acentuou-se, em consequência, a produção de filmes que representam apostas no talento de realizadores novos ou já tarimbados e que se arriscam a abordar assuntos difíceis e a adotar ante os temas um *approach* mais realista. Muitos filmes dessa nova coragem figuram na lista de boas promessas que compilamos com vistas à temporada de 1970:

DIREÇÃO DE INGMAR BERGMAN: *A Vergonha* (Skammen) — United Artists.
ALFRED HITCHCOCK: *Topazio* (Topaz) — Universal.
JACK SMIGHT: *Uma Sombra Passou por Aqui* (The Illustrated Man) — Warner.
PIER PAOLO PASOLINI: *Porcile* — Art Films.
SAM PECKINHAH: *The Wild Bunch* (Meu Ódio Será Sua Herança) — Warner;

ELIA KAZAN: *Movidos pelo Ódio* (The Arrangement) — Warner;
DENNIS HOPPER: *Easy Rider* — Columbia;
PETER YATES: *John & Mary* — Fox;
RICHARD FLEISCHER: *Tora, Tora, Tora* — Fox;
JOHN BOORMAN: *Inferno no Pacífico* (Hell in the Pacific) — Condor;
GEORGE STEVENS: *Jogo de Patxos* (The Only Game in Town) — Fox;
MICHAEL SARNE: *Myra Breckinridge* — Fox;
JOHN HUSTON: *Caminhando com o Amor e a Morte* (A Walk with Love and Death); e *Carta ao Kremlin* (The Kremlin Letter) — Fox;
EDERICO FELLINI: *Satyricon* — United;
DONALD SIEGEL: *Os Abutres Tem Fome* (Two Mules for Sister Sarah) — Universal;
FRANCOIS TRUFFAUT: *A Sereia do Mississippi* (La Sirène du Mississippi) — United;
GENE KELLY: *Hello, Dolly!* (Alo Dolly!) — Fox;
VITTORIO DE SICA: *Matrimônio à Italiana* — Art Films;
ROGER CORMAN: *Anjos Selvagens* (Wild Angels) — Royal;
LUCINO VISCONTI: *Os Deuses Malditos* (The Damned) — Warner;
MICHELANGELO ANTONIONI: *Zabrizkie Point* — Metro;
RENE CLEMENT: *Alegria de Viver* (C'est la Vie) — Franco-Brasileira;
JEAN-LUC GODARD (o inevitável: *Week-end* — Franco-Brasileira.

□

Nestas páginas, os colunistas de Artes Plásticas, Cinema, Música, Música Popular e Teatro apresentam algumas previsões para o ano de 1970 em seus respectivos setores. Nem tôdas as previsões são otimistas, mas o primeiro ano de uma nova década promete ser marcante - de uma maneira ou de outra - em todos êsses campos da cultura, no Brasil e no mundo.

MÚSICA: PLANEJAMENTO EM LUGAR DA IMPROVISACÃO

RENZO MASSARANI

Se a temporada musical carioca de 1969 foi caracterizada pelo I Festival de Música da Guanabara e as obras coral-sinfônicas, a de 1970 o será pelo II Festival de Música da Guanabara (desta vez, de caráter Interamericano) e pelos planejamentos preventivos: uma importantíssima novidade. Nem tudo, obviamente, é ainda definitivo nem completo, nas programações do ano, mas o progresso atual, sobre as caóticas improvisações do passado, é muito auspicioso.

No Teatro Municipal continua em estudo a vinda de uma companhia bulgára, com *Boris e Principe Igor*. Mas, parece, teremos mesmo cinco operas de relevo excepcional; na ordem, de *Fou*, de Landowski (regente Permon, cenografo Wakewitch; elenco francès); *Lulu*, de Alban Berg (reg. Albrecht, encenador Frusca ou Gianni Ratti; Pierantti, Pimentel, Damiano, Pennafort, Capechi, Colombo, Misciano, Monachesi); *Il Prigioniero*, de Dallapiccola (reg. Pierantini, enc. Frusca ou Ratti); *Ida Nicols*, Monachesi, Colombo, Misciano; *Castello de Barba-Azul*, de Bartok (reg. Martini, enc. Frusca ou Ratti); *Ida Nicols*, Rossi Lemeni); *Idolo*, de Beethoven (reg. Albrecht; elenco brasileiro-alemão). Teremos também *Barbeiro de Saviha*, de Rossini (reg. Morelenbaum, enc. Fortes; Maria Lúcia Goddi, Quirós, Fortes, Marecciani ou Persson, Damiano, Feres ou Faustini, Stomper); *Italiana Algeri*, de Rossini (reg. Morelenbaum, enc. Fortes; Maria L. Goddi, Fortes, Persson, Faustini, Feres, Portela, Staerk). Virá depois o oratório cênico *Elias*, de Mendelssohn (reg. Ross. enc. Waelfel; solistas da Schola Cantorum de Nova Iorque; coro do Municipal). E a grupo da Direção de Câmara do Colón

de Buenos Aires. No mundo dos ballados, alardeos do teatro (ignora-se ainda com qual coreógrafo: solistas contratados, i Meyer, i. Dragadze, N. Haldé) e três conjuntos de alem-cortina. Doi-na, da Roménia, Moissejev, de Moscú e Danças Populares, da Ucrânia. Depois da Comédie Française, com Inosenco, em maualo será realizado o II Festival da Guanabara (OST, OSB, OSN, coro do teatro, câro da Rádio MEC e coral do de concertos), constando na exatção e premiação de obras musicais de compositores das Américas, sem limites de idade nem de estilos; a inscrição é feita mediante remessa de três partituras a Coordenação Geral (Teatro Municipal do Rio de Janeiro); o prazo de recebimento encerra-se à 17h de 23 de fevereiro. As manifestações compreendem também composições encomendadas pela Comissão Executiva do Festival, que serão executadas *hors concours* nos concertos da etapa final. Num Festival Beethoven, a OST apresentará as nove sinfonias e com o maestro Masur. Num Festival Bartók, a OST apresentará o ciclo de concertos para piano (reg. Somogyi; sol. Estrela e Sander), dois concertos de música de câmara, os seis quartetos, dois recitais de sonatas. Na Temporada Internacional de Concertos: OST, OSB, Filarmônica de Israel, Filarmônica de Moscou, regentes Susskind, Cziffra, Ka-rabchewsky, Leitner, Hoffmann, Autuori, De Carvalho, Tavares, Morelenbaum, Kondraghin; solistas, Estrela, Vaskári, Cziffra Jr., Arrau, Novals, Klein, Four-ling, atuará um conjunto coral alemão. Concertos vários, e recitais, com a Or-questra da Juventude do Teatro, Coral de Concertos, câro do Teatro, Schwarzen-

kopf, Improta, Novais, Duo Conter, Tagliaferro, Bernette, Freire, Moreira Lima, Klein, Ortiz, Guedes Barbosa, etc., etc.

Na Sala Cecilia Metreles, estão ainda em casto do *Golgotha*, de Frank Ramer e *Belshazzar*, de Haendel (maestro Bruckner-Rueggberg e ACC) e *As Estações*, de Haydn (maestro Bruckner-Rueggberg e ACC). O *Côro de Santa Ewigkeit*. Mas temos, com certeza, 250 concertos da série Encontro com Beethoven, com o Trio Stern-Istomin-Rose, Duo Ferraz-Barbieri, Duo Pournier-Féda, Trio Serkin-Schneider-Parnas, Estrada, Arrau, Guida, Klein. Nos sete concertos do IV Ciclo Bach atuário Karl Richter, Laubenthal, Matthies, Schramm, Hammari, Buechner, Pink, Hausmann, Tibaud, Hausmann, Rampal, J. C. Martins, ACC, Orquestra de Câmara. De relevo particular será a provável realização da *Paixão segundo São Lucas*, de Penderecki, com o maestro Cyg, a ACC e os Cantarinos de Penedo. Moura Castro. Quatro audições de Música Moderna do Brasil apresentarão *Concerto para Guita e Orquestra* e *Choros 11*, de Villa-Lobos; *Quinta Missa* (ACC) e *Sonata Violoncelo e Piano*, de Mignone; *Concerto para Orquestra e Côro*, de T. Nogueira; *Salmos para barítono e instrumentos*, de Dinora de Carvalho; *Argumento a Dez*, de Santoro, *Alores da Bahia*, com o Trio da Bahia, Maria L. Godoy, J. Gonçalves, Sônia M. Siqueira, J. Solistas do Rio, M. e P. Dançantes. Entre os recitais de música improva, Gulomor Noe, Zaidon, N. Freire, M. Argerich, Caiffra, S. e E. Abreu, Cristina Ortiz, A. Cohen, Linda Bustani, L. Sousa Barão, Guedes Barbosa, M. da Penha, T. Santos, I. Gomes Grossa, H. Graf, O.

Borghetti, Vassáry. A Sala hesperáda não vem manifestações da Pro Arte com Anadeus Quarteto, Quarteto Húngaro, Trio de Trieste, Quinteto Bambergo, Sexteto de Kehl, Orchestra Falleria, Orchestra de Kehl, Chor.

Dr. Alois Schöner, do Instituto Cultural Breia-Alemana, entre as quais a *Die Kluge*, de Carl Orff — em versão especial para a Deutsche Gastspiele de Berlim — seis concertos do Quarteto Endres com 17 quartetos de Beethoven (em colaboração com a Cecilia Meireles), o Duo Alfons e Aloys Karkay, o Circulo de Cantores do Chille, reg. A. Juge. Pelo restante da temporada do ICBA, seu novo director, o Dr. Turtur, declara:

«...a procura de vanguarda e tornar mais conhecida a obra dos compositores contemporâneos.» A Sala hesperáda também mais um Concerto Nacional de Piano...

A Orquestra Sinfônica Brasileira, na série de assinatura no Teatro Municipal, contará com os regentes Valeriano Susskind, Kurt Mazur, Califra Jr., Ferdinand Leitner, Irving, Hoffmann, I. Karabetschew e os solistas Estêvão Stern-Isomiro-Rese, Vasary, Califra, Arrau, Rosas, Pournier, Klein; com a Associação de Cantos Coral, sob a regência de Cleofe Pereira de Matos, apresentando a *Nona Sinfonia*, de Beethoven e o Concerto para Violino, de Brahms, e o Concerto para Violão, de Britten. Os concertos de abertura, na Sala Cecília Meireles serão regidos por Susskind, Dutoit, Tietze, Dixon, Hoffmann, Karabetschew, tendo como solistas Vasary, Valentim, Tagliaferro, Freire, G. Novak, Argerich, Cohen, P. Camillelri, participando o Madrigal Renascentista de Belo Horizonte, e o Círculo HBCE. Seguirá uma série Solistas da OSB com A. Guer-

Vicente, Lehnninger, Corujo, Velisek, Jezová, Svab e Stephany. Em estudo, concertos populares no Museu de Arte Moderna.

Rádio Ministério da Educação — A emissora cultural e artística do Ministério da Educação e Cultura — única entre 20 comerciais cariocas e quase mil nacionais — foi entregue à direção do jornalista Avelino Henrique dos Santos: ele declarou que vai reformular as atividades deste órgão federal, adaptando-as às diretrizes traçadas pelo próprio Ministro Jarbas Passarinho. Portanto, não há, "continuará os Concertos para Juventude das manhãs dos domingos" e acabará logo, duma vez, com as confusões e as vulgarizações, fiel ao lema do Roquete Pinto, fixando quando mais: "Será esta Rádio e a doua ao maestro: a cultura dos que vivem em nossa terra pelo progresso do Brasil."

Discos — A Companhia Brasileira de Discos (Maurício Quadros) está preparando para os próximos meses o mais usado e gigantesco lançamento brasileiro. Enaltecendo o bicentenário beethoveniano, oferecerá 48 elepés com obra quase completa do grande de Bonn originais da Deutsche Grammophon com os máximos intérpretes da atualidade. Por sua vez, a Abril Cultural (Bert Zuppler) continuará sua preciosa contribuição quinzenal de bons LPs distribuídos — numa tiragem e a preços bem precedentes — no Brasil inteiro.

O Conselho de Música do Museu de Imagem e do Som entregará o Golfinho de Ouro 1969 ao maestro Edino Krieger e o Troféu Estácio de Sá 1969, a Wladimir Keller, com uma cerimônia solene e digna, no Teatro Municipal, dia 20 de dezembro.

MÚSICA POPULAR: LIBERDADE TOTAL DE PESQUISA

JÚLIO HUNGRIA

Um estudo superficial sobre o que foi o ano e como se tem desenvolvido a música popular, especialmente na última quarta parte de 1969, diz que as tendências para o ano que agora iniciamos devem fazer repetir, pelo menos em princípio, o quadro vigente neste final de temporada, tanto no Brasil como na Europa ou na América. Nos principais centros do mundo, dita-

dores da moda em matéria de música popular, o quadro que se desenhou em 1969 deve, possivelmente, em 70, ganhar contornos mais firmes. A balada sustenta uma briga perdida com os Beatles/Rolling Stones/movimentos musicais dos jovens (Inglaterra). Os cantores negros, especialmente através do *soul*, projetam-se cada vez mais e em maior número nos EUA. Os artistas, de um modo geral, refletem com fidelidade, através do tipo

de uso que fazem do seu instrumental, a própria tendência do mundo que os cerca. Eis o óbvio.

No Brasil, acompanhamos a onda. Devidamente credenciados pelos bons resultados obtidos no processo desencadeado a partir do movimento de Caetano/Gil, os compositores nacionais mais identificados com a música popular como veículo de cultura perderam o pudor antigo, o medo da influência, a obsessão, pelo rótulo, e assumiram

todos os riscos decorrentes: usam (e abusam, muitas vezes) da liberdade de criar conquistada por Caetano e Gil. A liberdade essencial, indispensável e que significa a grande abertura da nossa música popular desde João Gilberto. O uso dessa liberdade, mesmo fora das águas da corrente dita tropicalista, se faz evidente em 1969 e deve amadurecer em 70, levando a música popular brasileira definitivamente para um novo rumo.

Els, em linhas gerais, as perspectivas. A procura de novas formas de expressão, com base numa liberdade total de pesquisa, tem sido o caminho adotado por toda esta década dos 60 e, no que nos diz respeito, especialmente agora nestes últimos anos e neste último ano. Os Beatles, a crescente popularidade do soul nos EUA, o uso/o abuso do anticonvencional na música brasileira podem ser, ainda em 70, os dados marcantes.

TEATRO: TUDO DEPENDERÁ DA COMISSÃO ESTADUAL

YAN MICHALSKI

Numa data onde nunca se pode saber se uma estreia firmemente anunciada para o dia seguinte não será adiada em clima da hora; onde um espetáculo de Natal programado pela Secretaria do Turismo para a escadaria do Teatro Municipal é cancelado simplesmente porque uma Secretaria esqueceu de consultar em a possibilidade da sua realização naquele local; numa cidade onde cartazes e painéis anunciando espetáculos que desapareceram ser apresentados há dois ou três anos atrás continuam enganando alegremente os incautos candidatos a espectadores; numa cidade onde o Rio, seu adívino poderia arriscar-se a fazer previsões para toda uma temporada teatral, a palavra planejamento ainda não entrou no repertório do nosso profissionalismo, nem das autoridades que teoricamente se incumbem da tarefa de apontar esse profissionalismo.

Uma coisa, no entanto, parece certa: se o Governo da Guanabara cumprir a sua formal promessa de colocar em atividade, desde o início de 1970, a recém-criada Comissão Estadual de Teatro, com uma dotação orçamentária — também formalmente prometida — de NCr\$... 1 000 000,00, a fisionomia da próxima temporada passará a depender em grande parte da dedicação, lucidez e independência dos sete *homens de ouro* que comporão essa Comissão. O dinheiro prometido é suficiente para dar um considerável empurrão na nossa estagnada atividade teatral, e só resta esperar que esse empurrão seja dado na direção certa. A responsabilidade da CET será enorme, e não só a classe teatral como também o público interessado terão todo o direito

de cobrar-lhe, daqui a 12 meses, uma explicação convincente se a temporada de 1970 não for consideravelmente mais animada e interessante do que a de 1969. A não ser, é claro, que a verba prometida não passe de uma abstrata miragem — e neste caso uma explicação terá de ser cobrada ao próprio Governo do Estado. Considerando que um dos maiores **sucessos de emergência** que o Governo, através da sua Secretaria de Turismo, iria distribuir em compras teatrais ainda no primeiro semestre de 1969 só foi até hoje recebido por alguns poucos cascolidos, enquanto outros não menos (ou até mais...) mercedores continuam sem ver a cor do dinheiro e sem receber qualquer satisfação do Sr. Levi Neves e dos seus assessores, na perspectiva de uma generosa CET preçam infelizmente ser encarradas, até prova do contrário, com

Então, se no plano estadual há pelo menos uma certa esperança, o plano federal só inspira um prognóstico de total desânimo: nada leva a crer que o Serviço Nacional de Teatro sala em 1970 da sua letárgica passividade, na qual permanece mergulhado há quase três anos. A possível transformação do SNT em Instituto Nacional de Teatro, que vem sendo anunciada, como promessa de dias melhores, não parece significar muito mais do que mera mudança de rótulo: está é, pelo menos, em conclusão a que somos levados pela leitura respectiva anteprojeto de lei redigido pelo Conselho Federal de Cultura.

JANEIRO-ANIMADO...

Passando para o plano artístico propriamente dito, veremos que janeiro

nas reservas, com de hábito, muitas e variadas promessas. A temporada será aberta pelo produtor Oscar Orsineiri, que estará administrando em 1970 nada menos de três casas de espetáculos no Copacabana, o Sausalito e uma quarta, a Isabel, e defendendo um novo projeto musical de Oscar Orsineiri começa precisamente hoje, com a estreia, no Teatro Santa Rosa, de uma elegiada produção paulista, *Fala Baixo Sendo Eu Grito*, da jovem autora Leila Assunção. Uma semana mais tarde, dia 18, Orsineiri estará lançando, no Teatro Princesa Isabel, a sua primeira produção original da temporada, *A Última Agenda Confidencial*, de Jean-Claude Carrière, com Marcia de Morineau está dirigindo, com Marcia de Windsor e Adriano Reis no elenco. Entre estes dois lançamentos, teremos, no dia 6, a estreia de um jogo encenador, Admador Camará,

que adaptou e dirige, no Teatro Gláucio Gil, um cento de Franz Kafka, *Colônia Penal*. E no dia 7, Flávio Rangel estará mostrando no Teatro João Costa o seu trabalho de adaptação de Shakespeare a sua visão de *Hamlet*, que vem de São Paulo protagonizada por Valmor Chagas, e com um punhado de outros bons atores; este promete ser, sem dúvida, o acontecimento mais falado deste início da temporada. Também nos próximos dias teremos no Teatro Sérgio Pólio uma nova montagem da comédia de Gláucio Gil, *Toda Donzela Teu Pai que É uma Fera*, com direção de Milton Moraes, Milton Carneiro, Manuel Pinto, Lúcia Alves e Neila Tavares no elenco, e sorteio de carros entre os espectadores.

Também na área dos *shows*, a primeira quinzena de janeiro promete ser

movimentada, com a volta de *Chico Anísio... Só no Teatro Ginástico*, o lançamento de *Delza Que en Foco Sócinho*, com Agildo Ribeiro dirigido por Raulo Ratto no Teatro da praça, e a estreia de *Profissão: Dançarina*, uma homenagem a Antônio Maria e Dolores Duran interpretada por Maria Betânia e Italo Rossi no Teatro Casa Grande, marcando a volta de Bibi Ferreira à direção teatral. Finalmente, deverá também estrear nos próximos dias a montagem de *Bunda*, uma badalada tentativa de ressuacitar o teatro de rua, a mentalidade de Euzébio de Almeida, revista da praça *Tiradentes*. *Tem Banana* *ne Bunda* contará com textos de Luis Carlos Maciel, Milor Fernandes, Antônio Bivar, José Wilker, Augusto César e Nelson Pereira dos Santos, com direção de Chico Anísio, e com a participação de Maria Gladys, Norma Bengalia, Ana Maria Magalhães e Euzébio de Almeida.

Monte um elenco.

DEPOIS DO CARNAVAL

Após a série de lançamentos que poderá ser enriquecida por outros, ainda não anunciados, começará o chamado Reinado de Momo, e o consequente enfraquecimento da atividade teatral. Para depois do carnaval, várias atrações bastante promissoras estão sendo programadas: o Teatro Ipanema anuncia a montagem da magistral peça de Arrabal, *O Arquêto* e o *Imperador de Assíria*, com direção de Ivã de Albuquerque e interpretação de Paulo José e Rubens Correia, e acena com a possibilidade de encenar quase simultaneamente *Os Condescentes*, o novo texto de José Vicente, o autor de *O Assalto à Comunidade*, que sucediu à temporária passada com *A Construção*, apresentara

Agamemnon, de Esquilo, com direção de Amir Haddad; e Oscar Ornstein trará Fernanda Montenegro de volta ao Rio e ao Teatro Copacabana para interpretar, sob a direção de João Bethencourt, a comédia *Plaza Suite*, de Neil Simon.

No setor do teatro infantil, Maria Clara Machado remontará no Tablado a sua deliciosa *Marquinhos Fru-Fru*, devendo também encenar uma nova peça de sua autoria no Teatro Ipanema; e o teatrinho de marionetes e fantoches de Alêro do Flamengo, agora sob a responsabilidade do excelente Teatro do Bonecos de Ilo e Pedro, deverá apresentar uma programação de interesse.

Apenas uma visita estrangeira está sendo anunciada por enquanto: em maio, a companhia parisiense dirigida por Jacques Maucclair virá ao Rio com dois programas de Ionesco: *Tueur Sans Gages* e um espetáculo com três peças em um ato. O próprio autor franco-romeno fará parte da comitiva e dará conferências durante a sua permanência entre nós.

O Teatro Duse, criado há muitos anos por Pascoal Carlos Magno, poderá reabrir suas portas em 1970. Em compensação, é possível que não vejamos este ano o Teatro Oficina, responsável por uma grande parte do que de bom houve na temporada passada: o grupo de José Celso Martinez Correia parece ainda indeciso quanto aos seus planos de trabalho para este ano.

E os outros 35 ou 40 espetáculos profissionais que não foram aqui mencionados, mas que o público carioca poderá admirar ou detestar no decorrer dos próximos 12 meses, pertencem, por enquanto, ao domínio da pura adivinhação.

AGILDO em deixa que eu faço sozinho

TEATRO DA RRAIA Tel: 227-1083
SHOW DE MILE E BOSCOLI • DIREÇÃO: GIANNI RATO

Estreia 7 de janeiro - Teatro: O. Viança F. F. Guller, P. Pantes, Mista - Encarcel.

TEATRO CASA GRANDE apresenta
MARIA BETHÂNIA e ITALO ROSSI

por
ANTONIO MARIA e DOLORES DURAN
em "PROFISSÃO: ESPERANÇA"

Montagem e texto de PAULO POINTE - Música de ERLON CHAVES
Cenografia de Jacob Goldemberg
UM SHOW DE BIBI FERREIRA

Estreia em janeiro - Reservas: 227-6475
Av. Afonso de Albuquerque, 300

OSCAR ORNSTEIN apresenta
MARIA PÉIA - PAULO VILÇA
na peça de Lellah Assumpção

FALA BAIXO SENÃO
EU GRITO

Direção de Cláudio Bueno
TEATRO SANTA ROSA - Tel: 247-8441
Estreia hoje, às 20 e 22.15

GRAN CIRCO SDAUWS

Juca Chaves revelado por 69 terminos.

JUCA CHAVES
"SENTA QUE O LEÃO É MANSO"

Na lagoa, em frente à Favela. Estacionamento seguro.
Dilatação às 21.30 hs. Sáb. às 20.30 e
às 23 hs. Domingo única às 20.30. Condição-
nada Sistema Lagoa. Res. na local e tel. 235-3118.
Filado ao Dinero. Estreia. 8.00 aos
doms. só na vés.

MARIA CLARA MACHADO
escreveu e dirige

PLUFT, o Fantasminha

Programação infantil do TEATRO IPANEMA
Sábados e domingos, às 14.30 hs. Sáb. às 20.30 e
R. Prudente de Moraes, 824 - Res. 247-9794

3.º MÊS DE SUCESSO - 2 ÚLTIMOS ESPETÁCULOS
Oscar OrNSTEIN apresenta

O Grupo Jovem no Super Musical Infantil. História e
direção de Lellah Assumpção
Orquestra, Ballet, Cantoras e Figuras Luxuosas.
1.º Prêmio no Juri Popular do II Festival Infantil.

O SAPATEIRO DO REI

Hoje, às 16 hs. - Amanhã, às 15 hs.
TEATRO COPACABANA - Res. 237-1818 e 2.º Teatro

TEATRO DE AREIA DA GUANABARA - Lgo. Carlos esquina
Av. Chile, Tel: 232-9879 (Reservas até às 15 hs.)

28.º mês de sucesso
COELHINHO
PITOMBA

peça infantil de Milton Luiz
Domingos às 16.30

Teatro da Criança - Praia Botafogo, 266 (Caligdo
Imaculada Conceição) - Tel. 226-1774

Jayr Pinheiro apresenta o musical infantil

ALICE NO PAÍS
DAS MARAVILHAS

Sábados e domingos, às 16 hs.
Haverá distribuição de revistas da Rio Gráfica
e balas de Café Paulista

HO • PEDRO apresenta

"FRENTE AO PÓRTICO
ENCANTADO"

Hoje, às 17.30 - ÚLTIMOS DIAS
TEATRO ARRELIQUIM - R. Nascimento Silva, 426
Reservas: 227-2153 - Escolinha Girassol

TEATRO SÉRGIO PORTO - (ex-Alguem Lemos)
BRIGITTE BLAIR apresenta as Peças Infantis

A RAPOSA "ALI LADÃO E OS
FEITICEIRA

Sábados e domingos às 16 horas
Autor e direção de Carlos Nobre
RUA MIGUEL LEMOS, 51-H - Reservas: 232-6343 -
Av. refinado

Nôvo TEATRO DE BÓLSO - Leblon
Av. Atlântico de Paiva, 269 - Res. 227-3122

Nôvo estilo de espetáculo pl. crianças.

BIGORRILHO
e a PRINCESINHA DE OURO

Peça de Paulo Magalhães e Dô Mello - com Roberto Argente e
Viviane Cristóvão. Duas épocas. Musical Diversida
Estreia dia 11 às 17 horas

Nôvo TEATRO DE BÓLSO - Leblon
Av. Atlântico de Paiva, 269 - Res. 227-3122

"O SAPA PILANTRA"

Com Roberto Argente, Dô Mello, Alme, Lúcia e Níria.
Finalmente dia 11 "BIGORRILHO" e a PRINCESINHA DE OURO"

Sáb. e dom. às 16 hs. - Peça para qualquer idade, de
Paula Magalhães e Dô Mello.

VOIÀ AO CARTÃO O GRANDE SUCESSO DE 1969!

GRUPO CARROUSEL apresenta
BRANCA DE NEVE
(e os 7 Anõesinhos)

SABADOS E DOMINGOS, ÀS 17 HS.

NÔVO TEATRO DE BÓLSO - Av. Atlântico de Paiva, 269, Tel: 221-2122
Haverá sorteio de brindes

BOITES & RESTAURANTES

Lelelais
COZINHA FRANCESA
Aberto diariamente para jantar. Almoço: somente sáb. e domingos.
Estreia 3 jan. às 20 e 22.15

Bierklause
Comida, bebidas e ambientes tipicamente alemães. Serviço rápido
- Atendimento perfeito. Aberto a partir das 19 hs. pl. jantar.
Cozinha Internacional. R. Ronald de Carvalho, 25 - Lido -
CopaCabana. Tel: 227-1551 e 225-7277
Rua General Venâncio Flores, 411, Leblon

CHINA TOWN
• COZINHA TÍPICA CHINESA
De 12 às 14.30 hs. ALMOÇO
De 18 às 23.30 hs. JANTAR
De 18 às 23.30 hs. - Ipanema - Próximo a Praça
N. S. da Paz - Tel: 227-5335
• NÔVO E LUXUOSO RESTAURANTE

le coin

O novo Night Club do Leblon
• Discoteca Hipple • Pista de dança fluente
• Ar condicionado
Aberto a partir das 20 horas
Prato-estação: Picadillo e Strogonoff
Av. Atlântico de Paiva, 458-B - Res. 247-0100

Av. Vieira, 500, 108
Entrada também pela
Av. Rainha Elizabeth, 757
Ipanema.

Salão Nobre no 1.º andar, com ar condicionado
e música do conjunto NOSSON TRO (Sindye
e piano, Hericlio no baixo e Jorge na bateria)
"crown" Horário: Sem consumo - FEIOA-
DA OS SÁBADOS - MELHOR CHOPÉ DO RIO. Servimos também
e famoso chopp tucuru.

BOITE Drink W
HELENA DE LIMA apresenta
LUCIENE FRANCO
SILVIO SILVA

• ADELTON ALVES (cunhado do mestre Ataulfo).
Av. Princesa Isabel, 82-A - Res. 257-7068

Katakombe
SILVIO ALEXIO, SAIDOMÉ e SAMBA 4 e AS 3 MUCAS
Simba com ADIGLI - Hoje e todas as noites
Façam já as suas reservas

Av. M. S. Copacabana, 1241, lgo. 1, Galeria Alata

Grinzing
RESTAURANTE DANCANTE
TÍPICO AUSTRO-HUNGARO
• Música ao vivo para dançar. • Ambiente
requintado • Cozinha Internacional de Grinzing
Aberto a partir das 19 hs. Tel. 247-8640
R. Visconde de Pirajá, 549 - Ipanema. Fecha às 23.30.

A MANSÃO DO BARÃO e UMA CASA SENSACIONAL.
ONDE AINDA SE PODE DANÇAR DE ROSTO COLADO."
(Ziraldo - O Pasquim)

MANSÃO DO BARÃO
COZINHA INTERNACIONAL - DOIS ANDARES
R. Teixeira de Mello, 20 (ao lado da Pça. General Osório)
E NÔBRE FREQUENTAR A MANSÃO DO BARÃO

RESTAURANTE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

halkota
o mais luxuoso
e moderno da GB.
gabarito internacional
1.º andar: RESTAURANTE • 2.º andar: BOITE
aberto para almoço a partir de 11.30 hs.
aos sábados e domingos: Vespas e feijoadas
R. SERAFIMOTTA, 1956 - BARRIO DA TIJUCA

A MAIOR E MAIS BONITA
CHURRASCARIA DA AMÉRICA LATINA
RINCAO GAUCHO
MARQUÊS DE VALENÇA, 83
TIJUCA - TEL: 248-3663

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

NOVO SHOW DE Simona no canecão

Hoje e todas as noites - Curta temporada, inclusive às 22.30

Nôvo
HI-FI BAR RESTAURANTE

Aberto a partir das 15 horas
• Discoteca Aqualinda
• Pista de dança
• Cozinha Internacional
• Especialidade: DRINKS
Av. Princesa Isabel, 205-A (ao lado do Túnel)
- Leme - Res. 257-6122 e 257-4019

ALMOÇO e JANTAR
PIANO - BAR
SALA DE BANQUETES

RUA SOUZA LIMA, 48
COPACABANA - TEL: 257-8008

A CAMPONESA
RESTAURANTE e CHURRASCARIA

Aberto das 11h às 24h - Salão privativo para festas e confraternizações
Churrasco à vontade. Conjunho CELESTIAL
Estacionamento fácil - Sears Rotunda, 8.º andar - Res. 246-9022
REVEILLON - Aceitamos reservas

SUCATA apresenta
ELZA SOARES

E SEU CONJUNTO, sob o comando de
MARIO CASTRO NEVES
Hoje e todas as noites

NÔVO SCHNITT
• A verdadeira cervejaria-dancante do Rio.
• Cozinha exclusivamente alemã. • Música ao vivo para dançar
permanente.
• Ar condicionado Central.
R. Voluntários da Pátria, 24 - Tel. 226-5928, Botafogo. Garagem
privativa pl. 200 carros, na es. de Botafogo, 472, d. outra entrada
direta pl. Schmitt.

A CERVEJARIA MAIS DIVERSIDA DO RIO
Hoffman's

Nova aparelhagem de ar refrigerado - Música ao vivo - Sem
comparação nos dias d'hoje
R. Ronald de Carvalho, 55-C (Pça. do Lido). Tel: 235-0928

CHURRASCARIA GALETO
REVEILLON MARCIAL

2 Bendas Militares
2 Salões Refrigerados
Reserva pl. sala mesa pelo tel. 237-5368
Rua Constante Ramalho, 140 - Copacabana.

CURSO DE TRADUTORES
E INTERPRETES

Oficializado - Direção do Prof. Daniel B. de Brito
INTENSIVO DE FÉRIAS - Inglês-Português-Inglês a
partir de janeiro - nível superior.

Indicado para tradutores (lido, de cinema e teatro),
professores de inglês, diplomatas, jornalistas e
universitários.
Av. Copacabana 605 pl. 1209. Informações: 226-6418 e 226-4579

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

DO JEITO QUE O MUNDO VAI

Lições de arte para marinheiros

O arranque do grande empreendimento

vários setores

Principiou já a construção da barragem de Cabora-Bassa, em Moçambique - o maior aproveitamento hidroelétrico empreendido na África, e o quarto em todo o mundo.

Em outubro último começaram a desenvolver-se os trabalhos de topografia: prospecção e localização de sondagens, traçado de estradas e de ruas, etc. E a maquinaria pesada principiou a ser transportada, por rodovia, desde o porto da Beira (centro, bulldozers, etc.).

No princípio do corrente mês de dezembro começou a ser rasgado o primeiro túnel para desvio das águas do rio Zambeze, na foz do rio Sul - túnel que ficará com mais de 900 metros. Na mesma altura principiou a ser aberta a estrada subterrânea, também na margem Sul, destinada a dar acesso à câmara da principal geradora; os trabalhos de escavação dessa câmara começaram em abril próximo.

Uma jovem cidade

A cidade de Tete, capital do distrito de Zambezia, está passando por uma fase de autêntico boom. Em Tete ficam instalados os principais serviços do consórcio Zamco: os gabinetes técnico e administrativo e a secretaria-geral (de que é diretor o Sr. Mário Ferreira) e também os serviços oficiais ligados ao empreendimento, como os de fiscalização da obra, além dos serviços oficiais de estudo e execução do plano do vale do Zambeze - os qual se estendem a barragem de Cabora-Bassa.

Em consequência, Tete vive atualmente uma verdadeira explosão da construção civil (edifícios para os serviços do Zamco e do Estado, residências para o pessoal, etc.).

Espera-se que o empreendimento dê início a programas similares possivelmente no campo dos estudos liberais.

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N. S. da Paz (Ipanema)

HOJE
ALMOÇO E JANTAR
COMIDA
COZINHA

Rua Joana Angélica, 118 - Praça N.

Na década de 70:

A mulher que vamos ser

REGINA CELIA COLÓNIA

Nos dez anos que se aproximam, a mulher passará por modificações radicais, do vestuário ao comportamento familiar e sexual. Em casa, as máquinas farão cada vez mais seu trabalho; e, fora de casa, como os computadores ficarão com as tarefas dos especialistas, poderá vir a ser um novo tipo de profissional, com enorme flexibilidade de interesses. Viajando em trens e aviões velocíssimos, com mais tempo para o lazer, poderá até voltar à escola, a fim de adquirir novos conhecimentos básicos, que a preparem para uma vida mais plena.

No decorrer da década de 70, a roupa terá se transformado numa segunda pele. As mulheres — segundo Pierre Cardin, Mary Quant e Courrèges — usarão sobre o corpo apenas cremes e maquiagem decorativa, afastando-se das roupas metálicas tipo Barbarella. Mas a evolução da moda estará nas modificações de menor relevo: a mulher — que se habituará a viajar em trens a 700 quilômetros por hora ou em aviões que a levarão de Paris a Nova Iorque em 35 minutos — será, sob todos os aspectos, radicalmente diferente da mulher de hoje.

Dinâmica da mutação

Nos próximos 10 anos, a energia atômica terá substituído quase por completo a eletricidade, o petróleo e o carvão. Ela vai alimentar as necessidades da sociedade industrial e servir para aquecer ou refrigerar as casas, mover trens e automóveis, controlar o clima e dessalinizar o mar. Em decorrência de todos os avanços da ciência, a casa do futuro pode ser vista hoje, em Yorktown, Arkansas: uma mesa de 20 metros por 10 constitui seu cérebro; seus botões controlam a luz, a temperatura, fazem soar o despertador, aquecem o café, cuidam do jardim, fazem as refeições; a máquina de lavar sabe distinguir cor e tecido, e emprega, conforme as fibras, produtos químicos diversos; um robô-babá cuidará das crianças, que disporão, aliás, de televisão e telefone privados.

Na próxima década, os telefones visuais permitirão à dona-de-casa escolher os legumes para a salada sem sair de casa. Aparelhos como esses, que já existem hoje mas a preços exorbitantes, estarão amanhã ao alcance de todos e modificarão substancialmente não só o trabalho da dona-de-casa, mas todo o seu relacionamento com o mundo.

Os aparelhos de televisão, por exemplo, poderão ser guardados no bolso e a própria televisão servirá de meio de comunicação pessoal. O jornal não será comprado nas bancas mas sairá na casa de cada um, graças a uma máquina especial. Os filmes de cinema poderão ser comprados nas bancas e registrados em fitas magnéticas. Os cinemas comuns terão desaparecido, mas cada casa terá uma tela com dimensões normais.

A moda personalizada

Segundo Mary Quant, o problema não é saber se, na década de 70, o papelão substituirá os tecidos ou o metal tomará o lugar das malhas.

Com o correr dos anos, vai acabar tudo. Mais do que um meio agradável de cobrir o corpo, a moda tende a se transformar numa espécie de maquiagem, através da qual as mulheres mostrarão sua originalidade e imagi-

nação: uma enfeitará o busto com flores, outra fará desenhos nos quadris e nas costas. Por cima, haverá alguma coisa, mas não passará de um tecido fino, transparente, que deixará entrever o corpo a cada movimento. Como ninguém usará *soutien*, as roupas terão reforço sob o busto. Mary Quant acha que o frio não será empecilho a esse tipo de moda, porque as ruas serão abrigadas do vento e da chuva por enormes guarda-chuvas transparentes.

A próxima década deverá trazer o fim da moda — ou da maneira de vestir — duradoura. Como a sociedade capitalista tende cada vez mais a consumir indiscriminadamente, à medida que nos aproximamos do ano 2000 — diz Mary Quant — duas coleções por ano não serão mais suficientes. Novas tendências surgirão a cada semana e serão esquecidas rapidamente. Desenhados os modelos, estes serão executados em massa, em tecidos sintéticos. Depois, as fábricas os distribuirão às lojas como se fossem latas de conserva e a mulher já os comprará — em pacotes de três ou quatro — sabendo que não vão durar muito.

Para Mary Quant, a total realização profissional dará à mulher liberdade amorosa e sexual: — Acabada a era da passividade feminina, os homens é que terão de se esforçar por parecerem belos, elegantes e sedutores.

Comunidades sexuais

Os sociólogos visualizam para a próxima década um começo de reformulação da organização social da vida cotidiana, tanto no mundo capitalista quanto nos países socialistas mais altamente industrializados. Não se procura — tão só — exatamente a liberdade sexual, como julgam os mais velhos, hoje, mas novas instituições e padrões de comportamento que projetem a relação sexual mais autêntica e gratuita, menos exclusiva (mas não promiscua) e mais desligada das finalidades de procriação e de produção e consumo. A vida em pequenas comunidades extrafamiliares ou transfamiliares entrará na ordem do dia. A pilula fará parte da dispensa caseira. A arquitetura, o urbanismo, a engenharia dos transportes e comunicações e as ciências sociais se reunirão para permitir o aparecimento do *kibbutz* urbano e multiplicar os contatos gratuitos de pessoa a pessoa.

Nem por isso, segundo a Dra. Birgit Kerstin, médica psiquiatra sueca, os problemas da mulher diante do mundo serão pulverizados.

— Qualquer que seja o regime ou a filosofia sob a qual se viva, ser, mulher consistirá sempre numa tarefa mais difícil do que ser homem. A dificuldade de se realizar plenamente em todas as suas potencialidades divergentes está inscrita na fisiologia feminina.

A década de 70 parece trazer, no entanto, e para a mulher especificamente, maiores possibilidades de um enriquecimento de seu instrumental de conscientização e equilíbrio, através da maior liberdade que poderá assumir no exercício da acuidade e amplitude de suas emoções.

E nesse sentido que Diná Silveira de Queiroz opina:

— Num futuro que poderíamos situar daqui a 300 anos, o casamento terá deixado de se basear, como até hoje, na fidelidade e passará a ter por base a lealdade. Assim, o relacionamento de uma mulher com outro homem que não seja o marido — e vice-versa — será uma forma de comunicação e vivência sua — e não uma traição.

Evidentemente — frisa a escritora — não seria esse o ideal de uma comunidade humana, mas isso se torna previsível dentro de uma moral que, hoje em dia, não encara mais de forma tão rígida o adultério.

O desafio do lazer

No dia 4 de janeiro de 1970, diz o *Time*, sob o título *From the '60s to the '70s*, o planeta Netuno, que se encontrava sob a influência de Escorpião desde meados dos anos 50, entrará na "esfera de Sagitário, o signo do idealismo e dos valores espirituais. O resultado, dizem os astrólogos, deverá ser uma profunda mudança na maneira de pensar e de agir das pessoas. A próxima década vai constituir uma era de transição histórica semelhante à que se seguiu à Idade Média e precedeu a Renascença.

Na década de 70, portanto, não só a mulher, de modo geral, conhecerá um novo contexto de deveres e prerrogativas mas, sobretudo à mão, se lançará a um gigantesco esforço de flexibilidade. Segundo B. F. Skinner, a ideia de reformular o *way of life* será o tema dominante dos anos 70. Os jovens tenderão cada vez mais a ignorar a cultura estabelecida e construir sozinho suas próprias instituições e comunidades.

A educação, tendo por objetivo o enriquecimento íntimo ou o prazer puro, sobrepujará a que se destina exclusivamente a conquistar objetivos profissionais, graças também ao fato de que as universidades proibirão os jovens de um número quase infinito de cursos pós-universitários.

De fato, diz a respeito Marshall McLuhan, as pessoas mais velhas terão de voltar à escola para aprender novos conhecimentos básicos.

Outra tendência predominante nos anos 70, segundo o falecido sociólogo de Harvard, Pitirim Sorokin, será uma glorificação maior do prazer em decorrência do número mais reduzido de horas de trabalho — quatro por semana, dizem as estimativas. Chegaremos a um momento, nesta década, em que uma mulher que trabalhe fora terá a possibilidade de decidir se, ao obter um aumento de ordenado, preferirá que ele seja pago em dinheiro ou em tempo livre.

Nas profissões de mais alto nível, vai surgir um novo tipo de profissional: uma mulher com grande flexibilidade e desenvolvimento de poder de julgamento substituirá a que é especialista em apenas um campo, pois os computadores estarão realizando as tarefas que os especialistas realizam hoje.

No que diz respeito à família, afirma o *Time*, o divórcio será cada vez mais comum e a lei poderá vir a reconhecer casamentos temporários: uniões que se dissolvem automaticamente, após certo "espaço de tempo".

Segundo o diretor do Instituto Londrino de Estudos da Comunidade, Peter Wilmott, o marido e a mulher trabalharão fora e dividirão as tarefas domésticas. Assim, as mulheres vão se dedicar com maior frequência a pintar a casa, lavar o automóvel e cortar a grama, enquanto os maridos não vão opor resistência a usar a máquina de lavar pratos e panelas, indiferentes aos estereótipos de hoje.

Mas, tanto no que diz respeito aos homens quanto às mulheres que estamos começando a ser os cidadãos desta década, vale a proposição de Julian Huxley: ao sermos forçados a decidir o que faremos de nossas horas de lazer, teremos de reexaminar a própria finalidade da existência e perguntar a nós mesmos o que significa realmente o que chamamos realização pessoal.



CARLOS

DRUMMOND

DE ANDRADE

A FEIRA NA PRAÇA

Na Feira de Arte da Praça General Osório, a maior atração está nos objetos expostos, nos expositores ou nos visitantes?

Na minha opinião, os últimos é que são a novidade. Ouvirani falar que havia hippies deitados na grama e (nos intervalos) vendendo coisas. Vão lá para tomar conhecimento das coisas e do que se passaria fora dos intervalos.

Chegam cautelosos, com medo de que entre os hippies haja algum pertencente ao grupo que trucidou Sharon Tate e seus amigos. Com medo e com esperança de. Espiam com o rabo do olho os cabeludos e as garotas ao lado dos cabeludos, procurando, num relâmpago, sondar-lhes os abismos psíquicos. Experimentam leve frisson diante de uma figura mais esquisita. Se é que há figuras esquisitas, hoje, a não ser as figuras comuns de ontem. Aquêles ali, quem sabe? É um matador! O "matador" vende chinélos de pano, com pinturinhas de busto nu de mulher. Nem isso. Os chinélos repousam no chão, mas o autor deles, em majestoso silêncio, navega por longínquos mares pensamentais. Não dá a menor pelota a ninguém, não olha para nenhum lado. Deve ter escolhido a Feira para nem tebeida, para repouso das vãs agitações do mundo.

Outro hippie, descalço, cabeleira esmeradamente veloziana, passeia sorrindo entre os curiosos. Este não vende nada, só a sua imagem, arte viva e caminhante. Assim é a humanidade. Esse fabrica chinélos, que aquele despreza. E seriam fabricados para serem vendidos, ou simplesmente para existirem como chinélos, no jardim?

O artesanato dos jovens tem isto de particular: é orgulhoso, na sua simplicidade. Cada peça vale por um retrato de quem a executa, exprime ou procura exprimir sua personalidade, ao contrário da ingênua manufatura popular, que busca repetir indefinidamente a mesma criação impressa.

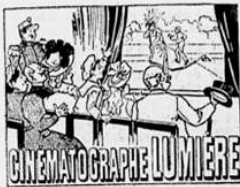
Falam pouco, os artesãos sentados no chão ou em cadeiras improvisadas; e não se vêem, infelizmente, casais enlaçados na reba, como se esperava. As moças, particularmente desdenhosas, ignoram a presença de estranhos, possíveis compradores que, afinal, não passam de observadores infensos ao consumo.

Quem diz, porém, que os da feira não observam, a seu modo, os observadores? Aquêles estão imóveis, estes desfilam incessantemente. "Quadrados" em movimento exibem-se à colônia estática, superior, que alcançou grau mais puro de sabedoria, e ali está menos para vender quadro ou bule de café, do que para insinuar-nos o exemplo da vida liberta de compromissos. Exemplo que não impressiona o visitante: ele quer conhecer a prática hippie do lado de fora, como espectador, e decepção-se porque nenhuma revelação lhe é feita. Como se as revelações existissem anônimas na praça, ao alcance de todos, e a preço de liquidação.

À proporção que caminha, o pequeno burguês percebe que a feira, mais hippie do lado do Cinema Pórcia, vai se tornando mais formal do lado do Restaurante Rionópolis. Os feirantes assumem aspecto convencional, e a tendência é para fazer dali um aditório da Escola Nacional de Belas-Artes. Antes que apareçam grá-finas tendo tapetes-de-arraiol, o visitante dá marcha à ré, e mergulha entre poetas que ora vendem suas produções ora os oferecem de graça, como contribuição para o mundo melhor.

Primitivos e surrealistas, informais e figurativos, barbas intensas, generosas pernas femininas, metais, madeiras e pedras, a arte e o zarte, o deão do pé erguido no ar como bandeira, sobre o verde do canteiro, tudo compõe um pitoresco modesto, sem aquele "algo mais" que o visitante imagina, em sua gula de espantos. A feira não é de hippies, eles constituem um ornamento modesto na mídia social de expositores. É a verdade é que os hippies também se inseriram no establishment, onde começam a sobre as "quadrados", esses revolucionários do futuro, isto é, do mês que vem, no ritmo em que mudam as coisas. Apesar de tudo, ou por isto mesmo, a praça é uma graça, na mudança continua.

UM JOVEM DE 75 ANOS



JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO, SÁBADO, 9 DE JANEIRO DE 1971

B
CADERNO

O CINEMA COMO INDÚSTRIA



Hollywood: quando tudo acontecia nos estúdios

A indústria cinematográfica norte-americana, que chegaria, com o tempo, a dominar o mundo inteiro, deve os primeiros impulsos do seu desenvolvimento à época em que os Estados Unidos atraíram milhares de imigrantes europeus, no início deste século, oferecendo a cada um uma possibilidade de trabalho.

Lançados em massa às grandes cidades, os imigrantes, muitos dos quais não sabiam falar inglês, estavam justamente à procura de diversões quando Harry Davis e John Harris, empreiteiros de espetáculos e agentes imobiliários, resolveram alugar, em 1905, uma pequena loja de Pittsburgh, adaptando-a para a exibição de *The Great Robbery*.

A promoção foi um sucesso. Não demorou muito para que todo o território norte-americano fosse invadido por *nickelodeons*, casas de espetáculo que adotavam preços muito baixos e recrutavam sua clientela entre as classes mais pobres da população.

Nasce Hollywood

Requerendo pouco capital mas proporcionando grandes lucros, os *nickelodeons* formaram logo algumas cadeias, reunindo centenas de cinemas. Seus proprietários — os Fox, Zukor, Loew, Laemmle — já despontavam em 1908 como autênticos magnatas.

Esse ano é também o da fundação de Hollywood, que não tardaria a tornar-se a meca do cinema mundial. O coronel Selig, antigo tapeçador e depois dono de estúdios especializados em *westerns*, mantinha companhias de atores percorrendo os Estados Unidos à procura de regiões pitorescas. Uma delas instalou-se nos subúrbios de Los Angeles para filmar *O Conde de Monte Cristo*. No lugar que havia sido batizado de um jogador com o nome de Hollywood (bosque de azevinho) foi improvisado um estúdio, e começaram as filmagens.

Só dois anos depois, entretanto, a companhia onde Griffith trabalhava — mudou-se para ali durante o inverno. Não demorou muito para que várias outras companhias seguissem o seu exemplo, dando início à fase áurea de Hollywood.

Kennedy contra os Independentes

Depois de 1908 todas as vantagens pareciam estar com o truste Edison-Biograph. Jeremiah Kennedy, diretor da Biograph, era um homem decidido que em 1910 conseguiu comprar por US\$ 2 milhões (Cr\$ 8.960 mil) as 57 principais firmas de locação dos Estados Unidos. Dai por diante, o truste Kennedy controlaria 5.281 dos 9.480 cinemas americanos, isto é, 57% da exibição.

A Edison-Biograph, entretanto, não reinou por muito tempo. Os Independentes — como eram chamados Zukor, Fox, Laemmle, Kessel e Baumann — ainda possuíam cadeias de *nickelodeons* suficientes para atrair os quadros técnicos do truste com alguns dólares suplementares.

Além de conhecer melhor o gosto do público que os senhores da Edison-Biograph, os Independentes notaram que ela não era capaz de fornecer mais do que dois ou três programas semanais para os *nickelodeons*. E o truste foi perdendo a

força, embora não desistisse da luta: movendo uma campanha contra aqueles estabelecimentos, Jeremiah Kennedy conseguiu estabelecer a censura e fechar os cinemas que não eram ligados ao seu negócio.

Foi impossível, entretanto, destruir os milhares de exibidores que se espalhavam pelos Estados Unidos. Kennedy chegou a contratar uma polícia particular dirigida por Tim McCoy para lutar contra seus concorrentes. Acidos despejados nas cubas de revelação, sumiço de câmaras, balas de verdade nos revólveres dos *cowboys*, lutas entre os figurantes, causando mortos e feridos, tudo foi utilizado.

Os Independentes

Mas afinal quem eram e o que faziam os ameaçados Independentes?

Adolphe Zukor era um pobre rapaz húngaro de 16 anos quando chegou aos Estados Unidos. Entrou para o negócio dos *nickelodeons* com Marcus Loew, e em 1911 fundou uma distribuidora de filmes franceses e italianos que apresentou *La Reine Elizabeth*.

O filme tinha Sarah Bernhardt no papel principal e custou a Zukor US\$ 20 mil (Cr\$ 89.600,00); uma publicidade bem dirigida fez com que ele rendesse o triplo. Os lucros permitiram a Zukor fundar em 1912 uma nova companhia, a Famous Players, que tinha como lema "Atôres Cêlebres, Peças Cêlebres" e que lançou as bases da supremacia hollywoodiana. Zukor passou a oferecer um grande filme por semana aos cinemas luxuosos, que se multiplicavam. Dai ele partiria para a criação da Paramount.

Os irmãos Jack, Harry, Albert e Sam Warner também integravam o grupo dos Independentes. Poloneses, eles conservavam bicicletas com Newcaes quando compraram um projetor por 150 dólares e começaram a exibir filmes em um barracão. Dai para uma cadeia de *nickelodeons* foi um passo.

Na verdadeira lei da selva que caracterizava a indústria do cinema, a Warner Bros manteve-se e sobreviveu a períodos difíceis. Mas no fim da década de 20 ela estava à beira da falência. Foi quando a Western, uma firma ligada à GE, procurou Jack Warner para vender-lhe a aparelhagem de som. Naquela época, ninguém acreditava no cinema falado, e o negócio era ariscado. Jack Warner ariscou: contratou John Barrymore para filmar a ópera *Don Juan*. Sucesso. Reunindo os seus últimos recursos, os irmãos Warner filmaram a seguir um musical que custou 3 milhões. Um novo estouro de bilheteria premiaria *The Singing Fool*. A Warner ia adiante.

Os homens da Metro

Outro independente era o polonês Samuel Goldfish, que com o tempo passou a assinar Goldwyn. Com alguns sócios, Goldwyn comprou por US\$ 25 mil (Cr\$ 112 mil) os direitos de uma peça de sucesso, *The Squaw Man*, e contratou o famoso ator Dustin Farnum. O filme duplicou o capital empregado, e surgiu a Goldwyn Pictures.

Carl Laemmle também é um nome importante. Alemão de nascimento, trabalhou durante 20 anos em uma empresa de confecções em Wisconsin. Com economias no valor de alguns milhares de dólares, resol-

veu passar algumas semanas em Chicago para depois estabelecer-se por conta própria. Impressionado com as longas filas que se formavam à porta dos *nickelodeons*, não hesitou em entrar no negócio. Quatro anos depois, dirigia um império, e construiu os estúdios da Universal num vale próximo a Hollywood.

Louis Mayer e Marcus Loew ajudaram na guerra contra Kennedy. O primeiro fundara em 1913 o Gordon-Mayer Circuit, e três anos depois surgia a Metro, constituída através da união de um grupo de proprietários de cinemas. Marcus Loew viera da Áustria, entrara na exploração dos *nickelodeons*, associara-se a Zukor e aos irmãos Schenck e fundara a Loew Enterprises. Mais tarde, comprará a Metro e em 1924 anexará a L. B. Mayer, constituindo assim a Metro-Goldwyn-Mayer, sob o controle da Loew's Inc.

Hollywood industrial

Entre a guerra interna dos Independentes e a luta contra o truste balançavam todos os produtores. Os conflitos viraram verdadeiras batalhas: por várias vezes, as companhias de Laemmle tentaram tomar de assalto os estúdios de Kessel e Baumann, mas os exércitos do diretor Thomas Ince — mantidos para os filmes da Guerra de Secessão — fizeram nas renúncias ao combate.

Em 1913, Jeremiah Kennedy e suas companhias, que não haviam adotado o *star system*, começaram a passar dificuldades. Dois anos depois, quando a Corte Suprema EUA decretou a dissolução da MPPC em consequência da lei antitruste, o império já estava praticamente morto.

Dentre os Independentes, muitos sobreviveram aos duros tempos e prosperaram. Nos 10 anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, os filmes estrangeiros foram eliminados dos cinemas americanos, enquanto no resto do mundo as produções iniques ocupavam de 60 a 90% dos programas. Um bilhão e meio de dólares investidos em Hollywood haviam-na transformado em um complexo industrial comparável às outras grandes indústrias americanas.

Os produtores — homens de negócio da confiança de Wall Street — tornaram-se os donos dos filmes, impondo aos diretores a escolha dos assuntos, astros, técnicos e montagem. O filme virou produto de *content system*. Escândalos espetaculares, publicidade e promoção de mitos foram algumas das técnicas adotadas para despertar o entusiasmo da plateia mundial e forjar divindades como Clara Bow, Rodolfo Valentino, Mary Pickford, Gloria Swanson.

A partir de 1935, e em seguida ao advento do cinema falado, os grandes grupos financeiros reforçaram o seu controle sobre Hollywood. Desde então, oito grandes passaram a reinar na indústria cinematográfica norte-americana: Paramount, Warner, Loew-MGM, Fox e RKO — as maiores — Universal, Columbia e United Artists.

A crise

Hollywood, na expressão de Strecheim, transformara-se numa gigantesca "máquina de fabricar sal-

sichas." E chegaria o dia em que as coisas deixariam de correr a contento.

O processo que abalaria a poderosa indústria cinematográfica teve início em 1951, com uma sentença da Corte Suprema dos Estados Unidos. Depois de 13 anos de lutas judiciais, a Corte declarava definitivamente ilegal, em virtude da lei antitruste, a associação entre empresas de produção e de aluguel, tão comum em Hollywood.

Foi um golpe violentíssimo nas estruturas tradicionais do cinema norte-americano, que há 30 anos se assentava sobre poucas e poderosas fortalezas completamente integradas e capazes de sustentar um filme ao longo de todo o arco de sua vida econômica, desde o projeto até o seu encontro com o público: uma meia dúzia de firmas, cada uma dona de seus próprios cinemas, da própria organização de distribuição do circuito de salas.

A esse abalo ia seguir-se outro: o da televisão. Os industriais do cinema, quebrada a estrutura monopolística que os sustentava, começaram, então, a olhar à volta de si, procurando em outros setores uma garantia contra a crise que se anunciava.

Loew, o proprietário da Metro, criou uma companhia para construir e administrar hotéis. Warner começou a produzir remédios e *souvenirs*, a Fox se pôs a furar poços de petróleo na área de seus estúdios.

Passaram-se mais de 10 anos antes que os ventos começassem a mudar. A crise parece, atualmente, superada. Mas o que sobreviveu a ela já não é a velha Hollywood, com os seus castelos mal-encaçados praguejando como um carregador e usando gravatas cheias de figurinhas nuas. O pioneiro inculto e grosseiro foi substituído pelo *manager* dinâmico, jovem, que sabe organizar uma estrutura econômica diversificada, com uma poética, mas muito mais eficiente. A produção de filmes é atualmente apenas um dos setores no dia-a-dia de Hollywood.

A indústria inglesa

A Inglaterra dispunha desde 1896 de uma firma produtora nacional, a Autoscope Company. Gaumont criou em 1898 uma sucursal de sua companhia francesa, a Gaumont-British Picture Corporation, dotada de estúdios e laboratórios próprios. Apesar disso, o cinema britânico, e dos muitos países conquistados, o cinema inglês não soube aproveitar devidamente a situação no terreno comercial, quando o seu mercado — 4.500 salas em 1913 — era o mais importante da Europa.

Sua expansão na América do Norte viu-se detida em consequência da criação do truste Edison. A Primeira Guerra Mundial trouxe, a princípio, ventos favoráveis, porque o público queria distrações e o dinheiro diminuiu; mas a ofensiva norte-americana provocou, em 1916, uma crise grave para o cinema britânico. No ano seguinte, só 5% dos filmes exibidos no país são britânicos, contra 90% de filmes americanos.

Ante a impossibilidade de penetrar no mercado norte-americano, o cinema inglês buscou a sua sobrevivência na internacionalização, mediante acordos com firmas estrangeiras e a importação maciça de técnicas e artistas europeus. Depois de uma breve prosperidade de 1921 a

1924, repetiu a crise em 1924, chegando ao auge em 1927 quando o Governo aprovou o Cinematograph Film Act, pôdo em vigor em 1929 e que estipulou em 7,5% a proporção de filmes nacionais obrigatória para exibição, com um aumento anual de 2% até 1936.

A situação começava a melhorar quando a Segunda Guerra repressentou uma nova oscilação. A indústria britânica foi salva do desastre, nessa ocasião, pela excelente qualidade dos seus filmes, como no caso dos filmes de guerra.

A indústria cinematográfica do pós-guerra aparece dominada totalmente por duas grandes organizações: a Arthur Rank e a Associated British Corporation, que, depois de alguns êxitos brilhantes, difundiu o cinema britânico por toda a Europa. Nova crise se manifestaria em 1956, devido a um certo cansaço na temática dos cinemas britânicos. Seria a hora da entrada em ação de uma nova geração *trada* e decidida a abrir novas perspectivas.

França e Itália

Os Lumiere, com suas *celas naturais*, movimentaram o público e criaram a indústria francesa. Pouco depois, Charles Pathé e Léon Gaumont criaram o primeiro império cinematográfico mundial.

Um certo esgotamento interno — a Primeira Guerra Mundial tiraram com a França perdesse, a partir de 1914, a liderança da indústria cinematográfica. Mas a criação de um verdadeiro cinema francês, no início da década de 30 — René Clair e outros — representou a ascensão a um novo auge, baseado no talento de Renoir, Feyder, Duviols, Vigo, etc.

A Segunda Guerra e a ocupação tiraram da indústria cinematográfica francesa qualquer pretensão à supremacia, e não houve verdadeira recuperação antes da chegada da *nouvelle vague*.

Na Itália, os inícios da indústria cinematográfica caracterizaram-se pela vocação do espetáculo. Em 1905, Filoteo Alberini fundou o Sanloni, a empresa Manifattura Cinematografica Alberini e Sanloni (que no ano seguinte se transformou na S.A. Cines), e realizou com grande pompa *A Queda de Roma (La Caduta di Roma, 1905)*, enquanto outro pioneiro, o importador de Turim, Arturo Ambrosio, fundava em 1906 a Società Ambrosio, que produziu *Gli Ultimi Giorni di Pompei*, 1908, consolidando a moda do filme histórico-espetacular.

O aumento dos custos de produção fez com que desde 1914 os dramas humanos passassem a substituir as grandes reconstruções históricas e os filmes de massa. E a época das divas, das mulheres fatais, que com suas exigências desproporcionadas contribuíram para que o cinema italiano perdesse a difícil concorrência com o cinema americano.

Nas décadas de 30 e 40, a indústria italiana atravessou um período de letargia, apesar dos esforços de Mussolini; ressurgiria no aproximadamente os anos 50, com o neorealismo, cujo impacto e influência sobre a produção mundial foram enormes. O prestígio internacional do cinema italiano consolidou a sua potência industrial, impulsionada notavelmente pela criação, em 1950, da produtora Ponti-De Laurentis, pela aparição de sucessos de bilheteria como Gina Lollobrigida e Sofia Loren.

DUAS HISTÓRIAS A MEU MODO

Uma vez, não tendo o que fazer, fiz uma espécie de exercício de escrever, para me divertir. E diverti-me. Tomei como tema uma dupla história de Marcel Aymé. Encontrei hoje o exercício, e é assim:

Boa história de vinho é a do homem que dístico não gostava, e Félicien Guérillot, dono exatamento de vinhedos, era o seu nome — inventados nomes, homem e história por Marcel Aymé, e tão bem inventados que para ser verdade só da verdade careciam.

Viveria Félicien — se visse — em Arbois, terra de França, e casado com mulher que não era nem mais bonita nem mais bem feita do que é necessário para a tranquilidade de um honesto homem. De boa família ele era, apesar de não gostar de vinho. E no entanto as melhores do lugar eram as suas. De nenhum vinho gostava, e em vão procurava aquilo que o libertasse da maldição de não amar a excelência do que é excelente. Pois que mesmo na sede,

que é hora de aceitar vinho, o melhor gole a ele sabia a coisa ruim. Leontina, a esposa que não era nem muito nem pouco, com ele ocultava de todos a vergonha.

A história, agora por mim inteiramente reescrita, continuaria muito bem — e melhor ainda se a nós o seu núcleo perencesse, pelas boas idéias que tenho de como terminá-la. Marcel Aymé, porém, que a começou, neste ponto da descrição do homem que não amava vinho parece que da história mesma se enojou. E é próprio interter para dizer: mas do repente ela me chateia, esta história. E para desta escapar, como quem bebe vinho para esquecer, eis que o autor começa a falar de tudo o que poderia inventar a respeito de Félicien, mas que não inventará porque não quer. Lamenta muito, pois até chegar a fazer com que Félicien fingisse morrer aludido a fim de esconder dos outros a falta de tremor. Bom autor, esse Marcel Aymé. Tanto que várias páginas gastou em lembrar do que ele mesmo inventaria se Félicien fosse pessoa que lhe interessasse. A verdade é que Aymé, enquanto vai contando o que inventaria, aproveita e conta mesmo — só que nós sabemos que

não é, porque até no que se inventa não vale o que apenas seria.

E é nesse ponto que Aymé passa para outra história. Não querendo mais história de vinho triste, para Paris se muda, onde pega um homem chamado Duvillé.

E em Paris é o contrário: Etienne Duvillé, esse gostava de vinho mas não o tinha. Garrafa cara, e Etienne funcionário estadual. Bem que gostaria de se corromper mas vender ou trair o Estado não é ocasião que apareça todos os dias. A ocasião de todos os dias era uma casa cheia de filhos, e um sogro que de comer sem parar vivia. A família sonhando com mesa farta, e Duvillé com vinho.

E vai um dia Etienne sonha mesmo, com o que desejamos dizer que dessa vez enquanto sonhava dormia. Mas agora que o sonho deveria contar — pois que Marcel Aymé o faz e longamente — agora é a nós que verdadeiramente sonhamos o que o autor quer narrar, assim como foi escamoteado pelo autor o que de Félicien queríamos ouvir.

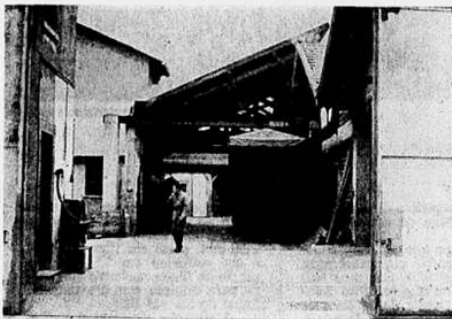
Diz-se aqui apenas que Duvillé, após o sonho de um sábado à noite, de

muito piorou na sede. E o ódio pelo sogro mais uma sede parecia. E tanto foi tudo se complicando, sempre tendo como causa a falta original do vinho, que de sede quisse mata o pai do seu sobrinho, que esta Aymé não explica se era ou não bem feita, pelo visto nem sim nem não, só o vinho na história importa. De sonho dormido passou a sonho acordado, o que já é doença. E queria Duvillé beber todo o mundo, e no distrito policial manifestou o desejo de beber o comissário.

Permanece até hoje Duvillé no asilo de alienados, e não se vê hora dele sair, já que os médicos, não lhe entendendo o espírito, o submetem à cura de excelente água mineral, que estancam sedes pequenas e não a grande.

Enquanto isso, Aymé, talvez de sede e piedade ele mesmo tomado, espera que a família de Duvillé o envie à boa terra de Arbois, onde aquele primeiro homem, Félicien Guérillot, depois de aventuras que mereceriam ser contadas, o gosto pelo vinho já pegou. E, como não nos dizem de que modo, também por aqui ficamos, com duas histórias não bem contadas, nem por Aymé nem por nós, mas de vinho quer-se pouco da falta e mais do vinho.

Clarice Lispector



Pela porta da usina Lumière, saíram um dia os operários. E Auguste e Louis Lumière registraram a saída com um invento que obtivera pouco antes o Brevet d'Invention: o cinematógrafo

AS USINAS LUMIÈRE

Lyon (Via Varig) — A Rua do Primeiro Filme, chamada até 1930 de São Vitor, é quase toda formada por uma série de velhos estabelecimentos industriais, em cujas fachadas ainda se pode ler, em grandes letras quase apagadas pelo tempo, o nome de uma empresa: Sociedade Lumière. Num desses prédios, há 75 anos, foi rodado o primeiro filme de cinema, mostrando exatamente a saída dos operários dessa fábrica.

A Sociedade Lumière ainda existe, embora não pertença mais aos herdeiros dos inventores do cinema — os irmãos Lumière. Hoje em dia, faz parte de um importante grupo internacional, mas se dedica à mesma atividade de seus fundadores: fabricação de papéis fotográficos, de filmes, produtos químicos para fotografia e aparelhos fotográficos. Suas instalações, apesar de modernizadas, são as mesmas que os irmãos Lumière utilizaram para suas pesquisas e invenções.

O INÍCIO

Antoine Lumière, o "Pai Lumière", como era conhecido, foi pintor de tabuletas antes de se entusiasmar pela fotografia. Por volta de 1860, estabeleceu-se em Besançon (onde nasceram Auguste e Louis) como fotógrafo profissional. Dez anos mais tarde, mudou-se para Lyon, onde se tornou um fotógrafo conhecido, ganhando vários prêmios em exposições profissionais. Seus dois filhos ajudavam-no no trabalho, ao mesmo tempo em que estudavam na Escola Técnica La Martinière.

Apesar de seu trabalho ser bastante apreciado, Antoine Lumière encontrava grandes dificuldades para sustentar a família, pois, além de Auguste e Louis, tinha mais quatro filhos. Por medida de economia, passou ele mesmo a fabricar as placas fotográficas que utilizava em seu trabalho. Nessa época, não existiam ainda os filmes fotográficos como nós os conhecemos hoje, e os fotógrafos utilizavam placas de colódio úmido.

Esse procedimento exigia um grande trabalho de preparação e era demorado, pois as câmaras sensíveis deviam ser preparadas no momento de serem empregadas. Nesse mesmo tempo, começava-se a usar placas secas de gelatina de brometo de prata, até então fabricadas apenas na Inglaterra e na Bélgica. Antoine Lumière compreendeu imediatamente o interesse em utilizar a nova técnica, mas, como a importação das placas custava muito caro e as entregas eram feitas com muita irregularidade, pensou logo em começar ele mesmo a fazê-las.

A fabricação das placas secas desde o início foi tarefa de Louis Lumière, cuja saúde delicada havia impedido a continuação dos estudos. Sua passagem pela Escola La Martinière, entretanto, lhe havia despertado uma atração pela química e lhe fornecerá os conhecimentos necessários para iniciar o trabalho. Após alguns meses de tentativas, Louis conseguiu elaborar um método de preparação das placas secas, cujo produto era ao menos tão sensível quanto o que se podia importar.

O Pai Lumière, entusiasmado com a invenção do filho, resolveu montar uma fábrica para explorá-la, conseguindo comprar e equipar, em 1881, um galpão no bairro de Montplaisir, na Rua São Vitor, 25. Esse modesto atelier foi o início de uma importante indústria: né surgiram, anos depois, o cinema, a foto em cor, o cinema em relevo e muitas outras invenções.

O SUCESSO DE LUMIÈRE

Após a compra do galpão que daria início à futura Sociedade Lumière, diversos problemas se colocaram. Auguste fazia seu serviço militar e Louis, com apenas 17 anos, devia assegurar a direção técnica do negócio, que ocupava então uma dezena de operários. Sozinho, Louis Lumière chegava a preparar mais de 1.200 placas por dia, isso em condições de trabalho muito precárias.

Para atender às novas necessidades criadas com a invenção do cinematógrafo, os irmãos Lumière passaram a fabricar películas sensíveis. Foi necessário abrir uma nova fábrica, em Feyzin, na região de Isère, no início de 1900. Essa nova empresa, a Sociedade de Películas Francesas, passou a atender às necessidades da indústria cinematográfica.

Nesta primeira sede verdadeira, um pequeno museu foi surgindo, uma sala minúscula de 50 lugares para a projeção, mas onde se acomodavam 80 a 90, e onde começavam a surgir os rapazes — Jean-Louis Godard, Truffaut, Chabrol. Desta ambientação toda, nos anos 40/49, segundo Mlle. Eisner, surgiu um dos movimentos mais importantes do cinema francês, a nouvelle vague.

Não havia uma escola sistemática, mas se exigia, para assistir às sessões, um conhecimento mínimo da história do cinema. E foi assim que surgiram grandes diretores: Truffaut, por exemplo, e pelo hábito, até hoje, um lugar guardado onde vai ver filmes.

Henri Langlois, para os diretores franceses formados nesta época, é o pai espiritual, mas ele ainda enfrentaria novas problemas como a perda da sede em

condições precárias, porque o material era pouco e os meios técnicos, bem restritos.

Um ano depois de aberta, a usina dos Lumière encontrava-se à beira da falência, com um prejuízo de 275 mil francos, quando Louis inventou a fórmula Etiqueta Azul que tornou famosa a fábrica. No ano seguinte, os negócios prosperaram graças à nova fórmula, e a usina Lumière conseguiu um lucro de 590 mil francos.

Em 1886 as usinas já produziam 1.300 mil placas anuais; 10 anos depois a produção havia se multiplicado por 10. Em 1895, as usinas Lumière empregavam 300 operários, fabricando 13 milhões de placas e 1.200 mil metros quadrados de papel fotográfico.

Antes disso, em março de 1893, os irmãos Lumière — que haviam recebido em 1889 um grande prêmio. Exposição Universal de Paris — comunicam a invenção de um procedimento de fotografia em cores, baseado nos processos de Louis Ducons da Haumon e G. A. B. Lippman. Nesse mesmo ano, é fundada a Sociedade Anônima de Placas e Películas Fotográficas Antoine Lumière e seus Filhos, com um capital de 3 milhões de francos. Louis e Auguste passam a dirigir a nova empresa, com o afastamento do Pai Lumière, que se aposenta.

A EXPANSÃO COM O CINEMA

Numa noite de insônia de dezembro de 1894, Louis Lumière inventa o cinema. Após o registro da invenção, começou a sua fabricação em série nas usinas Lumière.

Para atender às novas necessidades criadas com a invenção do cinematógrafo, os irmãos Lumière passaram a fabricar películas sensíveis. Foi necessário abrir uma nova fábrica, em Feyzin, na região de Isère, no início de 1900. Essa nova empresa, a Sociedade de Películas Francesas, passou a atender às necessidades da indústria cinematográfica.

Nesta primeira sede verdadeira, um pequeno museu foi surgindo, uma sala minúscula de 50 lugares para a projeção, mas onde se acomodavam 80 a 90, e onde começavam a surgir os rapazes — Jean-Louis Godard, Truffaut, Chabrol. Desta ambientação toda, nos anos 40/49, segundo Mlle. Eisner, surgiu um dos movimentos mais importantes do cinema francês, a nouvelle vague.

Não havia uma escola sistemática, mas se exigia, para assistir às sessões, um conhecimento mínimo da história do cinema. E foi assim que surgiram grandes diretores: Truffaut, por exemplo, e pelo hábito, até hoje, um lugar guardado onde vai ver filmes.

Henri Langlois, para os diretores franceses formados nesta época, é o pai espiritual, mas ele ainda enfrentaria novas problemas como a perda da sede em

condições precárias, porque o material era pouco e os meios técnicos, bem restritos.

dades da nascente indústria cinematográfica, cujo crescimento foi tal que exigiu a criação de uma filial americana, a Lumière North American Ltd., em Burlington.

Durante alguns anos, a Sociedade Lumière, além de produzir material fotográfico e cinematográfico, realizou numerosos filmes. Até 1905, quando cessou a sua produção cinematográfica, os irmãos Lumière haviam realizado cerca de 1.300 filmes.

Sendo acima de tudo dois cientistas, os irmãos Lumière continuaram a fazer suas pesquisas nos laboratórios, industrializando imediatamente suas descobertas. Assim, em 1903, registraram o breve das placas autocorredoras Lumière, permitindo realizar automaticamente, sem modificação das máquinas, a fotografia em cores naturais. Em 1907, começou a industrialização dessas novas placas, cuja produção, em 1913, ultrapassava a ordem de 1 milhão de unidades por ano.

Em 1911 ocorreu uma fusão entre a empresa dos irmãos Lumière e a Sociedade de Placas, Películas e Papéis Fotográficos J. Jouglé, que deu origem à União Fotográfica Industrial Estabelecimentos Lumière & Jouglé Reunidos, com um capital de 6.720 mil francos. Em 1920, Louis Lumière abandona a direção da empresa, que, em 1923, teve seu nome modificado para Sociedade Lumière, sendo seu capital elevado a 40 milhões de francos. Em 1930, a Sociedade Lumière absorveu a Sociedade Platic Films.

Cinco anos depois, já afastado da direção da Sociedade, Louis Lumière apresentou à Academia de Ciências de Paris a solução do problema do relevo cinematográfico, também conhecido como o cinema da terceira dimensão.

A SOCIEDADE ATUAL

Depois da Segunda Guerra Mundial, a evolução da indústria fototécnica foi caracterizada por importantes fusões de empresas, para permitir o desenvolvi-

mento tecnológico e assegurar as enormes verbas para pesquisas exigidas pela indústria.

Em fins de 1961, a Sociedade Lumière concluiu um acordo com a Sociedade de Ciba de Bale, da Suíça, um dos principais produtores químicos do mundo. O capital da Sociedade Lumière foi aumentado de 4.500 mil francos para 13.500 mil, com uma maioria de dois terços para a empresa suíça. Dois anos depois, esse capital foi elevado para o seu montante atual, de 27 milhões de francos, para financiar um programa de modernização da Sociedade Lumière.

Em fins de 1969, a empresa suíça tomou o controle do segundo produtor britânico de superfícies sensíveis, a fábrica Ilford, que produz filmes e papéis fotográficos. A partir de então, a Sociedade Lumière passou também a produzi-los.

Atualmente, a Sociedade Lumière possui fábricas em Lyon e em Saint-Priest, na região do rio Ródano, ocupando 750 pessoas em seus vários estabelecimentos. A sede social da companhia fica na Rua do Primeiro Filme, 25, num casarão mandado construir, em 1920, pelo Pai Lumière. Deste casarão, passando-se por um pátio, atingem-se as usinas Lumière, uma seção das quais, onde Louis Lumière preparava suas placas fotográficas, incendiou-se em novembro passado.

Assim se conta a história das usinas Lumière, criadas em 1881 para a industrialização da primeira invenção de Louis Lumière, e cujas atividades, hoje em dia, se estendem a todos os domínios da indústria fotográfica, dos filmes e papéis às máquinas fotográficas, passando pelos filmes radiográficos e industriais e os produtos fototécnicos.



AQUI SE GUARDA O CINEMA

BEATRIZ BONFIM

Paris (Via Varig) — "A Cinemateca Francesa Nasceu de uma Banheira." O slogan é conhecido e define a origem mesmo da entidade, uma das maiores cinematecas do mundo. Seu fundador, Henri Langlois, a partir de 1934 e juntamente com Georges Franju, resolveu comprar todos os filmes mudos de valor, esboços de vestimentas, cenários, cartazes e programas. Sem local, foi exatamente na unidade de um banheiro que foram guardados os primeiros rolos de filme.

Mas se sua origem foi assim tão modesta, com o correr dos tempos ela foi se agigalando, do nascimento à noverre segue francesa, reuniu intelectuais, e hoje, desvinculada de qualquer tutela governamental, luta com dificuldades para se sustentar, porque a partir de maio/1968 perdeu todas as subvenções oficiais.

Henri Langlois, hoje secretário-geral porque prefere ser chamado assim, mas na realidade é de direito diretor da Cinemateca, começou a partir de 1934 a compreender que aqueles filmes que

tinham valor, que era preciso começar a comprar tudo e reunir o que pudesse para depois criar um Museu de Cinema.

Depois de, juntamente com Georges Franju, gastar dinheiro de seu bolso, entendeu que outros recursos financeiros maiores eram necessários. Daí nasceu o cineclub, na Avenida Marigny, nos Champs-Élysées, no próprio apartamento de Langlois. Os filmes, guardados em grandes malas, conservados artesanalmente (enrolados em meias de seda), eram projetados irregularmente. O banheiro continuava o lugar ideal para guarda dos rolos. Em 1936, registrou o nome.

Quem conta é a conservadora-chefe da Cinemateca, Mlle. Lotte H. Eisner, autora de *Tela Dementia*, que entrou oficialmente para a Cinemateca em 1945, mas que conhecia Langlois há muito tempo, ajudando-o como podia na sua profissão de jornalista.

Lá se reúnem todo mundo, Sartre, Simone de Beauvoir, Cocteau, todos os que compreendiam a importância desta nova forma de expressão, todos que se mobilizavam e amavam o cinema.

Após a liberação, a primeira sede surgiu na Avenida Messine, e era tutelada pelo Ministério de Informação. Depois, passou para o Ministério de Produção Industrial — "coisa meio sem sentido" para a conservadora — e, finalmente, para o Ministério da Cultura.

Nesta primeira sede verdadeira, um pequeno museu foi surgindo, uma sala minúscula de 50 lugares para a projeção, mas onde se acomodavam 80 a 90, e onde começavam a surgir os rapazes — Jean-Louis Godard, Truffaut, Chabrol. Desta ambientação toda, nos anos 40/49, segundo Mlle. Eisner, surgiu um dos movimentos mais importantes do cinema francês, a nouvelle vague.

Não havia uma escola sistemática, mas se exigia, para assistir às sessões, um conhecimento mínimo da história do cinema. E foi assim que surgiram grandes diretores: Truffaut, por exemplo, e pelo hábito, até hoje, um lugar guardado onde vai ver filmes.

Henri Langlois, para os diretores franceses formados nesta época, é o pai espiritual, mas ele ainda enfrentaria novas problemas como a perda da sede em

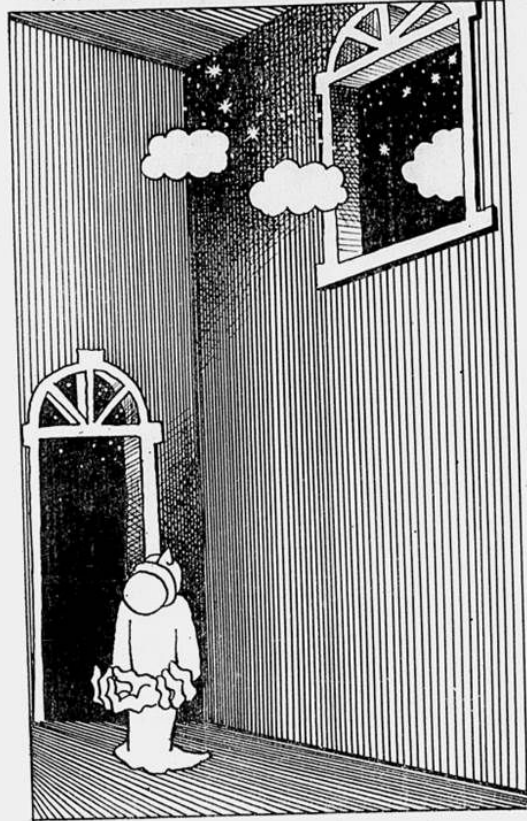
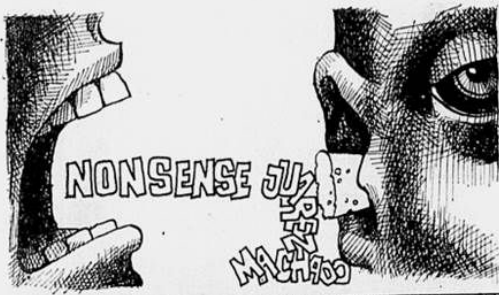
1935, quando o local foi construída uma agência bancária. Passou-se para um palacete perto do Bois de Boulogne, e, posteriormente, para a Rua de Courcelles, até hoje sede geral da Cinemateca Francesa.

As duas salas de projeção, consideradas museus do cinema, foram criadas na Rua de Ulm e no Palácio de Chaillot. Mas atualmente, sem subvenções oficiais, lutando em dificuldades, com corte à quase metade dos empregados (havia 70, hoje, 30), a Cinemateca vive de sua renda — as sessões são diárias e várias por dia — e de alguns mecenases, principalmente os que enviam dinheiro dos Estados Unidos.

Desvinculada do Governo por causa e em consequência da crise de maio/68, quando Henri Langlois foi afastado pelo Ministério da Cultura, a Cinemateca promove a exposição 75 Anos do Cinema Mundial, nos vastos espaços do Palácio de Chaillot, onde era antes o Museu de Artes e Tradições Populares. O objetivo — construir o maior museu de cinema da França — vai levando para mais tarde.

— André Malraux nos prometeu em 1938 que seríamos a maior e mais rica cinemateca do mundo — afirma Mlle. Eisner — e se estranhou 10 anos mais tarde. É verdade que ele estava mal influenciado, mas fomos prejudicados. Se diretores como Godard não tivessem impedido por três meses e até a volta de Langlois o funcionamento das duas salas de projeção, estaríamos em pior situação. Não é fácil fazer-se exposições, homenagens a diretores de cinemas de vários países, manter uma série de atividades, sem subvenções.

Quanto filmes tem? Para Langlois, que é quem escolhe os programas e tudo, mais de 60 mil, mas não se sabe o número exato. E ainda: "Mais de 10 mil volumes sobre cinema na biblioteca, que não funciona atualmente por falta de local, 8 mil documentos gráficos e 2 milhões de documentos fotográficos, aparelhos, e ainda o culto do pré-cinema, de tudo que foi possível para se chegar à razão mesma da existência da nossa Cinemateca Francesa" — diz Eisner.



Lóximo

TEATRO NOVO EM PARIS

● Paris resolveu inovar em matéria de espetáculos. Enquanto numerosas salas tradicionais permanecem vazias, vários espetáculos fazem o maior sucesso devido aos locais insólitos onde estão sendo apresentados.

● Num reboque de caminhão estacionado na Rue du Renard, por exemplo, um casal de suíços apresenta todas as noites um show de mímica que é um sucesso. A antiga cave de uma boate de sucesso em St. Germain, o Bilboquet, foi transformada em teatro e está apresentando um espetáculo musical baseado em Boris Vian.

● Da mesma forma um salão de cabeleiros superchique, cujo dono, Jean-Yves Elrhodes, decidiu organizar um programa de variedades diário, na base de cantores e orquestras pop, para distrair suas clientes.

● Uma outra cave, pertencente a uma livraria, a Librarie 73, está encenando um divertido espetáculo de marionetes sicilianas.

● Até a tradicional companhia de Teatro de Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault escolheu o diretor excêntrico de uma sala de catch para montar um espetáculo baseado na obra de Alfred Jarry.

● Atualmente em Paris, como em nenhuma outra época, the show must go on.

Nova estréia

● Surge em Nova Iorque uma nova estréia, Viva, lançada por Andy Warhol, um dos papas do cinema underground, no filme Cleópatra. Viva, a primeira estréia pop do cinema, aparece também em Lions Love, o novo filme de Agnès Varda produzido nos Estados Unidos.

Durma sentindo o mar revólto

● Depois das tee-shirts, bôlsas e cintos, os novos motivos figurativos tomaram conta também das fronhas e lençóis. Roupa de cama estampada com paisagens de árvores frondosas ou mar revólto é agora o que pode haver de quente.



A Sra. Teresa de Sousa Campos, a aniversariante de amanhã

O circo vem aí

● A peça O Auto da Compadecida vai ser relançada no fim deste mês num circo, armado na Zona Sul. Como se trata de um espetáculo circense, Wilza Carla fará o papel de Nossa Senhora e Agildo Ribeiro o principal.

Quem não tem cavalo monta no burro

● John Barrymore (o grande perfil), famoso ator do passado, representava em Londres, numa noite de gala, a tragédia de Shakespeare, Ricardo III.

● No final da peça, quando o sinistro monarca, disposto a enfrentar os inimigos numa última carga, lança o apelo desesperado "Um cavalo! Meu reino por um cavalo!", ouviu-se da galeria uma gargalhada estridente que contagiou toda a plateia. Imperturbável na sua armadura negra, a espada desembainhada, Barrymore apontou para a galeria e gritou: "Essé asno que está zurrando aí serve. Vamos, ponham-lhe a sela." (O pano caiu imediatamente).

"Carnet" completo

● Glauco Rodrigues está consagrado como retratista. Tanto assim que já mandou avisar a todos que não aceita

mais encomenda de retratos para este ano. Seu calendário para 71 já está preenchido até o último dia do ano.

Capri, 1950

● Muito mal usada até agora por algumas jovens a moda do short. Outro dia, o ar de uma jovem numa boate era o de turista americana de férias em Capri em 1950.

● Quem vai dar aulas na matéria quando começar a usar a coleção que trouxe de Paris é a Sra. Carmem Mayrink Veiga.

Vaivém

● O Museu Nacional de Belas-Artes vai julgar na terça-feira o concurso O Melhor Cartão de Natal Impresso em 1970.

● Gal Costa vai conservar seu show em cartaz apenas até o dia 14 de fevereiro. Depois, a preparação para o carnaval, na Bahia, e na volta uma temporada em São Paulo.

● Um novo carrinho começa a fazer sucesso em Londres, menor e ainda mais simples que o buggy. Falo do Bond Bug, de três rodas e dois lugares, que, lançado há um ano, é hoje a coqueluche da juventude inglesa, com menos de 25 anos.

Um compositor verdadeiro

● José Rodrigues (Rodrix), do Som Imaginário, além de ótimo instrumentista, revela-se, no último LP do conjunto, um excelente compositor. A sua música, The Make Believe Waltz, de parceria com Michael Brancisi, um americano de alma brasileira, é uma das mais quentes.

Um "senhor" salário

● A revista Realidade, em nova fase, publica no número de janeiro uma interessante reportagem com Pelé sobre o montante dos ganhos mensais do atleta. E, segundo depoimento do próprio Pelé, a reportagem prova que ele percebe atualmente cerca de Cr\$ 300 mil por mês, ou seja, cerca de Cr\$ 185,00, um salário mínimo, por minuto.

Terismo

● As vezes, a impressão que se tem é de que é realmente muito difícil ainda hoje fazer em turismo no Brasil. Por exemplo: no fim do ano, a Foz do Iguaçu sofreu um assalto repentino de dezenas de turistas norte-americanos. Pois os turistas chegavam felizes da vida e no dia seguinte já eram vistos arrumando-as malas para irem embora.

● Depois é que se soube o porquê. Não só os hotéis não dispunham de aparelhamento de ar refrigerado e a canícula era insuportável como não havia gelo nem para o uísque. Os visitantes ainda tentaram dormir à noite com as janelas abertas, mas sofreram o ataque implacável de esquadrihas de pernilongos. Era realmente impossível ficar.

Traduções

● Agora é a UNESCO que divulga, segundo seus dados, os recordes mundiais de traduções: em primeiro a Bíblia, em 1.875 idiomas, e depois Lênine, com 1.225; Shakespeare, com 135; Júlio

Verne, com 133; e Marx com 112.

Esforço próprio

● Havendo o engenheiro Luis Carlos Rosas sido nomeado diretor do Departamento de Administração do Tribunal de Contas, foi nomeado em seu lugar, Superintendente de Transportes, o Sr. Jorge Afonso Ribeiro Lavinhas, que desde o início do atual Governo exercia o cargo de diretor do Departamento de Logística da Superintendência (Suteg).

● O que há de interessante no fato é que o Sr. Afonso Lavinhas começou sua carreira no Estado como simples motorista, tendo, pelo esforço e dedicação, chegado à direção do órgão máximo de seu setor funcional. Uma coisa bonita que só o sistema do mérito permite.

Contraponto

● Rubem Valentim terá sua exposição no MAM montada até o fim deste mês.

● Beatrizinha e Manoel Bayard redecorando sua casa do Rio com João Henrique Vieira da Silva.

● O pintor Carlos Scliar exibindo aos amigos em Cabo Frio o filme sobre sua recente retrospectiva.

"Carnet"

● O Embaixador e a Sra. Antônio Azeredo da Silveira voltam a receber um grupo pequeno de amigos para jantar na terça-feira.

● Mauricio Roberto convidando para o cocktail de inauguração de seu novo e supermoderno escritório, em Botafogo, no dia 18.

Reviravolta

● Reviravolta na vida de Sílvia Amélia Marcondes Ferraz para a televisão. Houve o convite insistente de Flávio Cavalcanti, a indecisão de Sílvia Amélia e a precipitação do informante deste colunista: a sua tranqüilidade e perdeu a TV um rosto lindo de morrer.



Correm rumores na Europa de que a Begum e o Aga Khan, na foto, estariam novamente esperando a visita da cegonha. Se for verdade e ainda desta vez não nascer um filho homem é pouco provável que seu casamento vingará

OS MARCOS DO CINEMA

Críticos, cineastas, pesquisadores e professores de cinema — representantes de diversas tendências e gerações — foram convidados pelo JB para a escolha dos cineastas e dos filmes mais significativos destes primeiros 75 anos do cinema.

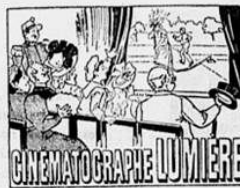
Das pessoas convidadas, 23 responderam, sendo que Jean-Claude Bernardet apresentou apenas uma lista de filmes brasileiros. Os demais depósitos foram Miriam Alencar, Cosme Alves Neto, Guido Araújo, Sérgio Augusto, José Carlos Avellar, Ely Azeredo, José Tavares de Barros, Vladimir Carvalho, Fernando Duarte, Marcos Ribas de Faria, Fernando Ferreira, José Lino Grunen-

wald, Geraldo Mayrink, José Carlos Monteiro, Ronald Monteiro, Davi Neves, Miguel Pereira, Geraldo Queirós, Plínio Sussekind Rocha, Alberto Shatowsky, Alex Viany e José Wolf.

A cada um se pediu uma lista de 35 filmes em âmbito mundial e 15 em âmbito brasileiro, sem ordem de preferência. Os resultados aqui estão, dando uma média dos filmes e dos cineastas que mais impressionaram nossos 23 votantes. Naturalmente, as listas sofreriam modificações se os votantes fossem outros ou em maior número; e, também, se os votantes tivessem a oportunidade de ver ou rever certos filmes.

OS FILMES NO BRASIL

1. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964), de Gláuber Rocha (22 citações)
2. VIDAS SECAS (1963), de Nelson Pereira dos Santos (20)
3. GANGA BRUTA (1933), de Humberto Mauro (16)
4. MACUNAIMA (1969), de Joaquim Pedro de Andrade (14)
5. RIO, 40 GRAUS (1954/55), de Nelson Pereira dos Santos (12)
6. O CANGACEIRO (1953), de Lima Barreto (11)
7. TERRA EM TRANSE (1967), de Gláuber Rocha (10)
8. A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA (1966), de Roberto Santos (9)
8. O DESAFIO (1965), de Paulo César Saraceni (9)
8. MENINO DE ENGENHO (1966), de Václav Hlavánek (9)
11. A GRANDE CIDADE (1966), de Carlos Diegues (8)
11. VIRAMUNDO (1965), de Geraldo Sarmento (8)
13. O PADRE E A MOÇA (1966), de Joaquim Pedro de Andrade (7)
13. O GRANDE MOMENTO (1958), de Roberto Santos (7)
13. OS FUZIS (1964), de Rui Guerra (7)
13. SÃO PAULO S. A. (1965), de Luís Sérgio Person (7)



Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos



Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Gláuber Rocha

ÊLES FIZERAM OS 75 ANOS DE CINEMA

OS BRASILEIROS

Vários diretores tiveram mais de um filme citado em cada uma das 23 listas. Entre os brasileiros, os mais indicados foram os seguintes:

1. Gláuber Rocha (38 citações); 2. Nelson Pereira dos Santos (36); 3. Joaquim Pedro de Andrade (28); 4. Humberto Mauro (20); 5. Rui Guerra (17); 6. Roberto Santos (16); 7. Carlos Diegues (16); 8. Paulo César Saraceni (12); 9. Lima Barreto (11); 10. Václav Hlavánek (11); 11. Vitor Hugo Khoury (8); 12. Geraldo Sarmento (8); 13. Leon Hirszman (7); 14. Luís Sérgio Person (7); 15. Domingos Oliveira (6); 16. Anselmo Duarte (6); 17. Rogério Sganzerla (6).

GLÁUBER ROCHA

Vitória da Conquista, Bahia, 1929. Ainda muito jovem, dedicou-se ao cinema. Em Salvador, onde também experimentou a direção, fez a crítica cinematográfica. Depois de dois curtas experimentais, fez quatro filmes de longa metragem que estão entre os mais importantes do movimento do cinema novo: Barba-Negra (1962), Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), Terra em Transe (1967) e O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969).

No Congo, fez O Leão de Sette Teste, produção italiana (1969); e, na Espanha, Cabezas Cortadas (1970).

Em 1963, lançou o livro Revisão Crítica do Cinema Brasileiro.

NELSON PEREIRA DOS SANTOS

São Paulo, 1928. Formado em Direito, frequentou durante alguns meses o Instituto das Hautes Etudes Cinématographiques de Paris. Em 1950, com um documentário em 16mm, Juventude, realizou sua primeira experiência de cinema. Entre 1951 e 1953, trabalhou como assistente de direção de Aguilha no Palheiro (Alex Viany) e outros filmes. Em 1954/55, praticamente fundou o movimento do cinema novo com Rio, 40 Graus. Seus outros filmes pessoais são Rio, Zona Norte (1957), Mandacaru Vermelho (1961), Vidas Secas (1963), Fome de Amor (1968), Azilão Multo Louco (1970) e Como Era Bom o Nô Fracês (1970), tendo ainda feito O Rêgo de Ouro (1962) e El Justiciero (1967). Entre um e outro filme, tem trabalhado como jornalista e produtor de documentários de encomenda. Uma exceção marcante é Fala Brasília (1970), resultado de sua breve experiência como professor da Universidade de Brasília. Tem montado diversos filmes, inclusive Barba-Negra (Gláuber Rocha), A Pedreira de São Diego e Mafalda Absoluta (ambos de Leon Hirszman). É o diretor do Departamento de Arte Cinematográfica da Faculdade de Comunicação Visual da Universidade Federal Fluminense, em Niterói.

JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

Rio de Janeiro, 1932. Diretor de Macunaíma, Prêmio Conde de Ouro do Festival de Mar del Plata, é diplo-

mado em Física pela Faculdade Nacional de Filosofia. Um dos fundadores do movimento do cinema novo, trabalhou como assistente de direção dos filmes Gerônimo e Renato Santos em Rebelião em Vila Rica. A seguir, em 1953, realizou dois documentários culturais, O Mestre de Apucarana e O Poeta do Castelo. Seu primeiro curta-metragem de ficção, Curso de Gato (incluindo posteriormente como um dos cinco episódios de Cinco Vezes Favela) recebeu vários prêmios internacionais. Depois de Garrinha, Alegria do Santos em Rio, 40 Graus, O Grande Momento (1958), documentário de longa metragem premiado também internacionalmente, dirigiu seu primeiro longa-metragem de ficção, O Padre e a Moça (1966). Já ainda um documentário em cores, Brasília: Contradições de uma Cidade Nova e, para a televisão alemã, um documentário sobre o próprio cinema novo, Improviser und Ziehbewusst, Macunaíma, lançado em 1969, recebeu o Prêmio Especial de Ouro do Conselho de Cinema do MIS.

HUMBERTO MAURO

Volta Grande (Minas Gerais), 1897. Realizador de aproximadamente 250 filmes, tem numericamente a obra mais vasta do cinema nacional e a mais importante em termos de qualidade. Iniciou a carreira cinematográfica em Cataguases como amadorista, filmando em 1925 um curta-metragem, Valada, e Cratera; como intérprete, em 1926, um filme não concluído, Os Dois Irmãos, de Pedro Comelli; como diretor, em 1928, em Na Primavera da Vida, um dos cinco filmes do famoso ciclo de Cataguases.

Diretor, produtor, argumentista, roteirista, intérprete, fotógrafo, montador, técnico de filmagem, musicista (compositor e executor), Humberto Mauro é um dos pioneiros do cinema brasileiro. Documentarista, iniciou com o curta-metragem Cataguases (1920), seguindo-se, em 1934, alguns documentários para o estúdio Brasil Vita Filme, de Carmem Santos e para o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) do Estado Novo; de 1936 a 1964 para o INCE e INC, onde realizou seu último documentário, A Velha e a Flar (1964). Sua última atuação cinematográfica é como intérprete em Memória de Helena (1966), de Davi Neves. Escreveu uma peça cômica para teatro e o livro Vocabulário dos Termos Tupis do O Selvagem de Couto Magalhães.

RUI GUERRA

Loqueno Marquês (Mocambique), 1931. Iniciou sua carreira cinematográfica, na França e depois no Brasil, como assistente de direção. Seu primeiro filme, escrito com Miguel Tórrès, foi O Inacabado O Cavaleiro Oxumaré. Finalmente, acabou dirigindo dois dos mais importantes filmes da primeira fase do cinema novo: Os Cafajestes (1962) e O Fuzil (1964).

Além disso, montou o episódio de Carlos Diegues em Cinco Vezes Favela (1962), o documentário Heitor dos Prazeres (1966), de Antônio Carlos Fontoura, e, em Paris, Carnets Brésiliens (1967), de Pierre Kéat. Como ator, apareceu em Os Menegãos, de Flávio Murgulhão, e no papel-título de Benito Cereno (1969), de Serge Rodiat.

Com um elenco internacional, dirigido em inglês Sweet Hunters-Appat (1969), rodado na França, e movimento de direção, fez Os Deuses e Os Mortos (1970), que recebeu o Grande Prêmio do Festival de Brasília.

ROBERTO SANTOS

São Paulo, 1928. Depois de frequentar dois dos primeiros cursos de cinema realizados em São Paulo, trabalhou como assistente de direção; foi um dos assistentes de Nelson Pereira dos Santos em Rio, 40 Graus, O Grande Momento (1958). É seu primeiro longa-metragem. São em 1956, oito anos depois, realizou seu segundo longa-metragem, A Hora e Vez de Augusto Matraga, baseado num conto de Guimarães Rosa. A seguir, fez um dos melhores episódios de As Carícias e em 1968 dirigiu O Homem Nu. Com alunas da Escola de Comunicação de São Paulo, preparou um filme dentro de um esquema especial de revista, abordando, entre outros temas, o da juventude.

CARLOS DIEGUES

Macaré, 1940. Ainda muito jovem realizou dois filmes amadorísticos em 16mm, Fuga e Domingo. Como crítico e cineasta, teve grande importância na fundação do movimento do cinema novo brasileiro. Dirigiu o episódio Escala de Samba, Alegria de Viver e Cloro Verde (1962). Seu primeiro filme de longa metragem foi Ganga Zumba (1964), a que se seguiu O Grande Cláudio (1966). Passou dos enormes progressos de filme para filme, atingiu um nível muito alto de mise en scene com o terror, Os Herdeiros (1969). Em 1970, depois de transferido um projeto argentino, fez um filme para a televisão francesa.

PAULO CÉSAR SARACENI

Rio de Janeiro, 1933. Além de participar da crítica cinematográfica, trabalhou em teatro, entre 1955 e 1958, como ator e assistente de direção. Canibalismo, em 16mm, realizado em 1958, é a sua primeira experiência cinematográfica. Com Mário Carreiro, realizou Arrabal do Cabo (1959), documentário sobre o movimento do cinema novo. Em 1960, depois de ter chegado ao roteiro de A Última Romana, documentário de curta metragem. Ao voltar, em 1962, fez Fúria das Calças, na direção de Alex Viany. "Um importante quanto Arrabal do Cabo na deflagração do movimento do cinema novo." Dirigiu ainda Integrado Raísl (1965), O Desafio (1966) e Capitu (1968). Durante uma visita à Itália, em 1968, apareceu como ator em Morire Grátis, de Sandro Franchini, um roteiro que ajudara a escrever em 1961.

VÍTOR LIMA BARRETO

São Paulo, 1910. Autodidata, fez O "angareiro" (1933), o até hoje mais conhecido filme brasileiro no exterior, entre já foi exibido em outros 40 países. Antes de ingressar na Vera Cruz, realizou vários filmes de curta metragem, entre os quais, O Caçador de Bromélias, Fazenda Velha e Como se Faz um Jornal. Para a Vera Cruz, dirigiu dois documentários sobre arte, Palmel (1951), prêmio de Póntica del Este, e Sândalo (1952). Além de São Paulo em Festa (1954), documentário, Arte Cabeca (1954),

premiado com o Saci, fez A Primeira Missa (1959), longa-metragem que fez mesmo consideração "um filme de encenação". Lembrado em 1970 pelo The New York Times como "um mestre cuja virtuosidade já estava quase esquecida", ele voltou recentemente aos estúdios de Vera Cruz, onde filma Mau Olhado.

VALTER LIMA

Niterói, 1938. Crítico de cinema, passou à prática como assistente de direção em Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Gláuber Rocha. Com Menino de Engenho (1969), adaptação do romance homônimo de José Lima do Rêgo, fez sua estreia como diretor. Em 1970, fez seu segundo filme de longa metragem. Realizado em 1969, Brasil, Ano 2000 valeu-lhe o Urso de Prata no Festival de Berlim. Além disso, em 1970, filmou em três dias a peça O Assalto, de José Vicente.

LUÍS SÉRGIO PERSON

São Paulo, 1936. Depois de tentar a vida artística como ator de teatro e cinema, trabalhou como escritor de televisão. Um Marido para Três Mulheres (1957), que fez escrever, dirigiu e interpretar, continua inacabado. Estudante de direção no Centro Experimental de Cinematografia de Roma, em 1961-62, fez então dois curta-metragens de ficção, Al Ladrão e O Último Sorriso. Ainda na Itália, trabalhou como assistente de Luigi Comencini em Anni Ragazzi e assinou o documentário Puzallo Doria Pamphili.

De volta, escreveu e dirigiu seu primeiro filme importante, São Paulo S/A (1965), seguindo-se O Caso dos Irmãos Naves (1967). Além de fazer um dos episódios de Trilogia do Terror (1968) e uma experiência de western em Pampa de Valente, produziu Caveria, My Friend, de Alvaro Gullar, um dos filmes do chamado cinema marginal.

GERALDO SARNO

Poços (Bahia), 1938. Estudante de Direito, trabalhou com Valdemar Lima num filme experimental. Sua filmografia começou com Viramundo, em 1965, documentário de média metragem, vencedor de dois prêmios internacionais. Depois de O Auto da Vitória (1966), documentário, passou a reunir material para uma nova série de documentários sobre o Nordeste. Baseando-se nessas pesquisas, já terminou Dramática Popular, Vilaine Lampião, O Jorral de Sertão, Canção, Casa da Farinha, Metres Santos e Viva Cariri, premiado pela OIC no Festival de Brasília em 1970. Um cinema documental de pesquisa social constitui uma das constantes de Geraldo Sarno.

OS ESTRANGEIROS

Vários diretores tiveram mais de um filme citado em cada uma das 23 listas. Entre os diretores do cinema de todo o mundo os mais indicados foram:

1. Serghei M. Eisenstein (40 citações); 2. Charles Chaplin (34); 3. F. W. Murnau (33); 4. Ingmar Bergman (27); 5. John Ford (27); 6.

Jean-Luc Godard (25); 7. Luis Buñuel (24); 8. Alain Resnais (24); 9. Luchino Visconti (23); 10. Orson Welles (21); 11. David Wark Griffith (21); 12. Jean Renoir (21); 13. Federico Fellini (20); 14. Vittorio de Sica (18); 15. Michelangelo Antonioni (17); 16. Akira Kurosawa (16); 16. Roberto Rossellini (16); 16. Eric von Stroheim (16); 19. Alfred Hitchcock (14); 20. René Clair (13); 21. Stanley Kubrick (12); 21. Carl Dreyer (12); 23. Fritz Lang (11); 24. Jean Vigo (10); 24. Robert Bresson (10); 24. Robert Flaherty (10); 27. King Vidor (9); 27. Buster Keaton (9); 29. Gláuber Rocha (8); 29. Pier Paolo Pasolini (8); 31. Howard Hawks (7); 31. Robert Wiene (7); 31. François Truffaut (7); 34. John Huston (6); 34. George Stevens (6).

SERGEI M. EISENSTEIN

Riga, Rússia, 1898 — Moscou 1948. Filho de engenheiro, Serghei Mikhailovich Eisenstein estudou Arquitetura e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no teatro do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral. Passando ao cinema em 1923, foi o verdadeiro teórico da montagem e dos fundamentos estéticos do filme. As lições de Encenação (1924) e Ivá, e Terror (1924/26), e foi soldado do Exército Vermelho antes de se tornar cineasta. Trabalhou no decorado do Exército, tornando-se depois decorado, assistente de Meyerhold e diretor teatral.

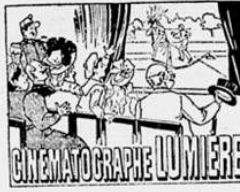
OS FILMES NO MUNDO

1. CIDADÃO KANE/Citizen Kane (EUA, 1941), de Orson Welles (18 citações)
2. O ENCOURAÇADO POTEMKIN/Bronenosets Potemkin (URSS, 1925), de Serghei Eisenstein (17)
3. AURORA/Sunrise (EUA, 1928), de F. W. Murnau (16)
4. ROCCO E SEUS IRMÃOS/Rocco i Suoi Fratelli (Itália, 1960), de Luchino Visconti (15)
5. HIROXIMA, MEU AMOR/Hiroshima, Mon Amour (França, 1959), de Alain Resnais (13)
6. OURO E MALDIÇÃO/Greed (EUA, 1923), de Erich von Stroheim (12)
7. INTOLERÂNCIA/Intolerance (EUA, 1916), de David W. Griffith (11)
8. EM BUSCA DO OURO/The Gold Rush (EUA, 1925), de Charles Chaplin (10)
8. LADROES DE BICICLETAS/Ladri di Biciclette (Itália, 1948), de Vittorio de Sica (10)
8. O MARTÍRIO DE JOANA D'ARC/La Passion de Jeanne d'Arc (França, 1928), de Carl Dreyer (10)
8. ACOSSADO/À Bout de Souffle (França, 1959), de Jean-Luc Godard (10)
12. RASHOMON (Japão, 1950), de Akira Kurosawa (9)
12. L'AGE D'OR (França, 1930), de Luis Buñuel (9)
12. IVA, O TERROR/İvâ Grosnii (URSS, 1945), de Serghei Eisenstein (9)
12. OUTUBRO/Octobre (URSS, 1927), de Serghei Eisenstein (9)
12. NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS/Stagecoach (EUA, 1939), de John Ford (9)
17. PAIXÃO DOS FORTES/My Darling Clementine (EUA, 1947), de John Ford (8)
17. ZERO DE CONDUITE (França, 1933), de Jean Vigo (8)
17. MORANGOS SILVESTRES/Smultronstället (Suécia, 1957), de Ingmar Bergman (8)
17. TABU/Tabu (EUA, 1929), de F. W. Murnau (8)
17. A GRANDE ILUSÃO/La Grande Illusion (França, 1937), de Jean Renoir (8)
17. O ANO PASSADO EM MARIENBAD/L'Année Dernière à Marienbad (França, 1961), de Alain Resnais (8)
23. O DESPERTAR DE UMA NAÇÃO/The Birth of a Nation (EUA, 1915), de David W. Griffith (7)
23. 2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO/2001: A Space Odyssey (EUA, 1968), de Stanley Kubrick (7)
23. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Brasil, 1964), de Gláuber Rocha (7)
23. UMA MULHER PARA DOIS/Jules et Jim (França, 1961), de François Truffaut (7)
23. O GABINETE DO DR. CALIGARI/Das Cabinet des Dr. Caligari (Alemanha, 1920), de Robert Wiene (7)
28. UM CORPO QUE CAI/Vertigo (EUA, 1958), de Alfred Hitchcock (6)
28. A ÚLTIMA GARGALHADA/Der Letzte Mann (Alemanha, 1924), de F. W. Murnau (6)
28. A AVENTURA/L'Avventura (Itália, 1960), de Michelangelo Antonioni (6)
28. O GRITO/Il Grido (Itália, 1957), de Michelangelo Antonioni (6)
28. VIRIDIANA (Espanha, 1960), de Luis Buñuel (6)
28. TEMPOS MODERNOS/Modern Times (EUA, 1936), de Charles Chaplin (6)
28. VIVA A LIBERDADE/À Nous la Liberté (França, 1931), de René Clair (6)
28. A DOCE VIDA/La Dolce Vita (Itália, 1960), de Federico Fellini (6)



O Encouraçado Potemkin, de Serghei Eisenstein

Cidadão Kane, de Orson Welles



1940), The Long Voyage Home (A Long Viagem de Volta; 1940), The Quiet Man (Depois do Vendaval; 1952) etc.

Em seu melhores trabalhos, teve a colaboração de roteiristas tão talentosos como Nunnally Johnson e Dudley Nichols.

JEAN-LUC GODARD

Paris, 1930. Estudou na Suíça. Em Paris novamente, começa a estudar Etologia. Frequenta o ateliê da Cinematheque Française, conhece André Bazin e começa a escrever no Cahiers du Cinéma, inicialmente sob o pseudônimo de Hans Lucas. Em 1954 realiza seu primeiro filme, um curta-metragem, Operation Béton. Mais quatro filmes curtos antes do primeiro longa-metragem, À Bout de Souffle (Acessado; 1959). Entre 59 e 68 dirige, sempre muito rapidamente, sem roteiro previamente escrito, quinze filmes longos e cinco curtos para filmes de episódio. Vive na Vie (Viver a Vida; 1962), Pierrot le Fou (O Demônio de Onze Horas; 1965), Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle (Duas ou Três Coisas que Sei dela; 1967), La Chinoise (A Chinesa; 1967) e Weekend (Weekend à Francese; 1968) são os pontos mais destacados de uma carreira fulminante, que terminou por se converter numa das maiores influências no cinema de todo o mundo. De 1969 em diante Godard retirou-se do sistema de produção e distribuição comercial, mas continua filmando num ritmo incessante — frequentemente documentário — em 16mm — e gravando vídeos — em 16mm — nos Estados Unidos (One American Movie; 1969), na Inglaterra (One Plus One e British Sound; em 1968), na Tcheco-Eslôvaquia (Pravda; 1968), além de vários filmes na França (Le Gai Savoir; 1968, Um film com os seus Antres; 1968, Vladimir et Rosa; e Jacques la Victoire; ambos em 1970). Na Itália filma em 1969 L'Amor em Italia e em 1970 Le Vent du Lest.

LUIS BUÑUEL

Calanda, Espanha, 1900. Através do surrealismo, tem sido sempre um artista inovador e fértil, empenhado em procurar quase cientificamente a civilização em que vivemos. Com Salvador Dalí, em Paris, fez Um Chien Andalou (1928) e L'Age d'Or (1930), obras-primas do surrealismo. Aos 30 anos, continua a ser um dos cineastas mais inquietos e inquisidores do mundo. Sua notável filmografia inclui, dentre outros, Los Olvidados (1950), Robinson Crusoe (1950), Nazarín (1958), Viridiana (1960), El Ángel Exterminador (1962), Simón del Desierto (1965), Belle de Jour (1967), La Vole Lactée (1968), Tristana (1969).

ALAIN RESNAIS

Vannes, 1922. Seu primeiro filme de longa metragem, Hiroshima, Meu Amor, de 1959, foi recebido em todo o mundo como uma revolução na lingua-

gem do cinema. Ao realizar seu primeiro filme, Resnais já possuía uma longa intimidade com o cinema. Em 1943 inscreveu-se no IDHEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos) mas permaneceu na escola apenas um ano. Logo em seguida inicia uma longa série de pequenos filmes mudos, documentários sobre pintores, ao mesmo tempo que trabalha como montador (entre outros, para filmes de Agnes Varda, Reichenbach, Donato Valcroze). Em 1948 recebe uma proposta para filmar em um de seus filmes curtos, sobre Van Gogh. Daí até 1959 realiza mais nove filmes curtos entre eles Guerrilha, Nuit et Brouillard, Le Chant de Marie, e Le Temps d'un Retour. 1963. La Guerre Est Finie (A Guerra Acabou); 1967 e Je t'aime, Je t'aime (Eu te amo, Eu te amo) em 1969. Em todos os filmes longos, uma mesma particularidade de trabalho: o roteiro desenvolvido especialmente a um escritor: Marguerite Duras, Robbe-Grillet, Jean Cayrol, Jorge Semprun e Jacques Sternberg.

LUCHINO VISCONTI

Milão, 1906. Pertencente a uma família nobre da Itália, trabalhou como assistente de Jean Renoir antes de desenvolver o movimento neo-realista com Ossessione (Obsessão), em 1942, provocando a fúria das autoridades fascistas. Em tempos de paz, Visconti evoluiu para um outro realismo, impregnado por suas preocupações estilísticas e pelas mais variadas influências literárias e teatrais. Entre suas obras, destacam-se La Terra Trema (1948), Senso (Sedução da Carne, 1954), Rocco e i Suoi Fratelli (Rocco e Seus Irmãos; 1958), Il Gattopardo (O Leopardo; 1963) e La Caduta degli Dei (Os Deuses Maldivos; 1970). Terminou há pouco um velho projeto, Morte a Venezia, inspirado em Thomas Mann.

ORSON WELLES

Kenosha, Wisconsin, 1915. Depois de assistir os Estados Unidos, com pouco mais de 20 anos, num programa de rádio sobre uma suposta invasão da Terra, o ex-menino prodígio surpreendeu o mundo com Citizen Kane (Cidadão Kane), em 1941, como que passando a limpo toda a linguagem do cinema e todas as conquistas técnicas da fotografia e do som. Para Jean Mitry, Welles é um Stroheim que não perde a cabeça, pelo menos até que tudo em seu trabalho esteja rigidamente no lugar. Seu segundo filme, The Magnificent Ambersons (Rebeldia; de 1942, foi remontado e mutilado pelos produtores; na mesma época, obrigaram-no a interromper It's All True (Tudo é Verdade), semidocumentário feito principalmente no Brasil. Desde então, aceita os mais diversos papéis para poder realizar seus próprios filmes, entre os quais estão três curiosas interpretações shakespearianas: Macbeth (1947), Othello (1952) e Falstaff (1966).

DAVID WARK GRIFFITH

La Grange, Kentucky, 1875 — Hollywood, 1948. Inicialmente, interessou-

se mais pela literatura e pelo teatro. No entanto, em 1907, vendeu algumas histórias a companhias cinematográficas e interpretou alguns filmes de Edwin S. Porter. Contratado pela Biograph, no ano seguinte, como argumentista e diretor, durante seis anos realizou cerca de 400 filmes, nos quais descobriu e codificou os meios de expressão da nova arte.

Seus preconceitos sulistas não conseguem apagar a enorme força inventiva de The Birth of a Nation (O Despertar de uma Nação), que, lançado em 1915, colocou o cinema num novo nível. Mais importante ainda é o gigantesco Intolerance (Intolerância), do ano seguinte, onde contou paralelamente quatro histórias de épocas diferentes. Foi do cinema moderno, Griffith morreu semi-esquecido na Hollywood que ajudara a fundar.

JEAN RENOIR

Paris, 1884. Filho do pintor Auguste Renoir, apaixonou-se pelo cinema e realizou seu primeiro filme em 1904: La Fille de l'Eau (A Menina da Água). Dois anos depois, fazia uma das melhores adaptações mudas de Zola — que exerceu sobre ele uma grande influência — ao filmar Nana.

Nos primeiros anos do cinema francês, obteve sucesso de crítica com La Chienne (A Cadela), injusto fracasso financeiro que se repetiu em Toni, obra verdadeiramente realista e um marco importante para o autor. Seguindo o estilo despojado e quase documental de Tonk, realizou, em 1937, La Grande Illusion (A Grande Ilusão), que tornou seu nome mundialmente famoso.

A guerra obrigou-o a partir para os Estados Unidos, onde fez pelo menos um grande filme, The Southern River (O Rio Sagrado); e, mais tarde, na Itália, fez La Carrozza d'Oro (A Carroça de Ouro).

FEDERICO FELLINI

Rimini, Itália, 1920. Cançonista, caricaturista, roteirista, foi inicialmente colaborador de Rossellini e outros. Em seus próprios filmes, partindo de um cristianismo crítico, foi evoluindo até um antiericlianismo virulento. Um grande filme de Tonk, realizado, em 1937, La Grande Illusion (A Grande Ilusão), que tornou seu nome mundialmente famoso.

A guerra obrigou-o a partir para os Estados Unidos, onde fez pelo menos um grande filme, The Southern River (O Rio Sagrado); e, mais tarde, na Itália, fez La Carrozza d'Oro (A Carroça de Ouro).

Um dos artistas mais autobiográficos da história do cinema, fez a sua produção de 16 em Otto e Mezzo (Otto e Meio; 1965).

VITTORIO DE SICA

Sora, Itália, 1922. Iniciou sua carreira no cinema aos 15 anos, como ator. Depois de estudar Direito e de fazer experiência de teatro, viria a ser popularíssimo na Itália, como galã, na década de 1930. Passando à direção em 1940, seria um dos principais mentores do neo-realismo. Sempre associado ao produtor alguns dos filmes mais importantes daquele movimento e de todo o cinema moderno: Sciuscià (Vilma da Tormenta; 1946), Ladri di Biciclette (Ladros de Bicicletas; 1948),

Miracolo a Milano (Milagre em Milão; 1950) e Umberto D (1952). Como que perdendo a motivação, De Sica e Zavattini empreenderam, daí por diante, um caminho cada vez mais comercial e anódino.

MICHELANGELO ANTONIONI

Ferrara, Itália, 1912. Antigo jornalista, passou à crítica cinematográfica e depois à prática de cinema em meio ao movimento neo-realista. Após uma série de documentários, passou à longa-metragem de ficção com Cronaca di un Amore (Crônicas da Alma), em 1950, que já prenunciava todas as suas preocupações estilísticas e temáticas. E o grande cronista militista da solidão do homem no mundo, em filmes como Le Amiche (As Amigas; 1955), Il Grido (O Grito; 1957), L'Avventura (A Aventura; 1960), La Notte (A Noite; 1961), L'Eclisse (O Eclipse; 1962), Il Deserto Rosso (Dilema de uma Vida; 1964). Em inglês, fez, na Inglaterra, Blow Up (Depois da Quebra da Bola; 1966), e, nos Estados Unidos, Zabriskie Point (1970).

AKIRA KUROSAWA

Tóquio 1901. Roteirista e assistente de direção entre 1926 e 1942. Akira Kurosawa passou à realização depois de 1943 com A Lenda de Araki, Tenzou-se em 1944 com o filme de sua pais após a Segunda Guerra Mundial e passou a ser conhecido no mundo inteiro depois de Rashomon (1951) — para muitos ainda a sua obra-prima — conquistando o Leão de Ouro do Festival de Veneza. As obras de Kurosawa são marcadas pela violência, elemento que atua como símbolo de cólera e revolta contra as injustiças sociais. É artista de agudo senso plástico e de grande rigor artesanal. Entre seus principais filmes estão também Viver (1952), Os Sete Samurais (1954) e Sanjuro (1961).

ERICH VON STROHEIM

Vienna, 1885 — Maurepas, França, 1957. Aluno de Griffith, com quem trabalhou como ator e assistente de direção, conseguiu impor, nos poucos filmes que chegou a dirigir, uma nova ética e de tratamento dos mais difíceis temas sociais e humanos.

Quase todas as suas obras foram remontadas e adulteradas pelos produtores: Billab Husbands (Maridos Cegos; 1918), The Devil's Passkey (A Chave do Demônio; 1920), Foolish Wives (Esposas Ingênuas; 1921), Merry-Go-Round (No Redemoinho da Vida; 1922), Greed (Ouro e Maldição; 1923), The Merry Widow (A Viúva Alegre; 1925), Wedding March (Marcha Nupcial; 1928), Queen Kelly (Rainha Kelly; 1929).

Durante as duas guerras mundiais, foi duramente em Hollywood para personificar vilões alemães. Como ator, distinguu-se em numerosas filmes, inclusive La Grande Illusion (A Grande Ilusão), de Jean Renoir.

ALFRED HITCHCOCK

Londres, 1899. Quando chegou aos Estados Unidos em 1940, já era inter-

nação conhecido como o rei do suspense. Ainda hoje, há quem prefira alguns de seus filmes ingleses, os bem que em Hollywood de lousoues apurado ainda mais seu sentido plástico.

Como artista plástico e bom contador de histórias, sua influência é notável em cineastas do valor de Claude Chabrol e François Truffaut. Seu humor macabro esteve bem representado em The Trouble with Harry (O Terceiro Tiro); suas preocupações sociais apareceram melhor em The Birds (Os Passaros).

RENE CLAIR

Paris, 1889. Jornalista, ator, assistente de direção, passou à realização cinematográfica com dois filmes ligados a avant-garde, Entr'Acte (Entrate) e Paris qui Dort (Paris Dorme), em 1923.

Ainda no período mudo, realizou a notável peça de transformar em movimento um vaudeville teatral, Le Chapeau de Paille d'Italie (Histeria de um Chapeu de Palha; 1927). Foi um dos primeiros cineastas a utilizar claramente o som, em filmes como Les Veuves de Paris (Seis ou Setes de Paris; 1930) e A Nous la Liberté (Viva a Liberdade; 1931).

Trabalhou também na Inglaterra e nos Estados Unidos.

STANLEY KUBRICK

Nova Iorque, 1928. Após trabalhar como repórter fotográfico em grandes revistas (Look, Life etc.), passou ao cinema, em 1951, com o documentário Day of the Fight. Seu primeiro filme de longa metragem foi o amadorístico Killer's Kiss (A Morte Passou por Perceber; 1955). Já em The Killing (O Grande Golpe; 1956), demonstrava impressionante segurança, que se acentuou em Paths of Glory (Glória Feita de Sangue; 1957), ainda um de seus melhores trabalhos.

Destacam-se também Lolita (1962), o furioso Dr. Strangelove (Dr. Fantástico; 1964) e o mistério 100 (1968).

CARL THEODOR DREYER

Copenhague 1889 — 1968. Jornalista, crítico de cinema, assistente de Auguste Blom (1912), Carl Theodor Dreyer tornou-se diretor em 1918, com filmes realizados inicialmente na Dinamarca, depois na Suécia, Noruega, Alemanha e França. Sua obra, de inspiração mística, é toda impregnada do rigor protestante. No plano formal, a sua é a mais notável entre o expressionismo alemão e o realismo escandinavo, que se propõe "sondar as reínas e os corações". O gênio de Dreyer influenciou temperamentos tão diversos como os de Ingmar Bergman, Jerry Kowalewicz e Jean-Luc Godard. Entre os filmes mais importantes estão: O Martírio de Joana d'Arc (La Passion de Jeanne d'Arc; 1928), O Vampiro (Vampyr; 1929), Dias Izae (1943) e A Palavra (Ordet; 1955).

JEAN VIGO

Paris, 1905-1934. Passaram-se uns 20 anos antes que o mundo descobris-

se em Jean Vigo um dos criadores mais importantes da história do cinema. Em 1937, o brasileiro Paulo Emilio Sales Gomes a ele dedicou um livro, publicado em francês.

Depois de um documentário satírico, A Propos de Nice (1929), e de um documentário sobre natação, Taxis, Hot de l'Ann (1931), realizou dois filmes verdadeiramente marcantes: em Zero de Condição (1933), mostrou a vida num internato infantil com as próprias olhos da infância; e, em L'Atalante (1934), perseguiu outros caminhos da poesia cinematográfica, numa carinhosa história de amor. Morrendo aos 29 anos, é tido como o "mais sinceramente violento e rebelde dos cineastas franceses entre as duas guerras".

FRANÇOIS TRUFFAUT

Paris, 1932. Depois de uma infância e uma juventude aventureiras, tornou-se amigo do crítico André Bazin, o fundador do Cahiers du Cinéma; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se pelo caráter polêmico. Passou ao cinema ativo como documentarista, inclusive em colaboração com Jean-Luc Godard, outro rebelde do Cahiers. Depois de um exercício de fundação de Cahiers da Cinema; os artigos que escrevia para a revista caracterizavam-se

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Mestre Aurélio Buarque de Holanda Ferreira deve estar comovido com a homenagem que lhe prestou um rapaz cearense. Homenagem muito especial: um furto.

O rapaz tentou subtrair, não importa de quem, um exemplar do Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, da autoria ilustre de Aurélio. Podia ter passado a mão no Aulete, no Laudelino, em vários outros pais dos burros de que dispomos para acudir nossa ignorância de grafias e significados vocabulares. Preferiu o dicionário de Aurélio, revelando desse modo rapinante, mas expressivo, sua admiração pelo filólogo.

Quanto escritor existe por aí, que no momento estará curtindo injeção do confrade! O moço ladrão foi preso, processado e, finalmente, absolvido por um juiz humano, que (dis o jornal) justificou a "fome de espírito" do

nordestino. Furtar Aurélio não é crime; é ato natural, de quem deseja ilustrar-se.

Imagino cantadas assim:

— Não quer levar o meu romance? O volume cabe perfeitamente no bolso do paletó. Se o balconista perceber, eu pago a despesa. Quero ter a sensação, compreende?

Ou então:

— Vamos fazer um trato. Você surripia o meu livro de versos (é o de capa verde, não vá confundir com o do Araújo Jorge, hem?), de maneira que o empregado da livraria perceba. É apanhado em flagrante. Na loja está um fotógrafo, prevenido por mim. Ele registra a cena, com você ostentando o meu livro sobre o peito, bem visível, como se fosse o Santo Graal. Quando falarem em levá-lo para o Distrito, eu apareço e você confessa que há muito namorava o meu livro sem dinheiro para comprá-lo. Eu

quebro o galho e você sai desimpedido, com o livro na mão. Lá fora, eu lhe passo 100 cruzeiros, tá combinado?

A dificuldade está em achar parceiro que tope a combinação. Os larapíus, ou candidatos a, fazem crítica literária, e sentem que não paga a pena furtar determinados autores. Ficariam malvistas, já não digo perante a polícia, mas perante os colegas. A empalmeção de um livro implica finuras de julgamento e senso de valor, e diz tanto da intelectualidade do autor da operação como do autor da obra empalmada.

Muita gente, que se tem na conta de honesta, revela-se apaixonada por certos livros, pedindo-os por empréstimo e esquecendo-se de devolvê-los. É uma forma silenciosa de admiração, não envolve risco e não aproveita a fama do escritor. Mas o furto do livro, com as consequências po-

liciais que possa ter, vale como homenagem pública, não oferecida a qualquer um.

O juiz que sentenciou no caso do dicionário de Aurélio não fez a apologia do furto, nem eu a estou fazendo aqui. Prefiro, sinceramente, que meus livros sejam comprados, a que sejam consumidos por mão leve. Não posso negar, entretanto, que tem certo sabor, para o literato, ver-se objeto desse preito raro. Assaltam-se bancos e carros pagadores, roubam-se jóias da Sra. Spitzman Jordan e telas preciosas de Edgar de Almeida, mas quem se lembra de bater um livro de contos ou de poemas? Pelo menos um dicionário nos deu este consolo.

Mestre Aurélio há de estar satisfeito. E 5% dos seus colegas da Academia Brasileira devem estar roendo uma senhora inveja!

FURTAR DICIONÁRIO

mulher



TUDO COMEÇOU COM MARY PICKFORD

Talvez Lumière nem sequer suspeitasse que, a par da extraordinária revolução que seu cinematógrafo provocou no mundo das artes, dando diversão e emprego a milhares de pessoas, uma outra revolução se desencadearia a partir do momento em que a primeira star surgiu nas telas, proclamando que, afinal, o cinema também pertenceria às mulheres.

Tudo o que se sucedeu depois veio provar isso: quanto mais o cinema desafiava a imaginação, mais os costumes se transformavam, arrancando a estrêla cintilante de seu mágico e frágil mundo para a realidade de novos papéis: em 1916, Germaine Dulac dirigiu seu primeiro filme; foi a precursora do cinema surrealista de Buñuel e Cocteau.

Hoje, o número de diretoras do cinema aumenta a cada ano, uma prova de que o cinema, além de arte, é um perfeito tratado de Sociologia.



Cena de Casais Amorosos, último filme de Mai Zetterling exibido no Brasil

Na história do cinema, um dia, deverão ser registradas duas etapas fundamentais de sua evolução: o filme sonoro e a emancipação feminina a partir do cinema.

Em fins do século passado, a vida da mulher limitava-se às pesadas responsabilidades de casa e dos filhos, e da vida no campo para a mulher da província.

Tudo parecia tranquilo, com a Europa estabilizando-se após diversas guerras periódicas. Era um paraíso cheio de promessas, com as novas descobertas da civilização do conforto e do lazer: os primeiros automóveis começavam a circular, as salas de concerto fervilhavam, o cinematógrafo era a conversa de todas as rodas e Paris era uma festa.

Das mulheres se encarregavam de dar as sacudidas finais na agonizante moral de fim de século. Eleonora Duse ouava levantar o centímetro das saias e Isadora Duncan cavalejava ao luxo de dançar nua diante de 2 mil pessoas.

MODAS E MODOS

De repente, a mulher foi arrancada de seu mundo real, para o mundo mágico do cinema, onde Mary Pickford ditava modas e modos, submissa mas atrevida, sensual mas ainda muito doméstica; enfim, simbolizada *in vitam* o ideal da mulher da época.

O star system, indo a todo vapor, não esperava que um dia o fetiche virasse contra o feticheiro: o cinema trouxera milhares de empregos para homens e mulheres, ambições inteiramente diversas da da pacata vida das províncias e, não demoraria muito, a mulher compreenderia que, se ela era capaz de enriquecer com o produto de seu trabalho, no novo mundo mágico também poderia financiar seus próprios filmes, inventar suas próprias modas e dirigir quem bem entendesse.

Esse o espírito dominante, no início da segunda década do cinema, o grande responsável pelas ousadas das mocinhas nos escritórios, nos bares, fumando e bebendo, "metendo o nariz em todo lugar".

SURREALISTA

Foi em plena Primeira Grande Guerra — quando os homens começavam a compreender a falta de braços femininos nas fábricas e no front — que Germaine Dulac, esposa do jornalista Albert Dulac, começou a se interessar pelo movimento cinematográfico de vanguarda.

Em 1919, com o grupo de Louis Delluc, dirigiu um roteiro deste — *A Festa Espanhola*.

Foi Germaine Dulac a precursora do filme surrealista, antes mesmo de Buñuel, Man Ray e Cocteau. Em suas conferências e artigos teóricos, defendia a noção do cinema puro, liberado de toda dependência em face de outras formas artísticas, o que a levou finalmente a cultivar o cinema abstrato. Seu primeiro filme, em 1916, foi *Les Soeurs Ennemies*. Trabalhou a seguir numa media de um filme por ano. *Le Souriant et Madame Beudet*, no entanto, é sua obra mais apreciada, onde, segundo os críticos da época, Dulac desenvolveu uma atilada observação sociológica e um espírito altamente satírico. Mesmo depois do advento do cinema sonoro, Dulac ainda dirigiu documentários.

Depois dela, durante os anos instáveis do crack da bolsa e o crescente poderio técnico e armamentista dos EUA, nada de novo aconteceria na mais recente e fascinante atividade da mulher — a direção de cinema.

Só mesmo depois da Segunda Guerra Mundial, quando começavam a se definir os novos rumos da política internacional que hoje conhecemos, é que surgiria, ainda uma vez na Europa, em plena época de ouro do filme americano e das caríssimas superproduções, o nome de Agnès Varda, mulher do cineasta Jacques Demy, diretor de *Les Parapluies de Cherbourg*, *Lola*, *The Model Shop*.

"NOUVELLE VAGUE"

Agnès, filha de pai grego e mãe francesa, formou-se em fotografia na Escola de Vaugirard, na França, depois de alguns estudos na Bélgica. Como fotógrafa, trabalhou em Cuba, na Espanha, na China Popular, partindo, em 1954, para sua primeira experiência de direção, quando abandonaria todos os esquemas de produção conhecidos, e inauguraria, com seu método de trabalho e inspiração, os primeiros passos da *nouvelle vague* com o filme *La Pointe Courte*. Depois de alguns curta-metragens, realizou sua obra mais respeitada e de densa sensibilidade feminina: *Cinco de Sete*, onde seu sentido plástico pouco comum já se ensaiava, para realizar-se plenamente em *As Duas Faces da Felicidade* (*Le Bonheur*) e *As Criaturas* (*Les Créatures*). Recentemente, terminou *Lion's Love*, nos Estados Unidos.

PRIMEIRO, ATRIZ

Mai Zetterling começou como atriz, em 1941, ingressando logo depois na Academia de Arte Dramática. Dirigida por Ingmar Bergman em *Musik i Marer*, foi em seguida convidada a trabalhar na Inglaterra e

nos Estados Unidos, onde não conseguiu o mesmo sucesso. Foi na BBC que iniciou seu trabalho como diretora de documentários para TV. Voltando à Suécia, dirigiu *Ålskande Par* e logo depois *Rattfick* (*Jogos de Noite*), baseado em uma novela de sua autoria e que, pela audácia temática — a exploração de um complexo edípico — provocou violentos debates no Festival de Veneza de 1966, onde por pouco o filme não ia sendo exibido. Seu último filme data de 1968 e chama-se *Picknornia*; exibido no Brasil com o nome de *Casais Amorosos*, recebeu crítica controversa em todos os mundos.

AGORA, A THULIN

Como Mai, Ingrid Thulin é sueca e começou como atriz de teatro. Depois de trabalhar em diversos filmes suecos, só começou a ser notada como atriz cinematográfica em *Karlekens Segnar* (*O Amor e Mais Porci*).

Sob a direção de Ingmar Bergman, caracterizou-se como um tipo ideal para papéis que exigiam introversão e personalidade atormentada. Alguns filmes em que participou desde então: *O Silêncio*, de Bergman; *A Guerra Acabou*, de Resnais; *Jogos de Noite*, de Zetterling; *Morango Silvestre*, de Bergman, e, mais recentemente, *Os Deuses Malditos*, de Visconti.

Já em 1960, no entanto, Thulin se iniciava por detrás das câmaras em curta-metragens experimentais. Dirigiu, em 1964, *Hängfärd*, ainda sem título em português.

No último Festival Internacional do Filme no Rio, durante as entrevistas que concedeu, Thulin fez questão de frisar que o próximo passo de sua carreira seria a direção de filmes, o que talvez possa significar um afastamento talvez definitivo da atriz que muitos consideram como uma das mais fascinantes de todos os tempos.

NO BRASIL

Além dos trabalhos de direção cinematográfica, pertencem a duas mulheres alguns dos melhores roteiros para cinema já escritos: *Duelo para Canibais*, de Susan Sontag, que também dirigiu o filme, na Suécia; e *Hiroxima, Meu Amor*, de Marguerite Duras, dirigido por Alain Resnais. Aliás, a Duras passou a direção de seus roteiros nos últimos anos.

No Brasil, depois dos exemplos pioneiros de Gilda de Abreu e Carmen Santos, várias são as mulheres que se interessam atualmente pela direção cinematográfica, bastando citar Helena Solberg, Ana Carolina Teixeira Soares, Glória Bojunga, Norma Bahia Pontes e Lígia Pape.



Agnès Varda dirigindo As Duas Faces da Felicidade (*Le Bonheur*)



Com produção sueca, Susan Sontag dirigiu *Duelo para Canibais*, em 1968

CADERNO

B

9 de janeiro de 1821. De um lado a pressão da Corte portuguesa para que D. Pedro voltasse a Portugal; de outro, o pedido das Câmaras e do povo brasileiro para que o Príncipe Regente não partisse. 9 de janeiro de 1821 marca o dia da decisão, o Dia do Fico. Dia e decisão, fruto de muitos debates e algumas dúvidas

UM JOVEM NO PODER

Com o regresso de D. João VI a Portugal, D. Pedro ficou no Brasil na qualidade de regente. Tinha 23 anos, 13 dos quais vividos aqui. O seu entusiasmo refletiu-se na proclamação feita no dia 27 de abril, ao assumir a Regência.

A proclamação

O Príncipe Regente aos habitantes do Brasil, por ocasião de assumir a regência:

"A obrigação de atender primeiro que tudo ao interesse geral da Nação tornou-me Augusto Pai a deixar-vos, e a encarregar-me do cuidado sobre a pública felicidade do Brasil até que de Portugal chegue a Constituição, e a consolide.

E julgando eu mal conveniente, nas presentes circunstâncias, que todos desde já conheçam quais sejam os objetos de Administração em geral a que especialmente atenderei não parco tempo em manifestar que o respeito austero às Leis, vigilância constante sobre seus executores, guerra contra as ambições que elas se descredenciam e enfraquecem, serão os objetos de minha primeira atenção.

Altamente agradável Me será antecipar todos os benefícios da Constituição que puderem ser conjugáveis com a obediência das nossas Leis.

A educação pública, que atualmente exige o mais apurado desvelo do Governo, será atendida com quanta eficiência couber em meu poder.

E' porque em semelhante estado se acham a agricultura e comércio do Brasil, não cessarei de procurar quantas facilidades puder ser a favor de tão copiosas fontes da riqueza da Nação.

Igual atenção prestarei ao interessantíssimo artigo das reformas com as quais é impossível promover liberalmente a pública prosperidade.

Habitantes do Brasil. Todas estas intenções serão balizadas por uns poucos mal intencionados conseguirem sua funesta vitória, persuadindo-vos de princípios anti-sociais destrutivos de toda a ordem, e diametralmente contrários ao sistema de franqueza que desde já principia a seguir.

Príncipe Regente"

A EXIGÊNCIA DO REGRESSO

A regência de D. Pedro vinha sendo tumultuada pelas constantes manifestações das Cortes portuguesas que a todo custo procuravam desprestigiar o seu Governo.

Eis que duas decisões assinalaram com gravidade o início de sérios acontecimentos. O primeiro decreto, mandando executar em 1º de outubro de 1821, "determinava provisoriamente a forma de Administração Política e Militar das Províncias do Brasil." E' muito longo e consta de 18 artigos sendo que o 14º estabelece:

"Os Governadores e os Comandantes das Armas de cada uma das Províncias serão sujeitos ao Governo do Reino, responsáveis a ele, e às Cortes, e independentes das Juntas Provisórias do Governo, assim como estas o são delas, cada qual nas matérias de sua respectiva competência; devendo os Governadores e Comandantes das Armas comunicar às Juntas, bem como estas a eles por meio de ofícios concebidos em termos civis e de estilo, quanto entenderem ser convenientes ao Público Serviço."

Desta forma o Reino do Brasil ficava descentralizado administrativamente e militarmente. O regente D. Pedro permanecia então, com sua autoridade praticamente limitada à Província do Rio de Janeiro.

A determinação

Determina a viagem do Príncipe Real por algumas Cortes da Europa.

D. João por Graça de Deus e pela Constituição da Monarquia, Rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, d'aqui, e d'além mar em África, etc. Faço saber a todos os meus súditos que as Cortes decretaram o seguinte:

As Cortes Gerais Extraordinárias e Constituintes da Nação Portuguesa, havendo decretado, em data de hoje, a forma do Governo e Administração Pública das Províncias do Brasil, de maneira que a continuação da residência do Príncipe Real no Rio de Janeiro se torna não só desnecessária, mas até indecorosa à sua alta hierarquia. E considerando juntamente quanto convém aos interesses da Nação que Sua Alteza Real viaje por alguns países ilustrados, a fim de obter aqueles conhecimentos, que se fazem necessários, para um dia ocupar dignamente o trono português: Mandam respectivamente participar a El-Rei que tem resolvido o seguinte:

1.º — Que o Príncipe Real regresso quanto antes para Portugal.

2.º — Que Sua Alteza Real, logo que chegar a Portugal, passe a viajar incógnita às Cortes e Reinos de Espanha, França e Inglaterra, sendo acompanhado por pessoas dotadas de luzes, virtudes e adesão ao sistema constitucional, que para esse fim Sua Majestade houver por bem nomear. Faço das Cortes em 23 de setembro de 1821.

Por tanto mandei que seja assim presente a todas as autoridades destes Reinos, e a todos os meus ditos súditos para sua inteligência. Dado no Palácio de Queluz em 1.º de outubro de 1821.

El-Rei com guarda

José da Silva Carvalho.

A segunda decisão não foi decreto, foi lei, que assim estabelecia: Copiar o documento.

Não havia alternativa para o Príncipe D. Pedro. A sua permanência no Brasil, em caso de rebelião, ficaria limitada apenas à Província do Rio de Janeiro e mesmo assim ameaçada pelas forças da Divisão Auxiliadora de Jorge Afonso.

OS LANCES DO "FICO"

TRAJANO GARCIA GUINHÔES

"Assim como Guilherme Tell, não cumprimentando o barrete de Gessler, libertou a Suíça, e os habitantes de Boston, aliando ao mar o chá dos navios ingleses, iniciaram a guerra que deu a independência à terra de Washington e Franklin, assim o Príncipe Real D. Pedro, pronunciando o fico, libertou o Brasil."

(MOREIRA DE AZEVEDO — Revista do Instituto Histórico, tomo XXXI, 2.ª parte, 1861)



UMA RESPOSTA NA HISTÓRIA

Da Igreja do Rosário o Príncipe Real, tendo a frente José Clemente Pereira e toda a Câmara Municipal acompanhada por numeroso povo, desceu pela Rua do Ouvidor, em passo lento, recebeu no Paço da Cidade. A Comissão foi recebida pelo Príncipe, na Sala do Trono, às 12 horas. José Clemente Pereira leu, então, o seu longo discurso, historiando os acontecimentos e mostrando a gravidade das consequências do regresso do Príncipe.

"Senhor — A saída de V. A. Real dos Estados do Brasil será o fatal decreto que sancione a Independência deste Reino. Exige, portanto, a salvação da Pátria que V. A. Real suspenda sua ida até nova determinação do soberano Congresso. (...)"

"(...) Ah, Senhor, e será possível que estas verdades, sendo tão públicas, estejam fora do conhecimento de V. A. Real?"

A voz do povo

Terminado o discurso, foi lida e entregue ao Príncipe a representação do povo do Rio de Janeiro: e foram também entregues as representações de trabalhadores da Corte (ouvidores, alfaiates, sapateiros, funileiros, inteiros) e as das Câmaras de Santo Antônio de São e Magé.

O coronel do Estado-Maior, Manuel Carneiro da Silva Fontoura, oficial das ordens do Governo do Rio Grande do Sul, que havia conseguido permissão para se incorporar ao Senado da Câmara, falou também sobre os sentimentos da Província do Rio Grande do Sul, que eram idênticos aos manifestados pelo povo do Rio de Janeiro.

A palavra final

D. Pedro respondeu:

"Convencido de que a presença de minha pessoa no Brasil interessa ao bem de toda a Nação Portuguesa, e conhecida que a vontade de algumas províncias assim o requer demorei minha saída até que as Cortes e meu Augusto Pai e Senhor deliberem a este respeito, com perfeito conhecimento das circunstâncias que têm ocorrido."

De uma das janelas do Paço, José Clemente Pereira repetiu ao povo a resposta do Príncipe e a pedido dos presentes o Príncipe também chegou à janela e recomendou união e tranquilidade.

Aos patriotas brasileiros a resposta do Príncipe não foi satisfatória. O descontentamento chegou ao seu conhecimento e, segundo consta, D. Pedro mandou chamar, no mesmo dia, José Clemente Pereira e ordenou que substituída a primeira resposta pela seguinte:

"Como é para o bem de todos e felicidade geral da Nação, estou pronto, diga ao povo que fico."

UMA DATA EM DEBATE

Na sessão de 14 de junho de 1841, José Clemente Pereira, Deputado pela Província do Rio de Janeiro e Ministro da Guerra do Império, explicava os acontecimentos que culminaram com a permanência de D. Pedro, o Fico.

O seu a seu dono

"O nobre deputado por ocasião de uma declaração que eu fiz de que a principal parte na representação para a convocação de uma Assembleia no Brasil, disse que entendia que eu me referia ao dia 9 de janeiro, conhecido pelo dia do Fico; — e que, a ser assim, queria reclamar, porque a glória da preferência neste caso pertencia a S. Paulo e não ao Rio de Janeiro. O nobre deputado com muita razão desmentiu o seu ofício de bom procurador dos paulistas, mas há de permitir-me que, como procurador dos fluminenses, eu chame a sua atenção sobre alguns fatos, dos quais se deduz que a prioridade (se prioridade houve) pertence aos fluminenses. A mim me parece que na cooperação para a Independência, a glória é igual para todas as províncias; mas se é necessário que alguém tenha a prioridade, há de permitir-me o nobre deputado que o conteste, e que diga que ela pertence aos fluminenses. (Aplausos)."

O nobre deputado conhece, e não há dúvida, que a representação por parte da província do Rio de Janeiro teve lugar em 9 de janeiro de 1822, e que a representação por parte de São Paulo teve lugar dias depois...

O Senhor Andrada Machado diz algumas palavras que ainda não ouvimos.

O Senhor Ministro da Guerra: — Perdoo-me; a representação teve lugar dias depois de 9 de janeiro: é verdade que já não esperávamos a deputação de São Paulo e alguns preparativos se fizeram para recebê-la; mas o fato é que ela não pôde chegar aqui senão depois do dia 9.

Mas o nobre deputado quer que a representação seja datada do dia da deliberação do governo do Rio de Janeiro, e não do em que foi apresentada; pois bem, aceito a declaração do nobre deputado, e desejo que se escreva nos anais da História que nobre deputado quer se conte a prioridade do dia em que se tomou a deliberação em cada uma das províncias. A de São Paulo é marcada pelo nobre deputado no dia 3 de janeiro, porque foi quando o governo da província se dirigiu às municipalidades participando-lhes a deliberação do governo, ou convidando-as para cooperarem...

O Senhor Andrada Machado diz algumas palavras que ainda não ouvimos.

O Senhor Ministro da Guerra: — Pois bem, ainda mesmo como quer que seja, o nobre deputado há de lembrar-se de que em 22 de dezembro de 1821 saiu um comissário mandado do Rio de Janeiro ao governo de São Paulo, convidando para cooperar para a ficada do Príncipe Regente; foi o Senhor Pedro Dias, hoje marquês de Queluzramobim. E no dia 20 saiu daqui para Minas outro comissário também por parte do Rio de Janeiro, encarregado de igual comissão, foi o Senhor Paulo Barbosa da Silva.

Um Senhor Deputado: — Foi o Senhor cônego Januário.

O Senhor Ministro da Guerra: — Não, senhor, isso foi para a aclamação; estou bem certo nos fatos; foi o Senhor Paulo Barbosa. Em virtude destas enviações aconteceu que alguns povos de Minas mandaram as suas representações com data de dezembro (eu quero dar aos mineiros a parte da glória que lhes pertence). A Vila de Barbacena enviou a sua representação datada de 27 de dezembro; a Câmara de Mariana enviou também a sua em data de 2 de janeiro. Mas no Rio de Janeiro foi este negócio tratado com muita antecipação e convém que se dê o seu a seu dono. Devo declarar que os primeiros que se lembraram dessa medida, ou ao menos que a fizeram sentir e levar a efeito, foram o Senhor José Mariano e o Senhor José Joaquim da Rocha.

O Senhor Andrada Machado: — E' verdade.

O Senhor Ministro da Guerra: — E isto antes do dia 15 de mês de dezembro... isto creio que já não impresso, e tanto que se me fez crime porque não fui dos primeiros a concordar com a medida como se me apresentava. O Senhor José Mariano foi a minha casa, por ser então eu presidente do Senado da Câmara, comunicou-me a resolução em que se achavam de pedir ao Príncipe Regente do Brasil que quisesse ficar no Brasil porque assim convinha aos interesses do país. Nessa

ocasião eu disse que julgava de necessidade a ficada do Príncipe, mas que não julgava prudente que o Rio de Janeiro ficasse a representado só por si, porque não havia a força necessária, muito mais existindo no Rio de Janeiro uma força portuguesa assaz forte, que, como o nobre deputado sabe por informações, até nos amesquos com as armas. Tratava-se de nomear então um governo, esse governo de três cabeças, governo que o Brasil não queria, e contra o qual eu me tinha pronunciado; e por isso foi-me objeção — se o governo tem de se nomear — o que há de fazer então o Príncipe? — A isto respondi — enquanto se pede a cooperação das províncias imediatas, Minas e São Paulo, pode o Príncipe ir para Santa Cruz; logo que cheguem as representações de todo o Brasil, o Príncipe que se deixe ficar no Brasil. — Estas minhas palavras serviram até depois para uma devassa por crime de republicano, na qual houvera quem fosse jurar que eu era tido republicano que tinha feito as observações que acabo de referir. Mas o caso é que o Sr. José Mariano e o Sr. José Joaquim da Rocha acharam boas as minhas observações, e concordaram em que se deviam dirigir aos Governos de S. Paulo e de Minas; e em consequência deste acordo partiram para S. Paulo, como já disse, o Sr. Marquês de Queluzramobim, e para Minas o Sr. Paulo Barbosa.

Ora, agora acresce mais que, tendo eu, como me convinha, tratado de saber do Príncipe Regente qual era a sua opinião a este respeito, porque corria a notícia de que ele queria ir para Portugal (o que depois reconheceu-se que era política sua, porque sempre teve vontade de ficar), dirigi-me logo depois da comunicação do Sr. José Mariano a S. Cristóvão, e Sua Alteza com efeito ainda reservou de mim sua verdadeira opinião; mas tomando consciência a opinião do povo fluminense, e estando eu decidido a cooperar para ela em todo o caso, procurei novamente o Príncipe (e lembro-me bem) na véspera do dia de Natal, e falei-lhe na tribuna da câmara Imperial, dizendo a Sua Alteza Real que o povo do Rio de Janeiro tratava de dirigir-lhe uma súplica no sentido que lhe havia participado dia antes, e que devia esperar igual representação de Minas e S. Paulo, porque era impossível que estas duas províncias não anuissem as comunicações que lhe foram feitas pelo Rio de Janeiro; e Sua Alteza teve a bondade de responder-me que ficaria. No dia 26 de dezembro fui à casa do Sr. José Mariano, onde se achava o Sr. Rocha, e o Sr. padre Frei Francisco de Sampaio, que foi quem redigiu a representação... Creio que estas observações não são indiferentes para a História (apoiados), e fui dizer-lhes que a representação devia fazer-se, que estava disposto a cooperar para ela, e que deveria ter lugar no dia 9 de janeiro. Traçou-se desde o dia de dar a este ato o aparato mais majestoso possível, e na verdade creio que não será possível nos annos d'isto não haver um dia tão solene (numerosos apoiados). Não apresentaram-se sessenta e tantos cidadãos das primeiras classes do Rio de Janeiro, vestidos com uniforme de capa e volta que então se usava; reuniu-se a eles povo novo do Rio de Janeiro, com maior entusiasmo e interesse, e isto no meio de grande oposição dos batalhões de Portugal, que chegaram a ameaçar-nos com o emprego da força!"

UMA EXPLICAÇÃO EM EDITAL

O Senado da Câmara baixou edital explicando as razões da modificação da resposta do Príncipe:

"O Senado da Câmara, tendo publicado ontem, com notável alteração de palavras, a resposta que S. A. Real e Príncipe Regente do Brasil se dignou a dar à representação do povo desta cidade, que lhe dirigiu, declara que as palavras originaes de que o mesmo senhor se serviu foram as seguintes: "Como é para o bem de todos e felicidade geral da Nação, estou pronto, diga ao povo que fico." O mesmo Senado era que o respeitável público lhe desculpasse aquela alteração, protestando que não foi voluntária, mas unicamente nascida do transporte de alegria que se apoderou de todos que estavam no salão de audiências, sendo tão desculpável aquela falta, que todas as pessoas que acompanhavam o mesmo Senado, mas tiveram dúvida em declarar que a expressão do edital que se acaba de publicar fora a própria de S. A. Real, com alguma pequena differença.

Rio de Janeiro, 10 de Janeiro de 1822 — O Juiz de Fora — Presidente José Clemente Pereira."

A REPERCUSSÃO NA IMPRENSA

O Reverberbo Constitucional Fluminense de 22 de janeiro não se referia ao movimento:

"O Brasil está cansado de arbitrariedades e de ilegalidades; tem sede de liberdade regular, está embebido no espírito constitucional. O Brasil, adotando o Príncipe, adotou o partido mais seguro: valgar os bens da liberdade sem commoções da democracia e sem as violências da arbitrariedade."

O Correio Brasiliense de abril de 1822:

"Contudo, e apesar das Cortes o baterem, o Príncipe soube manter a sua dignidade e caráter, a ponto de olhar os povos para ele, como centro de união, e de lhe requererem, que as continuasse a governar, ainda depois das Cortes cessarem a sua autoridade de regente e ordenarem que se recolhesse a Lisboa."

A Malagueta — Janeiro de 1822:

"Fato que, como fica dito, nenhum dos periódicos se propuzesse ao relatório dos acontecimentos do dia 9, aconteceu que o Diário do dia 10 appareceu com a interessante resposta que o Serenissimo Sr. Príncipe Regente se dignou dar ao Senado da Câmara: esta resposta, apesar de se não achar na Gazeta Ministerial do mesmo dia 10 mereceu o cunho de Official, por isso que ela se achava referendada pelo escrivão da Câmara: mas qual foi o espanto de todos quando, no dia 12 do seguinte: (1) se annuncia a resposta de Sua Alteza Real, transcrita em palavras differentes da do dia precedente."

CONVERSA DESCONTRAÍDA: 1972

Há quanto tempo não vejo um pôr de sol? E os que vi foram por acaso felizes. Talvez haja um pouco de pudor no fato de nunca ter ido à praia para ver o sol descer apaziguando-se e poder fixá-lo sem se me ofuscarem os olhos — e sem o brilho duro de seta fincada no meio-dia. Mas no oco do sol em declínio é doçura. E uma parte de nossa Terra transforma-se em obscuro berço embalante.

A gradual escuridão me amedronta um pouco, bicho que sou e que toma cautela. Escureço? Não e espanto. O dia morrendo em noite é um grande mistério da Natureza.

O que é Natureza? Pergunta difícil de se responder porque nós também fazemos parte dela e sem distância suficiente para encará-la: em mim ela brota de meu amago qual semente que rompe a terra. Natureza — como explicar o seu significado único e total? Como entender sua simplicidade enigmática?

ca? Nem me lembro como, ou quando me ensinaram ou li essa palavra — mas não a explicaram. E no entanto entendi. Quem não sabe o que é, jamais chegará a saber. Há coisas que não se aprendem.

Espanta-me a Natureza n'este mundo que é Deus. E num planeta em que até entre as areias do deserto acontecem a vida.

Ainda langorosa do fim do ano, vou então falar do deserto, já que comecel. Estive uma vez à beira do Saara, além das pirâmides. O deserto. A perder-se de vista. Por todos os lados a perdição. A visão de sua extensão nos é cortada pela linha do horizonte onde se curva a Terra. Pois o deserto tem linha de horizonte como o mar, e como o mar, é tão profundo.

Experimentalmente ao olhar para o deserto. Queria depressa atravessá-lo e já estar do outro lado. Também outra vez sobrevoei o Saara e o mesmo temor avisou-me o coração. Imaginei-me perdida e so-

zinha nas areias infundáveis onde não há rumos, meu Deus. Eu gritaria em vão por socorro.

Vou parar por aqui mesmo para não fabricar angústia em ninguém: o que se quer é um 1972 sem muita angústia. Uma ponte bem lançada que se estenda com graça e leveza levando-nos a 1973 sem se sentir.

Falei em angústia. O que é angústia? Na verdade minha tendência a indagar e a significar já é em si uma angústia. Esta começa com a vida. Cortam o cordão umbilical: dor e separação. E enfim choro de viver.

Viver? Viver é coisa muito séria. É sem brincadeira nenhuma. Embora aqui esteja eu a brincar de ano precioso e novo. Levo a vida de verdade e frente à frente. Nestes momentos de "agora mesmo" estou vivendo tão leve que mal pouse na página, e ninguém me pega porque dou um jeito de escorregar. Tive que aprender.

As vezes não se precisa ter medo da angústia: ela pode ser fértil e dar frutos de alegria e pureza. Mas "é preciso não ter medo de criar", escrevi eu mesma há muitos anos. Estou achando muito esquisito eu me citar...

Criação é coisa secreta e de natureza obscura. De que ponto do ser nasceu em Stravinsky o Pássaro de Fogo? Da alma, está bem. Mas onde fica a alma do ser?

Nunca me imaginei escrevendo sobre "alma." Mas a conversa arrastou consigo outra conversa e eis-me aqui de corpo e alma presentes num jornal. O que se chama de essência está em alguma parte do ser. Qual é a essência da vida?

Ah, o que desconheço me ultrapassa. A verdade ultrapassa-me com tanta paciência e doçura.

Queria ultrapassar-me em 1972 e andar à minha própria frente. Sem dor. Ou só com dores de parto que dão um nascimento de coisa nova. Também porque, ao ultrapassar-se, sai-se do si e se cai no "outro." O outro é sempre muito importante.

O verão está instalado no meu coração.

E de tudo — resta esta última frase que me veio isolada, solta e sem se explicar. Assim somos nós? Sem explicação?

Se assim somos, amém. 1972? Amém.

Recuso-me a ser um fato consumado.

Por enquanto sobrenado na preguiça. Adeus.

Clarice Lispector

A CRIANÇA E O PRINCÍPIO

— A coisa que minha mãe briga mais é de eu não guardar os brinquedos depois que eu brinco. Ela vive dizendo que eu só sei fazer baguena.

Marcelo, 5 anos

— A pior coisa do mundo que uma criança pode fazer é não ir dormir na hora que mandam. Como é que eu sei? Minha mãe fica furiosa quando eu não vou logo, diz que criança tem que ter hora para dormir e que quem não obedece é muito feio e mal educado.

Enzo, 6 anos

as alegações foram unânimes: "Porque mamãe fica uma fera, grita, briga, ameaça bater..."

Crime e reação

...a realidade, uma série de delitos leves passaram a constituir, na mente infantil, autênticos crimes. E, mais grave ainda, as mães, ao serem informadas deste resultado surpreenderam-se enormemente, pois "jamais poderia imaginar que meu filho pudesse ter achado que a minha reação fosse realmente por uma coisa tão banal."

Em todos os casos descritos, a ação que a criança relatava constituía a infração de um princípio maior de higiene, responsabilidade, gentileza que os pais estavam tentando ensinar. Era pela quebra do princípio que eles se chateavam, mas isso jamais era dito no momento da tempestade. Este geralmente coincidia com outro fator igualmente responsável por incêndios distorções na apreensão, por parte da criança, das regras às quais ela deveria seguir: o estado de espírito da mãe, no oculto do flagrante. A rigor, os aspectos mais banais provocam reações mais violentas justamente "porque deveriam estar mais do que sabidos", da mesma maneira que, por não terem maiores consequências imediatas, as vezes são deixados de lado sem qualquer comentário. Isso, naturalmente, dependendo do seu humor, dela estar ou não "num mau dia."

Para a psicóloga Cláire Isabela, essa alternância de reações para falhas iguais ou semelhantes é uma das coisas que mais perturba a criança.

— Mesmo levando-se em conta a dificuldade de autocontrole em momentos de aflição e ansiedade, cabe aos pais tentar fazer com que pelo menos a maioria das reações sejam coerentes com as ações que as provocaram, evitando, com isso, projetar na criança os seus desconfortos emocionais e a sua instabilidade emocional. E quando a atitude da mãe é muito desproporcional em relação ao fato, isso gera um outro tipo de reação por parte da criança: ela passa a repetir as atitudes que desagradam por pura agressão, para "descontar". No caso, a única solução para o conflito latente seria os pais se convencerem de que estão muito mais capacitados do que a criança para este tipo de exercício.

Esquecer sempre

Mas, o que faz a criança transgredir? Até a idade em que as regras não foram conscientemente assumidas, mas apenas condicionadas, segundo Cláire, ela quase sempre por distração, por falta de fixação, e aí a transgressão não ocorre sistematicamente. Quando a criança, apesar de lembrada, "esquece sempre", isto já representa a sua maneira de agir, ou então um recurso para chamar a atenção, consequência de algum problema emocional. A simples advertência ou mesmo a punição não daria qualquer resultado. O primeiro passo, para a mãe,

seria fazer um balanço da sua maneira de se conduzir com a criança, no todo, e então partir para uma conversa mais profunda e esclarecedora.

Apenas quando a criança já tem formada a consciência das regras é que a transgressão passa a ser intencional, feita deliberadamente para aborrecer. Mas ainda aí — afirma Cláire — surgem as exceções. Há crianças que, mesmo já tendo atingido este grau de maturidade, não têm capacidade de controlar os próprios impulsos — qualquer frustração é vivida com mais intensidade do que a média.

— Em geral este tipo de problema é diagnosticado no colégio e é fruto de alterações neurológicas ou afetivas. Além do tratamento a que a criança deverá se submeter, é importante que os pais estabeleçam somente um número mínimo de regras. Aos poucos, dependendo das respostas que forem sendo dadas pela criança, ir aumentando-as gradativamente.

Atitude normal

Na verdade é fundamental que os pais deem à criança uma noção de hierarquia da gravidade de suas ações. Bateria numa criança menor, por exemplo, é mais grave do que deixar o tubo de pasta de dentes aberto, e assim por diante. E ela deverá ter a certeza de que para cada tipo de transgressão haverá uma reação correspondente.

— No momento da transgressão é necessário que a criança sinta que, apesar da zanga e mesmo do castigo, ela não está deixando de ser amada. Para isto, é importante que a reação seja só momentânea e que a atitude da mãe volte a ser normal logo em seguida. Uma das coisas mais ameaçadoras para a criança, por exemplo, é que sua mãe fique sem lhe falar durante todo o dia, convalescendo a uma falta cometida.

Em geral a transgressão é sentida pelos pais de maneira muito profunda, como um acontecimento que transcende a sua própria gravidade. Sentem-se atingidos na sua afirmação pessoal e, no lado disso, têm pouca confiança na sua avaliação. Isto poderia ser evitado se eles avaliassem sensatamente aquilo que consideram importante transmitir a seus filhos, sem exigir mais do que a criança pode dar e acreditando fundamentalmente nos seus próprios valores.

O certo e o errado

Jane Adrian acredita que as regras fixas como higiene, autodifesa, convívio, saúde, alimentação já são suficientes no currículo de ensino familiar. E que as outras regras que os pais tenham predileção não devem ser levadas tão a sério na vida diária.

— Ao surgir o problema do certo e do errado, ele deve ser explicado em termos simples como "estou muito zangada porque..." E se o problema não se enquadrar neste tipo de distinção, admitir que "você fez uma grande bobagem, mas eu também me aborreço demais..."



mulher

Até os seis anos, em média, a criança ainda não aprendeu a diferenciar um princípio de educação (higiene, respeito, etc.), das ações individuais que possam infringir esse princípio. E ela muitas vezes pensa que o errado, dada a reação dos pais (repreensão, castigo ou advertência), é o ato em si. Aos oito meses ela já sabe a diferença entre o sim e o não. E em geral até os seis anos vai assimilando as normas que lhe são inculcadas. Quando atinge uma maturidade maior, é capaz de distinguir sozinho os ensinamentos básicos de

educação e pode encaixar as mais diferentes ações dentro delas.

Durante esse tempo, a atuação errada dos pais pode levar a dois extremos de comportamento que caracterizam a criança-problema: o daquela reprimida, sem iniciativa e sempre com medo de errar e o da outra, "largada", impossível de conviver em sociedade.

De acordo com a psicóloga infantil Jane Adrian, em artigo publicado no London Times, os pais quase sempre, esperam que a criança adirinha quais os comportamentos que lhes agradam ou desagradam e, muito cedo ainda, consideram normal que ela não fique perplexa pelo fato de poder brincar com areia e não com comida, por exemplo, e que saiba quando está sendo castiga e inconveniente.

Comportamento inconveniente

A maioria das crianças consegue reagir da maneira esperada: aceita a dife-

rença entre um monte de areia e um prato de comida, mesmo que secretamente continue a achar que essa diferença não é tão importante assim. Numas etapas seguintes um outro tipo de discernimento, mais sério e mais difícil passa a ser exigido: sem conhecer as razões que interferem no mundo adulto, ela deverá aprender a distinguir o comportamento que é inconveniente, irritante, daquele que é errado.

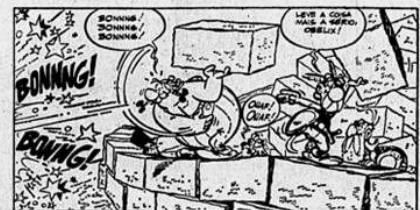
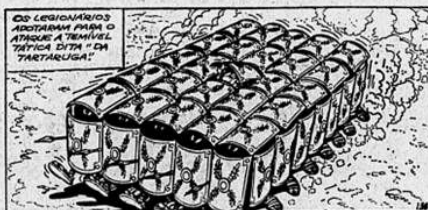
Para os pais, o comportamento errado significa, evidentemente, a transgressão aos princípios que foram estabelecidos para a educação da criança. Estabelecidos, mas não suficientemente explicados e interpretados, geralmente por insegurança em relação ao valor que eles próprios lhes conferem, muitas vezes por comodismo. Fundamentalmente, porém, é por desconhecimento do processo que regula, na criança, a introdução de regras de moralidade. Resta então, para que a criança avalie o grau de importância do seu ato de infração, a reação aparente, exterior, que ele provoca.

Comentando uma pesquisa feita entre 50 crianças na faixa dos seis anos, Jane coloca entre "as piores, as coisas mais erradas que uma criança pode fazer", entre outras: "botar o dedo no nariz na frente dos outros, esquecer de puxar a descarga da privada, comer e beber por fora da boca, comer e beber coisas, chamar a vizinha de vaca velha..." E ao procurar saber os motivos da escolha,

ASTERIX

E CLEOPATRA

Copyright APLA/28



NONSENSE - JUAREZ MACHADO



Som universal

● Quando falou recentemente na BBC sobre a música popular brasileira, Augusto Marzagão abordou o problema do chamado som universal declarando que na sua opinião este não existia. E concluiu: "O único som universal que conheço é o do espirito."

Vai-vém

● A bailarina Márcia Haydée foi convidada pelo Embaixador Ilmar Pena Marinho para ficar hospedada na nossa Embaixada em Moscou durante a turnê que ali fará em fevereiro com o Stuttgart Ballet.

● Maria Lúcia Nabuco de pé quebrado resultado de um acidente ocorrido em Búzios.

● Sérgio Cavalcanti voltando no colunismo com o mesmo pseudônimo, Suetônio, com que começou.

Pesqueiro

● Mais um dado a correr para o atual sucesso de Itacuruçá: no último fim de semana um grupo de rapazes resolveu explorar um pesqueiro ainda virgem e o resultado foram 13 quilos de lagosta em meia hora.

Clube da Favela

● Os brasileiros residentes em Paris acabam de ganhar mais um ponto de encontro, com a inauguração de uma boate chamada Club de la Favela, animada com o som de cantores e ritmistas brasileiros.

● O novo Club fica no subsolo de um restaurante de comida brasileira, o Feljoda, que abriu há alguns anos com relativo sucesso mas cuja comida acabou depois caindo a um nível abaixo de zero.

Contraponto

● Aluísio Leite Garcia e Alfredo Machado formando uma dobradinha para lançarem na televisão brasileira as aventuras do elefantinho Babar, um dos hits da França infantil.

● O acadêmico e Sr. Odilo Costa Filho comemoraram 30 anos de casamento e tiveram missa de ação de graças mandada celebrar no mosteiro de São Bento por seus filhos.

● Almôço tranquilo no Alcan, de Leblon, para Maria e Chico Buarque e Lélia Diniz e Rui Guerra.

Pão com manteiga

● Marie Laforêt, que se casou recentemente com um industrial francês, está fazendo sucesso no Théâtre de la Ville, em Paris. Além de cantar, conta algumas histórias de garota martirizada num convento.

● Um crítico que não gostou muito é que chamou o espetáculo de Alice no País do Pão com Manteiga.

Quem vai

● Para São Paulo, no fim de semana, Graziella e Bu-by Leonetti.

● Para Petrópolis, em temporada de verão, Nenette e Willie Weinschenk.

Turismo com "T" maisculu

● Os dois aeroportos de Paris, Orly e Le Bourget, receberam em 71 13,7 milhões de passageiros, cifra que demonstra um aumento de 9% em relação ao tráfego de 1970.

Cinema

● O cineasta Néilson Pereira dos Santos transando

com Becki Klabin e Waidick Soriano a incluída da dupla em seu próximo filme *Corpo Fechado*, que terá a cidade de Caxias como *décor*. O filme com Regina Léclery sairá depois desse.

● De 16 a 26 de abril, o Brasil estará representado no Festival de Cinema de Teerã pelo filme *O Bardo Otelo*.

A flanela é o "quente"

● A flanela é o novo grito da moda européia para as mulheres. Em todas as cores, está sendo usada para todo e qualquer tipo de roupa, inclusive para os terninhos femininos, aparecendo em vários padrões, inclusive o riscado de giz, imitando as pesadas casimiras masculinas.

● Para um país como o Brasil, de inverno ameno, a flanela é o tecido ideal.

Quem vem

● Dois conhecidos playboys internacionais, ambos espanhóis, Thomas Terry e Liagostera, figuras fáceis de verão de Marbella e adjacências, vêm para o carnaval carioca.

● Terry, proprietário de uma indústria de bebidas é o dono dos conhaques Terry, Jerez de la Fronteira, etc.

Carnaval caro

● Por falar em carnaval: não vai sair nada barato este ano o carnaval do Municipal para os compradores de camarotes e frisas. Senão vejamos: cada camarote, por exemplo, custe a seus compradores Cr\$ 13.600, com direito a apenas oito ingressos. Para movimentarem os camarotes, cuja lotação, no carnaval, vai ficar aos 16 ou 20 foliões, seus proprietários serão obrigados a comprar mais pelo menos oito convites individuais, ao preço de Cr\$ 250,00 cada um, o que dá mais Cr\$ 2 mil. Acrescente-se, calculando por baixo, mais de uns Cr\$ 2,5 mil de despesa com bebidas (champê, scotch, etc.) e o total da noite andará beirando os Cr\$ 18 mil.

● E' exatamente por isso que há uma instituição internacional chamada rachuncho.

Por aí...

● Rafa de Almeida Magalhães acabou roendo a corda no último instante e quem acabou ficando com a casa de Búzios da Sra. Eudóxio Ribeiro Dantas para o verão foram Monique e Carlos Eduardo de Lima Rocha.

● O Sr. Antônio Salgado incorporou uma Porsche à sua escuderia, que já conta com uma Fiat.

● De Porsche nova está, também, o bom pintor Paulo Fernando Marcondes Ferraz, um dos atuais reis das cabritinhas cariocas.

Noite movimentada

● Geyza e Hubert de Castelijá abriram os salões de sua cobertura com vista para a Lagoa para um movimentado cocktail em homenagem a Guy, que também é Castejá. O apartamento, cuja decoração está senas, abrigou o grupo top das cabritinhas, devidamente pastoreadas por Zé Pessoa de Queirós, Paulo Fernando Marcondes Ferraz e Chiquinho Vilela.

● Só faltou mesmo o Chico de Brito, que estava no Flieg assistindo à estréia do Zimbo Trio, um dos melhores e mais vibrantes sons da noite do Rio no momento. Seu baterista, Rubinho, vale, sozinho, um show.

Zózimo



Os bebês de Rosemary são na verdade estas duas lindas e louras crianças, que nada têm a ver com o que conta o filme e que a mãe Mia Farrow exibe orgulhosa

Baile dos Petits Lits Blancs no Rio

● E' possível, e até provável, que o Rio de Janeiro seja escolhido para a sede do próximo Baile dos Petits Lits Blancs, o acontecimento beneficente mais elegante do mundo. As sondagens, iniciadas em Paris, em dezembro, por Guy de Castelijá, tiveram agora sinal verde por parte dos organizadores.

● Como se sabe, o Baile dos Petits Lits Blancs é realizado todos os anos num país diferente. No ano passado, por exemplo, fez parte dos festejos de Persépolis. Assim, poderia perfeitamente ser incluído este ano na programação comemorativa do século e meio de nossa independência como seu acontecimento social mais brilhante e importante.

● Se as negociações realmente chegarem a um bom termo, o local de sua realização será o Copacabana Palace. D. Mariazinha Guinle já foi, inclusive, consultada a esse respeito.

HOJE É DIA DE ROCK

de JOSE VICENTE
100 REPRESENTAÇÕES

Direção de
RUBENS CORRÊA
(Prêmio Golphino de Ouro 1971)

PRODUÇÃO DE RUBENS CORRÊA E IVAN DE ALBUQUERQUE



cenário e figurinos:
LUIZ CARLOS RIPPER.
Música:
CECILIA CONDE.
Expressão corporal:
KLAUSS VIANA.
Foto: Alair.

De 3ª a 6ª-Feira, às 21,30
hs. — Sábado, 20 e 22,30
hs. — Domingo: 19 e ...
21,30 hs.

ELENCO:

ISABEL RIBEIRO
ISABEL CAMARA
IVONE HOFFMAN
LEYLA RIBEIRO
THAIA PEREZ
IVAN DE ALBUQUERQUE
KLAUSS VIANA
KAKÁ VERSIANI
NILDO PARENTE
RENATO COUTINHO
RUBENS CORRÊA
DUDU CONTINENTINO
ALEXANDRE LAMBERT
ARTHUR SILVEIRA
PAULO CEZAR OLIVEIRA

O QUE DISSE A CRÍTICA

"Um espetáculo sensacional feito com uma carga incrível de lirismo, fantasia e delicadeza de sentimentos" (Van Michelski — *Jornal do Brasil*).
"... Espectáculo tão bonito, comunicativo e envolvente, que se voltaria a vê-lo repetidamente, para alugar em seu encanamento as frustrações, as insatisfações, os problemas que todos carregamos" (Henrique Oscar — *Diário de Notícias*).
"Não me sinto constrangido em dizer que amo o espetáculo do Teatro Ipánema, um espetáculo que eu estava esperando há muito tempo" (Martim Gonçalves — *O Globo*).
"Um espetáculo inspiradíssimo que ninguém poderá deixar de usufruir" (Gilberto Tumbicze — *Manchete*).
"É um texto de carinho, representado com muito amor. Consegue, entra pela pele, pelo coração" (Udo Alberto — *Foto 5* e *Foto 6*).
"É um espetáculo maravilhoso. Merece ser visto por todos" (Almir Azeredo — *Ver de Portugal*).
"E estão todos tão próximos, tudo é feito com tão pouca pretensão, que à saída do teatro, o despedida é mais um convite para que voltem sempre pois eles lá estão" (Pálio e Plástica).

TEATRO IPANEMA — Rua Prudente de Moraes, 824/A
Reservas: 247-9794. Ar refrigerado perfeito.

HOJE
SENSACIONAL
feijoada
COM SAMBA, ATRACÕES
E BATIDAS ESPECIAIS
RINCÃO GAÚCHO
R. MARQUES DE VALENCIA, 83 - DUCA.

Zózimo Barrozo do Amaral

1972 / PREVISÕES

Ingmar Bergman e Elliott Gould nas filmagens de *The Touch*



François Truffaut, Jean-Pierre Cargol: *O Garoto Selvagem*

Boa safra de filmes com domínio americano

Nosso cinema descobre o público infantil e adapta Graefiano Ramos ("São Bernardo"), Lúcio Cardoso ("A Casa Assombrada") e Adonias Filho ("O Anjo Mau")

ELY AZEREDO

TUDO indica que o cinema americano voltará na temporada de 1972 a supremacia que se tornou absoluta nos últimos anos. Esta predominância não resulta apenas dos condicionamentos da importação. O cinema italiano, apesar de um apreciável número de obras de categoria artística, continua dominado por duas tendências quase impermeáveis à inovação: a comédia erótica que vemos até em cenários pré-históricos; *Quando as Mulheres Tiram Rabo* e o western voltado ao cultivo da violência extrema. No cinema francês, que insiste em forçar o consumo de Brigitte Bardot e explora a exatidão de Alain Delon, o mecanismo de renovação de valores raramente funciona. François Truffaut (*O Garoto Selvagem*) é uma de suas poucas promessas importantes para a temporada em início.

público brasileiro: o filme não obteve a aprovação da Censura. Dos centros produtores mais importantes, o japonês continuará o pior representado no Brasil (fora de São Paulo, onde a exibição, embora ampla, é pouco seletiva). Para os cineastas japoneses, suecos, alemães, russos, etc., a única esperança de circulação aqui seria uma política de estímulos à criação de salas especializadas ou cinemas de arte. E para ver as reações mais importantes, o caracol precisaria consultar semanalmente os programas dos cineclubes e outras entidades do gênero.

O cinema brasileiro já se penitencia, quase por unanimidade, da distância que seus trabalhos mais ambiciosos impuseram ao público nos últimos anos. O ano começa com maiores dificuldades de exibição para os chamados filmes marginais. A triagem natural, resultante do jogo de oferta e procura, abrirá oportunidades mais lucrativas para um cinema de fácil consumo, desde que a apelação não provoque escaramuças com a Censura (onde estão retidos, entre outros, o pornográfico: *O Ritual dos Sádicos*, do pseudo maldito José Mogica Martins, e *Assim Nem a Cama Aguenta*, uma inversão do esquema de paquerias & donzelas).

Não são poucos os cineastas brasileiros que reconhecem os erros do excesso ufanismo e acham necessário recomençar "da estaca zero" o diálogo cinema público. O cinema para crianças, já cultivado por Gérson Tavares e outros produtores, esporadicamente, encontra novos adeptos em Roberto Farias, Flávio Miglacio e

Alberto Salvá. Outra forma de favorecer a comunicação sem esquecer os compromissos culturais é o aproveitamento de obras literárias, tendência que nos dará *O Anjo Mau*, *A Casa Assombrada* e *São Bernardo*, sob direção de Roberto Santos, Paulo César Saraceni e Leon Hirszman, respectivamente.

Filmes em destaque

Alguns lançamentos promissores previstos para 1972, no Rio:

— *Clockwork Orange*, de Stanley Kubrick (EUA). Nova realização do cineasta de 2001: *Uma Odisseia no Espaço*. Segundo *Saturday Review*, "causará uma reação de choque entre os diretores, pois Kubrick, no terreno técnico, pelo menos, superou todos. Time saudou Malcolm McDowell como novo superstar. Para os críticos de Nova Iorque, Kubrick foi o melhor diretor de 1971 e seu filme o melhor lançamento.

— *The Christmas Couple*, de Sydney Pollack (EUA). Ainda em produção, mas com possibilidade de chegar às nossas telas ainda em 1972. É uma realização do diretor de *A Noite dos Desesperados* (*They Shoot Horses, Don't They?*), um dos filmes mais expressivos dos últimos anos. Jane Fonda, que teve sua maior atuação neste filme, está em *The Christmas Couple*, ao lado de Warren Beatty.

— *The Touch*, de Ingmar Bergman (Suécia). Depois do impasse de *A Paixão de Ana*, a maior decepção da temporada carioca de 1971, Bergman foge do excesso de ambiguidade de sua última fase. Tematicamente, *The Touch* vem sendo aproximado por muitos críticos a obras mais jovens do autor, como *Juventude* (*Sommarek*) e, ratificando sua intenção de mudar de tom, ele disse: "É meu primeiro filme de amor." Elliott Gould, o excelente ator americano, atua ao lado de Bibi Andersson e Max von Sydow. Co-produzido por Bergman e uma empresa anglo-americana, *The Touch* tem diálogos em inglês e sueco.

— *Sacco e Vanzetti*, de Giuliano Montaldo (Itália). O cineasta de *Vanzetti*, imigrantes italianos condenados à morte nos Estados Unidos, em 1921, sob acusação de assalto a mão armada. Para vasta faixa da opinião liberal americana os dois eram inocentes e não teriam sido executados se não fossem anarquistas. O caso teve repercussão mundial e serviu de repasto (inclusive) aos americanos profissionais. Resta verificar se o filme foi aplaudido na Europa por sua qualidade ou por tomar a defesa de Sacco e Vanzetti. Também vem sendo o mais lucrativamente elogiado os atores Richard Cucciolà e Gian Maria Volonté.

— *Frenesi*, de Alfred Hitchcock, produzido na Inglaterra para a Universal. O primeiro filme dirigido pelo mestre na Inglaterra desde *Pavor nos Bastidores* (*Stage Fright*), de 21 anos atrás. Baseado em *Slough*, romance de Arthur L. Berni, reúne um elenco inglês sem estralismo.

— *Um Anjo Mau*, de Roberto Santos (Brasil). Baseado em Adonias Filho. Diz Roberto Santos

que seu novo filme não conseguiu se libertar de *A Hora e Vez de Augusto Matraga* — "talvez por encontrar em Aquena a mesma vontade de escolher seu destino que caracterizava Augusto Matraga." E acrescenta que *Um Anjo Mau* "também tem algo de tragédia grega", ainda que "no fundo", seja "uma fábula simples sobre as pessoas que não têm saída."

— *As Quatro Chaves Mágicas*, de Alberto Salva (Brasil). Responsável pelo mais vigoroso filme brasileiro de 1971. Um homem sem importância, Salva entra na seara quase inexplorada do filme para crianças, com ambição de trazer uma contribuição pessoal ao gênero.

— *A Culpa*, de Domingos Oliveira (Brasil). Depois do decepcionante *E' Simonal*, o cineasta de *Coração de Ouro* realiza seu mais ambicioso filme. Paulo José e Dina Sfat, os protagonistas.

— *Terror Cego*, de Richard Fleischer (EUA). De quem vimos há pouco *O Extraludador de Rillington Place*. Thriller com a grande Mia Farrow no papel de uma cega.

— *Ardil 22* (*Catch-22*), de Mike Nichols (EUA). Sátira baseada no sucesso de livreria de Joseph Heller. Produção de 15 milhões de dólares, com atores do porte de Orson Welles, Alan Arkin, Jon Voigt.

— *A Última Sessão do Cinema* (*The Last Movie*), de Peter Bogdanovich (EUA). Produção da BBS, responsável por filmes como *Sex and the City* e *Uma Vida numa Pequena Cidade* texana de 1950, onde o único cinema será sufocado pela floresta de antenas de televisão.

— *A Casa Assombrada*, de Paulo César Saraceni (Brasil). Adaptação do romance *Crônica da Casa Assombrada*, de Lúcio Cardoso. Fotografado por Mário Carneiro, interpretado por Norma Benguel, Rubens Araújo, Carlos Kroeber, Maria Teresa Medina, Nelson Dantas, Leina Krespi e outros.

— *Clute*, de Alan Pakula (EUA). Thriller policial com elementos de perversão e paranóia, ambientado em Nova Iorque. Jane Fonda (ao lado do excelente Donald Sutherland) foi considerada a melhor atriz de 1971 por seu papel neste filme. Título no Brasil: *O Passado Condena*.

— *The Landlord*, de Hal Ashby (EUA). Primeiro filme de Ashby, antes montador de filmes de Jewison. Um filme realista sobre o problema do negro e outras mazelas americanas. Com atuações muito elogiadas de Lee Grant e Beau Bridges.

A MPB, à espera de um milagre

Só a proteção ao artista poderá evitar a perda de prestígio da música brasileira

JULIO HUNGRIA

S E a queda da velocidade e do volume foi a tônica do primeiro ano da década e deverá ser, também no próximo período, a tendência mais palpável do panorama propriamente internacional, a queda da música gravada no Brasil ou da MPB na preferência do aficcionado/consumidor ou de continuar sendo, em 72, a grande preocupação, no que toca ao panorama propriamente nacional.

O que se pode observar, afinal, é que, desta vez, pelo menos, os caminhos e as perspectivas da música popular parecem bem definidos — na sequência do processo e também quanto à desvalorização do mercado (aspectos que se interligam) tanto dentro quanto fora de hipotéticas fronteiras que separam MPB/MPI.

E se estão bem definidos os caminhos e as perspectivas, o que pode preocupar é justamente o que o futuro próximo poderá reservar à nossa música popular — continuando em queda ou atingindo o prestígio justo e próprio público nacional.

O que será preciso fazer agora para frear essa queda, já foi dito aqui no resumo crítico do ano (31.12), e mesmo assim, a partir dos dados anteriores, ou reafirmaram um momento crítico — é preciso proteger (ou liberar) o artista e criar clima e condições para que a sua produção possa atender à demanda do público, principalmente em termos de qualidade/identidade (como ocorreu em 58/59/60, com a bossa nova, por exemplo).

Enquanto não se propõem ao artista e à música popular essas condições, claro, tudo será mais difícil (e só mesmo um milagre ou um fato eventual, extraordinário e transitório poderá mudar, eventual, extraordinariamente e transitivamente, o rumo do processo e a tendência do consumo).

Enquanto isso, é inevitável, vamos continuar comparando o progresso da música popular brasileira com o produto paralelo, não como informação, como devia ser, mas pelo simples fato de a MPB, desprotegida (ou é o contrário?), não oferecer elementos de identificação para um público ao qual



Orson Welles, Alan Arkin: *Ardil 22*



Beau Bridges, Pearl Bailey: *The Landlord*

BOITES & RESTAURANTES

BOITE MACUMBA (Barra da Tijuca)
apresenta um show de música, harmonia e boleros
FEUPE CARONE — IVAN SENNA — ARY FOUTOURA
e seusacionais macumba girls em

TV MACUMBA — CANAL 7
Texto de Ary Foutoura e Ivan Senna.
De 3a. a 6a-feira: 630 h. — Sábado: 1 h. — Domingos: 24 h.

CHURRASCARIAS TEM-TEM

O MELHOR CHURRASCO DO RIO!
Salões com ar condicionado central
Preços especiais p/ famílias
R. Da. Isabel, 644, Botafogo. Tel. 230-8820. Estr. Jacarepaguá, 7599. Tel. 392-1190. Cel. Estacionamento próprio.

LAPA

JOSE FERNANDES apresenta
9.º MÊS DE SUCESSO
Todas as noites 2 shows diferentes — Carlos
Melo, Gêia Rê, Peter Moreno, Jean Daniel e
Orlando Correia. Orquestra típica p/ 2 conjuntos
dançantes. No sábado preço único 12,00 —
Funciona às 2as-feiras.

SÃO CHICO

Chopinho na cidade!
Open-sandwiches
Condição
O dia inteiro das 10 da
manhã às 10 da noite
Após do horário.
Para o lanche
Depois do horário.
A qualquer hora.

RIO - NAPOLI

Suprimento do nosso chefe:
• Culinária e pimentas
• Culinária e pimentas
Especial focaccia aos sábados
SALÃO RESERVADO COM AR REFRIGERADO E MÚSICA EM 1961
R. Teixeira de Melo, 53, Pça. Gal. Osório (Ipanema). Tel. 267-9909

LENY ANDRADE PEDRINHO MATTAR TRIO

ROSINHA DE VALENÇA — CELINHO
& CONJUNTO — MIRZO BARROSO
— MILEE
SUA ANIMAL MENDONÇA, 26 — Tel. 287-0103

ZIMBO TRIO

QUINTETO DE LUIZ CARLOS VINHAS E ROSE.
flag
Piano de Walter
Gonçalves, a partir
das 20 horas
R. Xavier da Silveira, 13 — Tel. 255-0735

A LA CAZAR

Agora sob nova direção
O MAIOR VARANDA DA NOVA AV. ATLÂNTICA
Culinária internacional — Chopp claro e escuro
Música funcional: Hips, GRANDE FEIJOADA, ESPECIAL
Av. Atlântica, 3330, esquina Alente, fonepêlv. Tel.: 255-1922

canecão

Apresenta o seu SUPERPRODUÇÃO
A MAIOR MONTAGEM JÁ FEITA NO BRASIL
Com: CHICO BUARQUE DE HOLANDA — MPB-4 —
ISAAC KARABITCHEVSKI — FERNANDO LOPES
ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA

De 4a. a sábado a partir das 21 horas.
Reservas na portaria

pratos deliciosos e preços

acessíveis se aliam à
cozinha internacional do
restaurante do — **SENTE**
aberto diariamente, exceto domingos
de 11 às 14 h. e de 19 às 21 h.
Rua Pompeu Loureiro, 95

CORDÃO DA BOLA PRETA

As 4as. — NOITE DE SAMBA QUENTE
FOJEB: GRANDE BAILE CARNAVALESCO
AMANHÃ: FUTEBOL À FANTASIA às 8 h. na quadra do
Internacional Brasport
Abrilhantado com a BANDA DA BOLA PRETA
ALMOÇO — JANTAR — DRINKS — DANÇAS
Av. 13 de Maio, 13, 3.º andar. Novos telef. 224-9111 e 224-3274

FEIJOADA

Todos os
Sábados
10,00
Aberto das 11 da manhã
às 4 da madrugada
• Cervejaria
• Churrascaria
• Ambiente alemão
R. Viç. de Pirajá, 22 (ao lado do T. Sta. Rosa) — Tel. 287-0302

ASSYRIUS

o bar mais sofisticado
da América Latina
AV. RIO BRANCO, 277 e 278 — Tel. 242-7299
Almoço, drinks, sem buffet fixo, a partir das 11 h., que o mestre
Carlos Melo. Show de samba até a meia noite 18 h.

Para a música erudita e o cinema, a temporada promete ser superior à do ano anterior. No Teatro Municipal, por exemplo, teremos a presença de uma *diva* como Renata Tebaldi e a estreia mundial de um oratório de Darius Milhaud. O panorama cinematográfico deverá ser novamente dominado pelo cinema americano, que se apropriou habilmente da linguagem e temas da vanguarda, e o cinema brasileiro tentará maior integração com o público através do filme para crianças e da adaptação de obras literárias. No vídeo, o ano será marcado pela inauguração da televisão colorida, mas as grandes modificações em termos de programação só se farão sentir nas próximas temporadas. Quanto à música popular brasileira, teme-se que a sua queda no mercado de discos, já delineada no segundo semestre de 1971, continue se agravando ainda mais.

ela momentaneamente não satisfaz (a maior parte dela não satisfaz). E então, vamos continuar desacelerando, diminuindo a velocidade, não intencionalmente e nem no sentido próprio musical como se indica no panorama internacional, mas à revelia e no sentido da velocidade da sequência do processo — até parar? (O que é muito sintomático, afinal, é que, um ano antes, discutíamos, tentando colocar as pers-

pectivas para o período, filosofia & objetivos — universalismo, internacionalismo, etc. E hoje, bem, hoje não dá para chegarmos a tanto. Regredimos? Talvez ficasse melhor dizer que paramos um momento. Que a MPB parou em 71, especialmente na segunda metade do ano. E que, por enquanto, ainda não deu para retomar o ponto que pretendíamos fazer — o real — era — no dezembro/janeiro anterior).

Muitas atrações na música erudita

Uma rica temporada lírica italiana e a missa do padre José Maurício, na catedral

RENZO MASSARANI

N O Município, estuda-se uma temporada bem mais brilhante do que a de 1971. A temporada começa em 7 de abril, na catedral, festejando o Sesquicentário da Independência com um concerto da OTM e da ACC, no programa, *Abertura e Credo*, de D. Pedro I, *Laudate Dominum* (ou *Missa N. Sra. do Carmo*), de P. José Maurício. O concerto será repetido dia 9; aliás, as principais manifestações do Município, agora, terão uma réplica nas tardes dos domingos seguintes, o que deverá dar bons resultados musicais e econômicos. Sexta-feira 14 e domingo 16, estreia mundial do oratório cênico *Saint-Louis*, de Darius Milhaud, com intérpretes e esquilhos pelo compositor: Doublé, Pernoo, Soyler, Liccioni, Ecosard, Brun, Lebris, Manchete e Demai; cenários de Wakhevitch. Estes intérpretes, nos dias 21 e 23, encenarão *Faust*. Dia 24, único grande concerto da orquestra RDP de Paris. Em abril, *Weater Report* Pop Group, com Guida.

Em maio e junho, a OTM será regida pelo maestro Mitchell, e em concertos com Zabaleta, Szidon, Sônia, Maria Strutti, Klein e solistas da própria orquestra; nos programas, *Quarta Nove*, de Prokofiev, e o *balado Desdobramento do Brasil*, de Villa-Lobos. Em julho, lírica italiana: *Carmen* (a romana Victoria Cortés, Corelli, Miella Freni), *Aida* (Corelli), *A n d r e a Chénier* (Renata Tebaldi e Corelli), *Tosca* (Tebaldi e Gianni Raimondi), *Bohème* (Freni), com dois velhos amigos do Rio: o maestro de Fabritius e o encenador Maestrini. Tendo a provável participação de Renata Scotti, Montserrat Caballé e Beverly Sills, teremos em seguida *Rigoleto*, *Traviata* (em setembro) *Maria Tudor*, regida por Eleazar de Carvalho.

Mas a temporada, que quer voltar às gloriosas tradições da cidade, faltaria aos seus fins se não apresentasse também algo fora do repertório comum, conforme José Mauro; e então, parece que se abrirá com *Cinderela de Rossini* na monumental edição 1971 do *Maio Fiorentino* (encenação de cenários: J. Ponnelle, com Teresa Benganza, Renato Capecchi, Montarsolo) e que, festejando os 90 anos de Gianfrancesco Malpiero — o compositor mais importante da Itália atual — a teremos com seu novíssimo triplô *Uno dei Picci*, *Iscazio* e *Figliuol Prodigio*, que o maestro Sanzogni acaba de estreiar, com grande êxito, na *Semana Musical de Siena*, possivelmente, na ocasião, o ilustre regente veneziano voltará pela terceira vez ao Rio. Será aberta uma assinatura de gala, para todas as estréias; e cada obra terá três apresentações (*Carmen*, *Quarta Nove*). A contratação dos cantores europeus é acompanhada pelo empresário Dante Viggiani. *Chance para os nacionais* Em agosto, Karl Richter regerá sua Orquestra Bach, de Munique, e a

Associação de Canto Coral, em *Paizão de São João*, *Missa em Si*, *Oratório de Natal* e *Concertos Brandenbúrgueses*, de Bach. Seguirão a Orquestra de Israel com Zubin Metha (2 concertos), o Quarteto Amadeus (2 concertos), a Orquestra de Camara da Inglaterra; Eleazar de Carvalho regerá algumas manifestações. Em meados de outubro, parece que um elenco alemão (com o tenor Van Kesteren) apresentará *Cavalheiro da Rosa* de Richard Strauss, *Flauta Mágica*, de Mozart e a ópera *Mozart*, de J. Strauss; caso contrário, teríamos o Teatro de Bonn. Os melhores cantores nacionais participaram de todas as segundas manifestações, será confiada totalmente a eles uma temporada de óperas de camara; nos três programas, haverá *Malazarte*, de Guarneri, e o *balado Rudi*, de Villa-Lobos. A seguir um concerto sinfônico de música brasileira atual.

A temporada concluirá com uma segunda manifestação na Catedral, quando a OTM e a ACC executarão a *Missa de N. Sra. da Conceição*, de P. José Maurício. Tatiana Leskova cuidará do Corpo de Baile. O Município hospedará concertos da OSB e possivelmente os domingos da Juventude. Concertos e óperas serão transmitidos pela Rádio MEC. Tais planos estão sendo submetidos ao Governador da Guanabara, a Celso Kelly, do Dep. de Cultura, e ao Secretário de Educação. A direção do Teatro estuda a possibilidade de repetir algumas manifestações em Brasília, São Paulo e Be-

lo Horizonte, num intercâmbio lógico e útil que, por incrível que pareça, até agora nunca foi alcançado. Sob as atividades fúteis da Sala Cecilia Meireles, da Pró-Arte e do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, nenhuma notícia. A Orquestra Sinfônica Brasileira não tem ainda um programa definido; mas, conforme um noticiário de Zozimo no JB, "o conjunto iniciará, em 29 de abril, a Série do Teatro Municipal (10 concertos)" entre os regentes convidados para esta Série, e que confirmaram a sua participação, estão Kurt Masur (titular das Orquestras de Leipzig e Dresden) e o sulco George Sebastian; e invitará, como solistas os pianistas Alicia de Larrocha, Philippe Entremont, Cláudio Arrau, Rudolf Firkušny, Nelson Freire, André Watts e o violinista Henryk Szering.

A temporada terá sequência com a Série Sala Cecilia Meireles (10 concertos), com início previsto para 5 de maio; também tendo como palco a Sala Cecilia Meireles, está programado o Círculo Coral, com a participação da Associação de Canto Coral, de regentes como Hans Gierster e Eduardo da Mata, e de solistas como Guilmar Novais, David Bean, Manuel Régio, todos pianistas, e o violinista Hedrun Ganz; a temporada de OSB termina com a Série Juventude, que compreenderá 10 concertos.

A Associação de Canto Coral, com Clópeo Person de Matos, iniciará seu 31º ano de vida com várias manifestações corais-sinfônicas, no Teatro Municipal e com a OSB, e dará numerosos

concertos à capela. A temporada da Abrarte terá início em 22/5 com o pianista Moura Castro, da Texas Christian University, continuando com Nelson Freire, Coro da Associação Wagneriana, cantora Mariana Landi, violinista Jean-Paul Garot, e cravista Gudula Kremers, cantora Flávia Alegria, pianistas Esther Nalberg, André Luis Rangel, Arthur Brasil e Quarteto da UFRJ. Programou também, para celebrar seu 10º lustro, uma execução do *Concerto a 4 pianos de Bach*, convidando Guilmar Novais. Recriará sua terceira Série Vespéral, com a colaboração do ICBA, nas sextas-feiras, dando assim uma oportunidade aos artistas jovens.



Eleazar de Carvalho vai reger vários concertos nesta temporada

Entra em cena o vídeo colorido

Cautela no Globo, fusão Rio-São Paulo na Tupi e volta à tática da TV Rio.

VALÉRIO ANDRADE

A implantação da televisão colorida será o grande acontecimento (ou inovação) da temporada de 72. Março foi o mês estipulado pelo Governo para o início das primeiras transmissões, entretanto, é possível que a cobertura carnavalesca já sirva de teste. De qualquer forma, e independente do que ocorra durante o próximo reinado de Momo, a Festa da Uva já tem data reservada no calendário oficial dos eventos coloridos de 1972.

O sistema da TV a cores é bastante complexo, exigindo vultosos investimentos e planejamento por parte das emissoras, que, de acordo com

exigências oficiais, terão de fornecer um mínimo de 10 horas coloridas por semana. Nesta fase, experimental sob todos os aspectos, inclusive em termos de audiência, o telespectador não deve esperar que ocorra uma reviravolta na programação diária. A própria direção do Globo já anunciou que "1972 será aproveitado para a formação e treinamento do nosso pessoal, assim, toda produção a cores será exibida e analisada apenas internamente, para evitarmos qualquer precipitação. A nossa atividade a cores, em 72, se limitará basicamente à exibição de filmes de longa metragem."

Apesar do Globo, que já divulgou as alte-

rações que serão operadas na temporada que ora se inicia, a Televisão Tupi ainda não anunciou a sua estratégia para 72. Sabe-se apenas, no terreno das transmissões coloridas, que o Canal 6 (Rio) pretende dar ênfase especial ao telejornalismo. E pouco provável, contudo, que se aventure a entender a imagem colorida aos programas de auditório, até porque, nesta primeira etapa, a audiência não justificaria tal mobilização de recursos técnicos e financeiros.

Portanto, salvo algum lance imprevisto, a televisão colorida em 1972 não levará suas câmaras até os auditórios, permanecendo na área cinematográfica e na cobertura de eventos especiais.

Alterações na programação

Um dos mais populares programas da era radiofônica, *Balança Nô Cai*, finalmente caiu sob a crescente pressão que se vem exercendo em nome do bom gosto. Ainda na linha dos *shows*, a Globo anunciou a cassação do igualmente popular *Alô Brasil*. *Aquela Abração*, que será substituído por outro congado por Moacir Franco.

As alterações reveladas pela Globo, entretanto, não se limitam exclusivamente ao gênero dos programas retratados do vídeo. De acordo com a nova orientação, nenhuma novela poderá ultrapassar o limite de 940 capítulos. Não importa o sucesso. Assim sendo — e apesar do impulso que elevou *Minha Doce Namorada* no balão do IBOPE — a novela de Regina Duarte e Cláudio Marzo já se acha nos capítulos finais.

Tal medida visa acabar com os abusos dos prolongamentos indefinidos, prejudiciais à própria trama e que, até então, vinham sendo ditados pelo IBOPE.

Telejornalismo

O informativo *Última Notícia*, lançado pela Globo após a novela das 10 horas, será substituído por um telejornal mais amplo e visualmente mais atraente. Realmente, do jeito que vinha sendo feito, *Última Notícia* não passava de uma reprise resumida da edição diária do *Jornal Nacional*, sem qualquer contribuição especial.

Em relação ao público infantil-juvenil, a mais fiel e esquecida legião de telespectadores, o canal 4 preparou um *Globofôno* que será apresentado no vídeo diariamente, de 30 em 30 minutos, das 14 às 18 horas. Através dele, "a realidade do mundo de hoje será levada até as crianças numa linguagem adequada, com os noticiários orientados por uma equipe de psicólogos."

Linha cultural

A série *Globo-Shell*, que ainda não correspondeu à expectativa nem encontrou a fórmula ideal, não só será aperfeiçoada como ainda ampliada com mais 20 títulos sobre temas de interesse geral, como Alimentação, Saúde, Educação, Arquitetura, Comunicação, Urbanismo, além dos temas referentes às nossas manifestações artísticas.

A aquisição da série *Sesame Street*, famosa e elogiada nos Estados Unidos, representa uma medida positiva tanto do ponto de vista cultural como do educacional. Em um programa voltado, e que precisa ser adaptado aos padrões brasileiros de ensino, *Sesame Street* só será exibida a partir de setembro.

A fusão associada

A Rêde Tupi de Televisão tem como meta para 72 a fusão das centrais de produção existentes no Rio e São Paulo. A complexidade da tarefa, de vital importância para a cadeia associada, impediu que a direção do Canal anunciase com a devida antecedência as alterações e inovações previstas para esta temporada de 72.

A volta do Rio

Recentemente adquirida por novo grupo empresarial, a TV Rio, que passou 1971 praticamente em branco, com uma audiência calculada em 3%, pretende voltar a ocupar um lugar ao sol durante 1972. Para tanto, segundo se anuncia, está sendo reequipada, em condições de fazer frente ao desafio financeiro da produção, trabalhos e lenta escalada de ascensão após a queda.

Mais previsões na última página

SUCATA SUCATA SUCATA SUCATA SUCATA SUCATA

Sargentelli 14.º MÊS DE SUCESSO!

na **SUCATA**

na 14.ª ANIVERSÁRIA DO SHOW DIÁRIO COM AS MELHORES ATRAIÇÕES

Expositores: As 24.ªs, mat. às 20h, às 17h. Coquet. C/S 20,00 todos os dias. Res.: 227-5589 e 227-6886

2 SHOWS DIÁRIOS: 22h. e 24h. Aberto desde 21h.

JOSÉ MESSIAS 13.º MÊS DE SUCESSO

Apresenta novo show do

SAMBÃO

de Choroacale Galeto

Com 36 artistas, as mais belas músicas, passadas e ritmadas.

Rua Constante Ramos, 140. Reservas: 227-5586.

CASTELO DA LAGOA

ÚNICO RESTAURANTE ESPECIALIZADO EM COZINHA EUROPIA DO RIO

Sócio Nobre exclusivo para banquetes e reuniões festivas de fim-de-semana. • Cozinha francesa de garçom. • Culinária ligeira. Abre às 11h. Aos sábados FEIJOADA

Av. Antônio Pessoa, 1560 - Tel.: 267-0113 e 267-2514

R. Enlaid de Mendonça, 36 - Ar condicionado central

A partir das 19h. - Tel.: 267-0105

NUMBER-ONE apresenta

ELZA SOARES

acompanhada pelo conjunto de OSMAR MILITO

Reservas com antecedência - Tel.: 267-2231

Rua Maria Quitéria, 15

DIA 12, ESTRÉIA MATYSA

OPEN

bar & restaurante

RUA MARIA QUITÉRIA, 85 - PÇA. N. S. DA PAZ

- TEL.: 267-1273

MACROBIÓTICA

SAÚDE É O COMEÇO DA FELICIDADE

REFEIÇÃO COMPLETA: C/S 4,00

De segunda a sexta-feira, de 11h às 21,30h. - Sábados, de 11h às 19h. - Restaurantes n.º 2 abre aos domingos

Pça. Matilde Gendil, 2, 2.º andar. Tel.: 224-2299 e 224-1505

R. Embaixador Regis de Oliveira, 7 - 1.º andar

No endereço da Pça. Matilde Gendil, 2, 2.º andar de produtos (idos e às 19h) e bebidas: molhos das 12h às 15h. C/S 35,00 (a la) e C/S 15,00 (as demais)

Hotel Serrador - Cinelândia - AR REFRIGERADO

NIGHT AND DAY

Todas as noites às 0,30 horas

MARILIA PÊRA em

"A PEQUENA NOTÁVEL"

CARMEM MIRANDA

Super-produção de Carlos Campos e Nelson Santos

"A PEQUENA NOTÁVEL"

CARMEM MIRANDA

Dir.: Maurício Sherman

Figs.: Arlindo Rodrigues - Coreog.: Ismael Güler - Textos: Ary Fontoura - Supervisão: José Prado e Manoel Mascarenhas

NIGHT AND DAY - Res.: 242-7119 - Aberto diariamente: Bar desde 10h. - Almoço desde 11,30h. - Chá-dançante desde 17h. - Jantar a partir das 19h.

RESTAURANTE

PIANO - BAR

COM ZE MARIA

com seu PIANO BEM TEMPERADO

RUA SOUZA LIMA, 48

COPACABANA - Tel.: 267-4212

Estacionamento fácil na Av. Atlântica e na própria Souza Lima.

Parque Rectio

RESTAURANTE

novos serviços "leve sua refeição para casa!"

FEIJOADA DIÁRIAMENTE

RUA MARQUES DE SÃO PAULO, 114 - AL. TEL.: 225-5284 - 224-7010/22-4872

ESTACIONAMENTO PRÓPRIO - AR REFRIGERADO

ALMOÇO COM RESTAURANTE

Serviço completo de bar

Bar e restaurante de 11h. às 15h.

Estacionamento próprio

R. Dias Ferreira, 57-A

Tel.: 267-8762

O NOVO

PIANO

RESTAURANTE

de cozinha internacional

R. Santa Clara, 30-A - Copacabana

Telefone 205-4584

Restaurante

Snack-Bar - Boate

Amanhã: GRANDE FEIJOADA

Ar refrigerado. Música em stereo-music.

Sandwiches à la Carte

Avenida Sernambetubim, 1208

Em frente ao mar (Barra da Tijuca)

Tel. 299-1408

Carlos Drummond de Andrade DE CASTELOS E ARMAS

Quem gosta de castelo ficou feliz ao ver as fotos de que está sendo construído à beira da Estrada Rio-Petrópolis. Um senhor castelo medieval e requilto, tanto quanto possível. Não lhe falta, na informação do repórter, a sala de torturas, que um castelo digno deste nome não pode dispensar, mesmo que seja apenas para edificação das vítimas. E o caso deste, pois o castelo em crescimento não se destina à moradia de nobres nem à defesa de seus bens e privilégios. Servirá de sede sofisticada ao museu de armas que um colecionador caprichoso, o engenheiro Sérgio Correia da Cunha, vem organizando há anos e que, pela sua importância, mereceu ser tombado nos livros do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Museu de guerra, com tudo que serve à guerra em escala internacional ou doméstica. Assim, entre canhões de respeito, arcabuzes, durindanas e milhares de peças ma-

vóricas, lá está a própria e infantil espigarda com que D. Pedro II aprendeu a alitar, aos 11 anos de idade. Aprendeu a não praticar, quando lhe foram dizer que era hora de tomar o Alagoas rumo à Europa, cedendo o lugar ao Mariscal Deodoro. No que, de resto, obrou com sabedoria. Uma espigarda de gênero seria completamente inadequada às circunstâncias. Entregando o poder a Deodoro sem enfrentá-lo pelas armas, o velho não fez mais e melhor: passou-lhe uma batata quente, que em breve iria queimar as mãos do novo portador.

Mas tudo, tudo que é de guerra será recolhido pelo Dr. Sérgio em seu castelo-museu? Certamente, não. Já não falo na bomba atômica nem na bomba de hidrogênio, produtos caros de fabricação restrita, propriedade de uns poucos membros de clube fechadíssimo, que não irão ceder nem mesmo um protótipo à

coleção do castelo quanto mais um original em perfeitas condições de funcionamento. É a pena, a presença de uma bomba H à margem da Rio-Petrópolis até que pegue bem. Como artefato turístico, em primeiro lugar. Depois, como argumento persuasivo de paz, sempre que uma nuvem que os ares escurece sobre nossas cabeças aparecesse (falo no mais remoto e improvável dos subjuntivos, é lógico). Mas deixemos de sonhos superdesenvolvidos. Uma bomba dessas é demais.

Quando me refiro a outros tipos de armas que possivelmente o museu não cuidou de reunir, penso é em certas armas modernas, de grande poder de fogo, que não se inscrevem oficialmente no catálogo das especialidades bélicas, mas que são muito mais pega-matão do que as tradicionais. Uma gên-

cia internacional de notícias, um transmissor de tv, um poster agressivo, um gravador, um filme, um amplificador, um slogan, um jingle, uma piada, uma sugestão subliminar: dêem um desses elementos a João Brandão, e ele conquistará o mundo (para fins pacíficos, esclareço-se). Por que o uso maciço dessas armas ainda não conquistou nem o Vietnã do Sul nem o Vietnã do Norte? É um mistério aparente. Na realidade, costumes acontecer que publicidade de um lado, publicidade do outro se neutralizam, e nem sempre a publicidade mais requintada atinge melhor o alvo. Não obstante, essas armas conservam seu poder mortífero, e com elas pode-se não ganhar a guerra, mas fazer o estrago dos diabos. E parece que as guerras não são para serem ganhas, são para continuar, como indústria sempre em expansão. Controlada.

A que pensamentos cinza-negros me conduziu a imagem desse castelo que daqui a 17 anos estará pronto e visitável na subida da serra, com um expressivo mostruário de máquinas de matar e de assustar, do feito clássico... Deixa para lá. Em matéria de castelos, sou mais do castelhano, que não é castelo nenhum, é nostalgia (adoro a acentuação moderna desta palavra) do antigo castelo dos Casto, em cujo interior, aliás, nunca pisou os pés. Os castelos, com castelões republicanos, estiveram na moda no começo do século, e davam muito poeira à vida, vista do lado da burguesia. Eu os contemplava do lado do plebeu, e mesmo assim, ou por isso mesmo, os achava ainda mais poéticos. Medievalista, doença romântica... Em épocas de s. q. k. l. B. H. M. há de se contemplar castelos-postais de castelos bem escoceses...

1972/PREVISÕES

O teatro carioca inicia a temporada sob o signo da mais completa insegurança, já que depende das verbas concedidas pela Comissão Estadual de Teatro, dissolvida há algum tempo. Quanto às artes plásticas, prevê-se a reformulação dos salões oficiais, a ampliação do mercado de arte e as comemorações do Sesquicentário da Independência e, principalmente, do Cinquentário da Semana de Arte Moderna



Em março, Teresa Raquel apresentará Tingo, do polonês Mrozek

Arribal volta aos nossos palcos com uma peça recente: O Jardim das Delícias

Os horizontes incertos do teatro carioca

A indefinição do Governo, em relação ao destino das verbas concedidas pela Comissão Estadual de Teatro, torna precárias as expectativas de espetáculos ambiciosos

YAN MICHALSKY

A precariedade da estrutura empresarial e administrativa do teatro carioca faz com que qualquer previsão concebida para o período de um ano seja fatalmente sujeita a um número excessivo de chovas e trovoadas. Um produtor profissional carioca raramente pode garantir que o seu lançamento programado para dentro de três dias estará efetivamente na data prevista. Nestas condições, o observador que se arriscar a fazer qualquer prognóstico para os próximos 12 meses estará empreendendo um ousado exercício de futurologia. Se o seu prognóstico se revelar exato em suas grandes linhas, ele terá demonstrado uma intuição capaz de predestinar a acerto os 13 pontos nos próximos testes da Loteria Esportiva.

Se esta afirmação traduz uma realidade permanente, ela se aplica muito especialmente à situação tal como ela se apresenta neste início de 1972. Nas duas últimas temporadas, nossa atividade teatral tem sido em grande parte estimulada e fomentada pelas verbas estaduais concedidas através da Comissão Especial de Teatro do Conselho Estadual de Cultura. Como a CET foi dissolvida há duas semanas e como o Governo do Estado não se pronunciou ainda sobre os destinos que os auxílios à atividade teatral terão em 1972, o panorama da próxima temporada dependerá basicamente da solução que vier a ser dada a esse crucial problema. A única previsão que podemos fazer sem medo de errar é que, se a concessão dos estímulos estaduais sofrer qualquer solução de

continuidade, o ano teatral de 1972 deverá ser o mais banal, acomodado e medíocre dos últimos tempos. Neste sentido, a responsabilidade da temporada que se inicia recai sobre a administração da Guanabara. Infelizmente, a ausência de qualquer nome ligado ao teatro na composição do novo Conselho Estadual de Cultura que acaba de ser empossado parece constituir, a este respeito, um presságio pouco animador.

Mas mesmo se os auxílios oficiais continuarem sendo distribuídos, isto não tornará as perspectivas automaticamente otimistas. Se prosseguirmos as tendências que marcaram a temporada recém-encerrada, assistiremos a inúmeros espetáculos rotineiros, em muitos casos realizados em cima da perna, e basicamente preocupados com o chamado sucesso fácil de bilheteria. E

provisável que a honra seja salva por algumas raras exceções de talento, ousadia e liberdade inventiva (como a honra da temporada passada foi salva por *A Mãe*, *O Medo Vai à Casa* e *Hoje É Dia de Rock*); é provável que o Teatro Ipanema e o Teatro do Senac continuem constituindo dois casais permanentes de inteligência e competência, dentro de um deserto de falta de idéias; é provável que algumas visitas de produções paulistas apontarão caminhos dignos de interesse; e o pão nosso de cada dia anualmente se nutre pouco saboroso — a não ser que uma reviravolta surpreendente e radical modifique substancialmente o panorama.

Projetos: ver para crer

Apesar de tudo, alguns projetos já conhecidos parecem autorizar uma expectativa até certo ponto me-

nos pessimista. A inauguração, tradicional durante o verão, já começou, e de modo bastante auspicioso, com o lançamento de *Castro Alves*, *Pede Passagem*, e promete tornar-se mais interessante ainda na segunda metade de janeiro, quando o Teatro Oficina inaugurar no Teatro Teresa Raquel uma nova fase de suas experiências, amadurecidas durante todo o ano de 1971, e principalmente durante uma longa viagem pelo interior do país: uma criação coletiva e singela intitulada *Trabalho Novo*, realizada por uma jovem equipe na qual encontram-se apenas três nomes conhecidos: os de José Celso Martinez Correia, Renato Borghi e Ester Góis.

Também na segunda quinzena de janeiro deverá estreiar a primeira produção carioca do ano, igualmente interessante: *Jardim das Delícias*, uma das mais recentes e elegantes peças de Arribal, que Martin Gonçalves dirige na Maison de France, com um bom elenco liderado por Maria Fernanda, Maria Teresa Medina e Otton Bastos.

Para fevereiro, a agenda prevê o lançamento, no Teatro Gláucio Gil, de *A Flor e o Fruto*, adaptação de Dom Casmurro, de Machado de Assis, feita por José Carlos Cavalcanti Borges, numa produção e direção de Zieminski, que excursionou recentemente pelo Brasil no segundo semestre de 1971.

Em março, Teresa Raquel apresentará, no seu teatro, *Tingo*, de Mrozek — uma peça importante, que a atriz-empresária vem honrando há anos. A direção será de Amir Haddad, que

espera também lançar, aproximadamente na mesma época, uma outra realização: *A Casa e o Cadeador*, de Francisco Pereira da Silva, numa apresentação do grupo Comunitária; a estréia depende da renovação do convênio para a permanência do Comunitário no Museu de Arte Moderna, de onde a equipe experimental dirigida por Haddad foi provisoriamente afastada durante o verão.

O Grupo Opinião pretende inaugurar em breve uma pequena sala de teatro experimental, com a apresentação de *Lírio*, de Márcio Gregório, uma das peças vencedoras do concurso de dramaturgia Opinião 71. A arena principal do Opinião deverá ser ocupada em março por uma nova comédia de Paulo Pontes, produzida, dirigida e protagonizada por Zieminski. E a seguir o Opinião lançará mais uma obra vencedora do seu concurso, a divertidíssima comédia *O Trágico Fim de Maria Coladada*, de Fernando Melo.

A atriz paulista Vanda Cosmo espera mostrar no

Rio, em março, o seu trabalho em *Assunção do 21*, que acaba de lhe trazer o Prêmio de Melhor Atriz paulista de 1971, outorgado pela Associação Paulista de Críticos Teatrais, que concedeu também um Prêmio de Revelação ao autor do texto, Néri Oomide.

O Tablado começará o seu 21º ano de atividades com uma nova montagem de *A Menina e o Venio*, de Maria Clara Machado.

João Bethencourt dirigirá para o produtor William Siebaldi uma peça de grande êxito na Europa, *Pobre França*, com estréia programada para abril no Teatro Maison de France. É possível que antes disso João Bethencourt apresente em outro teatro um texto inédito de sua autoria.

Fernando Montenegro e Fernando Torres pretendem reiniciar a partir de março as atividades de sua companhia, em recesso há bastante tempo; entre as peças que estão em cogitação figuram com destaque *O Interrogatório*, de Peter Weiss, e *Equilíbrio Delicado*, de Albee.

Sérgio Brito não tem ainda planos concretos para os primeiros meses do ano no Teatro do Senac, mas já está em estudos para maio ou junho uma realização de peso, que poderá ser talvez *Festa de Aniversário*, de Harold Pinter.

Também o Teatro Ipanema, ainda na plena euforia do sucesso de *Hoje É Dia de Rock*, não divulgou por enquanto os seus planos para 1972, mas não é impossível que o seu prato de resistência venha a ser nada mais nada menos do que *Ricardo III*, de Shakespeare. Caso a idéia se concretize, está será quase com certeza um dos principais acontecimentos teatrais do ano.



Peter Weiss, autor de O Interrogatório

acervos, ou estribadas em periódicos lúides, o que ascenta do empreendimento puramente comercial quanto do preenchimento das datas de sua programação. Sente-se o surgimento de uma nova mentalidade entre os artistas, a do *atelier* galeria, da exposição em casa, com o devido relacionamento público capaz de servir de intermediário entre o ambiente de criação e o possível comprador.

Há probabilidades de que o ano de 1972 nos traga um novo regulamento para o Salão Nacional de Arte Moderna e para a Aliança, em seu relacionamento com a obra de arte em trânsito internacional. Os dois assuntos estão sendo estudados com grande interesse pelas autoridades, para encontrar uma solução inteligente e prática.

Uma nova promoção

1972 será o ano do Resumo de Arte do JORNAL DO BRASIL, que será comemorado com um levantamento dos participantes nesses 10 anos, encerrando-se esta promoção e a lançando-se uma nova fase de iniciativas, sob a coordenação da coluna de artes plásticas e da Assessoria de Relações Públicas deste jornal.

A Diretoria de Documentação e Divulgação do Ministério da Educação e Cultura assinará convênio com uma grande editora para a publicação de uma coleção de monografias de artes plásticas, com lançamento de um livro por mês, nas bancas de jornal, a preço de revista.

Volpi terá, no Museu de Arte Moderna, sua retrospectiva, organizada por Araci Amaral. A Associação Brasileira de Críticos de Arte concederá pela primeira vez o Prêmio da Crítica (para críticos de arte do país) e um prêmio para Crítico Artístico, a ser votado anualmente. O Brasil enviará representações à Bienal de Veneza e à Bienal da Gráfica de Florença.

Além da reformulação dos salões oficiais, com a

devida fusão num único salão, os salões estaduais e municipais verão ainda maior abertura em seus regulamentos de categorias e ampliação das possibilidades de criação dos recursos instrumentais de cada concelho de obra de comunicação, o que vem estimulando a curiosidade mas na verdade ajuda pouco; já vimos a tentativa de nacionalizar, em extensão, a participação dos artistas, através de ajuda nos transportes e de impulso no trabalho de divulgação. O que nos reserva 1972 no inábil ritmo de dar sangue novo aos salões?

Crítica conceitual

Haverá uma onda de entusiasmo e pesquisa em torno do múltiplo, possivelmente com um já prometido Salão do Múltiplo e um venturoso concurso de múltiplos. A gravura estará em pauta com levantamento de novas pesquisas e a revelação de um conjunto de gravadores novos.

O marchand José Caetano de Queiroz promete para o Rio a maior galeria do Brasil, em termos realmente faraônicos. Ao lado disso, arte poderá o conceitual prosseguir na sua tentativa de substituir o material pela teoria da invenção. Continuaremos nesta coluna a experiência de uma crítica conceitual, com equipes de artistas, à maneira do que foi feito em 1971 com Ana Belas Geiger e Paulo Guilherme Samy, cuja inesperada repercussão revelou a validade da experiência. Consideramos que aqui é o lugar da teoria, e deixamos à obra sua integridade de coisa fechada e permanente na e te transpassível em sua inteireza de mistério e vida latente.

Mercado de arte descentralizado

Novos regulamentos para os Salões, dois aniversários e a voga do múltiplo

WALMIR AYALA

O ano de 1972 põe em pauta o cinquentário da Semana de Arte Moderna e o sequencial do Brasil. Numa e noutra efeméride as artes plásticas estarão integrando a programação comemorativa. Já está sendo anunciado um Salão do Sesquicentário da Independência, sob o patrocínio das Forças Armadas. Já se esboçam os projetos de exposições interdisciplinares referentes à revolução modernista da Semana Paulista.

É evidente o clima de intensificação do mercado de arte no país. Centros regionais assumem posto importante neste panorama. Fora do eixo Rio-São Paulo, há que considerar novas frentes de mercado artístico em cidades como Porto Alegre e Recife, caracterizadas pelo surgimento de galerias profissionais e de marchands eficientes. O desdobramento dos leilões tem precipitado este processo de estímulo aos novos compradores. As galerias enfrentam cada dia mais o dilema da exposição experimental e da necessidade de sobreviver financeiramente. Saem-se bem do problema as salas possuidoras de bons

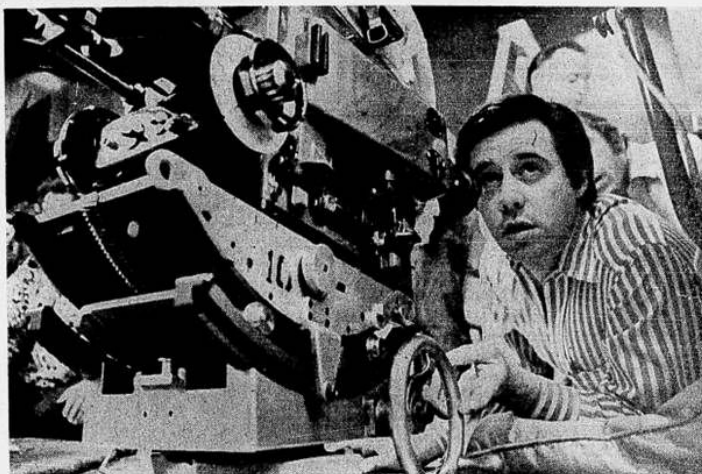


Volpi estará presente no MAM, numa retrospectiva organizada por Araci Amaral

Rubens Cordeiro talvez realize este ano o velho sonho de montar Ricardo III

Homenageando toda uma época de comédias sofisticadas, Peter Bogdanovich faz com que Barbra Streisand e Ryan O'Neal se metam nas maiores confusões e correrias, em *Essa Pequena É uma Parada*. Talvez o mais saudosista dos jovens cineastas, Bogdanovich — que tratou da própria sedução do cinema em seus filmes anteriores, *Na Mira da Morte* e *A Última Sessão de Cinema* — tenta agora recapturar a loucura das comédias que fizeram a glória de Carole Lombard e Cary Grant. O filme tem pré-estreia hoje à meia-noite no Rian e lançamento normal segunda-feira

COMÉDIA EM RITMO DE SAUDADE



Peter Bogdanovich, o diretor saudosista que homenageia o tempo das comédias sofisticadas

CADERNO



Barbra Streisand e Ryan O'Neal em *Essa Pequena É uma Parada*, fazendo o gênero de Hollywood nas décadas de 30 e 40

TALVEZ o mais cineheiro dos cineastas norte-americanos — desde o surgimento de Orson Welles — sobre o qual vem há anos escrevendo um livro — Peter Bogdanovich é francamente um saudosista.

— O futuro é bastante desanimador e o presente não é lá tão agradável — observa ele. — Portanto, para onde vamos olhar, senão para o passado?

Cineasta saudosista, Peter Bogdanovich já realizou documentários sobre dois de seus ídolos, John Ford e Howard Hawks, já escreveu livros sobre Ford e Fritz Lang está escrevendo outros sobre Welles e Raoul Walsh, e tem incontáveis artigos publicados.

Ao passar à prática do cinema, Bogdanovich assumiu tudo isso: seus dois primeiros filmes, *Targets* (*Na Mira da Morte*), de 1968, e *The Last Picture Show* (*A Última Sessão de Cinema*), de 1971, foram homenagens ao próprio cinema, em geral, e a gêneros, cineastas e épocas que ele aprendeu a curtir em seus 32 anos. Agora, no terceiro, *What's Up, Doc?* (*Essa Pequena É uma Parada*), o homenageado é todo o gênero da comédia sofisticada, que floresceu principalmente nas décadas de 30 e 40, e, muito particularmente, Howard Hawks, e, muito especialmente, *Bring Up Baby* (*Levada da Breca*), de 1938, com Katharine Hepburn, Cary Grant e todo um elenco de craques coadjuvantes.

"Levada da Breca"

Lamentando não poder contar com Carole Lombard ou Jean Arthur ou Katharine Hepburn ou Judy Holliday, Peter Bogdanovich acabou se contentando com Barbra Streisand, que é mesmo uma parada no papel de uma colecionadora de títulos universitários. E, não podendo contar com o jovem Cary Grant, o diretor apelou para Ryan O'Neal, que se tornou esportivamente, brincando inclusive com o filme de sua consagração popular, *Love Story* (*Uma História de Amor*).

O título, *What's Up, Doc?* foi emprestado pelos desenhos de Bug Bunny, o Coelho Pernalonga, que também emprestaram algumas cenas e a frase final: "*That's all folks!*" (É só, gente!). O elenco de coadjuvantes lança uma excelente coleção de atores, que logo trazem à lembrança os eficientíssimos elencos de apoio das décadas de 30 e 40: Madeline Kahn, a noiva abandonada, pode ser uma Uma Merkel; Austin Pendleton, o atribulado mecânico, certamente inspirou-se em Ralph Bellamy; Liam Dunn, o juiz apavorado — tranquilo, é uma continuação de Edgar Kennedy ou Guy Kibbee; Kenneth Mars, o feroz musicólogo, tem algo de Franklin Pangborn e Erik Rhodes.

Cheio de confusões e correrias, *What's Up, Doc?* não tem, ao contrário de *Bring Up Baby*, bicho algum no elenco.

— Não tem sequer um dinossauro — diz Bogdanovich.

Quando Hawks leu o roteiro — que o diretor escreveu com Buck Henry, David Newman e Robert Benton — estranhou que nele não houvesse menção de cachorro ou leopardo.

— Não podíamos roubar isso de vocês, Howard — lamentou-se Bogdanovich.

— Então, está bem — consentiu o mestre — Só não deixe que os atores fiquem muito gaiatos.

— Segui o conselho tão bem quanto pude — garante o pupilo.

"Suprema Conquista"

Autor de pelo menos dois clássicos do gênero, *Twentieth Century* (*Suprema Conquista*), de 1934, com John Barrymore e Carole Lombard, e o citado *Bring Up Baby*, de 1938, Howard Hawks fez várias outras comédias sofisticadas: *His Girl Friday* (*Jejum de Amor*), de 1940, com Cary Grant e Rosalind Russell; *Ball of Fire* (*Bola de Fogo*), de 1941, com Gary Cooper e Barbara Stanwyck; *I Was a Male War Bride* (*A Noiva Era Ele*), de 1949, com Cary Grant e Ann Sheridan; *Monkey Business* (*O Inventor da Mocidade*), de 1952, com Cary Grant e Ginger Rogers; *Man's Favorite Sport?* (*O Esporte Favorito do Homem*), de 1954, com Rock Hudson e Paula Prentiss; e mais duas ou três.

Em *What's Up, Doc?*, Peter Bogdanovich inspira-se em todo o subgênero das *madcap comedies* (comédias malucas) e qual certamente pertence *Bring Up Baby* e de qual os supremos representantes foram provavelmente Cary Grant e Carole Lombard. Mas, como cineasta que grava e guarda tudo, Bogdanovich recorre a todas as conquistas da comédia norte-americana, com citações de Buster Keaton, Laurel & Hardy, Harold Lloyd, os Irmãos Marx e Mack Sennett.

Keaton, Laurel & Hardy e Sennett estão presentes na frenética perseguição final, cujo modelo mais imediato é *Bullitt*. Só essa perseguição, que tomou 19 dias de filmagem, empregando 32 *stuntmen* e os mais variados tipos de veículos, custou o orçamento de uma superprodução brasileira. Entre outras situações, há uma em que dois homens (ah, se fossem O Gordo e O Magro!) insistem em atravessar uma rua com um enorme vidro, como se nada estivesse ocorrendo nas ladeiras de São Francisco.

Os cineastas novos descarregam em seus primeiros filmes todas as suas principais influências. No caso de Bogdanovich, ele saiu não só para homenagear seus favoritos, mas para tentar recapturar — nostalgicamente — o passado que não viveu e aquela espécie de cinema que aprendeu a admirar nas cinematecas e nas exposições saudosistas da televisão. E isso o tornou muito vulnerável à crítica, que por vezes vê nele apenas um imitador ou, na melhor das hipóteses, um bom aluno.

— Há coisas que a gente aprende, ora essa — protesta o diretor. — Não é uma questão de ser influenciado. É uma questão de ver filmes,

de estudar o ofício do cinema. Afinal de contas, estou fazendo filmes na década de 70, não em 1909. Mas, já que tudo vem de Griffith, é natural que sejamos influenciados. Um pintor é influenciado hoje por séculos de arte, assim como um músico o é por tudo desde Bach. Não acho que haja muito de original debaixo do sol. E não me parece que a originalidade seja um critério de mérito. Certamente, não a originalidade em técnica.

"Lua de Papel"

Se *The Last Picture Show* foi um sucesso nos Estados Unidos, *What's Up, Doc?* estourou nas bilheterias, confirmando Peter Bogdanovich como uma das figuras mais importantes da nova Hollywood. O resultado foi que ele se reuniu a dois outros cineastas bem sucedidos, Francis Ford Coppola e William Friedkin (ambos de 34 anos de idade), na Directors Company, que, com 32 milhões de dólares da Paramount, fará um mínimo de 12 filmes nos próximos oito anos (quatro por cabeça).

Bogdanovich foi o primeiro a produzir para a Directors Company. Desta vez, parece homenagear outro favorito, Alfred Hitchcock, em *Paper Moon* (*Lua de Papel*), a história de um ladrão (Ryan O'Neal) que descobre ser sua filha (Tatum O'Neal, de nove anos, filha do ator) melhor ladrão do que o mestre. No elenco está Madeline Kahn, a revelação de *What's Up, Doc?*

Cineasta, escritor, homem de negócios, Peter Bogdanovich será sempre um saudosista.

— A maioria dos diretores de quem eu gosto já estão velhos e deixaram de fazer filmes ou então os fazem muito infrequentemente. Portanto, não há muito que eu possa ver. Ver e amar já que há muito para ver e admirar. Mas, para mim, nenhum dos jovens diretores preenche as mesmas necessidades. É uma opinião muito pessoal. Não quero ser um crítico, a esta altura, e dizer que os filmes de hoje não são tão bons quanto os de antigamente, ainda que essa seja minha opinião.

Na Europa, Bogdanovich admira especialmente Bertolucci, Chabrol e Truffaut; nos Estados Unidos, John Cassavetes e Bob Rafelson.

— E há outros. Mas, numa visão geral da situação, parece-me que os artistas de todos os países deveriam realmente permanecer fiéis a suas próprias origens. Talvez eu não queira dizer *deviam*, mas parece-me que rendem mais quando o fazem. E, quando se tornam por demais influenciados por outra cultura, acho que tendem para a confusão. Alguns diretores norte-americanos deixaram-se influenciar tanto por Antonioni e Fellini e Bergman e Godard que até perderam sua identidade norte-americana, e não a substituíram por algo verdadeiramente substancial. E me parece que o grande vigor do cinema norte-americano sempre foi seu americanismo.

ALEX VIANY

Ofertas especiais do

BIG-SÁBADO

No
BIG-SÁBADO
lojas abertas
até às 18,30
HORAS.

da Bemoreira



BATEDEIRA ARNO SUPER
APENAS 104, A VISTA.



FOGÃO SEMER RIVIERA II
C/ TAMPA E FORNO COM VISOR

ENTRADA DE 17,
+ 19 PRESTAÇÕES DE 17,
340,
PREÇO TOTAL



RELÓGIO SEIKO PARA HOMEM
AUTOMÁTICO - CALENDÁRIO

APENAS 269, A VISTA.

EM TODO BIG SÁBADO UM BIG BAQUE NOS PREÇOS!

Bemoreira

CENTRO: URUGUAIANA, ALMIRANTE BARROSO, LUIZ DE CAMÕES, L. DE MARCO, TIRADENTES, SEN. DANTAS, MAX. FLOREANO, SETE DE SETEMBRO, CATETE, COPACABANA, TIJUCA, MACIEIRA, PILARES, CAMPO GRANDE, MÉRID, INTERDI, NOVA IGUAÇU, CARIAS.

Clarice Lispector / UMA TARDE PLENA

O saguim é tão pequeno como um rato, e da mesma cor.

A mulher, depois de se sentar no ônibus e de lançar uma tranquila vista de proprietária pelos bancos, engoliu um grito: ao seu lado, na mão de um homem gordo, estava aquilo que parecia um rato inquieto e que na verdade era um vivíssimo saguim. Os primeiros momentos da mulher versus saguim foram gastos em procurar sentir que não se tratava de um rato disfarçado.

Quando isso foi conseguido, começaram momentos deliciosos e intensos: a observação do bicho. O ônibus inteiro, aliás, não fazia outra coisa.

Mas era privilégio da mulher estar ao lado do personagem principal. De onde estava podia, por exemplo, reparar na minúscia que é uma língua de saguim: um risco de lápis vermelho.

E havia os dentes também: quase que se poderiam contar cerca de milhares de dentes dentro do risco da boca, e cada lasca menor que a outra, e mais branca. O saguim não fechou a boca um instante.

Os olhos eram redondos, hiperti-reóidicos, combinando com um ligeiro pragmatismo — e essa mistura, se lhe dava um ar estranhamente impudico, formava uma cara meio oferecida de menino de rua, desses que estão permanentemente resfriados e que ao mesmo tempo chupam bala e fungam o nariz.

Quando o saguim deu um pulo no colo da senhora, esta conteve um frisson, e o prazer encabulado de quem foi eleita.

Mas os passageiros olharam-na com simpatia, aprovando o acontecimento, e, um pouco ruborizada, ela aceitou ser a tímida favorita. Não o acariciou porque não sabia se esse era o gesto a ser feito.

E nem o bicho sofria à mingua de carinho. Na verdade o seu dono, o homem gordo, tinha por ele um amor sólido e severo, de pai para filho, de dono para mulher. Era um homem que, sem um sorriso, tinha o chamado coração de ouro. A expressão de seu rosto era até trágica, como se ele tivesse missão de amar? O saguim era o seu cachorro na vida.

O ônibus, na brisa, como embandeirado, avançava. O saguim comeu um biscoito. O saguim coçou rapidamente a redonda orelha com a perna fina de trás. O saguim guinchou. Pendurou-se na janela, e espiou o mais depressa que podia — despertando nos ônibus opostos caras que se espantavam e que não tinham tempo de averiguar se tinham mesmo visto o que tinham visto.

Enquanto isso, perto da senhora, uma outra senhora contou a outra senhora que tinha um gato. Quem tinha posses de amor, contou.

Foi nesse ambiente de família feliz que um caminhar quis passar à frente do ônibus, houve quase encontro fatal, os gritos. Todos saltaram depressa. A senhora, atirada, com hora marcada, tomou um táxi.

Só no táxi lembrou-se de novo do saguim.

E lamentou com um sorriso sem graça que — sendo os dias que correm tão cheios de notícias nos jornais e com tão poucas para ela — tivessem os acontecimentos se distribuído tão mal a

ponto de um saguim e um quase desastre sucederem na mesma hora.

"Aposto" — pensou — "que nada mais me acontecerá durante muito tempo, aposte que agora vou entrar no tempo das vacas magras." Que eram em geral seu tempo.

Mas nesse mesmo dia aconteceram outras coisas. Todas até que dentro da categoria de bens declaráveis. Só que não eram comunicáveis. Essa mulher era, aliás, um pouco silenciosa para si mesma e não se entendia muito bem consigo própria.

Mas assim é. E jamais se soube de um saguim que tenha deixado de nascer, viver e morrer — só por não se entender ou não ser entendido.

De qualquer modo fora uma tarde embandeirada.

Bilhete a Érico Veríssimo

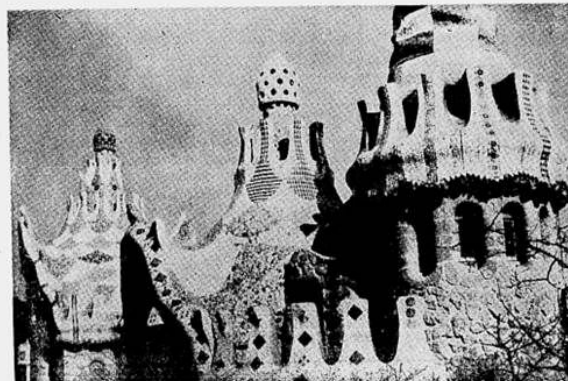
Não concordo com você que disse: "Desculpe, mas não sou profundo."

Você é profundamente humano — e que mais se pode querer de uma pessoa? Você tem grandeza de espírito. Um beijo para você, Érico.



A Casa Milà — uma residência particular em Barcelona — é um monumento à linha curva, uma das grandes inovações do arquiteto catalão

Valorizando o artesanato, rompendo com a linha reta, compondo mosaicos abstratos com cacos de cerâmica, o arquiteto catalão Antonio Gaudí (1852-1926) antecipou várias tendências da arte contemporânea. Em Barcelona, onde sempre viveu, ele é lembrado como um ídolo e suas obras mais famosas são ponto de atração turística



O Parque Güell espanta logo na entrada: duas fachadas discretas confrontam-se com os telhados e coroações modelados como se fossem em barro e revestidos com cerâmicas de todas as cores

GAUDÍ

ARQUITETO DO POVO PELA GRAÇA DE DEUS

Uns oito meses antes de morrer atropelado, em 1926, Gaudí se instalou de mala e cuia no canteiro de obras da Sagrada Família — uma igreja quixotesca, confeitada e nada canônica que se converteria com o tempo na maior atração turística de Barcelona. Ele era tio participante, com seus 74 anos, que não era capaz de se enfiar à prancheta: metia a mão na massa, desrespeitando as próprias plantas, e improvisava ao vivo, para o desespero dos operários, as loucuras mais lindas. Alarmado com seus métodos, um visitante quis bancar o sábio e perguntou a Gaudí: "C'est la dernière des cathédrales?" O velho arquiteto foi bastante polido: "Non, c'est la première de la série nouvelle."

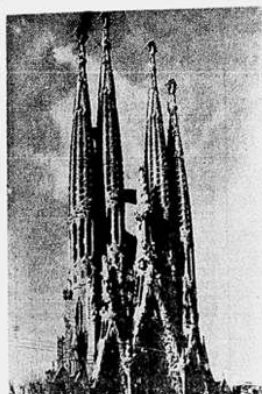
Consta também que Gaudí era o que em sua época se considerava um excêntrico. Adorava toda prática, mas abominava qualquer teoria, e quando moço se exibiu como um dandy em discórdia, caprichando em seus modos e comprazendo-se na validade tão peculiar aos artistas. Em maduro, porém, virou um santo. Solteirão e católico, mas sempre um liberal em política, não perdia uma procissão, e volta e meia se enfiava pelas ruas de Barcelona pedindo esmola para as obras da Sagrada Família. Gaudí não comia carne, só tomava remédios homeopáticos e todo dia caminhava quilômetros.

Conjugado à devoção — metade de suas obras é de caráter religioso — o contato com a terra parece ter influido no destino brilhante de sua orientação criadora. Após romper com a linha reta, na virada do século, Gaudí se concentrou numa ornamentação floreada, na policromia dos telhados tortuosos, no desvario de assimetrias e curvas que caracterizam as suas construções mais maduras. E dizia, então, coisas assim: "A ornamentação é necessária e deve ser colorida. Nada na natureza é monocromático ou totalmente uniforme em seu padrão de cores. Desse contraste constante, mas variável, deriva a necessidade de dar cor em parte ou no todo, a cada elemento arquitetônico."

Contratado para construir a casa de um fabricante de azulejos, em 1873, Gaudí teve a chance que queria para ornamentar e dar cor. De olho nos operários e usando um azulejo por módulo, ele criou uma espécie de castelhano mourisco que, embora ainda pouco sol-

to, do ponto-de-vista estrutural, é uma conjunção desinibida de arcos, janelinhas, mirantes, cantinhos idílicos, ornatos de ferro, todos trabalhados e — naturalmente — faixas e mais faixas de azulejos policrômicos. Consta que para custear essa farra o dono da obra quase foi à falência. Mas a moda dos azulejos pegou e ele se viu recompensado, aumentando como nunca as vendas de sua fábrica.

Gropius, Le Corbusier, Bruno Zevi e vários outros figurões da arquitetura moderna validaram a tempo o gênio de Gaudí, situando-o como um caso isolado entre o marasmo das revivências históricas e o luxo sensual do estilo art nouveau. Com a empenhada exceção dos surrealistas — para o também catalão Salvador Dalí, Gaudí criou "uma terrífica beleza comestível" — a tendência geral, ao se falar de sua obra, foi minimizá-la enquanto arquitetura, e realçar a



Aos 74 anos Gaudí começou a construção da igreja da Sagrada Família, em Barcelona, de uma maneira muito peculiar: mãos na massa, desrespeitando sua própria prancheta, ele inaugurava a improvisação em arquitetura

qualidade inventiva dos seus efeitos esculturais e pictóricos. Na ordem urbana prefigurada pela Bauhaus, a desconhecida Sagrada Família não poderia vir a ser, de fato, a primeira catedral de uma série nova.

Mas para os jovens criadores de vanguarda, que valorizam o sabor da arquitetura — bolo de noiva, contestam as soluções arrumadinhas e se extravasam em bizarrices nos templos mais sofisticados de hoje — as boates e as boutiques — toda a linguagem de Gaudí deve conter alguma coisa de gritantemente atual. Por mais desconfiado que fosse, no tocante às teorias, ele falava com franqueza sobre tudo o que entendia por arte. Recolhidas nos jornais da época ou transmitidas pelos colaboradores mais íntimos, suas idéias se expressam em frases sempre bem curtas. Como essa: "Ser original é voltar às origens."

Defensor da Catalunha — em 1924 foi preso por seu nacionalismo extremo — e da tradição familiar, Gaudí descendia de uma antiga linhagem de artesãos e atribuía a isso a sua própria habilidade para lidar com volumes e cores. Longe de menosprezar o artesanato — um vício frequente na velha classificação das belas-artes — esse inventor inesgotável tratou-o como uma realidade primordial do fato arquitetônico.

"A meticulosidade com que cuidava de cada detalhe — diz o americano George R. Collins em seu estudo crítico sobre Gaudí — contribuiu poderosamente para o renascimento do artesanato catalão de sua época. Todos os meios lhe serviam, por mais modestos que fossem. Sentia-se orgulhoso em desenhar estandartes para procissões e passou sem nenhuma inibição da cerâmica para o vidro de cor, o ferro forjado e o desenho de móveis. Os móveis de Gaudí são básicos para se compreender sua obra: aqui, como no ferro forjado, tratou de reanimar o produto comum do século XIX, injetando-lhe um sopro de vida e naturalidade."

Uma das poucas vezes em que saiu de Barcelona — onde então fermentava a Renascença, movimento regionalista que deixaria marcas profundas na literatura catalã — Gaudí foi à Andaluzia e ao Marrocos para estudar in loco o mudéjar e os demais estilos mouriscos. A esse interesse pela herança árabe, ao formular sua síntese, ele teria de unir o

que sobrava de uma educação neogótica, diluindo o rigor das velhas técnicas no fogo de uma imaginação sem censuras. Estranhas figuras de insetos surgem em alguns dos seus móveis, como os da Casa Batlló, hoje expostos como peças de escultura.

Mafuá de maravilhas, o Parque Güell espanta desde a entrada. Dois pequenos pavilhões a flanqueiam. Suas fachadas são relativamente discretas, mas os telhados e coroações de Gaudí chegam ao auge da loucura, modelando-os como se trabalhasse com barro e revestindo-os com cerâmica de todas as cores. Idealizado para ser um bairro residencial de luxo — com lotes triangulares — o Parque Güell nunca cumpriu seu destino. Mas converteu-se, passando para a municipalidade de Barcelona, no jardim público mais extravagante da Europa. Como o protótipo de um cenário surrealista — o de Dalí, por sinal, sempre se sentiu à vontade — o conjunto ainda inclui um teatro grego, umas estátuas bombásticas, um peristilo de colunas dóricas e vários quilômetros de um estranho viaduto sustentado por pilares de pedra que parecem taças.

Apesar das alusões históricas, as sucessivas obras de Gaudí no local, de 1900 a 1914, marcam a radicalização dos seus processos e demonstram a distância a que chegava, ligado em Barcelona, em relação à moda ainda oficializada em todo o resto do Ocidente. Com cacos de pratos, vidros, azulejos — e um espírito essencialmente idêntico ao do atual patchwork — ele criou no Parque Güell mosaicos tão modernos quanto as colagens cubistas ou as telas do expressionismo abstrato.

Da mesma época são as residências em que Gaudí trabalhou com uma solução inequívoca — a Casa Batlló (1905-1907) e a Casa Milà (1905-1910), ambas situadas bem perto, numa rua central e famosa: o Paseo de Gràcia. Na chamada da primeira, toda em azulejos de cor, numerosas janelas dão para sacadas cujos parapeitos são máscaras de ferro. A segunda — que todo mundo em Barcelona conhece por La Pedrera — é na verdade uma montanha de pedra, ondulante e suculeta, na qual não se descobre uma só linha reta.

LEONARDO FRÖES

ZÓZIMO



Tal mãe, tal filha: a Princesa Grace, de Mônaco, e sua filha, a Princesa Caroline

"DIZIMO MODERNO"

- Os jornais argentinos já apelidaram de dizimo moderno o novo imposto de 10% que o Governo passou a cobrar, este ano, dos frequentadores dos cassinos de Mar del Plata.
- A lei não teve a menor divulgação nem se ouviu falar de sua regulamentação, mas como lá, da mesma forma que em outros países, a ninguém é permitido alegar desconhecimento da lei, os gerentes de cassino estão adotando a seguinte fórmula: o jogador compra suas fichas normalmente, aposta e na hora de trocá-las novamente por dinheiro recebe menos 10%.
- Só há uma hipótese de escapar ao dizimo moderno: é quebrar a cara e sair limpo. Nesses casos, o cassino ainda facilita um capilé de 500 pesos para o táxi.

PARCERIA

- O compositor Milton Nascimento estará seguindo nos primeiros dias de fevereiro para Buenos Aires, onde ficará hospedado na casa de Astor Piazzolla.
- Milton e Piazzolla trabalharão de parceria na pesquisa de músicas que serão gravadas em LP para edições simultâneas no Brasil e na Argentina.

VAIVÉM

- O novo Corregedor da Justiça, Desembargador Ribeiro Pontes, convidou o escrivão Osvaldo Impelizeri para seu chefe de gabinete. Primeira providência: mudança de todas as chefias.
- Em almoço do qual participaram o Ministro Juracy Passarinho e o professor Carlos Alberto Serpa foram lançadas as bases de transformação do vestibular unificado numa fundação.
- O Cônsul-Geral da França e Sra. Jean-Dominique Paolini estão convidando para uma recepção dia 9, às 22 horas, em homenagem à Jeanne Moreau e Pierre Cardin.

A VOLTA

- O compositor Francis Hime regressa definitivamente ao Brasil por volta do dia 20 próximo. Sua mulher, Maria Olívia, ainda abatida com a morte do pai, Cicero Leuenroth, pretende instalar-se no apartamento da Rui Barbosa para fazer companhia à mãe, como era desejo de Cicero.

MODA INTERNACIONAL

- Marcado para abril, no Museu de Arte Moderna, o I Salão Internacional da Moda, com a presença, já confirmada, de Lanvin, Courrèges, Nina Ricci, Paco Rabanne e Pierre Cardin, além de três nomes brasileiros ainda não escolhidos.
- Por falar no MAM: o museu suspenderá suas atividades durante todo o mês de maio, aluguado para a realização de um congresso extraordinário da Câmara de Comércio Internacional. Até os cursos deixarão de funcionar.

CONTRAPONTO

- Newton Cavaleanti voltando à lito depois de uma breve incursão pelo óleo.
- O figurinista Canalonga abre semana que vem uma boutique em Cabo Frio para funcionar apenas durante o verão.
- Mauro Viegas (filho) seguiu para Londres: curso intensivo de Inglês.

"TRANSA" MISTERIOSA

- Quem seriam os dois magnatas ingleses que estavam hospedados semana passada na suíte presidencial do Hotel Nacional (Rio) em companhia de duas nanceas francesas, gastando dinheiro a rodo? No dia 31, chegou a haver, inclusive, um réveillon particular, previamente organizado, ao qual nem mesmo maitre e garçons tiveram acesso.

"L'HOMME DE L'ANNÉE"

- O semanário francês Le Point resolveu imitar o Time e escolheu o seu homem do ano: Chou En-lai.

TRILHA SONORA

- Hugo Carvana entregou a trilha sonora de seu filme *Vá Trabalhar Vagabundo* a Chico Buarque, que já compôs algumas das músicas, inclusive a canção-título, que quem já conhece diz ser excepcional. Depois de tudo pronto, as músicas do filme viram disco, editado pela Philips.

ZÓZIMO BARROZO DO AMARAL

Uísque falsificado

- Atenção, bebedores: há muito uísque falsificado no mercado carioca. A diferença — e que torna o fato mais grave — é que este uísque já vem falsificado do exterior, o que torna a sua identificação muito mais difícil.
- A advertência é da Polícia Federal, que apreendeu há dias em Iguaraçu, Goiás, um contrabando de uísque, todo ele falsificado, no valor de Cr\$ 1,5 milhão.
- Ao que parece, o fato já vem ocorrendo há bastante tempo, mas só agora foi detectado. O pior de tudo será o dia em que começarem a falsificar o uísque legalmente importado.

Cinema Brasil-Argentina

- Da recente viagem do produtor Roberto Farias à Argentina ficou decidida a instalação em Buenos Aires de uma sucursal de sua distribuidora, a Ipanema Filmes.

- O acordo feito pelo produtor com um grupo exibidor argentino terá como principal consequência a colocação direta de filmes brasileiros naquele mercado. O primeiro será Roberto Carlos a 300km por Hora.

- É verdade que a missão de Roberto Farias foi facilitada, em parte, pela crise que contrapôs, no momento, exibidores argentinos e distribuidores norte-americanos. Estes, ao que estou informado, passaram a exigir, para a venda de seus filmes na Argentina, depósitos antecipados, em dólares, feitos em Nova Iorque.

PELO MUNDO

- A nova peça de Robert Wilson, considerado o novo gênio do teatro americano, dura 12 horas e está sendo apresentada no Museu Galliera, em Paris. Em *Ouverture*, que é como se chama, os atores se movimentam em cena num grande monte de areia onde estão soltos 400 coelhos. Ionesco e Aragon consideram Robert Wilson o maior inovador do teatro desde Shakespeare.

- Warren Beatty filma este ano *Os 10 Dias que Abalarão o Mundo*, sobre a vida do correspondente norte-americano em Moscou, John Reed.

- Michael Caine (Alfie) anunciou que se casa até julho com Shakira Baksh, Miss Guiana 72.

- A BBC de Londres começou ontem a transmitir uma série de especiais sobre a vida e obra dos Beatles, desde os tempos de Hamburgo, em que eram quatro desconhecidos, até os dias de hoje, em que cada um segue um caminho diferente. Cada capítulo, da série de 12, tem uma hora de duração e apresenta, além de entrevistas gravadas, músicas criadas pelo quarteto.

Imóveis — Compro à vista

Apto, lojas, casas bem localizadas em qualquer situação: aluguel — hipotecas — permutas — investimentos — Tel. 255 2453.

OSVALDO CRUZ



O SELO DO BOM HUMOR

No mundo encantado do selo postal, o Brasil, tendo sido o segundo país a adotá-lo, vem de manter a mesma posição, ao incluir a caricatura nesse prodigioso meio de comunicação, na homenagem que acaba de prestar a Oswaldo Cruz, na comemoração de seu centenário, através do traço do grande caricaturista que foi J. Carlos.

Em longo trabalho que publicamos nestas colunas do JB, em agosto de 1972, sob o título: *O Selo Descobre a Caricatura*, e coincidente com a IV Exposição Filatélica Interamericana, realizada no Museu Nacional de Belas-Artes, mostrávamos que o selo, tão ligado às artes plásticas, somente em 1968 viria a utilizar-se da caricatura, no traço potente do técnico Hoffmeister. Homenagearam-se naquela ocasião destacadas personalidades culturais de vários países, inclusive alguns do berço natal do artista, emissão altamente prestigiada pelo patrocínio da UNESCO constituindo-se, sem dúvida, em nota inédita no reino ultradimensional do selo de correio.

Os nossos serviços do antigo Correios e Telégrafos de pouca saudosa memória que a não incursão em mais de três séculos de existência, vêm no entanto se reabilitando desde 1969, quando deixaram de ser um departamento, para se transformar em Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos. A ECT criou uma nova mentalidade entre seus servidores, "convencendo-os de que têm um serviço a prestar — e não apenas vencimentos a receber", ao mesmo tempo que exaustivamente, e pelos processos mais inteligentes de esclarecimento promocional, vem tentando ensinar ao povo o melhor modo de usar os serviços postais, quebrando a centenária desconfiança, baseada sobretudo na precariedade de seus

serviços, cujo símbolo, no consenso geral, era então a figura de um egipto.

O selo que ora vem de ser emitido, lembrando de forma singular o centenário do grande sanitarista, apresenta-o numa de suas inumeráveis caricaturas, colhida, justamente, no mais tumultuado período de sua atividade. A confecção desse selo, segundo nos informa o presidente da ECT, coronel Haroldo Correia de Matos, foi inspirada no comentário que fizéramos, o que muito nos envaldece, inclusive, pelo fato de ficar colocando o Brasil como o segundo país a ter tal iniciativa artística e consagradora.

Essa caricatura de J. Carlos foi publicada no número 129 de *Tagarela*, "semanário crítico, humorístico, ilustrado de propaganda comercial", e o nome anuncia-se em seu subtítulo, sob a direção de Peres Júnior e contando com a colaboração gráfica de Raul Pederneras e Calisto Cordeiro, cabendo assinalar que essa publicação teve o mérito de abrigar em suas páginas a iniciação artística daquele excepcional caricaturista J. Carlos (José Carlos de Brito Cunha).

Tal caricatura, na referida revista humorística, apareceu em página inteira sob o título: *Guilherme... Tela de Arame*, trazendo ainda a seguinte legenda: *O mais extraordinário caçador de mosquitos*.

A nosso ver não seria essa a melhor ou mais significativa caricatura de Oswaldo Cruz, dentre as inúmeras perpetradas por Jota Carlos, o que no entanto não invalida a homenagem prestada a ambos.

Folheando o álbum organizado por Edgar Cerqueira Falcão, reprodução fac-similada de quase meio milhar de caricaturas publi-

cadas ao tempo na nossa imprensa diária e periódica, nos coube a investigação e a parte interpretativa das caricaturas que foram pacientemente colecionadas por Oswaldo Cruz e por ele mesmo anotadas, julgamos deveres merecer a honra da escolha a famosa caricatura do próprio J. Carlos, capa de *Caretta*, de 31 de outubro de 1908, a cores e que traz a legenda que foi adotada no selo que vem de ser emitido: *Dr. Oswaldo Cruz — General da Brigada Mata Mosquitos. Último Martir da Sciencia*, ou ainda a executada por um outro caricaturista não menos notável, Vasco Lima, na capa de *O Gato*, nº 34 de 18 de maio de 1912, quando da eleição de Oswaldo para a Academia Brasileira de Letras, ao derrotar o poeta Emílio de Meneses, o epigramático terrível, espécie de *Juvenal* caboclo mas poeta de rara sensibilidade.

A efígie de Oswaldo já fora consagrada desde 1950 em nosso mundo filatélico, num selo do valor de 60 centavos, quando do 5º Congresso Internacional de Microbiologia e, posteriormente, na série realizada entre os anos de 1952 a 54, de valores correspondentes a 20, 30 e 40 centavos nas cores vinho, verde-escuro e rosa-claro, série onde também avultam as figuras de Tamandaré, Murinho, Caxias e Rui Barbosa.

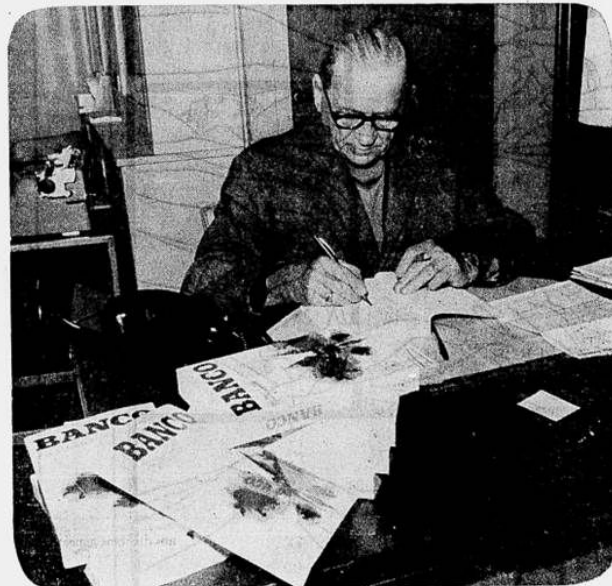
Este selo ora aqui reproduzido, impresso a cores, em cuidado trabalho da nossa Casa da Moeda, representa, na expressividade, caricatural de um momento de nossa vivência, o reconhecimento por parte do presidente da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos de que a caricatura é sempre documento histórico de indiscutível interesse.

ALVARO COTRIM
(ALVARUS)

HENRI CHARRIÈRE



O DIREITO DE SER OUVIDO



Henri Charrière define seu segundo livro como "uma revanche contra a sociedade"

DOIS anos após a publicação de *Papillon* — que vendeu mais de 16 milhões de exemplares em todo o mundo — Henri Charrière, seu autor, reaparece com seu segundo livro, *Banco*, uma série de aventuras vividas pelo escritor, procurando responder a inúmeras questões que o aflige, tais como de onde vem, o que o espera no futuro e o que tem feito no passado.

Antes de mais nada, Charrière repete o mesmo que havia dito quando do lançamento de *Papillon*:

— Trata-se de uma vingança contra a sociedade que me pôs na prisão. Ou melhor, mais que uma vingança, uma revanche.

O anti-Papillon

Depois de um bom período de noitadas parisienses, onde Charrière era mostrado como uma ave rara para o deleite da sociedade, o ex-presidiário comprou uma casa na Espanha, em Eldorado, longe de tudo, e vive uma vida calma, confortável, exatamente o contrário do que expõe em *Papillon*.

Os críticos não me aceitaram. Eles me reprovam por excesso de sentimentalismo. Mas é para os meus leitores que escrevi *Banco*. É para eles que quero contar minhas aventuras. Eles querem saber o que aconteceu com o homem que escreveu *Papillon*, como vive ele, como se tornou um escritor célebre.

Charrière confessa que atualmente só vai a Paris a negócios, que não tem intenção de morar na capital e

que está preparando um novo romance. Além disto o cinema: as filmagens de *Papillon*, com ele mesmo no papel principal, tendo como coadjuvantes Claudia Cardinale e Steve MacQueen.

A mãe mais linda

O novo livro de Charrière é inteiramente diverso de *Papillon*. Não mais se trata de uma narrativa de fracasso, cheia de episódios românticos, sofrida e terrível. *Banco* é uma narrativa plena de ternura, principalmente quando fala de sua mulher, Rita, de seu pai, "um doce professor do interior da França", e de sua mãe, que ele ama loucamente e perdeu muito cedo, aos

11 anos. É exatamente esta "ausência tão necessária", que, segundo Charrière, teria provocado toda aquela situação desagradável vivida em *Papillon*, conforme se deduz da leitura de seu novo livro.

— Eu luto como um louco, aos pontápis, às cabeçadas, contra todas as mães que têm a audácia de querer ser tão elegante e bonita como a minha. Este sentimento é mais forte do que eu. Não posso resistir...

O direito de contar

Charrière faz questão de dizer que *Banco* é uma continuação de *Papillon*, sem as amarguras deste e cheio de esperança: "se não tivéssemos contrariado a minha vocação, eu teria sido advogado, para defender as viúvas e os órfãos."

— Eu escrevo como falo. E hoje me sinto, após 13 anos de detenção na Guiana, como uma criança. Todo aquele tempo na prisão forçou-me a idéia de vingança contra os que me levaram a conviver com a miséria.

Olhando sempre para o céu, "talvez para não revelar meus olhos tristes", Charrière não se separa de seus charutos, "um hábito que cultivei na solidão", e é fortemente caracterizado por seu sotaque de homem do campo.

— Hoje todos sabem o que fui, o que sofri, o que fiz. *Papillon* foi vingado. *Papillon* do romance, bem entendido. Já que o outro perdeu parte de uma vida que jamais poderá ser recuperada. Eu tenho o direito de ser ouvido...



O autor de *Papillon* leva agora uma vida calma na Espanha, depois de tantos anos na prisão

SABADO, 31 DE OUTUBRO DE 1908

RS.



DR. OSVALDO CRUZ — General da Brigada Mata Mosquitos. Último martir da sciencia

Na capa da revista *Caretta*, de 1908, a caricatura de Oswaldo Cruz feita por Jota Carlos trazia a legenda que, agora adotada no selo comemorativo do centenário do sanitarista, o define como "General da Brigada Mata Mosquitos" e "Último Martir da Sciencia"



ÉDISON CARNEIRO

A CHAVE DA SABEDORIA POPULAR

A atividade multiforme de Edison Carneiro, como sociólogo, antropólogo, historiador e de folclorista nos mostra a seriedade de seus estudos, o valor de suas observações e o empenho em ampliar o conhecimento da gente do povo, a quem se consagrou com excepcional desvelo. Erudito e pensador, buscou os meios de conhecer e revelar como se criou no Brasil a crença nos primitivos, nas divindades fetichistas e como, em seguida, alargou esse esforço na interpretação folclórica de tais fenômenos. Consagrou-se a tais estudos nas suas múltiplas formas, nas expressões da cultura espiritual e juntamente na da material, buscando discriminar a realidade resultante.

Que realidade é essa? A sabedoria popular. E como entendê-la? Por um sistema de pensar, de sentir, e de agir do povo. E então buscou-se ver onde localizar esse estudo, em que grupo de ciências seria possível situá-lo. Em excelente verbete da Enciclopédia Barsa, Edison Carneiro estudou o problema, desde a criação por William John Thoms da palavra *folklore*, até que Sebillot e Saint-Yves lhe deram definições mais claras, que o aproximavam da literatura oral e da História, indo depois se ligar às tendências antropológicas e sociológicas, até citar Alan Dundes, cujo dicrionismo o enfiava em teorias mais em voga.

E por outro lado, aparece a discussão do sentido de povo, palavra de variada acepção, mas que, em folclore, se situa no sentido do *vulgar*. Assim foi possível chegar a uma harmonia, em que *folk* significa o vulgar e *lore* a sabedoria. Dado o sentido exato, estabelecidas as características do anônimo, da aceitação coletiva, da

transmissão oral, da tradicionalidade e da funcionalidade, chegamos a saber o que aceitar como folclore.

O folclore serve o povo ao mesmo tempo que explica uma realidade social, de tal sorte que o estudamos na análise dos seus objetivos, e lhe buscamos a interpretação. Cada qual procura saber como explicar as coisas e depois lhes tirar as realidades que surgem.

O enigma das coisas

Tomemos um pequeno exemplo. Num conto encontramos não apenas uma história ingênua. Mas essa se alarga em interpretação. O homem do povo observa a sua realidade, mas não procura de modo algum ir além do sentido esclarecedor, e as coisas deixam de ser interpretadas para se tornarem explícitas. Vejamos um conto de um animal bravo vencido por um mais fraco. Quem venceu, afinal? A inteligência ou a força? A inteligência ou a força do povo é que vence a sagacidade. O bicho mais esperto vence todas as paradas. Daí a superioridade da raposa, do gato, do cão e por aí fora, sendo que muitas vezes os bichos fortes não encontram como evitar a trama dos mais hábeis. E' que o homem do povo se deixa levar pela esperteza.

A complexidade do folclore nos força a limitações; mas desde logo temos de ver porque assim ele se manifesta. Ali estão a literatura oral, as crenças, as superstições, a lenda, as artes técnicas, a música, a cerâmica, os usos e os costumes, a linguagem popular, a pesquisa e o registro, como classificou Edison Carneiro. Mas não ficamos nunca no que encerra a idéia folclórica; temos de verificar como ele explica o enigma

das coisas. Vai dos fatos da natureza até suas derradeiras consequências. E nelas as ciências se incluem, não como formas lúidas, mas como elementos elucidativos. A vida se inclui no folclore, porque este explica de mil formas, em técnicas, artes, em ciências e costumes. O povo procura por toda forma criar sua maneira de revelar o ambiente em derredor, com tudo que nele se inclui.

Desde logo o homem vê tudo quanto o cerca, do mundo material ao sobrenatural, das coisas simples de vegetais, animais e minerais, às superstições e assombrações, e cada um desses capítulos encerra sua realidade, que, naturalmente, se multiplica ao infinito. E' o folclore que se inclui na vida ou a vida no folclore? Para o homem do povo ele busca nessa realidade uma explicação, que lhe deve revelar o ambiente circundante.

O culto negro

Seria muito extenso, nos limites desta recordação, referir aos diversos aspectos da vida de Edison Carneiro, em que fixou diretrizes de nossa cultura popular, delimitou seus estudos e esclareceu os problemas básicos dos que buscaram atingir a realidade fiel da sua estrutura. Na sua bibliografia estudou a vida dos negros, comentando-a com sabedoria, não só na sua organização como nas suas características. Em *Candomblés da Bahia*, onde lhe parece estar em caminhos de folclore, que a mim já parecem atingidos, nos dá, em longo painel, o culto negro, acentuando a festa religiosa, seu monoteísmo, com um ser superior, Olorum em nagô do Zanjapombo, em Angola, Congo e no candomblé de caboclo. Estuda os orixás, maseu-

nos e femininos, suas devoções, o culto, de que cuidam as filhas de santo, *voduns*, *muçenzas*, e os cavalos. A apresentação de cada qual, suas casas e as representações materiais, suas comidas e suas vestes (que são as das filhas de santo), os objetos inanimados que os configuram. Nesse trabalho, de minúcia extrema, podemos ter um plano geral da religião negra em estudo, desde a matança inicial, que é o sacrifício de animais, até o final da festa e suas cerimônias alusivas.

O estudo de Edison Carneiro traz, junto com a sabedoria, a minúcia de todos os fatos, dentro de um conhecimento seguro da religião negra, do que chamaria seu folclore, e, do mesmo passo, assunto de magna importância, mas que aqui menciono apenas, é a vida social dessa gente, se movendo em sincretismo com a religião católica, em harmonia excepcional e rara.

Com um conhecimento seguro de folclore, Edison Carneiro realizou um esforço considerável de sabedoria e de minúcia, de tal sorte que os dados do folclore se completam nos do conhecimento do homem. Porque o folclore é a ciência do homem, onde deve buscar, não só a exterioridade do modo de fazer as coisas, mas, por igual, penetrar nas essências que o movem, em busca do que quer e do que deseja conhecer e saber.

Entre os mestres do folclore brasileiro, Edison Carneiro tem um lugar de destaque, não apenas pela sua erudição, mas também pelo seu critério de observação em que sabe ser claro e fiel, não permitindo jamais que a confusão das doutrinas, que ele as tinha de forma admirável, se entremele com a clareza do raciocínio. Por muito tempo as teorias astrológicas, as interpretações psicológicas ou as velhas ilações históricas, ou essa ou aquela doutrina, perturbavam muito a caracterização folclórica. Só depois que a antropologia e a sociologia passaram a dar diretrizes justas da disciplina, foi possível uma orientação séria e segura do real estudo do homem, como Edison Carneiro o fez.

Agora, quando é possível verificar os seus ensaios, fazer uma comparação dos seus métodos científicos, um resumo das suas conclusões e um acerto do que as motivaram, sentiremos em sua exata realidade o seu valor pelo muito que sabe e pelo muito que ensina.

O nome de Edison Carneiro avulta pela essência de sua obra e se alarga pelo conhecimento seguro do folclore, ao qual soube servir com grande amor e em cujo estudo deixou um traço fulgente de sabedoria.

RENATO ALMEIDA

Antropólogo, sociólogo e historiador, Edison Carneiro dedicou ainda parte considerável de sua obra ao folclore, procurando desfazer as confusões doutrinárias e alargando o conhecimento dos estudiosos sobre a criatividade e a sabedoria popular

Carlos Drummond de Andrade

UM LÍRIO, POR ACASO

E de repente Santa Teresinha — quem diria? — faz 100 anos. Ela que tem sempre 24 nas estampas dos gay twenties. Santa do modernismo brasileiro, do altar particular de Ribeiro Couto, a quem curaste de tuberculose, a tuberculose de que morreste, santa invocada por Manuel Bandeira: "Santa Teresa, não, Teresinha. Teresinha do Menino Jesus. Me dá alegria!" Não o atendes, amiga Teresinha? O poeta se queixava: "Fiz tantos versos a Teresinha... Versos tão tristes nunca se viu! Pedi-lhe coisas. O que eu queria não tão pouco! Não era glória... Nem era amores... Nem foi dinheiro... Pedi apenas mais alegria: Santa Teresa nunca me ouviu!"

A ti nada pedi, mas simpatizava com teu jeito simples de ser santa do nosso tempo de incredulidade, tempo de ciências exatas, Marx, anarquismo. (Os ateus brasileiros levam sempre um santinho no bolso, nossos comunas quando morrem, a família reza missa

de sétimo dia e de trigésimo.) Simpatizava, simpatizava contigo lendo tua autobiografia na tradução do padre Lochu

antes que me expulsassem do colégio com a aprovação do próprio tradutor. Naquele tempo as autobiografias dos santos eram censuradas e eu não sabia que foste carmelitanamente precursora do feminismo:

"Ah, pobres mulheres, tão desprezadas! A todo instante nos proibem: Não faça isto, não faça aquilo, e ameacem excomungar-nos..." Suave santa brasileira por graça do diminutivo que te fazia baiana, carioca, uberabense (quem ousou um dia falar Santa Isabelinha, Santa Margaridinha?),

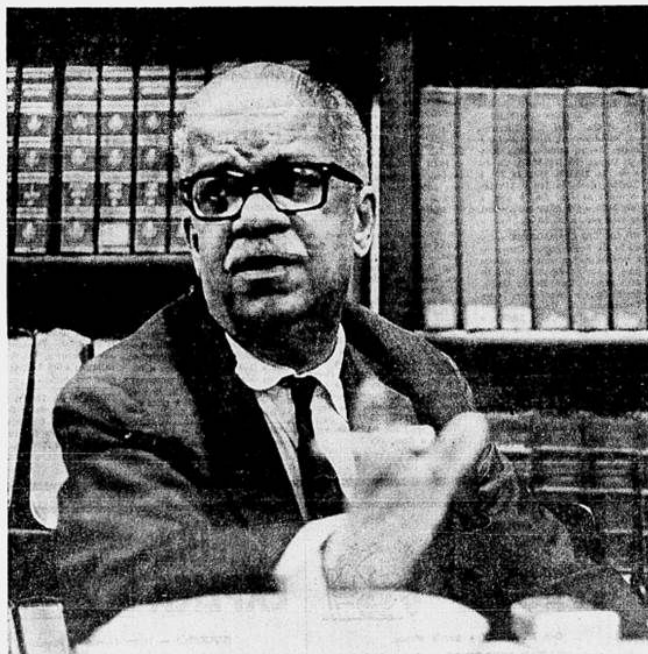
muito mais próxima de nós, em Lisieux, do que a filha de Capistrano clausurada ali no Morro, e tão novinha que dava oportunidade de dizer a um senhor de 60 anos, na Avenida: "Esta santa, mais moça do que eu..." Então podemos todos ser santos? Os santos não são apenas medievais predestinadíssimos, raríssimos, para realçar ainda mais nossa impossibilidade de pureza ou para resgatá-la?

Vez ou outra eu ruminava essas coisas enquanto ia chafurdando e esquecendo a nostalgia de ter tido o desejo, não digo de ser santo, mas apenas o franciscano encapuçado que assiste ao enterro do Conde de Orgaz junto de Santo Agostinho e Santo Estêvão na tela fantástica do Greco, ou um dos pescadores no políptico de São Vicente,

de Nuno Gonçalves ou Hugo van der Goe, que sei eu,

aquele pescador quase deitado no painel da esquerda. Já nem sei, minha santa, qual o teu papel na Igreja contestante de setenta, és talvez, tão bonita, tão menina, frágil demais para o serviço que se exige do novo Cristo combatente mas a docura não é arma também, a seu tempo e seu modo, no combate?

Reparo agora que já não és menina, és centenária, ou assim te conta o tempo a vida breve, e tenho de chamar-te vovozinha, vovozinha Teresa do Carmelo, de mel no nome e de ternura acesa no coração de um distraído agnóstico, ao abrir o jornal e nele ver três linhas com teu nome, entre os nomes de Hanó e de Manáguá, como um lírio nascido por acaso.



O Milagre de Nossa Senhora Agripina, comédia de João Bethencourt montada especialmente para comemorar as festas de fim de ano, realiza hoje e amanhã, no Teatro Glória, suas últimas apresentações. Na foto, Silvia Martins e André Valli



Cinemas

O Caso Mattei, de Francesco Rosi, e Roma, de Federico Fellini, são os melhores programas deste fim de semana, bastante movimentado por programas extras: O Jardim das Finzi Continhi, de Vittorio de Sica, à meia-noite no Cinema-1; Esta Garota é uma Parada, de Peter Bogdanovich, à meia-noite no Rian, e O Mensageiro, de Joseph Losey, no Miramar.

Recomendamos ainda Pele de Asno, de Jacques Demy, Voar é com os Pássaros, de Robert Altman e Matadouro Cinco, de George Roy Hill. E, para amanhã, temos, no Miramar, A Última Sessão de Cinema, e, no Cinema-1, Os Inconfidentes, de Joaquim Pedro.

JOSE CARLOS AVELAR

ESTREIAS

VOAR É COM OS PÁSSAROS (R. de Robert Altman). Um rapaz decide a voar como uma ave e as estranhas coisas que acontecem a cerca da polícia na sua rede. Com Bud Cort, Sally Kellerman. Em cores. Americano. Paz. 19. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

O ULTIMO COMBATE (Munich's Wall, de Dennis Gurnah). Um infante temido, sobrevivente de um terraplanismo na II Guerra Mundial, declara sua guerra ao mundo. Em cores. Americano. Paz. 19. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

O FANTASTICO HOMEM INVISIVEL (italiano). de Anthony Dawson. Comédia. Um jovem cientista de posse do segredo da invisibilidade enfrenta uma quadrilha internacional. Com Dean Jagger, Glynis Johns, Ingrid Bergman. Em cores. Americano. Paz. 19. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 4

horóscopo

STARRY

Sigmo Solar Vigente: Capricórnio (20 de dezembro a 21 de janeiro). O Sol começa o ano no 2º grau de Capricórnio. A 21 de janeiro entrará em Aquário.

Lua Cheia — dia 18. Eclipse lunar. Planeta repente — Saturno. Elemento — Terra. Cardinal. Negativo.

Partes do Corpo — Estrutura óssea, joelhos e joelhos. Mente — Chumbo. Cores — Escuras.

HORÓSCOPO PARA HOJE, SÁBADO, DIA 6 DE JANEIRO DE 1973

ÁRIES

(21 de março a 19 de abril)

Da especialmente favorável para seus negócios, atividades de documentos legais e outros.

TOURO

(20 de abril a 20 de maio)

Da de sorte para dinheiro e romances. Mudanças importantes se realizarão.

GÊMEOS

(21 de maio a 20 de junho)

Da excelente para seus planos pessoais. Novidades e planos de casamento serão favorecidos.

CÂNCER

(21 de junho a 22 de julho)

Prevista solução de problema doméstico. Cuidado de saúde.

LEÃO

(23 de julho a 22 de agosto)

Bom para cuidar de antigos amigos. Da sorte e útil para negócios. Ótimo para o amor.

VIRGEM

(23 de agosto a 22 de setembro)

Bom para os seus negócios. Procure obter algo de permanente. Excelente para lidar com parentes.

LIBRA

(23 de setembro a 22 de outubro)

Ótima para projetos financeiros. Hoje você poderá conhecer o amor de sua vida.

ESCORPIÃO

(23 de outubro a 21 de novembro)

Da favorável às atividades domésticas. Procure valorizar sua casa. Ótimo para o amor.

SAGITÁRIO

(22 de novembro a 21 de dezembro)

Da tranquila e calma para a vida doméstica. Favorável à reconciliação.

CAPRICÓRNO

(22 de dezembro a 19 de janeiro)

A persistência no trabalho trará resultados benéficos. Procure resolver problemas de saúde.

AQUÁRIO

(20 de janeiro a 18 de fevereiro)

Favorável para tratar de assuntos pessoais. Seus atividades terão resultados vantajosos.

PEIXES

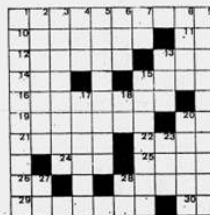
(19 de fevereiro a 20 de março)

Da meditação, favorável à contemplação de tarefas. Procure se desligar e descansar a mente.

cruzadas/ CARLOS DA SILVA

HORIZONTAIS: 1 — função dos fagócitos no organismo; 10 — aparelho destinado a descobrir a fraude na destilação; 11 — razão entre a carga de um eletrólito e sua massa; 12 — ervas vivazes da família das Droseráceas; 13 — então, naquele tempo; 14 — falo em tom oratório; 15 — mascas de fumo; 16 — aquele que abandona o lar; vagabundo; 19 — porção de água estagnada; terra alagadiça; aboleiro; 20 — espécie de carbúnculo mortal que se desenvolve no intestino reto do gado vacum; 21 — machucar com pancadas; 22 — encolizar; irritar; 24 — haste de madeira a que se prendem as principais peças do arado; 25 — diz-se de animal sem cauda ou que só tem o coto da cauda; suro; 26 — nome da letra N no antigo sistema (ainda em uso na Bahia, Alagoas e Sergipe); 28 — sobrenome de Ulisses por ter nascido em Ítaca; 29 — hipotética; fictícia; 30 — pedra de domínio que tem um só ponto marcado.

VERTICAIS: 1 — fanfarrices; fanfarronadas; 2 — antigo peso de quatro libras; 3 — comida malfeita ou de má qualidade; 4 — interjeição que designa afirmação; 5 — provido de colar (falando do pedúnculo de certos cogumelos); 6 — movimento de ir; 7 — parafuso que prende a lâmina da faca ao cabo; 8 — arreio acolchoado de cavaleiro; 9 — aqueles que são enviados em missão; espiões; 13 — patrão; senhor; 15 — pessoa; 17 — influência; 18 — instrumento musical de cordas, usado na Europa na Idade Média; 20 — carimbo; sinal; 23 — o espaço compreendido entre as filas de qualquer plantação; 27 — sujeito pensante; 28 — encanto pessoal.



SOLUÇÕES DO NÚMERO ANTERIOR

HORIZONTAIS: desabalado; exótico; só; idia; agalados; maturidade; ômega; oros; rotador; oronetas; des; risoto; aleo; rol.

VERTICAIS: desamorada; exôgama; só; aturagar; be; artiti; lidadores; acadar; do; ases; atetose; orador; odorato; ônix; tor; sol; el.

Correspondência, colaborações e remessa de livros e revistas para: Rua das Palmeiras, 57, apto. 4 — Botafogo — ZC-02.

asterix



peanuts



a.c.



BOLSA DE DISCOS

JULIO HUNGRIA



Caetano e Chico Buarque — o LP com a trilha do seu espetáculo em conjunto, em Salvador, já aparece colado entre os mais vendidos no Rio — no vigésimo lugar da lista do IBOPE

DISCOS E FITAS MAIS VENDIDOS NA SEMANA

PS	RIO/AVULSOS	RIO/FITAS
1	Tell Me Once Again — Light Reflections — Copacabana	Roberto Carlos — CBS
2	Ben — Michael Jackson — MAM — Otton	Song Sung Blue — Johnny Mathis — CBS
3	Ninguém Tava — Marinho de Mello — Copacabana	Tim Maia — Polydor
4	Clair — Gilberto O'Sullivan — MAM — Otton	Batque na Cozinha — Marinho de Mello — RCA
5	Listen To the Music — Dolly Parton — WB — Cantinella	Explosão Mundial Vol. 2 — CID
6	Super Woman — Stevie Wonder — Tapcar	Solva de Pedra Internacional — Sigma
7	O Imperador & a Verdadeira Amor — Marinho de Mello — CBS	Ben — Michael Jackson — Tapcar
8	Philosopher — Yellowknife & Vozes — Otton	Joca Chaves no Vite — Philips — Phonogram
9	Run To Me — Bria Gotti — Polydor	Samba-Enredo 73 — (various) — AETG
10	Women — Barbra Streisand — RCA	O Samba e a Coda — Original no Samba — RCA

Se na lista dos álbuns mais vendidos no Rio o repertório internacional ocupa a maior parte dos 10 primeiros lugares (8), sobressaem os álbuns de Roberto Carlos (CBS), o primeiro lugar, e Chico Buarque (CBS), o segundo lugar. O terceiro lugar é ocupado por um álbum de música brasileira, o de Tim Maia (Polydor). Os discos mais vendidos nos EUA, cinco são encontrados no mercado brasileiro — um índice raro nos últimos tempos. Dos cinco, o mais recentemente colocado à venda, no Brasil, é o *Rhymes & Reasons*, de Carole King.

PS	RIO/LPS	EUA/LPS
1	Roberto Carlos — CBS	Seventh Sojourn — Moody Blues — London
2	Solva de Pedra Internacional — Sigma	Rhymes & Reasons — Carole King — Ode
3	Explosão Mundial Vol. 2 — CID	Living in the Past — Jethro Tull — Vix
4	Ben — Michael Jackson — Tapcar	Catch Bull at Four — Cat Stevens — A&O
5	Samba-Enredo 73 — (various) — AETG	All Directions — Foundations — Gaffy — Motown
6	Batque na Cozinha — Marinho de Mello — RCA	I'm Still in Love with You — Al Green — London
7	Song Sung Blue — Johnny Mathis — CBS	Summer Breeze — Seals & Crofts — WB
8	Superparalela — (various) — Sigma	One Man Dog — James Taylor — Vix
9	Acabou Chorar — Nana — Vozes	Close to the Edge — Yes — Atlantic
10	O Samba e a Coda — Original no Samba — RCA	Caravanserai — Santana — CBS

Fantes: IBOPE, revistas especializadas, mercado de importados (Barata Ribeiro, 302-C, Barata Ribeiro, 302-A, Santa Clara, 115-B, Visconde de Pirajá, 444, loja 114 e Revista, 152, sob. — discos clássicos).

• Editado no Brasil — Importado disponível no Rio

A referência CN indica sucesso também disponível em cassette, cartucho nacional. A referência CI indica sucesso também disponível em cassette, cartucho importado.

Preços: No Rio, os importados estão sendo vendidos a Cr\$ 14,00 o álbum, Cr\$ 5,00 o LP, Cr\$ 6,00 o cassette. Quanto aos nacionais, todos os preços variam de um recuando para outro, dependendo da quantidade adquirida pela revendedora e da forma de pagamento.

FLAUTA

As orquestras brasileiras, tão preocupadas com a falta de instrumentistas, poderão, em futuro bem próximo, ficar tranqüilas em relação aos flautistas necessários ao naipe das madeiras: depois do piano, a flauta é hoje o instrumento mais estudado em nossos conservatórios e escolas de música. Atraídos primeiro pela flauta doce, instrumento predileto dos hippies e muito empregado na iniciação musical, os jovens passaram a interessar-se também pela flauta transversa, utilizada na orquestra, de execução mais difícil e com amplos recursos técnicos



O SOM DOCE TOCA MAIS ALTO

Por Que Este Fossil Instrumento de Nove? Com este título, a revista Newsweek comentava em 1963, a revitalização da flauta doce, constatando que o instrumento era tocado, naquele ano, por cerca de 600 mil americanos.

— A flauta doce está hoje em pé de igualdade com qualquer instrumento — afirma Denis Borges Barbosa, diretor do Departamento de Música Antiga da Pró-Arte. Nos melhores conservatórios da Inglaterra, Alemanha, Áustria e Holanda ela é ensinada em nível superior.

Amplamente utilizada na Idade Média e na Renascença, a flauta doce caiu em desuso a partir de 1750, reaparecendo por volta de 1920, quando a arte se voltou para a pesquisa histórica. O Romantismo — já muito consumido — havia deixado de produzir nas platéias a catarse necessária para o gozo estético de uma obra musical e a Música Contemporânea, ainda não conseguia sensibilizar o público. Ressurgiram então as formas fáceis da música barroca, cuja harmonia simples e bem definida (no jogo tensão/distensão) voltou a ser um fator de motivação.

A reavivação do hábito de tocar flauta doce foi um produto desse ressurgimento da música antiga e também da descoberta da sua utilidade na educação musical. Hoje, ela é o instrumento mais tocado no mundo inteiro.

— Uma flauta doce — informa Denis Barbosa — pode ser obtida até por Cr\$ 40,00, se bem que o preço médio de uma boa marca varie entre 30 e 100 dólares (de Cr\$ 300,00 a Cr\$ 600,00). Dependendo da qualidade, no entanto, a flauta doce controla (custa 600 dólares) pode chegar a custar 900 dólares (Cr\$ 3.600,00).

De qualquer forma — conclui Denis — é o instrumento mais barato que existe e o mais antiecológico que se possa imaginar. Talvez por isso tenha sido adotado pelos hippies e tão difundido entre os jovens. Para se ter uma idéia de como a sua prática cresce, no Brasil, basta comparar o número de alunos da minha classe na Pró-Arte: em 1967, eu lecionava para seis ou sete; hoje, dou aulas para cerca de 60.

Ex-integrante do Conjunto de Roberto de Regina e do Kalenda Maya, Denis Barbosa participou com Marcelo Madeira dos cinco concertos da Série Juventude, promovida pelo JORNAL DO BRASIL e pela OSB em 1972, executando o Concerto de Brandemburgo, de Bach, para duas flautas doces e orquestra, peça de ilustração para o audiovisual criado especialmente para a Série por Geni Marcondes e Luis Carlos Sardioli.

Flauta transversa

O estudo da flauta transversa também está sendo intensificado. Na Escola de Música da UFRJ, o prof. Moisés Lierra (recentemente falecido) manteve uma classe bastante atuante, que produziu excelentes profissionais como Carlos Seabra Rato (do Quinteto Villa-Lobos) e Celso Woltenzenzweig (do Ars Barroca), que o substituiu na cadeira. Segundo a Divisão de Ensino da Escola de Música, estiveram matriculados para estudar flauta em 1972 três alunos no Curso de Graduação e 36 no Curso Técnico.

No entanto, a classe de flauta transversa que vem mantendo com regularidade o maior número de alunos com bom nível de adiantamento é a que Odete Ernst Dias iniciou há quatro anos, na Pró-Arte.

Francesa, formada pelo Conservatório de Paris, Odete veio para o Brasil há 20 anos, para atuar na Orquestra Sinfônica Brasileira, a convite de Eleazar de Carvalho. Atualmente, toca na Orquestra Sinfônica Nacional, da Rádio MEC, na orquestra da TV Globo, e participa da Camerata do Rio, com Vera Asfrachan (piano), Ana Devos (violoncelo) e Adélia Brasil (harpa).

— É difícil apontar um motivo que justifique o interesse atual pelo estudo da flauta — diz ela. Acho que uma série de fatores deve ter influído. Na música popular, apareceram conjuntos de jazz com excelentes flautistas (como Herbie Mann, Paul Horn e outros), que despertaram os jovens para o instrumento, fazendo com que eles descobrissem as suas possibilidades para criar e improvisar. Na música erudita, as gravações de Jean Pierre Rampal — que pesquisou e comercializou o repertório da flauta — divulgaram o instrumento no mundo inteiro. A moda de tocar flauta doce deve ter chamado a atenção para a flauta transversa, cuja emissão de som é mais difícil mas traz um grande sentimento de realização, pois tudo depende da maneira de soprar do instrumentista, que o faz quase como se estivesse cantando. Essa sensação do som emitido pelos lábios de quem toca — ao contrário da flauta doce, cujo bocal dispensa este esforço — dá à flauta transversa um caráter muito humano.

— Não quero com isso inferiorizar a flauta doce. Ela é ideal para a iniciação musical e o seu som — num conjunto — é uma delícia. Parece que nos transporta para um ambiente da Renascença. Mas deve-se reconhecer que os seus recursos de expressão são limitados e que a flauta transversa satisfaz mais.

Com uma classe de 27 alunos, Odete Ernst Dias é professora de Danilo Calini e de vários outros jovens que se dedicam à música popular, participando de shows e gravações.

— Não faço restrições a nenhum gênero musical — diz ela. Pelo contrário, procuro mostrar aos meus alunos todas as possibilidades de repertório que o instrumento oferece. Os chorinhos de Píngüinha, por exemplo, despertam interesse até mesmo naqueles que dizem não gostar de música popular, ao passo que muitos que me procuram "apenas para fazer um som" acabam descobrindo as excelentes possibilidades do instrumento para a música de câmara, cujo repertório vai do barroco ao que há de mais moderno. Procuro explorar ao máximo as possibilidades camarásticas que o instrumento oferece: meus alunos estão sempre tocando em duos, trios e quartetos, o que lhes dá um sentimento de participação e criação coletiva.

Estudo com seriedade

Os alunos de flauta transversa da Pró-Arte têm grande interesse pelo instrumento e estudam com afinco. Poucos desistem ou demonstram pouco caso.

Marcelo Bernardes (16 anos) experimentou há um ano a flauta de um amigo, gostou do som e resolveu estudar o instrumento. Chegou em março, em 10 meses, conseguiu tal progresso que já se decidiu: vai ser músico profissional.

— Este ano faço o 3.º colegial — diz ele — e tenho que optar por um curso pré-vestibular. Acho que vou escolher a área de Humanidades e, mesmo que não entre especificamente para o curso de Música, continuarei a estudar flauta, pois pretendo me tornar um profissional, tocando numa orquestra sinfônica, participando de gravações, etc.

Marcelo estudou duas a três horas diárias e gosta de tocar peças de Haendel, Bach e Prokofiev.

Dayse Szajnbum, também com 16 anos, começou a estudar flauta doce em 1970, com Doris Hoyer de Carvalho, no Conservatório Brasileiro de Música. Participa de um conjunto orientado por esta professora, com mais sete jovens, que vem se apresentando em colegios e faculdades.

— Sempre quis estudar Música — comenta — e no início pretendia me dedicar ao piano. Mas percebi que estudar piano a sério seria muito exaustivo e exigiria uma dedicação exclusiva, o que significaria deixar outras atividades que considero importantes. Resolvi então partir para a flauta transversa, que considerando flauta doce. Foi preciso ter muita paciência para enfrentar os primeiros exercícios. Comecei a estudar com a Odete em abril e fiquei três meses sem conseguir soprar corretamente. Somente em julho, quando ganhei o meu próprio instrumento (uma Orse, italiana), consegui me adaptar à flauta transversa e tirar um bom som.

Estudando flauta transversa há três meses, Rosana Volchan (13 anos) foi outra que começou tocando flauta doce, que aprendeu quando tinha sete anos, com o prof. Elder Parente.

— Gosto de tocar os dois tipos de flauta — diz ela. A flauta doce é bastante informal e costumo levá-la para tudo quanto é lugar. Já a transversa, embora tenha um som lindo, me dá a impressão de um instrumento de concerto e eu ainda não consigo encará-la com espontaneidade. Aos poucos, però, que me acostume a tocá-la de um jeito mais descontraído.

Na escola e em casa

Integrante do Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC e regente do Coral da Escola Corcovado (duas vezes vencedor do Concurso de Corais do JB), a prof. Helle Tirlir é considerada por todos que se dedicam à educação musical como a introdutora, no Brasil, do hábito de musicalizar com a flauta doce.

Nascida em Berlim, Helle Tirlir chegou ao Brasil em 1951 e logo fundou um conjunto de flautas doces, chamado Os Meninos Flautistas de Santa Teresa. — Em minha casa sempre se fez música — diz ela. Lá comecei a funcionar o Curso Primário Santa Teresa, que deu origem à Escola Corcovado, onde ensino atualmente. Temos aulas de música, de 45 minutos, duas vezes por semana, em todos os níveis. Logo no 1.º ano, o aluno começa a tocar flauta doce, que é ótima para educar o ouvido e colocá-lo em contato com o som. A execução é intuitiva, pois ele não sabe música. Nosso objetivo não é formar bons flautistas (o que às vezes acontece), mas usar a flauta como meio de educação musical. Paralelamente, o aluno vai aprendendo a reconhecer as notas e fazendo exercícios motores para o ritmo. No 3.º ano, geralmente, ele já está lendo uma partitura simples e tocando por música.

Helle Tirlir é pesquisadora e grande entusiasta do folclore brasileiro, cujas melodias simples e didáticas reuniram no livro VAMOS TOCAR FLAUTA DOCE?, em dois volumes, única publicação no gênero editada no Brasil.

Ao mesmo tempo em que o uso da flauta na iniciação musical é cada vez mais difundido, os conjuntos de flauta doce estão reaparecendo e o hábito de fazer música em casa aos poucos vai-se impondo no Rio de Janeiro.

Cinco engenheiros eletrônicos e um estudante colegial formaram, no início de 72, o Conjunto Sarabanda (cinco flautas doces e um violão), que vem se dedicando principalmente ao repertório renascentista e barroco. Os integrantes do grupo são Fernando Sandroni, João Viana de Carvalho Neto, Jorge Moreira de Sousa, João Mazza, Carlos Coutinho e Rodrigo Chacel.

— O conjunto se reúne todos os domingos em minha casa — diz Fernando Sandroni. É uma espécie de hobby, mas o trabalho é feito com muita seriedade. Tocamos para quem realmente gosta de ouvir música, e estamos procurando fixar o hábito de apresentações domiciliares, bastante difundido na Europa, onde existe um grande número de bons artistas e nem todos têm oportunidade de se apresentar em salas de concerto.

Nossos autores prediletos são Haendel, Telemann, Matheson e Corelli — diz João Viana de Carvalho Neto. Procuramos as partituras nos catálogos especializados, mandamos vir músicas do exterior ou compramos na loja de Oscar Arani. Cada um de nós sabe um pouco de música; eu e Fernando começamos estudando piano; Rodrigo está na Pró-Arte; Jorge, Mazza e Coutinho estudam com Guerra Peixe, no Museu da Imagem e do Som. Considero a flauta doce um instrumento bem gratificante, pois em dois meses de estudo uma pessoa já é capaz de tocá-la razoavelmente.

RONALDO MIRANDA

O instrumento e sua mecânica

Existem vários tipos de flauta, mas os mais conhecidos são a flauta transversa e a flauta doce.

Colocada em posição transversal à boca do instrumentista (daí a origem do nome), a flauta transversa é atualmente constituída por um tubo cilíndrico de prata ou metal prateado, de 19mm de diâmetro e 67mm de comprimento, desmontável em três partes. Além da embocadura lateral, tem 16 orifícios com um sistema de chaves e alavancas destinado a facilitar o dedilhado e a emissão do som. A tessitura é de três oitavas, do dó-3 ao dó-6. O som é produzido por uma fina coluna de ar formada pelos lábios do instrumentista, que lhe imprime uma certa velocidade e a dirige sobre a aresta da embocadura lateral, onde ela se aboca; colocando assim em vibração o ar contido no tubo.

A flauta transversa tem ainda duas réplicas, que só são utilizadas eventualmente na orquestra: o flautim (ré-4 — si b-6), de som muito agudo, e a flauta grave (sol-2 — sol-3). Embora há mais de um século seja fá-

brica em metal, conserva-se no naipe das madeiras, pois a natureza do tubo não modificou seu timbre.

A flauta doce tem um mecanismo bem mais simples: o instrumentista não precisa formar com os lábios a coluna de ar, que já existe no interior de seu tubo. É fabricada em madeira e tocada em posição vertical. Além do bocal, tem oito orifícios, o que lhe permite uma tessitura de apenas duas oitavas. Por essa razão são fabricados vários modelos: flauta doce soprano, soprano, contralto, tenor e baixo.

A flauta é o mais antigo dos instrumentos de sopro: foram encontrados exemplares datados de 29 séculos A.C. As civilizações antigas conheciam todos os tipos de flauta, que não sofreram modificações até o Renascimento. Posteriormente, começaram a aparecer as adições de chaves e a se fazer diversos aperfeiçoamentos. Por volta de 1840, graças às invenções de Boehm, a flauta transversa tomou sua forma atual, que parece ter atingido uma perfeição estável.



“Clarice Lispector volta ao Brasil” (1949). Em: *Letras e Artes: Suplemento de A Manhã*.

Ed. 130, p. 4.

Página —

LETRAS E ARTES

Domingo, 10-7-1949

Clarice Lispector

CLARICE LISPECTOR VOLTA AO BRASIL

A história de uma adolescente que foi o maior cartaz literário do 1943 — Pintada por Chirico, na Itália, começou um romance em Nápoles — Suas impressões sobre a Suíça e suas experiências pessoais — “A Cidade Sitiada”, seu último romance.

DEPOIS de três anos de permanência na Suíça, onde esteve em companhia de seu marido, o diplomata brasileiro Mauri Gurgel Valente, regressou a esta capital a romancista Clarice Lispector. E antes de divulgarmos qualquer palavra sua, da entrevista que a admirável escritora prestou a LETRAS E ARTES, temos que contar uma história.

Havia nesta capital uma adolescente chamada Clarice Lispector. Foi descoberta por Lúcio Cardoso, que a associou ao seu grupo. Ela estudava direito, mas seu ofício era o jornalismo. As vezes, indo fazer uma reportagem sobre um incêndio, Clarice Lispector esquecia-se da reportagem e assistia ao sinistro como uma criança diante de um espetáculo maravilhoso.

Escrevia contos e chamava a atenção dos círculos literários pela sua figura estranha, de uma beleza quase nórdica.

Um dia ela escreveu um romance, lançado pela Editora A Noite. O título era “Perto do coração selvagem”. Ora, aconteceu que essa estreia a colocou no primeiro plano do romance brasileiro. Em poucas semanas a obra se esgotou. Grandes críticos escreveram entusiásticos artigos sobre essa nova revelação literária, que se afirmava num livro revolucionário pelo estilo e pelo conteúdo humano, em páginas altamente poéticas e desenhadas dentro de uma técnica surpreendente, cheia de monólogos. Os leitores, atraídos pela descoberta, também a consagraram, uma vez que um dos traços mais veementes de Cla-

rice Lispector era o seu poder de comunicação, a sua facilidade de tornar qualquer pessoa interessada no drama do seu romance. Poucas foram, no Brasil, as estréias tão sensacionais, que elevassem a tal prestígio, chegando mesmo a cercá-lo de uma aura misteriosa, um escritor de cujo nome jamais se ouvia falar antes.

Laureado com o Prêmio de Romancista da Fundação Graça Aranha, “Perto do Coração Selvagem” tornou-se um livro marcante, desses que exigem uma nova interpretação para a história de nossas letras. Dois anos depois, já casada e obediente às imposições da vida consular, Clarice Lispector mandava de Nápoles o seu segundo livro, “O Lauro”, que tornou mais evidente e definitiva a sua posição intelectual, reafirmando os seus poderosos dons artísticos e sua ambição de fazer do romance um caminho para o conhecimento da vida e do mundo, revolucionando a técnica da narrativa, dando às palavras um significado e uma força só suscetíveis de afirmamento na linguagem poética, seguindo as suas personagens com a humildade e a intuição dos que conhecem profundamente o ofício de transformar o imaginário em uma nova dimensão da vida.

Agora, eis novamente entre nós a romancista Clarice Lispector. A reportagem de LETRAS E ARTES ouviu-a no escritório da Editora A Noite, onde ela pôs a fim de ver as provas de seu novo romance, “A Cidade Sitiada”, a ser lançado brevemente em conexão com o Círculo Literário Brasileiro.

FALA CLARICE LISPECTOR

Houve antes uma luta surda entre o repórter e a romancista. Nós queríamos entrevistá-la, e ela, esquiva de notícias brasileiras, tentava a todo custo evasivá-las.

— É verdade que Lúcio Cardoso abandonou a literatura e agora se dedicou ao cinema? E os filmes são bons? Apareceu

algum talento novo nos últimos anos?

Malleiosamente, alguém que estava ao nosso lado a informar-me de que não tinham aparecido talentos novos. Em compensação, vários talentos velhos tinham desaparecido.

Clarice Lispector estava alarmada com a crise editorial, e principalmente com o alto custo de vida. Uma notícia para as suas fés: na Suíça nasceu há nove meses o menino Pedro, filho da romancista. Ela contou que, tendo ido a um armazém, para comprar leite condensado, o caixa lhe cobrou 38 cruzeiros. Ela disse: “Creio que o senhor está enganado. O preço...” ao que o homem atalhou: “Não estou enganado, não senhora. O preço é esse mesmo”.

Clarice Lispector foi pintada por Chirico, e dizem que o retrato é belíssimo. Perguntamos pela tela.

— Está em minha bagagem. De sua permanência na Suíça, guarda impressões excelentes. Impressionou-a muito o sentido de organização do povo suíço.

Contou que uma vez, querendo desfazer-se de um jornal, deixou-o num banco. No dia seguinte, recebeu o jornal pelo correio, uma vez que, sendo assinante do mesmo, o seu nome estava carimbado no cabeçalho do periódico.

— E a literatura suíça?

— Há um escritor admirável: Ramuz. Seus romances, mais ou menos poéticos, evocam as aldeias suíças, as lutas dos homens simples com os elementos da natureza, e deveriam ser conhecidos no Brasil.

DEIXOU DE ESCREVER POEMAS

Em 1943, Clarice Lispector sonhava quase todos os dias com a romancista Rosamunde Lehmann. Segundo suas palavras, esses sonhos a abandonaram.

Lembramo-nos de um seu verso, famoso nos cafés literários durante sua estadia. O verso era — “Quem mais eterna do que eu?”

Clarice abanou a cabeça

— Também deixei de fazer poemas.

“A CIDADE SITIADA”

Diante das provas de seu próximo romance, ela nos declarou que começou a escrever “A cidade sitiada” em Nápoles. Contudo, teve de abandoná-lo, e só foi retomá-lo em Zurique. Cortando o assunto, para informar que o seu filho já pesa 11 quilos, ela depois completa a informação:

— Mas, quando retomei a redação do livro, tudo correu bem. Escrevi-o todo à máquina, retocando-o mais de vinte vezes.

MOVISTONE DE UMA ROMANCISTA

Indagamos-lhe quais os seus livros preferidos.

— Para dizer a verdade, não tenho livros preferidos, e mesmo que os tivesse, não me lembraria deles agora, pois estou completamente transtornada com a viagem.

— Qual a sua leitura preferida?

— Prefiro ler ensaios.

Evocamos-lhe que o grande poeta Ungaretti, que aliás traduziu vários capítulos de seu livro de estadia para o italiano, recentemente a evocou em entrevista famosa.

— Eu li a entrevista — foi a sua resposta.

Clarice Lispector informa ainda que esteve na França e na Espanha, e desses lugares mandou vários postais para amigos brasileiros, que aliás não os receberam.

Finalizando, ela diz que vai passar uns três anos no Brasil.

— Qual a sua maior preocupação literária neste momento?

— Não é literária: quero arranjar um apartamento.

O repórter atalha:

— Então é literária, pois você não vai encontrar apartamento algum.

— Creio que tremarei encontrando-o. Aliás, já me disseram que sai mais barato comprar um do que alugá-lo.

As lutas são menores.

em qualquer “studio” (e, infelizmente, em muitas salas de espetáculos) a gente encontra, aos magotes, “gênios desconhecidos” que, não podendo aprender os preceitos da técnica ou tendo preguiça de o fazer, inventam alguma variante mais ou menos inédita de pretensa dança livre, e imaginam, de boa fé, que estão fazendo obra de arte.

Cumpram, todavia, advertir que a técnica acadêmica, tal como a ensinam — escreve o autor, noutro ponto — é geralmente atrasada de uma geração, pois as “estrelas” de ontem, aposentadas, é que se tornam os professores de hoje.

A dança é uma evolução perpétua e, graças à circunstância de se manter presa a tradições estáveis, enriquecidas cada dia, pode sair do “impasse” em que a maioria das artes se encontra em nossa época.

A música e a pintura atingiram um termo além do qual se impõe completa subversão dos valores existentes. O mesmo não ocorre com a dança, que prossegue seu curso lógico e necessário, continuo.

EM SEU tratado de dança, recentemente publicado, o famoso bailarino Sergio Lifar alude ao velho conflito entre os técnicos e os artistas, no campo coreográfico.

Esse conflito, tão frequente na história da dança, Lifar o considera normal, visto como em nenhuma outra arte há tanta necessidade de que a técnica e a inspiração se consorciem e se ajustem. Assim, é natural que uma e outra procurem afirmar os seus direitos, e da luta pelo predomínio de cada uma delas advém o equilíbrio, como síntese.

Em nossos dias, devido à influência do “duncanismo” e de certas escolas alemãs, observava-se a tendência para esquecer que existe uma técnica acadêmica, e muitos amadores, com seis meses de “studio”, se creem autorizados a abrir cursos de dança e a se proclamarem coreógrafos.

Não há arte sem técnica — lembra Lifar — mas, por outro lado, o absolutismo técnico provoca a ruína da arte, asfixiando a inspiração.

Não podemos conceber uma

LIFAR E A TECNICA ACADEMICA

música que componha sinfonias, ignorando os preceitos da harmonia. Se é inspirado, no máximo poderá ele inventar um tema, mas não saberá variá-lo, vesti-lo, enfim, transformá-lo em música.

A dança não é um tema, mas, sim, uma sinfonia: ob-

dece a leis particulares e rigorosas; tem seus acordes sérios, seu maior e seu menor, suas modulações e sua orquestração, finalmente, sua teoria, que não foi ainda formulada, mas, há-de sê-lo um dia — escreve o conhecido bailarino.

Tanto o grande concertista,

como qualquer soador de telas se exercitam nas escalas: sabem que não há pianista nato, do mesmo modo que não existem serralheiros ou eletricitistas de nascença.

Mas, em matéria de dança — queixa-se Lifar — as coisas se passam de maneira diversa:

Balzac, ontem e hoje

(conclusão da 12ª pag.)

ta, hoje reputado o fundador do romance moderno. Para explicar o prestígio de Balzac, seria preciso responder às seguintes perguntas: “Que achamos, nele, que antes não havíamos encontrado, pelo menos em tal grau? Por que é seu exemplo tão fecundo? Por que as indicações por ele dadas, ainda hoje, em anos depois, nos aparecem como essenciais a missão do romance?”

Duas impressões profundas

lhe causou — diz Romains — a releitura de Balzac. Uma delas poderia chamar-se “realismo do contato”. Em Balzac, há uma presença do objeto, que vai até à alucinação — qualquer que seja o objeto: um homem, uma alma, uma rua, uma casa, um interior. Pela primeira vez, pode-se crer inteiramente naquilo que o romance conta.

A outra impressão foi a de profundidade. Balzac agarra-se aos objetos e seres que nos mostram. E é na própria reali-

dade desses objetos e seres, que ele mete as pinças, assenta o sugador de seu espírito. Nada do profundidade especulativa: permanecemos pregados ao objeto. Certos pensamentos ou romancistas considerados “profundos” costumam construir um mundo cujas relações com o mundo real são vaguissimas. Balzac não. É um homem de olhar tenaz. Pode enganar-se ao interpretar o que vê, mas nunca cessa de ver.”

Lispector, C. (1967a). "Amor imorredouro". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 133, p.2.

Clarice Lispector

"Amor imorredouro"

Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neofita no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma. Falei nisso com um amigo que me respondeu: mas escrever é um pouco vender a alma. É verdade. Mesmo quando não é por dinheiro, a gente se expõe muito. Então, minha amiga médica temia discordar: argumentou que na sua profissão dá sua alma toda, e no entanto cobra dinheiro porque também precisa viver. Vendo, pois, para vocês com o maior prazer uma certa parte de minha alma — a parte de conversa de sábado.

Só que, sendo neofita, ainda me atrapalho com a escolha dos assuntos. Nesse estado de ânimo estava eu quando me encontrava na casa de uma amiga. O telefone tocou, era um amigo muito. Também falei com ele, e é claro, anunciei-lhe que minha função era escrever todos os sábados. E sem mais nem menos perguntou: "o que mais interessa às pessoas? As mulheres, digamos." Antes que ele pudesse responder, ouvimos do fundo da enorme sala à minha amiga respondendo em voz alta e simples: "O homem." Rimos, mas a resposta é séria. É com um pouco de pudor que sou obrigada a reconhecer que o que mais interessa à mulher é o homem.

Mas que isso não nos pareça humilhante, como se exigissem que em primeiro lugar tivéssemos interesses mais universais. Não nos humilhamos, porque se perguntarmos ao maior técnico do mundo em Engenharia Eletrônica o que é que mais interessa ao homem, a resposta imediata e franca, será: a mulher. E de vez em quando é bom lembrarmos-nos dessa verdade óbvia, por mais encubante que seja. Não de perguntar: "mas em matéria de gente, não são os filhos o que mais nos interessam?" Isto é diferente. Filhos são, como se diz, a nossa carne e o nosso sangue, e nem se chama de interesse. É outra coisa. É láio outra coisa que qualquer criança do mundo é como se fosse nossa carne e nosso sangue. Não, não estou fazendo literatura. Um dia desses me contaram sobre uma menina semiparlante que precisou se virar quebrando um jarro. E o sangue me deu tudo. Ela era uma filha colérica.

O homem. Como o homem é simpático. Ainda bem. O homem é a nossa fonte de inspiração? É. O homem é o nosso desafio? É. O homem é o nosso inimigo? É. O homem é o nosso rival estimulante? É. O homem é o nosso igual ao mesmo tempo inteiramente diferente? É. O homem é bonito? É. O homem é engraçado? É. O homem é um menino? É. O homem também não podemos passar sem o homem com quem brigamos? Não. Nós somos interessantes porque o homem gosta de mulher interessante? Somos. O homem é a pessoa com quem temos o diálogo mais importante? É. O homem é um chatô? Também. Nós gostamos de ser chatos pelo homem? Gostamos.

Poderia continuar com esta lista interminável até meu diretor mandar parar. Mas acho que ninguém mais me mandaria parar. Pois penso que toquemos um ponto nevrálgico. E, sendo um ponto nevrálgico, como o homem nos dói. E como a mulher dói no homem.

Com a minha mania de andar de taxi, entrevisto todos os choferes com quem viajo. Uma noite dessas viajei com um espanhol ainda bem moço, de bigodinho e olhar triste. Conversa vai, conversa vem, ele me perguntou se eu tinha filhos. Perguntou-lhe se ele também tinha, respondeu que não era casado, que jamais se casaria. E contou-me sua história. Há quinze anos amou uma jovem espanhola, na terra dele. Morava numa cidade pequena, com poucos médicos e recursos. A moça adoeceu, sem que ninguém soubesse de quê, e em três dias morreu. Morreu consciente de que ia morrer, pedindo: "Vou morrer em teus braços." E morreu nos braços dele, pedindo: "Que Deus me alie." O chofer durante três anos mal conseguia se alimentar. Na cidade pequena todos sabiam de sua paixão e queriam ajudá-lo. Levaram-no para festas, pediam-lhe para dançar com elas.

Mas de nada adiantou. O ambiente todo lembrava-lhe Clarita — este é o nome da moça morta, o que me assustou porque era quase meu nome e senti-me morta e amada. Então resolveu sair da Espanha e nem avisar aos pais. Informou-se de que só dois países na época recebiam imigrantes sem exigir carta de chamada: Brasil e Venezuela. Decidiu-se pelo Brasil. Aqui enriqueceu. Teve uma fábrica de sapatos, vendeu-a depois; comprou um bar-restaurant, vendeu-o depois. É que nada importava. Resolveu transformar seu carro de passageiro em carro de praça e tornou-se chofer. Mora numa casa em Jacarepaguá, porque "lá tem cachoeiras de água doce (1) que são lindas". Mas esses quinze anos não conseguiu gostar de nenhuma mulher, e não tem "amor por nada, tudo dá no mesmo para ele". Com delicadeza o espanhol deu a entender que no entanto a saudade diária que sente de Clarita não atrasa sua vida, que ele consegue ter casos e variar de mulheres. Mas amar — nunca mais.

Bom. Minha história termina de um modo um pouco inesperado e assustador.

Estávamos quase chegando ao meu ponto de parada, quando ele falou de novo na sua casa em Jacarepaguá e nas cachoeiras de água doce, como se existissem de água salgada. Eu disse meio distraída: "Como gostaria de descansar uns dias num lugar desses."

Pois calha que era exatamente o que eu não devia ter dito. Porque, sob o risco de enveredar com o carro por alguma casa adentro, ele subitamente virou a cabeça para trás e perguntou-me com a voz carregada de intenções: "A senhora quer mesmo?" pois pode vir! Nervosíssima com a repentina mudança de clima, ouvi-me responder depressa e alto que não podia porque ia me operar e "ficar muito doente" (1). Agora em diante só entrevistarei os choferes bem velhinhos. Mas isso prova que o espanhol é um homem sincero: a saudade intensa por Clarita não atrasa mesmo sua vida.

O final desta história desilude um pouco os corações sentimentais. Muita gente gostaria que o amor de caloroso afeto atrasasse a sua vida. A história ficaria melhor. Mas é que não posso mentir para agradar vocês. E além do mais acho justo que a vida dele não fique totalmente atrasada. Já basta o drama de não conseguir amar ninguém mais.

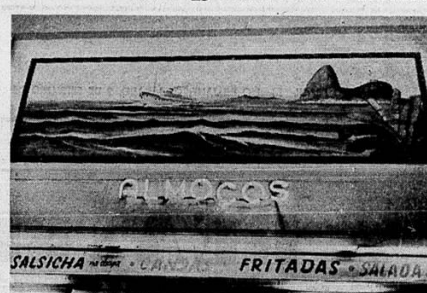
Esqueci de dizer que ele também me contou histórias de negócios comerciais e de desfalques — a viagem era longa, o tráfego péssimo. Mas encontrei em mim ouvidos distraídos. Só o que se chama de amor imorredouro tinha me interessado. Agora estou me lembrando vagamente do desfalque. Talvez, concentrando-me, eu me lembre melhor, e conte no próximo sábado. Mas acho que não interessa.

PÁGINA 2

CADERNO

JORNAL DO BRASIL

RIO DE JANEIRO, SÁBADO, 9 DE SETEMBRO DE 1967



Mural e anúncio fixados num terceiro resultado

Arte urbana — arte rural

CLARIVAL DO PRADO VALLADARES

Tanto o artista quanto o seu consumidor necessitam dos temas que sejam o oposto de uma realidade cotidiana.

Nada mais que a velha realidade de oposição, reconhecida por alguns pensadores como principal lei da criação artística.

Mas, realidade de oposição não se escreve apenas e necessariamente no oposto absoluto e idealizado. Aparece até com mais ênfase, no próprio objeto e no símbolo da compreensão a que o artista se refere.

Seria temerário pensar-se que todos regem de modo igual os mesmos fatores. Muitos expressam e figuram a contingência urbana em termos de aceitação e equilíbrio, enquanto outros o fazem em franca rejeição. O mais importante é situar a unidade ambiental, urbana ou rural, como território de identificação de acomodação ou de desajuste, da personalidade plástica.

Por este aspecto a reflexão estética antes de ser uma correspondência do sentimento coletivo e, meramente, de uma individualidade. Entretanto, em determinados períodos, surgem estilos de época que implicam no sentimento de grupos e que podem significar os anseios de uma coletividade dirigidos no ideal boêmio de uma coletividade dirigida no ideal boêmio.

O período do art-nouveau, por exemplo, caracteriza-se pelo apelo ao mundo vegetal, fazendo a civilização industrial daquela data submeter suas máquinas à produção de uma extravagante simbologia ornamental, exigida pelo gosto dominante da pequena burguesia metropolitana.

O abstracionismo lírico, informal, da década dos cinquenta, foi entendido por alguns como o apelo à paisagem, num data do pós-guerra de fragmentação social indistinta ao romantismo.

Em nossa atualidade nota-se, especialmente por parte da classe consumidora da produção artística, uma acentuada simpatia pela pintura primitivista, porque nesta se condensam as oposições de uma realidade contingente.

O primitivista, seja o indígena ou simplesmente o estilista, dispõe com fartura de uma

poietidade banal capaz de surtir a qualia de romantismo que o estralo sofisticado da sociedade carrega.

Então, já podemos entender que arte urbana não é aquela que diretamente se revela na temática da cidade, porém toda aquela produção de motivação oposta, evocativa e alusiva à natureza copiosa.

Este fato é verdadeiro e se processa numa ampla escala social, desde a produção do kitsch dominado ao grande público metropolitano, por exemplo, pintura de quadros vendidos nas esquinas, nos tapetes, murais de botiquim, painéis de muros etc. até o requinte dos mais altos preços do mercado de arte moderna.

Um de nossos graves defeitos é historicar a produção artística somente através dos mais apurados pela elite. Descrevemos épocas de pintura mediante notas biográficas e esquecemos de caracterizar a produção anônima e o consumidor natural que se exercem no público maior. Por uma simples concretização social, chamamos da atenção crítica tudo aquilo que faz parte do consumo popular massificado, permitindo-nos, vez por outra, lamentações e piadas tipo: "o que é isso, uma obra de arte?"

O primeiro resultado desta conduta, que herdamos do século passado e que por coerência acadêmica mantemos, como critério de apreciação, é o falatório de qualquer estudo quando pretendemos validar a nossa crítica de arte ao nível e ao interesse da Sociologia.

O segundo resultado, mais deploável, é o equívoco em que caímos, com frequência, apurando inocentemente artistas que visam à fonte da cultura popular e que fazem, apenas, o pequeno esqueleto de simples transposições da linguagem, do ponto-de-vida estético e como solução plástica, já se achava realizado ao nível de sua naturalidade.

Finalmente, há que assinalar nossa terceira grande falha, aquela da incapacidade de observação quando estudamos os enaltecidos os movimentos de vanguarda sem perceber, sem conectar, o que estes trazem de comum, de

origens e de linguagem estética da cultura-base.

Todo esse comentário decorre do impasse em que nos encontramos no preparo de um trabalho sobre arte urbana, iniciado há mais de dez anos. Pouco a pouco fomos anotando, em diversas cidades brasileiras, a arte de decoração de murais pintados e painéis de azulejos que se produzem para os botiquins. Há, em cada cidade, importante, profissionais especializados, alguns dispostos de protótipos repetidos em elevado consumo.

Inaldo Bravo e Pae é autoridade guanabara em pintura de botiquins, criador das maravilhas copiosas e com o Vira-Cruzeiro aproximando, tão freqüente nos murais de café de lustrado, é também autor de cenas amazônicas e de paisagens bucólicas, de todo este limitado como da natureza rural que é a mercedória de primeira necessidade para a arte urbana do grande público.

A prática de se estabelecer uma oposição estética contra a realidade empílica do ambiente é perfeitamente idêntica entre o botiquim pintado por Inaldo Bravo e Pae e o grande banco com painéis gigantesco de Emiliano Di Cavalloti.

Em ambos os casos o proprietário necessita mobilizar-se perante o cliente, e os artistas podem fornecer uma matéria capaz de dar ao observador o agrado de uma natureza excluída.

Nenhuma razão de ordem sociológica nos leva a considerar o banco como arte de bom gosto, por casualidade de autoria da decoração, nem de lamentar o botico, como sede de kitsch.

Ambois são exemplos da arte urbana, determinados por uma reação à manifestação. A verificação desta coincidência levamos a entender nosso ensaio a um segundo capítulo sobre a comunicação visual lúdica nas sedes e agências de bancos.

Botiquins e bancos fazem hoje a superfície de escolha da produção muralista brasileira, correspondendo também ao maior contato, no território nacional, entre produção artística e público. Ninguém desconhece quanto decresce, em número e em qualidade, a arte destinada à igreja; quanto é escassa a arte estatal nos ambientes coletivos; quanto é omissa do público a decoração noticiosa de grandes painéis, quanto é medíocre, em resultado numérico, a arte dos museus, e quanto é primitivo e infante, em termos estéticos, o movimento de povo nas galerias.

A arte urbana teria que descobrir paredes mais adequadas, encontrando-as nos bancos e nos botiquins.

Sóis são, de fato, os ambientes que se fixaram espontaneamente para a sobrevivência da pintura muralista, evocativa e alusiva, os ambientes decorativos. A qualidade utilitária desses ambientes não os tornaria como situação lógica para este tipo de consumo. O homem apressado, correndo de um banco ao outro, se parando para um gole de café, é o cliente ideal para tal eventualidade destituída de sentido de procura.

O painel do banco ou o mural do botiquim, têm, também, a enorme virtude da gratuidade. Nada requer do consumidor além da opção de um acatamento emotivo, a título de nada. Exige, mesmo, muito menos que os anúncios afixados ao lado. Com isto dá ao observador a franquia de uma lupa, de um momento de ausência da matéria compressiva urbana. Repõe, por um instante, o homem do asfalto na linha do horizonte longínquo.

Correspondente, pois, a uma reminiscência da pintura dentro da manifestação urbana.

Além dessa possibilidade de vivência estética, resta ao ambiente das ruas uma única obra, que é o cinema.

Inevitável, portanto, admitir-se para o cinema a finalidade de substituir cada uma das artes visuais tradicionais.

E, se algumas destas ainda sobrevivem nos centros urbanos, não será mais que na forma de resíduos e dignos do romantismo.



Mural típico de Di Cavalloti



Mural típico de Di Cavalloti

Lispector, C. (1967b). "Por detrás da devoção". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 206, p.2.

PÁGINA 2 JORNAL DO BRASIL RIO DE JANEIRO, SÁBADO, 2 DE DEZEMBRO DE 1967 CADERNO b

Clarice Lispector

Por detrás da devoção

Não sei se você se lembrava do dia em que escrevi sobre minha empregada (Linha: disse que era uma menina que mal falava, e quando a fazia era com voz abafada de alucinando. Falei também que ela inesperadamente, enquanto arrumava o sala, me pediu com voz mais abafada ainda para ler um de meus livros, que eu respondi que eram complicados demais, ao que ela retrucou com o mesmo tom de voz que deu quando quisera, não gostava de água com açúcar.

Pois bem, ela se transformou. Como se desentrelaçasse um fio em casa. E lá estava eu, e a voz agora é muito mais clara. E eu não queria lhe dar livro para ler, pois não despojava atmosfera de literatura em casa, fingi que esqueci. Mas, em troca, dei-lhe de presente um livro policial que eu havia traduzido. Passados uns dias, ela disse: "Acho de ler. Gostei, mas acho um pouco parelho. Eu gostava mais de ler um livro seu". E remeteu, a mim. E não me deu a palavra "parelho".

Mais aquela mesma coluna mencionava minha estranha tendência de chamar de "Aparecida", a qualquer coisa que me chamasse atenção. Quando em 1963 estive na Texas para fazer uma conferência de vinte minutos sobre literatura brasileira moderna, telefonei para ela, que mora em Washington. Na falamos de assuntos e se falou em português americano. "A senhora deve vir me ver". Respondi que não poderia ir, pois não tinha mais tempo. Ela me explicou que não poderia ir, pois não tinha mais tempo. Ela me explicou que não poderia ir, pois não tinha mais tempo.

Eu a empregada que vive e não passa de um nome por uma questão de segredo profissional? Falei análise, para. Duas vezes por semana, ela me dá uma dose de Neide. Telefonando nos momentos de angústia. Na verdade não disse que não iria, pois não queria ser psicopatizada, dava outros pretextos. Até que um dia cantou que a De. Neide achava que eu ia compreender e que ela devia falar a verdade. Compreendi, mas tentarei não interromper. Quando ela não estava lá, a quem se acedia com frequência, era a maliciosa de mais, recitava de mais, e depois disso eu e ela desculpamos. Na trabalhava com rádio de pulso ligado no máximo, e acompanhada pelo seu canto de voz aguda e alucinada. Se eu, já infernizada, pedisse que fizesse meus barulhos, é que me mantinha a rádio e alto-falante a voz. Suportei, até que um supor me despetiu. Despetiu com muito cuidado. Uma semana depois telefonou-me para desabafar: não conseguia empregar porque quando dizia as palavras para ler, ela fazia análise, elas tinham medo. Como era sóbria no Rio, não ficava onde ficava, e desmentia duas vezes no banco de uma praxe, sofrendo frio. Sentiu-se culpada. Mas não havia jeito: não sou analista, e pouco podia ajudar nem com isso. Concluí-me pensando que ela se portava com a De. Neide, me dava muito simpática, com quem falei uma vez por telefone para saber que atitude eu deveria tomar. Mas o pior não eram os seus inesperados olhares e lábios: era a sua voz. Sem muito sentido e cores, e se continuasse a ouvir aquela tríplice histórica que terminava se sucedendo da De. Neide seria eu.



Jean-Auguste-Dominique Ingres, auto-retrato

Ingres

modernidade ainda que tardia

Julgado sempre com rigor e dureza por seus contemporâneos, o pintor francês Jean-Auguste-Dominique Ingres novamente agora começa a ser verdadeiramente reabilitado, graças, segundo alguns comentaristas, ao parentesco entre a sua sensibilidade, pacientemente aplicada ao objeto, e a do homem dos nossos dias.

O romancista André Pieyre de Mandiargues — que ganhou o Prêmio Goncourt deste ano — fala da atualidade de Ingres.

O fato marcante do modernismo é a atenção cada vez maior dispensada ao objeto. Na poesia, como no cinema (em Godard, por exemplo), e assim na pintura (vide a pop-art), o olhar do artista se fixa sobre o objeto. E assim que alguns grandes pintores do passado, mais românticos, mais vagos em seu estilo, parecem hoje menos atuais que Ingres, que concentra sobre o objeto um olhar tão atento que poderíamos classificá-lo de maníaco.

Este ano, centenário da morte do pintor, os franceses decidiram homenageá-lo, realizando uma retrospectiva Ingres no Petit Palais, em Paris. Isto não aconteceu desde 1911, ano em que sua obra mereceu uma exposição na Galeria Georges Petit.

RETRATO DO ARTISTA

Ingres nasceu em 1780, em Montauban. Aos 11 anos, pintou um retrato de seu avô com base em uma obra de seu pai, que era um pintor mediocre. No Museu de Montauban, os dois trabalhos podem ser comparados, e dá J. Montauban, biógrafo de Ingres, "se a mão do pai parece mais segura e revela maior domínio do métier, é difícil deixar de preferir a copia, dona de maior vigor". E com esta idade que ele ingressa na Academia de Artes de Toulouse, onde trabalhava durante seis anos, tocando, como segundo violino, para viver, na orquestra do Teatro do Capitão. Seus professores são o paisagista Braul, o pintor Roques e o escultor Vigan.

PINTADO COM O CORPO

O pintor passa em seguida um período de 18 anos na Itália. Pode-se dizer que é nestes anos que ele define suas mais legítimas e poderosas tendências como artista, embora somente mais tarde ele se realize em trabalhos em geral apontados como os mais importantes em sua obra (O Banho Turco, A Idade de Ouro e A Idade de Ferro, O Martirio de São Stefano). Uma exceção é a Grande Odalisc, criada precisamente nesta fase, assim como as Banhistas, Roma, O Sonho de Odisseu, Virgílio, Leão, a Escudo e outros.

Comenciam a afirmar-se aqui o gosto de Ingres pelo realismo e o seu culto ao corpo feminino, em alguns retratos de mulheres pintados neste período, e que são o prelúdio da grande explosão carnal.

Sete salas compõem a retrospectiva Ingres, instalada no Petit Palais de Paris, a segunda exposição da obra do pintor realizada este ano na França. A primeira, organizada por Daniel Ternois, em Montauban, cidade natal do pintor, evocava Ingres e seu Tempo: Ingres entre seus mestres, seus amigos, seus alunos e mesmo em confronto com alguns de seus adversários. A que foi realizada no Petit Palais, ao contrário, é puramente monográfica.

Em 1797, Ingres tinha 17 anos e vários primos da Academia de Toulouse. Seus professores o enviavam a Paris, com um certificado em que dizem:

— Este jovem artista honrará um dia sua pátria pelas superiores qualidades que está em condições de conquistar.

A MAREM DA HISTÓRIA

Até 1806, Ingres vive em Paris, estudando na Escola de Belas-Artes de Paris, obtendo alguns prêmios e trabalhando em um atelier que os caprichos colocam à sua disposição, no convento da Rue de la Paix.

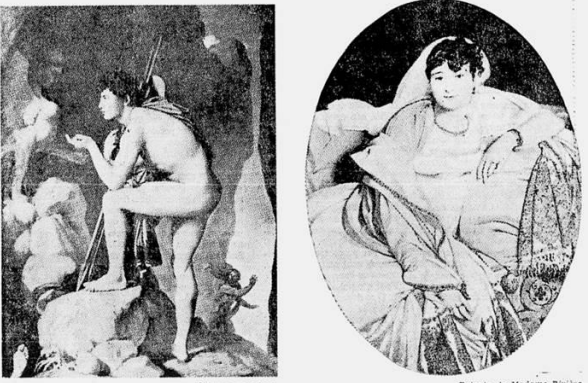
E desta época o seu retrato de Bonaparte, Primeiro Consol, que pôs sob recomendação. Embora reproduzido em algumas telas notórias de homens e mulheres de sua época, Ingres nunca revelou certa afinidade com ela, porque sua escala de preocupações sempre ignorou os acontecimentos concretos do tempo histórico.

Embora não se possa de modo nenhum dizer dele que foi um neo clássico, Ingres teve em alguns mestres do classicismo as suas fontes mais fecundas de inspiração, e isto lhe valeu por muito tempo a pecha de acadêmico.

Um dos quadros que mais têm sido objeto da atenção contemporânea, no processo de revisão de Ingres, é a Grande Odalisc, que a primeira vista pode parecer a expressão mesma do academicismo. Um olhar mais penetrante pode contudo dar-se conta de que o modelo foi nitidamente deformado, o corpo alongado, a apresentar "três vértebras a mais".

A Mandiargues, por exemplo, parece que Ingres, devoto de um delicado amor pelo ser feminino, fez presente à mulher da pérola que enfiava os cabelos de seu modelo na Grande Odalisc e que é o "centro vital do quadro".

E foi diante desta mesma Odalisc que, no começo do século XX, o revolucionário Matisse, confrontando, no Louvre, com a Olympia, de Manet, sentiu-se mais próximo de Ingres. O que não deixa de ser um atestado da modernidade de um pintor que, alimentado do que ele ensinaram os grandes mestres dos quatrocentos e dos quinhentos, passou por superado aos olhos de muitos contemporâneos dos oitocentos.



Edipo e a Esfinge

Retrato de Madame Rivière

Lispector, C. (1967c). "Das doçuras de Deus". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 218, p.2.

PÁGINA 2 □ JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO, SÁBADO, 16 DE DEZEMBRO DE 1967 □ CADERNO 6

Clarice Lispector

Das doçuras de Deus

Você já se esqueceu de minha empregada Aninha, a minha criada, a que queria ler um livro me mesmo que fosse complicado porque não gostava de "água com açúcar". E provavelmente já esqueceu que, sem saber por que, eu a chamava de Aparecida, e que ela explicou: "É porque eu apareci". O que eu não disse talvez foi que, para ela existir como pessoa, dependia muito de gostar dela.

Você a esqueceu. Eu nunca a esqueci. Não sua voz abafada, nem os dentes que lhe faltavam na frente e que por instância nossa hontou, à toa: não se viam por que ela falava para dentro e seu sorriso também era mais para dentro. Esqueci de dizer que Aninha era muito feia.

Um dia de manhã aconteceu que demorei demais na rua para fazer compras. Afinal apareceu e tinha um sorriso tão brando como se só tivesse goivado. O diabinho que levava para compras estava amassada na mão direita, e do punho da esquerda dependia-se o saco de compras.

Havia uma coisa nova nela. O que, não se adivinhava. Talvez uma doçura maior. E estava um pouco mais "aparecida", como se tivesse dado um passo para a frente. Essa alguma coisa nova fez com que perguntasse em desconfiança: a compra? Respondi: eu não tinha dinheiro. Surpreendidas, mostraram-me o dinheiro na mão. Ela olhou e disse: "sim". Ah, alguma coisa nova nela fez com que olhassemos para dentro do saco de compras. Estava cheia de pedacinhos de garrafa de leite e de outras garrafas. Era pedras de papel sujo.

Então ela disse: vou me deitar porque estou com muito dor aqui — e apontou como uma criança o alto da cabeça. Não se queixou, só disse. Ah, ficou na cama, horas. Não falava. Ela que andava não gostava de livros "querer", estava com uma expressão pueril e límpida. Se falassemos com ela, respondia que não conseguia se levantar.

Quando dei fé, Jandira, a cozinheira vidente, tinha chamado a ambulância da Rocha Maia "porque ela está doente". Foi ver. Estava caída, doente. E doente maior nunca vi.

Expliquei à cozinheira que a ambulância a chamar era a do Pronto-Socorro Psiquiátrico do Instituto Piniel. Um pouco lenta, um pouco automaticamente, telefonei para lá. Também eu sentia uma doçura em mim, que não sei explicar. Sei, sim. Era de tanto amor por Aninha.

Enquanto isso vinha a ambulância da Rocha Maia. Foi examinada, já sentada na cama. O médico disse que clinicamente não tinha nada. E começou a fazer perguntas: para que tinha pintado as tampinhas e o papel? Respondi suave: para enfeitar meu quarto. Para enfeitar meus quartos. Aninha com paciência, ela, doente e mansa, dava as respostas certas, como aprendidas. Expliquei ao médico que já havia chamado outra ambulância, a apropriada. Ele disse: é mesmo caso para um colega psiquiatra.

Esperamos a outra ambulância. Enquanto esperávamos, estávamos posados, mudos, pensativos. Veio a ambulância. O médico não entrou a dar o diagnóstico. Só que internado ela não podia ficar, apenas pronto-socorro.

Mas ela não teria onde ficar. Então telefonei para um médico amigo meu que falava com o colega do Piniel, e ficou estabelecido que ela ficaria internada até meu amigo examiná-la. "A senhora é esquizofrênica", perguntou-me de súbito aquele que vinha a saber ser o acadêmico Artur Gagnejo: "Ela...". E ele: "É porque seu rosto me é familiar e seu amigo disse pelo telefone seu primeiro nome." E naquela situação em que eu me sentia lembrava de meu nome, ele acrescentou simpática, efêmera, mais enunciativa do comigo do que com Aninha: "Pois tenho muito prazer em conhecê-la pessoalmente." E eu, lá e mecânicamente: Também tenho.

É lá se foi Aninha, suave, mansa, minúscula, com seus novos dentes branquinhos, brandamente despetida. Se um ponto nela dormia: aquele que, acordado, dá a dor. Vou encurtar: meu amigo médico examinou-a e o caso era muito grave, internarmos-na.

Nessa noite passei sentada na sala até de madrugada, fumando. A casa estava toda impregnada de uma doçura doída como se a doçura dela podia deixar.

Aninha, meu bem, tenho saudade de você, de seu modo suave de andar. Vou escrever para sua mãe em Minas para ela vir buscar você. O que lhe acontecerá, não sei. Sei que você continuará a dar e doída para o resto da vida, com intervalos de lucidez. Tampinhas de garrafa de leite e copos de café me vão enfeitar um quarto. E papéis amarrados, disse um jejito, por que não? Ela não gostava de "água com açúcar", e nem o era. O mundo não é. Fiquem sabendo de nós na noite em que aconteceu funeral. Ah! com que aspezo fúnel. A colera às vezes me tomava, ou então não. E a resignação.

Deus faz doçuras muito raras. Será que deve ser homem doce assim? Aninha também não sabia vernícula, e tampinha que alguém lhe dera, muito mais comprida do que seu tamanho. Nos dias de folga usava a saia com uma blusa marrom. Era uma doçura sua, a falta de gosto.

— Você precisa arranjar um namorado, Aninha.

— Já tive um.

Mas como? Quem a querria, por Deus? A resposta é: por Deus.

DE OUTRAS DOÇURAS DE DEUS

Em minha escrita sobre Aninha logo que ela morreu. Passou-se um tempo e eis que ela bate à minha porta. Por muito tempo assustei-me, mas logo vi que estava melhor. Ela mesma lembrava-se de meus nomes e endereços, e pedira para visitá-los e buscar o dinheiro que eu lhe devia. Aninha não recebeu ali, mas deixara-me na saída como teste. Está mais bonita, à custa de ter enfiado nos dentes dentes, e tomou três chiques elétricos. Achei meus filhos crescidos, e comecei a perguntar: "a senhora ainda está crescendo?" Deixei a doçura e a cozinheira vidente disse: "Conte para mostrar que você sabe contar". Contou direitos, e mais: notou que eu lhe pagara e não tinha e agradeceu. Agora diz que quer um namorado e mesmo ir para um programa de televisão que arranja casamento. No hospital descobriam as potências de Aninha, e depois que tiver alta, vai ficar lá trabalhando por um tempo. Nossa casa estava alegre.

MAURÍCIO GOMES LEITE



"Longe do Vietname": o Vietname de perto

Paris — Com as dependências do Teatro Nacional Popular interinamente lotadas, houve a primeira exibição de Loin du Viet-Nam (Longe do Vietname). Na França o filme tomou o aspecto de um manifesto político em favor da paz no Sudeste da Ásia: desde cedo estudantes distribuíam nas escadarias do Palais de Chaillot boletins de protesto contra os ataques norte-americanos a Hanoi, e no debate que se realizou após a projeção do filme, todos os seus realizadores declararam "completa solidariedade ao povo vietnamita em luta contra a agressão".

Realizado por quatro cineastas franceses — Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Agnès Varda e Claude Lelouch — um holandês — Joris Ivens — e um norte-americano — William Klein —, sob a coordenação geral de Chris Marker, Loin du Viet-Nam mostra, em 11 episódios, o desenvolvimento da guerra, desde a derrota da França em Dien-Bien-Phu, até os lances finais de escalada norte-americana contra o Vietname do Norte.

Para 200 jornalistas de todo o mundo presentes à estreia, Jean-Luc Godard, sob intensão de uma parte do público, explicou o motivo da realização do filme:

— Já que é impossível para os cineastas franceses lutar no Vietname, torna-se necessário que cada um de nós se dedique a invadir pela tragédia diária do Vietname; daí o filme que como equipe heterogênea, mas amigos, realizou.

A GUERRA CONTINUA

Calmo e preciso, apesar do clima tenso que se formou logo no início do debate, Alain Resnais (La Guerre Est Finie e L'Année Dernière à Marienbad) explicou aos jornalistas e ao público como se desenvolveu a ideia de produzir um filme sobre a guerra vietnamita.

— Começamos tarde, houve o conflito da Argélia e não fizemos nada. Mesmo para o Vietname começamos tarde. Após o filme ali está, e deve ser julgado de acordo com a liberdade e a consciência de cada espectador. Não se trata de um panfleto, mas de várias questões que do cotidiano de acordo com a vida de cada realizador.

Assim — prossegue Alain Resnais — Loin du Viet-Nam admite tanto a dúvida como a afirmação. É uma experiência coletiva para tentar compreender o Vietname. A guerra está presente e continua nos campos asiáticos e na mente de todo homem que vive o seu tempo. Se fomos orientados por um caminho? Mas claro, um caminho único contra a intervenção dos Estados Unidos num país soberano. Alain Resnais virou o rosto para a esquerda, atendendo ao pedido de um fotógrafo. Na plateia um estudante grita contra a presença de fotógrafos e cinegrafistas na plateia, que impedem a visão e perturbam o debate. Alguns militantes e empregados do teatro colaboraram, espontaneamente, para limitar as áreas dos fotógrafos e levar os microfonos de um lado para o outro, atendendo às solicitações dos jornalistas.

A ESCALADA DE GODARD

Realizados os problemas técnicos, o debate recomeça. Do setor mais agi-

tado do público surgem perguntas agressivas sobre o motivo da participação de Godard, "cineasta fascista", no filme. Um jornalista francês interrompe a pergunta, enquanto Godard, sob novos sons, sorri abertamente para Agnès Varda, sentada ao seu lado. Godard fala de novo, agora sob pesado silêncio:

— No meu episódio tomei a liberdade de filmar a mim mesmo, ao lado de uma câmara Mitchell. Sou um operário do cinema que vive preguiçoso e corado, julguei que poderia também tomar ares de sério. Apareço assim ao lado da minha câmara, minha única arma. Meu pedido de vingue a Hanoi para rodar um filme de uma hora no total, foi recusado pelas autoridades do Vietname do Norte. Restava uma solução: fazer o filme em Paris, longe do Vietname. Reduzido a 15 minutos na montagem final, meu episódio reflete a impossibilidade de luta do intelectual europeu, desde que ele seja honesto consigo mesmo.

O episódio é o monólogo de um personagem chamado Jean-Luc Godard, operário de imagens, prisioneiro do fruste cinematográfico norte-americano na França, como os norte-vietnamitas são vítimas das bombardieiros ou os trabalhadores da Rodhiaceta são prisioneiros dos salários fixados por seus patrões. O sufocamento cultural existe, e é tão forte como o sufocamento político e econômico. A guerra do Vietname, além de injusta, é a causa e a síntese desse sufocamento, e um símbolo do nosso sofrimento. Por isso eu me dedico a invadir por ele, seu íntimo generosidade, intelectualmente.

Outro jornalista corta a voz pausada, mas firme, de Godard, para saber se Loin du Viet-Nam produzido por franceses, não representa simulação dos ideais franceses defendidos na Indochina antes da chegada dos norte-americanos.

— É muito difícil hoje definir o que seja ideal francês. Poderia ser, por exemplo, o grito de "Quebec Libre" dado pelo General De Gaulle, em Montreal, grito, aliás, muito simpático aos meus amigos cineastas do Canadá francês. Mas sempre existe uma diferença bem grande entre o que o General De Gaulle diz e o General De Gaulle faz. A isso se resume hoje a política da França. Não, cineastas, pelo menos fazemos alguma coisa. Fizemos um filme.

Godard é longamente aplaudido por todo o público que lota o Teatro Nacional Popular.

O ANGLÔ DE LOUOUCH

Pouco solicitado pelos jornalistas, Claude Lelouch (Um Homme, Une Femme), encontra finalmente a oportunidade para falar. Agradece, de início, às autoridades americanas, que permitiram a execução de seu trabalho e a bordo do porta-aviões Kitty Hawk, onde foram rodadas as cenas de fuga entre os episódios, mostrando a decolagem dos jets rumo a Hanoi. Declara, em seguida, ter ficado perplexo com o colírio de vida dos habitantes de Saigon.

— Eles detestam de viver normalmente, não conseguem pensar e nem formular ideias. A guerra tomou conta de tudo: dos costumes, do trabalho, do amor. No Vietname todos detestam de ser o que são.

Do canto esquerdo da mesa Joris Ivens, que filma as bombardieiros contra Hanoi, protesta com energia:

— Absolutamente, eles não detestam de pensar, porque lutam. E lutam até a fim, até a vitória.

Alain Resnais interm para lembrar que Loin du Viet-Nam, um filme coletivo, não poderia deixar de exprimir, também, a interpretação subjetiva de cada realizador sobre a guerra. E Godard completa:

— Apesar das diferenças marcantes entre os diretores chamados para fazer Loin du Viet-Nam, julgo que a experiência foi altamente política. Primeiro, como oportunidade que todos nós, solitários e isolados um do outro em Paris, tivemos para debater em conjunto um mesmo tema. Depois, por revelar uma visão de trabalho impraticável, por exemplo, na literatura. Seria um milagre esperar das Edições Gallimard um livro onde os textos de Jean-Paul Sartre saíssem ao lado dos textos de Michel Foucault, Alain Robbe-Grillet e Françoise Sagan.

O VIETNAME DE PERTO

Em quase duas horas de projeção, Loin du Viet-Nam alterna o documentário sobre a guerra, com a filmagem direta das suas principais consequências (passadas em Nova Iorque e Paris), entrevista com o único do guerreiro norte-americano que se queimou, em protesto, diante do Pentágono, e entrevististas com Fidel Castro, General William Westmoreland e Ho Chi Minh.

Administrativamente coordenado e montado por Chris Marker, o filme vai do reportagem brutal (os bombardeios contra Hanoi, fundos com uma habilidade e coragem inéditas por Joris Ivens) a reflexão exterior do conflito. Embora pouco cinematograficamente, o episódio de Alain Resnais realça o equilíbrio entre a luta e o medo da luta. Seu personagem, um intelectual imaginário — Claude Rieder —, fala diante da câmara como se falasse ao juiz de sua própria impotência.

O caminho de Godard é o mesmo: a guerra toca o cineasta, mas é impossível sentir fisicamente a guerra. Godard acolhe o tom mais honesto: seus movimentos juncos à câmara Mitchell são os movimentos de um guerrilheiro de ideias, fechado na angústia de não estar no campo de batalha.

Do norte-americano William Klein chegou as imagens mais vivas de todo o filme: as duas passadeiras realistas em Nova Iorque (pela guerra, contra a guerra) recriam a grande contradição que ainda é a América. E superam que a guerra do Vietname hoje não ocorre mais na Ásia, mas principalmente nos arredores da Wall Street.

De Agnès Varda, uma entrevista simples com uma norte-vietnamita que vive em Paris: o toque é emocionante, mas de menor profundidade.

E para ligar os diversos episódios, inclusive os das cenas de batalha filmadas em 16 milímetros pelo jornalista francês Michele Ruy, Claude Lelouch passou alguns dias junto aos norte-americanos, no Porto-Avies Kitty Hawk. É Lelouch também a confirmar a sua jamais negada habilidade.

Lispector, C. (1968a). "Um telefonema". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 259, p.2.

PÁGINA 2 □ JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO, SÁBADO, 3 DE FEVEREIRO DE 1968 □ CADERNO **b**

Clarice Lispector

Que me ensinem

Meu Deus, e eu que não sei rezar? Como viver então? Não é só para pedir por mim e por outros, mas para sentir, para agradecer, para agradecer, para de algum modo entrar num convento, logo eu que sou tão colérica e feroz.

Existe uma cartomante que me conheceu moçinha. E agora é ela quem me chama e não me cobra nada. Apesar de cartomante é profundamente católica. E tem ido à missa por mim. Obrigada por rezar o que eu não sei.

Oh Deus, eu já fui muito ferida. Mas a quanta gente tenho pelo que agradecer. Só

não cito os nomes para não ferir o pudor de quem eu citasse. Tenho recebido olhares que valem por uma reza. E há quem já tenha feito promessa por mim.

E eu? Vou tentar rezar agora mesmo, despididamente em público. É assim: Meu Deus — não, é inútil, não consigo. Mas talvez dizer "Meu Deus" já seja uma reza. Há, porém, um pedido que posso fazer e farei agora mesmo: Deus, fazei com que os que eu amo não me sobrevivam, eu não toleraria a ausência. Pelo menos isso eu peço.

Um telefonema

O telefone tocou, eu atendi, chamaram por mim. Em geral pergunto quem é porque nem sempre estou disposta a ser chateada.

Mas dessa vez alguma coisa na voz, doce e tímida, me fez dizer que era eu mesma que estava ao telefone. Então a voz disse: sou uma leitora sua e quero que você seja feliz. Perguntei: como é seu nome? Respondeu: uma leitora. Eu disse: mas eu quero saber seu nome para po-

der dizê-lo ao desejar que você seja feliz. Mas foi inútil, ela não tinha sequer diante de mim a vontade de aparecer como pessoa que é. Era o anonimato completo. Mas para você, de quem nem ao menos sei o nome, quero que tenha alegrias e que, se já não é casada, que encontre o homem de sua vida. Peço também que não leia tudo o que escrevo porque muitas vezes sou áspera e não quero que você receba minha aspereza.

Chico Buarque de Holanda

Entrei num restaurante com uma amiga e logo deparei com Carlinhos de Oliveira, o que me deu alegria. Olhei depois em torno. E quem é que eu vejo? Chico Buarque de Holanda. Eu disse para Carlinhos: quando meus filhos souberem que eu o vi, vão me respeitar mais. Então Carlinhos, que se sentara na nossa mesa, gritou: Chico! Ele veio, fui, apresentada. Para a minha surpresa, ele disse: eu que estive lendo você ontem!

Chico é lindo e é tímido, e é triste. Ah, como eu gostaria de dizer-lhe alguma coisa — o quê? — que diminuíse a sua tristeza.

Contei a meus dois filhos com quem eu estivera. E eles, se não me respeitaram mais, ficaram boquiabertos.

Ao linotipista

Desculpe eu estar errando tanto na máquina. Primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê.

Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a

Então eu tive uma ideia e não sei se ela irá adiante; se for, contarei a vocês. Era chamar Chico e Carlinhos para me visitar em casa. Eu os verei de novo, e sobretudo meus filhos os verão. Falei dessa ideia e um de meus filhos disse que não queria. Perguntei por quê. Respondeu: porque ele é uma personalidade. Eu lhe disse: mas você também é, aos sete anos de idade ouvia tudo de Beethoven que tínhamos e podia mais, tanto gostava e sentia e entendia.

Mas quero respeitar meu filho. Disse-lhe: se eu convidar Chico, se ele vier, você só aperte a mão dele e, se quiser, sai da sala.

Também achei Carlinhos triste. Perguntei: por que estamos tão tristes? Respondeu: é assim mesmo.

É assim mesmo.

respiração da frase, e minha frase respira assim. E se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar.

Escrever é uma maldição.



Cosariana — uma das últimas experiências sensoriais de Ligia Clark

WALMIR AYALA

Ligia Clark: proibido estacionar hoje

Entra-se no apartamento de Ligia Clark e a sensação imediata é a de um espaço do qual se banha todo o suspense, e que está ao coração de um espetáculo temporal. Eu sofro em meu trabalho de uma nova fórmula de valorização da roupa-corpo não é ser roupa, mas revelar o corpo. Ela inexistia na medida em que o corpo é.

Isto há de ser uma norma de comportamento vital. Ligia Clark não se permite estacionar, revisou velhos conceitos — é antipreconceito: "o homem sabe hoje que nasce permanentemente, e que tem que optar permanentemente. Tem que viver dentro da precariedade, inventar dentro da precariedade, de uma nova fórmula de valorização temporal. Eu sofro em meu trabalho de uma nova fórmula de valorização da roupa-corpo não é ser roupa, mas revelar o corpo. Ela inexistia na medida em que o corpo é."

SALA NA BIENAL DE VENEZA

Convidada pelo Ilamarati, por indicação do crítico Jaime Maurício, Ligia Clark terá sala especial na próxima Bienal de Veneza. Sua mostra será uma espécie de retrospectiva, ou seja, trabalho de dez anos. "Tenho que fazer tudo de novo — diz ela — reconstituir o longo percurso que, através de dados aparentemente diversos, soma-se num único pensamento. Disse com muita felicidade Mário Pedrosa referindo-se a meu último trabalho: "o homem objeto de si mesmo". Isto é o que eu tenho tentado expressar, desde os plásticos, a roupa-corpo, os capacetes sensoriais, as lutas sensoriais, diálogos (com Hélio Oiticica) e caminhantes. A sala da Bienal de Veneza tem uma área central ocupada por todo o meu trabalho atual — A Casa e o Corpo e lateral ocupada por todas as experiências anteriores, incluindo os bichos, cascos, palmeiras que correm, superfícies etc. Aliás as superfícies, que eu fiz há quase dez anos, estão em grande voga nos Estados Unidos."

Em 1962 Ligia Clark apresentava os bichos na Bienal de Veneza, como único trabalho que pedira a participação do espectador. Dentro do seu pincelismo passou despercebido. "Agora que o espectador e sua presença na ação da obra de arte estão em pauta — diz LC — é a hora de reapresentar os bichos."

A MORTE DA PINTURA

"Para mim está morta — afirma Ligia Clark —, para mim a pintura é a escultura estão mortas. Isto é, dentro

do meu processo criador, na medida da minha experiência. Não generalizo, mas não ousa manusear um cadáver. Não me considero de vanguarda. Faço o que eu posso, o que eu sei, agora. Dentro de mim a pintura acabou, a escultura também. E eu não pensasse assim não seria coerente nas minhas proposições de hoje. Se eu fizesse o que faço e tivesse outro tipo de depoimento, seria uma farsa. Não acredito numa realidade. A realidade só é válida quando se lhe opõe uma contradição, isto é o mundo. Mesmo no terreno da participação do espectador, quantas modalidades. Há o happening pelo happening, há o bôlo que se aperta (experiência mecanizada e insuficiente), estas eu recuso para mim, como antes recusei a pintura. Dentro do problema de participação não ousa afirmar a validade de uma espécie, podem todas ser válidas. Para mim existe a minha, a única que eu posso fazer, é desta que eu trato, do contrário faria outra coisa. Pensando bem, eu nunca fui uma pintora. Meu trabalho de pintura não tinha cor, não tinha matéria, eu não sentia a necessidade de expressar estes elementos. Os bichos eu realizei por necessidade de romper com a moldura do quadro. A partir dos caminhantes a forma não interessa mais, a obra de arte em si não é nada. Eu crio a roupa para desvendar o corpo. Pretendo continuar desenvolvendo isso enquanto estiver viva."

"A CASA E O CORPO"

Assim chama Ligia Clark seu último trabalho, e explica: "É como uma síntese de tudo o que eu fiz até agora. Antes eram fragmentos de um todo, de um corpo, que eu recomponho nesta experiência. Compõe-se de quatro fases: a penetração, a ovulação, a germinação e a expulsão. É difícil contar sem ver, mas é como um caminhar, um terrível caminho sensorial, que se inicia com uma espécie de ruptura, logo uma queda num colchão de espuma onde balões de gás nos dão a percepção do ovo. Dal por um resgo ao elástico uma queda no túnel feito do próprio elástico informal. No meio, na abertura, um grande balão de plástico azul, com uma caverna (germinação). Sai-se desta caverna e se continua por uma espécie de túnel até o outro lado (expulsão). Nesta passagem se apresentam dificuldades: pêlos dependurados do teto até a cintura; bolas de borraça, furadas, que esmagadas pelos pés do espectador formam um estranho ruído, finalmente um grande es-

pelho deformante onde a pessoa se vê, já na saída do cilindro."

Este trabalho vai ser exposto no Museu de Arte Moderna, 15 dias antes de seguir para a Bienal. Nêta Ligia Clark parece ter levado sua experiência a um climax dramático. O homem concebendo e sendo concebido por sua própria concepção. Da vivência disso nada se pode adiantar, nem das consequências. Se vai provocar uma desintegração ou uma restauração na mente de quem experimentar. Talvez até mesmo indiferença.

UMA ESTAÇÃO NA EUROPA

"Vou trabalhar na Europa — prossegue LC — por uma questão de sobrevivência de expressão. Para viver apenas, eu preferiria sempre o Rio de Janeiro. Mas aqui tudo é difícil, não há mercado para a minha produção. Eu já torrei tudo o que tinha para transformar nestes objetos sensoriais que são o meu dia-a-dia. Agora fiz contrato com Claude Givaudan, uma das melhores galerias de Paris, que quer lançar edições dos meus bichos, dos capacetes, da roupa-corpo e de dois livros que tenho, para serem lançados na própria Bienal de Veneza. Um desses livros compõe-se de texto e experiência sensorial. O texto é um conjunto de anotações, sob forma de diário, com que fui analisando todo este processo de meu trabalho até agora. O outro livro é exclusivamente sensorial, sem texto algum, um livro que só existe na medida em que é tocado, sentido, absorvido pelos sentidos de quem manuseia, sem palavras."

O GÊNIO ACABOU

"Acho difícil partir de um tema para criar hoje em dia, criar um estilo próprio, individual como fez Mondrian, por exemplo. O gênio acabou. Picasso foi o último gênio. Antes o artista tinha o longo tempo de uma vida para compor uma linguagem. Hoje ele tem que somar as experiências de muitas gerações para dar um depoimento novo. Não há mais tempo para a longa gestação do estilo. A realidade de hoje é muito mais cheia de comunicação do que a simbiose que se joga em cima dela. Somos condenados a uma captação contínua de coisas. Mas esta captação de coisas novas e precárias torna a coisa mais viva do que a vida encerrada nos museus."

O contato pesado e profundo com o laboratório de Ligia Clark, com a usina de sua inquietação, nos revela sem dúvida o mais desprendido processo criador que temos presenciado. Desprezando sim, naquela medida em que consente em acabar na própria sensação. Transfere à categoria de signo, a pura e irredutível luta mortal que o homem enfrenta cada dia, na pesquisa do amor e da sobrevivência. Humaniza o que era simples e desprezível sensação, reaviva a nostalgia do ventre materno, lança o corpo na alegria universal da cápsula, inventa capacetes com sensações submarinas, põe o homem na gruta onde um dia pela primeira vez reproduziu a imagem de sua casa. A proposição de Ligia Clark liga os extremos da vivência humana, da mais remota pré-história à mais futura alucinação. Sua intromissão de agora em diante, nos problemas da imagem cinematográfica (experiência em preparo), ampliará ainda mais o campo de comunicação desta artista que na verdade não negou nada, apenas negou-se para existir em verdade. Negou-se no que era puro preconceito, recusou a limitação da beleza eterna, adotou o moto perpétuo do precário, como as ondas de um grande mar, que nunca são a mesma onda, mas somadas guardam o maior, mais absoluto mistério. Ainda mais: esta atualização lúdica, em permanente acesso, compõe uma liturgia interior, na qual o homem é a religião de si mesmo, objeto e deus de seu perpétuo socorro. Sem nenhum estímulo artificial, longe dos delírios do ópio, desligada do fascínio do LSD e outros legumes, Ligia Clark cria a excitação consciente, vive inicialmente seu clima, depois apenas espera, para afirmar não garantir a infinitude de sua proposta. Porque ela sabe que a vitória da precariedade inclui a sua liberdade de ser precária — e o reino deste instante em que a casa é o corpo, já foi instituído para sempre desde os testemunhos que disseram que "o corpo é a casa". É a contradição é ainda uma arma que ela tranquilamente leva, a seu favor, com a generosidade dos que sabem para que vieram.

Lispector, C. (1968d). "Frase misteriosa, sonho estranho". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 45, p.2.

PÁGINA 2 □ JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO, SÁBADO, 1.º DE JUNHO DE 1968 □ CADERNO 6

Clarice Lispector

FRASE MISTERIOSA, SONHO ESTRANHO

As vezes me vêm frases completas, resultado retardado de pensamentos anteriores. São misteriosas essas frases porque, ao virem, não se ligam mais a nenhuma fonte. Por exemplo, a frase seguinte chegou-me e poderia ter sido dita por tantas pessoas infelizes: "Eu queria ter dar pão para a tua fome mas tu querias ouro. No entanto tua fome é grande como a tua alma que apequenaste à altura do ouro."

Por que estas palavras que não vivi eu própria? A única hipótese, por causa da palavra ouro, vem do sonho que uma leitora teve a meu respeito. Ela o escreveu para mim. A leitora assinava Azalea, que depois tornou uma grande amiga. E me escreveu: "Não se impressione, nem se assuste. A interpretação é a melhor possível. Sonhei com uma espécie de canteiro imenso, com a terra toda revolvida para os lados. Junto a este canteiro, abaxadas, ajoelhadas, muitas pessoas. Todas desconhecidas para mim, que, de perto, olhavam a cena. Mas, nem eu poderia saber se os conhecia ou não, tão entorpecidos estavam os rostos no trabalho de revolver e revirar a terra. Procuravam ouro, Clarice. E achavam. Porque, à frente de cada uma delas se avolumava, cada vez mais, um monte brilhante que não podia deixar de ser ouro."

No meio daquela gente, alucinada, cavando também, uma pessoa de cara muito conhecida minha: Clarice Lispector, a escritora — a que para mim, sempre foi, desde o tempo de classe de literatura do clássico, a melhor escritora de nossa língua. O rosto era tão familiar que eu visto por mim como se ali estivesse alguém de minha família. Então, com ansiedade igual à sua, passei a acompanhar o seu trabalho de cavar ouro.

Ao contrário dos outros, à sua frente, havia um monte imundo de terra. Ouro, não. Os outros cavavam e, felizes, separavam o metal brilhante, aumentando sempre mais os montes. Você, não. Cada vez que, desesperada, enterrava suas mãos na terra remexida, dali retirava punhados de cabelos, escuros, sujos, horríveis. E olhava para trás, com desespero, à minha procura e mostrava o resultado de sua busca.

E novamente se entregava àquela louca, desesperada escavação. Seus olhares e seus gestos, mostrando-me as mãos sem ouro — nem cabelos dourados você tirava — tudo isso me chegava como um apelo para que a ajudasse. Então, eu me dirigi até você. Toquei no seu ombro. Pedi-lhe que saísse dali. Aquilo não era para

você. Esquisito porque em todos os momentos eu me sentia aflita, desesperada e doente, como se eu fosse a própria Clarice Lispector. Você me atendeu. Levantou-se e se dispôs a me acompanhar. De costas já, para o grupo que continuava, sôfregamente cavando, sai levando-a pela mão. Senti, então, que você relutava ainda. E olhava para trás. Apesar de se afastar dali, como se lá estivesse guardada a sua última esperança. Caminhamos um pouco, mãos dadas, sem falar. Você chorava muito, e de vez em quando se desprendia de mim e fitava longamente suas duas mãos vazias. Uma ao lado da outra. E soluçava: vazias, Azalea! Eu as retomava, com medo que você voltasse para aquele trabalho de loucos. Foi aí, então, que surgiu à nossa frente o homem. Todo em ouro, mas era vivo pois andava e sorria bondoso, amigo. Conhecido seu. Meu, não. Você gritou o nome e correu para ele. Abraçados, muito unidos, eu já não distinguia quem era de ouro, você ou ele. Ambos brilhavam e uma claridade, uma luz intensa tomou conta de tudo. Acordei chorando muito. Conte o sonho aos meus, na mesa do café. Era domingo. Meu cunhado disse: "Olhe, Clarice Lispector deve estar hoje no JORNAL DO BRASIL, vou lá fazer comprar um para você". Daí já comecei com esta vontade de lhe falar. Escrevendo, pelo telefone, de algum modo eu queria lhe falar. Meu cunhado voltou e disse: "Ela escreve aos sábados". Esperei até o próximo sábado (nos outros dias da semana leio outro matutino). E naquele sábado, o seu jornal fez com que Clarice entrasse, nesta manhã de sol e de frioizinho bom de abril, aqui em casa".

Azalea não ficou apenas na carta. Enviou-me, com a carta, um rapaz novo, puro, limpo: era Domênico, com rosas brancas de trepadeira para mim. Essas rosas são muito misteriosas: quanto mais passa o tempo e elas envelhecem, mais perfumadas ficam. Telefonei para Azalea contando e ela disse que essas rosas são assim mesmo e vai me dar de presente uma muda da planta para eu pôr no meu terraço, perto das grades, para elas poderem subir e perfumar a minha vida. (Agora, por falar em perfume, senti tanta saudade, que fui para o meu quarto e passei fandangos de Lanvin pelos meus cabelos. E, como tenho cabelos claros, imaginei que tinham ficado de ouro, como no sonho de Azalea).

Fiquei impressionada com o sonho e só sei que ele é simbólico. Perguntarei a um feitiçeiro amigo meu — psicanalista — que interpretação dar ao ouro, e também à minha frase sobre ouro e pão. E eis que cheia de alegria lembrei-me de que pão tem a riqueza do trigo.



BARBARA HELIODORA

O Governo e o teatro (III) ainda São Paulo

No ano de 1968 Cacilda Becker, Presidente da CET desde início de março, enfrenta uma série de problemas. Como atriz e como empresária sentiu anos a fio, na própria carne, as consequências do julgamento subjetivo no momento de serem distribuídas as verbas estaduais. E se alguma coisa domina a sua atitude em relação a esse problema é justamente a de que não se pode fazer nada de positivo a não ser que sejam criados critérios perfeitamente objetivos. Mas para isso, inclusive, será necessário alterar o regimento da Comissão. Assim, para o ano em curso fez-se um plano de trabalho, de onde voltadas para os critérios do futuro, porém ainda obedecendo à letra da atual regulamentação. E por outro lado elabora-se o novo regulamento, procurando modos de se enfrentar os problemas de hoje e prever os de amanhã.

Para 1968 as verbas da CET estão distribuídas do seguinte modo: Plano A (atividades rotineiras): NCR\$ 346.160,00 com ainda uma reserva de NCR\$ 18.200,00, que poderá ser aproveitada se necessário. Plano B (chamado de ampliação de serviços): NCR\$ 600 mil. E mais NCR\$ 350 mil para construção de teatros.

A aplicação prevista para todos esses milhões (telhões) é a seguinte:

Plano A: — Aquisição de textos (compra de livros de teatro para distribuição).

— Revista de teatro infantil e de teatro infanto-juvenil.

— Teatro infantil. NCR\$ 50 mil. A CET considera pequena a verba, por isso entrou em acordo com a Secretaria de Educação para que esta adquira os melhores espetáculos para os escolares.

— Concurso de Peças: Prêmio Anchieta, Prêmio Noronha.

— Anuário do Teatro Paulista (que será publicado pela primeira vez).

— NCR\$ 10 mil para auxílio a escolas que mantêm cursos de teatro.

— NCR\$ 15 mil para contratar diretores para dirigirem cursos em escolas secundárias.

— NCR\$ 20 mil para a realização de cursos e conferências.

— NCR\$ 60 mil para as atividades de teatro universitário.

— NCR\$ 10 mil para a Escola de Arte Dramática.

— Para o Festival de Teatro Anador: a) NCR\$ 15 mil em prêmios; b) NCR\$ 40 mil para a Fecderação; c) NCR\$ 25 mil para auxiliar a realização dos certames.

Plano B: É aqui que são encontradas as maiores dificuldades, já que é no campo do auxílio ao teatro profissional que a atual administração do Estado se propõe introduzir maiores modificações de critérios. Para o corrente ano, esta verba, de NCR\$ 600 mil, terá a sua aplicação dividida em quatro itens diversos: a) investimento em grandes montagens; b) estímulo a grupos novos; c) semanas de popularização do teatro; e d) espetáculos em áreas escuras. Passemos a descrever: a e b: O vulto das somas previstas em

orçamento causou o maior alarido nos meios teatrais paulistas, e o resultado é que além dos grupos ou empresários já firmados, que seriam os candidatos óbvios às subvenções no plano profissional, e que são mais ou menos dez, surgiram aproximadamente 20 grupos novos, o que poderia conduzir a uma pulverização de verbas de consequências altamente negativas.

A política adotada pela CET diante do problema foi a de separar então em duas categorias (A e B) os grupos profissionais, atendendo aos pedidos dentro da atual regulamentação porém já com vistas ao que será a política futura da Comissão, isto é, o fomento ao trabalho de companhias estáveis. Assim, a parte mais considerável da verba do Plano B será dedicada à realização de grandes montagens por aqueles empresários que oferecem melhores probabilidades de se viabilizarem em companhias permanentes, enquanto que os projetos de grupos novos que apresentarem interesse serão subvencionados com quantias menores, porém que, como até aqui, permitirão a montagem de espetáculos que, sem esse auxílio, nunca chegariam aos palcos. Abaixo comentaremos de que forma pretende a atual administração da CET alterar ou desenvolver esse tipo de subvenção.

O item c, auxílio para as semanas de preços populares, já tem de longa data, mas cada vez mais há dúvidas quanto ao seu mérito, por não significar oportunidade de trabalho novo, mas apenas de fazer temporariamente os preços, sem garantia de que se poderão pagar preços mais caros, ou que dispõem de benefícios. Mas a política foi continuada este ano, de qualquer forma.

E finalmente o item d já aparece como uma forma inteiramente nova, voltada para o que deverá ser a política futura. Nesse item serão financiadas duas excursões por todo o Estado, de naturezas diversas. Um ciclo leve o nome Companhia de Teatro Didático e o outro simplesmente o nome Companhia Itinerante. A primeira companhia se apresentará exclusivamente em estabelecimentos de ensino secundário, com dois programas distintos, ambos eminentemente didáticos. No primeiro será apresentado um panorama geral da poesia luso-brasileira (e mais particularmente brasileira), desde a Idade Média até os dias de hoje, e no segundo será apresentado um panorama da história do teatro brasileiro.

Tais programas serão necessariamente acompanhados de palestras e debates. Para a realização do projeto das duas companhias está prevista uma verba de aproximadamente NCR\$ 120 mil (com um possível acréscimo de NCR\$ 30 mil em caso de concorrência). Também esses espetáculos deverão ser acompanhados de palestras e debates. Para a realização do projeto das duas companhias está prevista uma verba de aproximadamente NCR\$ 120 mil (com um possível acréscimo de NCR\$ 30 mil em caso de concorrência). Também esses espetáculos deverão ser acompanhados de palestras e debates. Para a realização do projeto das duas companhias está prevista uma verba de aproximadamente NCR\$ 120 mil (com um possível acréscimo de NCR\$ 30 mil em caso de concorrência). Também esses espetáculos deverão ser acompanhados de palestras e debates.

idades, para financiar um terceiro espetáculo pela mesma Companhia.

Em esse item que se encontra de certa forma a semente daquilo que deverá ser, no futuro, a política de subvenção da CET de São Paulo, Cacilda Becker que encara o problema como se o Estado entrasse como co-produtor de espetáculos. Com a fixação das companhias, com o estabelecimento de elencos permanentes que possam planejar repertório a longo prazo, o Governo não estaria dando dinheiro, mas sim investindo, junto com o empresário (que deve também ter um certo capital), em espetáculos de categoria. De arrendamento, uma parte seria para o Estado, como co-produtor, com a única diferença de que esse verba seria repassada exatamente para que o Estado tornasse a colaborar na produção seguinte. A Companhia Itinerante deste ano servirá assim como uma espécie de plano piloto, com o qual será testado esse novo tipo de operação, com a única diferença de que no caso o Estado estará arrendando com o total dos custos.

Não também o fato de o Estado estar de próprio arrendando com todos os custos tem um aspecto de plano piloto, já que repetidamente o Governador Ademar de Barros tem insistido na criação de uma companhia dramática estatal permanente. A criação dessa companhia ainda não está inteiramente decidida, porém está em estudos preliminares a sua organização, o fecho que tomará a sua estrutura administrativa, para que possa ser garantido um alto nível artístico e estético, e qual que injunção política em seu trabalho.

Seu criada uma companhia oficial, mesmo assim seria mantido o critério de investimento por meio das subvenções de companhias particulares; mas a CET sente que tem de caminhar para uma política como a do Arts Council na Inglaterra, que subvenciona certos teatros, não todos, isto é, apenas aqueles que ostentam uma certa vitalidade própria, um trabalho planejado e criador, e não aqueles que quase que só são criados para receber subvenções.

A companhia oficial cria um problema da casa de espetáculo onde abrigada. Já ocorreram, em São Paulo, casos de que, após algumas semanas de tomada definitiva, a redução de não se cumprir nenhum teatro próprio, mas sim de se construir um teatro estadual. Mesmo que perdurem ainda por algum tempo as dúvidas sobre as companhias, o fato é decisivo para São Paulo. Não há dúvida de que haverá tropeços, dificuldades, até mesmo revidamentos; porém há aqui, senão, uma demonstração palpável de que se começa, em São Paulo, a encerrar o teatro como uma atividade cultural a ser feita exclusivamente a sério, seja no plano profissional, no amador, ou no universitário.

Lispector, C. (1968e). "O suéter". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 99, p.2.PÁGINA 2 □ JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO □ SÁBADO, 3 DE AGOSTO DE 1968 □ CADERNO **b**

Clarice Lispector

COMO TRATAR O QUE SE TEM

Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa sua, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem — pois nunca morou em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela — apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos

que ele escolha outra casa que não tenha medo do que é ao mesmo tempo selvagem e suave. Aviso que ele não tem nome: basta chamá-lo e se acerta com seu nome. Ou não se acerta, mas uma vez chamado com docura e autoridade ele vai. Se ele fareja e sente que um corpo é livre, ele tropeça e ruidos e vai. Aviso também que não se deve temer o seu relinchar: a gente se engana e pensa que é a gente mesmo que está relinchando de prazer ou de cólera.

DESAFIO AOS ANALISTAS

Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu.

PALAVRAS DE UMA AMIGA

"Fortitica o que de melhor tiveres em ti. Não prestes atenção à opinião alheia. Faze de ti mesma e de teu próprio Eu o teu mestre.

MIGUEL ÂNGELO

• Versão inglesa de W. W. Newell. Dez anos antes de sua morte, Miguel Ângelo dedicou a Giorgio Vasari um soneto (LXI) intitulado *A Beira da Morte*:

Agora minha vida, por um [mar tempestuoso, como frágil embarcação, alcançou aquele grande porto onde tudo é pósto em lei, antes do julgamento final do bem e do mal, para a eternidade. Bem sei agora quanto aquela afetuosa fantasia

O SUÉTER

Aconteceu-me ganhar um suéter. Até ali tudo parece simples. Mas não é. Quem me mandou o suéter foi uma moça que não conheço. Sei por intermédio de um amigo, com quem a moça desenha extraordinariamente bem. Mora em São Paulo. Quando estive no Rio almoçou com nosso amigo. Estava com um suéter tão bonito que meu amigo achou que ficaria bem em mim e encomendou um exatamente igual ao dela. Aconteceu, porém, que a moça é minha leitora — ou estou enganado? — e quando soube para quem era o presente fez questão de ser ela própria a dá-lo a mim. O amigo aceitou.

E eis-me de novo de repente do suéter mais bonito que os homens da terra

O EMBAIXADOR ESCRITOR

Quem esperar que o Embaixador Henrique Vale tenha escrito um livro de experiências como Embaixador do Brasil na Rússia ou em outros países estará completamente enganado. Trata-se de um Embaixador muito caríco, com quem se pode também falar na grã, embora não a use para escrever, a menos que seja o caso. Henrique Vale no seu livro *Sete histórias curtas e uma não tanto* — título já por si uma amostra das histórias — tem uma sensibilidade para cada tipo de personagem. São contos que se

leem com gosto porque são não apenas bem escritos como têm, para quem conhece Henrique, a vivacidade pessoal do autor. Segundo Guerra Mundial. Conto contado pra vizinha, Minha mãe doente, Morceau Choi-si, Noite sem céu, O assassinato do suicídio, A mão de Deus e o dedo do Diabo, Conversa de boate — são todos de boa qualidade e continuam a não entender porque Henrique só agora resolveu publicá-los. Tem contos ali que prefiro mas não vou dizer quais para não influenciar o leitor.

TEATRO DE BONECOS

APONTAMENTOS
A
MARGEM
DE
UM FESTIVAL

WALMIR AYALA



Acabei fazer parte do júri de um festival de teatro de bonecos, patrocinado pelo Teatro Novo, e sob os auspícios da Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara e do Serviço Nacional de Teatro, para conhecer uma nova experiência, para enriquecer meu patrimônio de conhecimento, da mil e uma formas de se condicionar a linguagem verbal ao problema da educação e da cultura. Não me arrependo. Assisti a mais de uma dezena de grupos que se dedicam especialmente a este delicado e poderoso gênero: o teatro de bonecos.

Depois disso tudo eu pergunto aos responsáveis por estes grupos, o que é que lhes compete realizar com seus bonecos e sua pesquisa: fazer mágicas? Fazer ritos? Criar suspense? Dizer textos poéticos? Dissuadir folclore? Acho que cada um destes elementos isolados conseguirá muito pouco, e todos devem visar o espetáculo integral, ideal, que conjuga todos os itens citados mais o aperfeiçoamento técnico indispensável, um bom manejo dos bonecos, um som claro e expressivo, cenários bonitos, originalidade das figuras e ambientes, ritmo de direção, força de comunicação (e consequente participação) com o público. Já se vê que o problema é bem complexo. Quero deixar bem claro que o que vi no palco do Teatro Novo me deixou maravilhado. O que estes grupos conseguiram, em sua grande maioria, foi supe-



rer galhardamente o nível de todo o teatro infantil que se realiza impune em todas as semanas nos palcos da Guanabara. Porque se há gênero que merece uma censura cuidadosa, principalmente de parte de quem se arvora a praticá-lo, é o teatro infantil.

● CERTOS BONS

Já o teatro de bonecos, feito principalmente por educadores e professores, cal frequentemente no erro de se tornar obviamente didático. Palavras como bonzinho, comportado, obediente aparecem manobrando a liguira da ação, dando um rancor ao acontecimento vital que o boneco interpreta como ninguém. Admito que se diria o espetáculo de bonecos por um caminho de didática primária, de cartilha de boas maneiras, de obediência, etc., mas então desconfio que se conseguirá uma obra de arte, e acho que se deve visar com o espetáculo especialmente isto: uma obra de arte que interesse, que inspire o jogo da imaginação e da participação mental. Meu testemunho: não vi nenhum momento deste festival, em que as intromissões da didática elementar tenham funcionado. O que a ação não puder inspirar, as palavras não conseguiram inspirar. Isto, aliás, serve também para a nossa vida.

Outro erro frequente é o do apelo forçado, quando as personagens forçam a criança a se manifestar, sem criar condições lógicas para esta manifestação. Criticar não quer dizer nada. Muitas vezes um silêncio atencioso mais participativo, mais enriquecedor, por falar em criança, o que se notou é que a maioria dos espetáculos deste festival não foi especificamente para crianças. Isto não é acusação. Não creio que um gênero tão rico e expressivo deva ficar condicionado a determinada idade. Sintio que os maneirismos da boneca não resistem ao bom senso. O que não se perdidos é que existam no prosaico. O teatro de bonecos não admite o prosaico, e

um ato de pura poesia. Falo em poesia não como palavra, mas como silábico. A palavra poética mal colocada fica frequentemente ridícula. Mas o que se viu, repito, é uma série de bons espetáculos de que os adultos aproveitaram muita coisa. Criança, inclusive, é um mundo estranho e de difícil apreensão. Não podemos nos atrever a dizer o que é que a criança pode ou não entender, erraremos sempre. O ideal talvez seja aquele espetáculo sem compromisso de idade, mas que atinja fundo as raízes poéticas da vida, do conhecimento e da criação. A fábula da qual cada um pode tomar o que quer. As crianças fatalmente se prenderão ao ritmo visual, às aventuras, à surpresa, mais do que ao fio de uma história. Não nos esqueçamos, inversamente, que a vida de Luluinha tem feito as delícias de todos os adultos do mundo.

Cóias imperdáveis num espetáculo de boneco: o conformismo, a mediocridade, o convencionalismo. Desamparados de textos novos e com situações criativas, os grupos tendem a cair nas velhas fórmulas de transformação de bruxa em fada, de creche-dimais, coisas as esperanças que Walt Disney semeou pela nossa infância e das quais dificilmente nos libertaremos. Mas é preciso pensar. Pensar e ver o que está muito longe de nós, as lendas e fantasias da nossa terra e do mundo, e o que está muito perto, o milagre cotidiano da vida, o contato com a natureza e os seres que nos rodeiam. O contrário das delícias que aponhamos acima é a beleza, a imaginação e a poesia. Com estas armas qualquer história se transformará em lição. Já estamos certos de que a didática contemporânea não tem nada mais a ser com ensinar a lavar as orelhas e ser as horas. Nosso compromisso com o ser que se desenvolve hoje, especialmente com a criança, é o de dar-lhe uma liberdade e partir da consciência do que necessita. Ensiná-la a opção e a definição dentro dela. Ensiná-la a ser claramente, a não temer a verdade, a acreditar no amor e no próximo. Não quero dizer com isso que se deseje esconder o que é mau, muito pelo contrário, revelá-lo com a mesma sinceridade com que se revela o que é bom, e nem temos ser o direito de impor o bem, mas devemos ensinar aos que estão vindo a escolher o que é melhor para a sua felicidade, desde que esta felicidade não implique na infelicidade dos outros. Ser feliz coletivamente, enfim. Nisto, neste horizonte da educação, o teatro de bonecos pode ter um papel fundamental.

● RUMOS CERTOS

Um dos problemas que saltam à vista, como cruciais para quem faz teatro de bonecos, é o do texto. Del o perigo do



convencionalismo e da facilidade, porque os maneirismos e profissões não têm a obrigação de ser escritores, e têm que resolver este lado importante, isto é, a história seus bonecos vão viver. O melhor, para quem não tem um escritor ou mesmo capaz de inventar uma história expressiva onde todos os elementos cênicos criem vida e funcionem construtivamente, é uma pesquisa nas lendas, histórias locais, contos populares, mas sempre adaptando não acho que a fidelidade original aos temas folclóricos, por exemplo, seja muito elogiável. Prefiro a adaptação, a atualização, a mistura dos fatos que permanecem dentro daquela história antiga como o poço, com os fatos de hoje, a comparação, o encontro feliz dos vários tempos o que possibilita a eternidade do folclore. O excesso de regionalismo gera um outro hermetismo, e isto deve ser evitado.

O diretor, o que vai comandar o ritmo do espetáculo de bonecos, é elemento da maior importância. Muitos espetáculos se perdem pela falta de ritmo, porque os maneirismos se demoram demais postando o próprio achado. No momento que este achado é descoberto e decido pelo espectador, perde sua utilidade. É preciso conscientizar o ritmo, o tempo exato dos diálogos, conter a monotonia e a repetição. É preciso ainda definir bem o boneco — que um pato não seja um amontoado de astracaço a mais, o que mais parece um pato emagrecido. Não quero dizer com isso que se fique na formula acadêmica da figura. Muito pelo contrário. É na margem do acadêmico que os criadores de bonecos se perdem, quando querem reproduzir o personagem bem parecido. Enfoque ninguém entende mais o que está sendo. Os melhores bonecos deste festival foram aqueles que se permitiram uma estilização total, ganhando em graça, como se não pretendiam imitar ninguém, mas simplesmente ser de novo.

A música é outro elemento da maior importância, mas uma música que sublinhe a ação, que ajude o gesto a atingir mais fundo. No momento em que a música popular tomou o lugar da poesia, em que o poema é cantado ao som do violão e torna-se domínio público realmente, é bom que os donos da terra de boneco atentem para este poderoso meio de comunicação.

Concluindo, já que lixe em mãos uma série de itens sobre os quais incidiram a votação do júri neste III Festival que tão lindamente se conclui, gostaria de sugerir uma pequena modificação nos títulos destes itens. Acho que, para julgar (no sentido de que julgar seja dialogar, auxiliar construtivamente, esclarecer e aprender) devemos atentar para: texto, música, comunicação, interpretação, técnica de manejo, cenário, técnica de som, originalidade, bonecos (efeito final do personagem). Aprendi que todos os detalhes preparatórios e marginais não contam se não resultarem em efeito funcional. Contra muito senso de pesquisa eu oponho uma boa dose de intuição. Havia um item que contava como pontos, neste festival, e que era exatamente o da confecção de bonecos. As poucas vezes que subi aos bastidores para ver os bonecos, verifiquei que, de perto, não tinham nada que ver com o que representavam: transfigurados pela luz, pelo movimento, pela vida do palco. Assim, todas as observações que anotei, e que me enriqueceram com uma nova vivência que nunca mais vou esquecer, não feitas a partir do que vi, da capacidade que tive de entregar-me ou não ao que se passava diante dos meus olhos, da abertura do meu espírito provocada seja pela bruxa Zepelim, que me pareceu a melhor atriz do festival, seja pela bela história do anuleto do rei africano, por um certo jactar que perseguia uma importante borboleta, pelos bambas-meu-bô, sacis, cuacas e outras assembléias. Confesso que o que mais me deixou triste é que tivesse transformado a apocáptica bruxa Zepelim numa fada aérea, fria, meio morta, pesada e triste. Isto não se deve fazer nunca, nem no palco, nem na vida.

Lispector, C. (1968f). "Enquanto vocês dormem". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 33, p.2.PÁGINA 2 □ JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO, SÁBADO, 18 DE MAIO DE 1968 □ CADERNO **b**

Clarice Lispector

A matança de seres humanos: os índios

Antes preciso dizer quem é Noel Nutels para depois contar o que ele me relatou. Noel foi médico da expedição Boncador-Xingu, de 1944 a 1950; exerceu o mesmo cargo do Serviço de Proteção aos Índios, de 1951 a 1955 quando José Maria da Gama Malcher era, então, Diretor do Serviço. Depois disso, em 1956, quando era Ministro da Saúde Maurício de Medeiros, Nutels criou o Serviço de Unidades Sanitárias Aéreas, que hoje constitui um setor do Serviço Nacional de Tuberculose-SUSA, continuando atualmente a dirigilo. Um dos objetivos do SUSA é a cobertura sanitária principalmente no que diz respeito à tuberculose. Consiste em viagens periódicas, por equipes que nele trabalham, às áreas indígenas. Entre essas áreas deve-se destacar a do Parque Nacional do Xingu. Trata-se de uma região delimitada de vinte e dois mil quilômetros quadrados que cobre, praticamente, toda a área do Rio Xingu. Nessa região vivem cerca de quinze povos indígenas em condições correspondentes à da época do descobrimento do Brasil. Vivem ali os grupos indígenas classificados como Tupi, Gê, Aruaque e Caribe. Além desses grupos há outros isolados, dentro do Parque e nos arredores, contatados ou arredios que constituem grupos lingüísticos isolados. Esta é uma área onde não se matam índios. Não se matam índios ali porque o Parque é dirigido pelos irmãos Vilas Boas que tendo assimilado o pensamento rondoniano, utilizam métodos pessoais e humanos na convivência com o autóctone.

Perguntei a Noel qual a outra causa de não haver matança de índios nessa região, especificamente dentro dos Parques. Ele respondeu-me que, em primeiro lugar, esta área é delimitada pelo Governo e nela é impedida a entrada indiscriminada e indisciplinada de grupos cobiçosos da terra, das riquezas do nosso subsolo e das matérias-primas comuns na área amazônica.

Mas, por que, de repente, esta matança de índios? E ele respondeu: "matam-se índios desde que

se descobriu o Brasil. Se na época do descobrimento havia cerca de um milhão e meio de autóctones, hoje, em estatística otimista, devem existir entre nós, no máximo oitenta mil, em condições tribais. Parte dessa população indígena inicial desapareceu com o caldeamento que se deu com a cultura europeia que acabou por esmagá-los. Foram os índios sacrificados na formação das grandes fazendas ou grandes cidades dos que vieram de fora para a colonização de nossas terras.

Sabe-se que uma das preocupações constantes da Constituição Brasileira é a preservação do nosso índio; nela existe um preceito constitucional que garante ao índio a posse da terra por ele ocupada. Parece incrível que a este preceito constitucional, justamente, é que se deve a matança dos índios. A cobra da terra ocupada por eles. Numa declaração do Ministro da Justiça ele atribui como um dos fatores da matança dos índios, a venda a estrangeiros, de cerca de 1/8 por cento do território nacional. Ocorre-nos perguntar, então, e hoje, como se matam os índios se esta uma ação premeditada? Há várias maneiras de se matar índios: desde a mais simples que é a bala de um trabuco, aos mais requintados métodos, como interferência mágica na cultura do índio através de catequese religiosa que lhes proíbe a preservação de sua cultura primitiva, o que fatalmente redunde em sacrifício do nativo. Ou se mata índio também arrebatando-lhes a terra, à qual estão telúricamente ligados.

O remédio para se salvar o que resta dos índios brasileiros seria, segundo Noel, a criação de novos Parques, à semelhança do Parque Nacional do Xingu e, como mais poderoso remédio: o IBRA (Instituto Brasileiro de Reforma Agrária) dar urgência à reforma agrária que planejou. Porque, enquanto a terra for objeto de especulação, o Brasil estará em perigo. Se continuarmos a ser objetivos da ambição alheia, o brasileiro será um pobre coitado e continuará-se a matar não só índios, mas a nós também.

Enquanto vocês dormem

Se vocês souberem como esta noite está diferente. São três horas da madrugada, estou com uma de minhas insônias. Tornei uma xícara de café, já que não dormo mais. Botei açúcar demais e o café ficou horrível. Ouço o barulho das ondas do mar se quebrando na praia. Esta noite está diferente porque, enquanto vocês dormem, estou conversando com vocês. Interrompo, vou ao terraço, olho a rua e a negra de praia e o mar. Está escuro. Tão escuro. Penso em pessoas de quem

eu gosto: estão todas dormindo ou se divertindo. É possível que algumas estejam tomando uísque. Meu café então se transforma em mais adocicado ainda, em mais impossível ainda. E a escuridão se torna tão maior. Estou calado numa tristeza sem dor. Não é mau. Faz parte. Amanhã provavelmente terei alguma alegria; também sem grandes êxtases, só alegria, e isto também não é mau. E não estou gostando muito deste pacto com a mediocridade de viver.

O
Governo
e
o
teatro

BÁRBARA HELODORA

ser humano, o ator, seu veículo de expressão.

Por outro lado, nada estimula tanto os esforços dos profissionais do teatro brasileiro quanto ao incontestável interesse dos jovens pelo teatro, principalmente de um teatro que conduza não ao escapismo mas ao conhecimento do homem em todos os seus aspectos. É preciso que o Governo corresponda a essa curiosidade de forma a propiciar, com auxílio financeiro, a apresentação de tal teatro, e não de forma a impedir, com a censura, que ele seja realizado mesmo que apenas por meio de uma iniciativa particular não subvencionada. O teatro é uma coisa viva, que não pode cessar e não ser por intermédio da criação de imagens que reflitam a essência de nós mesmos, e nós não somos hoje nem mais sequer o que éramos ontem, que dirá o que éramos ao tempo da (saudosista?) Rainha Vitória... Resta apenas saber se os dinheiros públicos deverão ser aplicados de forma construtiva num auxílio que faça o teatro caminhar para a frente, como deve, ou se devem continuar a ser desperdiçados num aparato policial de censura dedicado a vá tarja de quem faz-lo para nos idos vitorianos.

A estrutura econômica do teatro brasileiro é tão precária, é de tal modo insustentável a situação atual, na qual o ator é o seu próprio empresário, lutando desesperadamente para levantar dinheiro em bancos a altos juros, de tal forma que a sua atuação no palco está na maior parte das vezes prejudicada pela terrível tensão da preocupação com a bilhetaria, que o resultado não poderia deixar de ser aquele que hoje existe: o problema da sobrevivência faz com que em nosso teatro não haja lugar nem para os clássicos, por ser a montagem dos mesmos cara demais, e nem para os novos, por constituir-se um risco comercial grande demais.

O conceito de um teatro auxiliado pelo Governo não é nenhuma banalidade de quem quer viver tranquilo à sombra dos dinheiros públicos; no panorama contemporâneo é amplamente reconhecida a responsabilidade dos governos pela vida cultural dos povos. Os exemplos nos vêm de vários países, de várias formas e filosofias de organização. O mais integral apoio econômico é dado pelos países socialistas, onde o teatro é estatizado. As consequências dessa estatização, no que diz respeito à ampliação de público, a tornar o teatro efetivamente acessível a uma alta percentagem da população, são excepcionalmente positivas. Por outro lado, na própria União Soviética é altamente sentido o efeito controlador, do ponto-de-vista de censura, que se arroga o governo diante de sua posição de financiador integral. O repertório apresentado é rigidamente controlado, o que destrói em grande parte o bom resultado da parte econômica. Já em vários países satélites encontram-se soluções infinitamente mais felizes; principalmente na Polónia (ao mesmo tempo de uma política de apoio governamental, o teatro é puro e livre, concentrado na sua atividade profissional, a dos centros urbanos. Em consequência, todas as companhias teatrais que, com supremo esforço, vivem pelo Brasil, estão aptas a declarar que encontram em toda parte uma "forma de teatro", um interesse vital por essa arte que é capaz, mais do que qualquer outra, de estabelecer um contato imediato, palpável, com o público, merço do fato de ser o próprio

atividade teatral é intimamente, recaindo sobretudo no nível municipal a responsabilidade dos inúmeros teatros estatais, de repertório, que têm enorme frequência.

Na França, onde o patrocínio da corte sustentava Molière, vem de longe a tradição da Comédie Française, casa oficial. Porém em tempos recentes ficou constatado que a preservação de monumentos não é suficiente: o TNP de Jean Vilar, que renasceu os clássicos e apresentava autores novos, com uma clara política de conquista de novas plateias, foi o maior passo dado pelo teatro francês. A estes se aliam, hoje, o ecletismo (e um tanto inexpressivo) Théâtre de France, e também — muito mais importantes — os centros dramáticos criados em várias cidades com o objetivo preciso de descentralizar o teatro francês. Esses centros formam núcleos atores e diretores, e formam novas plateias entre populações livres dos vícios do teatro de balcão. Os maiores nomes do teatro francês contemporâneo são justamente os que aparecem na direção desses centros descentralizados. São todos deficiências, mas todos fortemente subvencionados, justamente para poder cobrar preços baixíssimos.

Na Itália novamente encontramos os governos municipais assumindo grande parte das responsabilidades do fomento teatral. São os teatros estatais, dentre os quais salientam-se Milão e Gênova. Mas também o governo nacional contribui, pois a Fundação Nacional do Turismo e do Espectáculo tem plena consciência da importância do teatro no panorama cultural italiano, mesmo embora a Itália seja um país em que o teatro de comédia vinha de uma época fraca. Justamente por isso, é necessário que ele seja ajudado; justamente porque foi ajudado, está melhorando a altas velocidades.

Na Inglaterra o Arts Council costuma em 1956 que o teatro, principalmente nas províncias, estava morrendo. Chamou a si o problema. Um estudo em profundidade levou à conclusão de que o estímulo devia incluir o problema do edifício teatral em si, o da formação de novos atores, diretores e autores, e descentralização, a formação de público. O resultado é um florescimento magnífico, que domina o panorama teatral do Ocidente. É possível que o Brasil não possa inverter em teatro as £ 1.156.800 que é Inglaterra despende em 66/67, mas uma atitude semelhante (e gastos proporcionais) é perfeitamente possível.

Até mesmo nos Estados Unidos, onde de forma geral se evita viverem à margem do governo, hoje em dia o teatro é objeto das atenções e dos gastos dos governos estaduais e municipais. Descentraliza-se o teatro, que é altamente subvencionado por aquele segundo poder público que são as grandes instituições particulares. De qualquer maneira, o que se verifica é que o resultado do teatro estritamente privado é a Broadway, com seu suculento clima comercial.

A partir da próxima semana, aqui estaremos procurando ver o que se faz no Brasil pelo teatro, em termos de Governo. É indubitável que também cada um de nós, como cidadãos, tome consciência do problema, pondere o que o que quer que seja feito com os dinheiros públicos para o bem-estar cultural da nação.

Lispector, C. (1969b). "Fios de sêda". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 34, p.2.

PÁGINA 2 □ JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO □ SÁBADO, 17 DE MAIO DE 1969 □ CADRNO

Clarice Lispector

FIOS DE SEDA

Quase não li Henry James, que parece que é maravilhoso, segundo um amigo meu. Ele, Henry James, é hermético e claro. Citando James estarei me tornando hermética para os meus leitores? Lamento muito. Eu tenho que dizer as coisas, e as coisas não são fáceis. Leiam e releiam a citação. Ai está ela, traduzida por mim do inglês:

"Que espécie de experiência é necessária, e onde ela começa e acaba? A experiência nunca é limitada e nunca é completa; é uma imensa sensibilidade, uma espécie de enorme teia de aranha, feita dos fios mais delicados do sêda suspensos na câmara do consciente, e que apanha no seu tecido cada partícula trazida pelo ar. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa — muito mais quando se trata de um homem de gênio — ela apanha para si as mais leves sugestões, abriga os próprios pulsos do ar em revelações."

Sem nem de longe ser de gênio, quantas revelações. Quantos pulsos apanhados no fino ar. Os delicados fios suspensos na câmara do consciente. É no inconsciente a própria enorme aranha. Ah, a vida é maravilhosa com suas teias captantes.

Avise-me se eu começar a me tornar eu mesma também. É minha tendência. Mas sou objetiva. Tanto que consigo tomar o subjetivo dos fios de aranha em palavras objetivas. Qualquer palavra, aliás, é objetiva. Além do mais, fiquem certos, não é preciso ser inteligente: a aranha não é, e as palavras, as palavras não se podem evitar. Vocês estão entendendo? Nem precisem. Recebam apenas, como eu estou dando. Recebam-me com fios de sêda.

A NO-ACACITAÇÃO

Desde que começou a envolver-se realmente começou a querer ficar em casa. Parece-me que achava feio passar quando não se era mais jovem: o ar tão limpo, o corpo tão de gordura e rugas. Sobretudo a clareza do mar como desnuda. Não era para os outros que era feio ela passar, todos admitem que os outros sejam velhos. Mas para si mesma. Que ansia, que cuidado com o corpo perdido, o espírito afilto nos olhos, ah, mas as pupilas estas limpidas.

Outra coisa: antigamente no seu rosto não se via o que ela pensava, era só aquela face destacada em oferta. Agora, quando se vê sem querer ao espelho, quase grita horrorizada: mas eu não estava pensando nisso! Embora fosse impossível e inútil dizer em que o rosto parecia pensar, e também impossível e inútil dizer no que ela mesma pensava.

Ao redor as coisas frescas, uma história para a frente, e o vento, o vento... Enquanto seu ventre cresce e as pernas engrossam, e os cabelos se haviam acomodado num penteado natural e modesto que se formara sozinho.

FACILIDADE REPENTINA

O bem-estar. É uma coisa muito estranha: a comida é boa, o coração é simples, encontro um menino na rua jogando bola, eu lhe digo: não quero que você brinque de bola em cima de mim, ele responde: vou tomar cuidado. Foi ver um filme, não entendi nada, mas senti tudo. Vou vê-lo de novo? Não sei, posso dessa vez não estar em bem-estar, não quero arriscar, posso de repente entender e não sentir.

E houve a amiga. Ela estava com ciúmes. E não suportei bem: o ciúme dela existia. Então falei claro: disse-lhe que ela podia estar estragando uma amizade que poderia durar a vida inteira. Ela se soufreu e, por amizade pura, resolveu desistir de mim. Depois me disse que a amizade verdadeira sabe desistir. Mas eu não desistira. E houve um dia que telefonei de novo para ela. Enquanto isso, nós "trabalhamos" no perigo da amizade desfeita. Nós nos vimos. E agora está muito, muito melhor. Estamos simples. Ela diz que eu sou engraçada. Suporto bem: parece que às vezes sou espontânea demais e isso me torna engraçada. Em casa a cozinha faz cangica. Minha amiga é doída por cangica. Ela veio em casa, achou a cangica boa, e simplesmente repetiu.

E há os filhos. Bem-estar com os filhos. Franqueza, amor natural. E houve uma grande amiga que passou o fim de semana fora. Senti falta dela, mas com bem-estar: agradava-me que ela descançasse.

E houve um velho amigo a quem pretendi pedir empréstimo. Ele estava em Brasília. Quando telefonei-lhe, falei com quem devia ser o seu pai. Disse meu nome. E o pai teve alegria ao ouvir meu nome. Também eu estou acalmando meu nome, mesmo onde de alegria calma, eu que achava meu nome estranho e gaguejava ao pronunciá-lo. Estou acalmando acordar de madrugada e esquecer café pela manhã. O café quase queimou minha boca. Achei.

E eu, que raramente faço visitas, resolvi de surpresa visitar uma amiga. Só que antes fui tomar num bar uma batida de caipi, ou que não bebo e quando bebo, bebo mal: bebo depressa demais, sobe a cabeça, me dá sono. Encontrei várias pessoas na casa que visitei. A mãe de minha amiga estava muito bonita. Vocês vêm como estou estrevoando a vontade? Sem muito sentido, mas a vontade. Que importa o sentido? O sentido sou eu.

E meu menino menor está indo a festinhas. Não quer me contar o que acontece nas festinhas. É eu acito.

Tenho falado muito em dinheiro porque estou precisando dele. Mas não vou tomar de qualquer jeito. E converso com o chofre. Ele gosta também. Encontrei um que tinha nove filhos: achei demais.

E depois ando meio bonita, sem o menor pudor: vem do bem-estar.

José Carlos Oliveira

COM AS MULHERES

Com as mulheres. (Ainda a propósito das declarações que fiz a revista *Elle*.) Com as mulheres eu teria totalmente uma relação conflituosa ou harmoniosa, conforme respasse ao fato de ter crescido entre sua irmã. E, no entanto, entre no mundo sem qualquer possibilidade de diálogo com o belo sexo. Elas, as meninas, me apreciavam, mas eu só vim a saber disso muitos anos depois. Eu me considerava um rapazinho feio, pequenino, e não era nada disso. (Por exemplo: ainda hoje tenho a sensação de ser gordo, coisa que nunca fui.)

O sentimento de inferioridade me arrastava para as mulheres feias, as neuróticas, as vulgares. Das proximidades uma iluminação adicional, pois sempre apreciei a beleza do corpo feminino. Meus companheiros de adolescência eram sempre mais bonitos que eu, sabiam melhor que eu con-

quistar uma garota. Eu era o coitadinho, o último da fila.

Deus situação a Psicodanise me tirou. Problema: não tomar banho, andar com os cabelos desgrenhados, os sapatos furados, e ainda assim arrastar uma namorada linda e de família rica. Fiz isso muitas vezes; entretanto, eu me considero um homem de sucesso.

A todas amo retrospectivamente com a mesma intensidade e ao mesmo tempo. Sou uma pessoa apaixonada por administrar um harém. Tudo o que aprendi na vida com as mulheres que me ensinaram, é me envidoei ao pensar que nunca tirei delas mais do que amor. (Eu poderia ter

alcançado tantas posições importantes na sociedade, se fosse do tipo que faz da mulher companheira e cúmplice...)

Hoje, não. Hoje as coisas viraram, maiores de idade, me pedem conselhos. Hoje os adultos atropalhados pelo amor me pedem conselhos. (Teoricamente, sou capaz de ensinar qualquer mulher na fase da sedução.) De cientista passei a filósofo, de clínico a moralista, de incansavelmente a ler e a ensinar. Palco num ambiente casto, mais duradouro e proveitoso que o amor. Quanto às mulheres que me agradam, pelas quais sinto atração física, a todas chamo noivas, porque com todas me casaria. A generosidade dessa situação afetiva, ainda paradoxalmente, conduziu a solidão. O deserto e o oásis são vasos comunicantes.

WALTER BENJAMIN, TEÓRICO DA VANGUARDA

EDUARDO PORTELA

Mesmo instalado no centro do pessimismo francfortiano, Walter Benjamin pode ser considerado o mais fascinante teórico da vanguarda europeia. Verdade que Benjamin não compartilha da amargura generalizada na Escola de Frankfurt, e da qual Marcuse e Adorno são as expressões mais enfáticas. Os pensadores neo-hegelianos de Frankfurt empreendem a crítica de cultura movidos por uma negatividade desenfreada, onde os princípios da própria dialética nem sempre foram obedecidos. Nenhuma parcela de esperança emerge no horizonte apocalíptico da recusa francfortiana. Daí os enganos de uma teoria política "monolítica e totalitária" — dessa unidimensionalidade da crítica à multidimensionalidade. Ou, de outra perspectiva, a arte. Pelo menos é o que nos informa José Guilherme Merquior, numa obra extremamente aguda e variada: *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Tão diversa e malizada que exigiria uma espécie de comentário seriado, e por meio de veículo mais apropriado para o leitor retirar desse livro o nome de Walter Benjamin e percorrer alguns dos seus temas menos conhecidos.

AS PERIPÉCIAS DA ALEGORIA

O caráter alegórico da arte contemporânea é a ideia central da estética benjaminiana. A base ideológica do seu pensamento em nenhum instante sacrificou seu entendimento da arte. As peripécias da alegoria têm lugar no campo aberto de uma teoria crítica sem preconceitos, pluridimensional. Benjamin encontra na fábula de Kafka o protótipo da arte, hegeliano preciso, enquanto exteriorização da ideia (espírito objetivado); é o aparecer, o brilhar e o parecer sentido da beleza. "A beleza deixou de ser ideia pura para ser ideia encarnada."

Onde então a positividade da alienação? Na circunstância de que a arte é a maneira com que o espírito se locupletou, já que ele necessita exteriorizar-se para enriquecer-se mais, para ser mais espírito, para fechar o círculo, completar toda a sua riqueza potencial, ser mais absoluto. Para Hegel, defensor do Espírito Absoluto, a dialética do espírito tem um fim, uma meta plena, e consiste em transformar as suas potencialidades iniciais numa plenitude final. A arte tem aqui um papel fundamental a desempenhar, na medida em que se torna o veículo gerado pelo espírito para tornar-se absoluto. Para Hegel, a arte, a religião, são as etapas de interiorização do espírito. Logo, a alienação hegeliana deve ser observada como peça de uma engrenagem. Se perdemos de vista a engrenagem, e nos agarramos à sorte privada da peça, então a categoria alienação emergirá com toda a sua carga negativa.

A ARTE SEM FUNÇÃO

Por que Hegel profetiza a queda da arte? Porque cumprida a sua tarefa potencialmente a sua função. É quando o Espírito Absoluto atinge o nível de absoluto isolado, em que a arte desempenha a função integradora do espírito. Para Heidegger essa perda de função não deve caracterizar um ponto final, porque ele se efetua quando se abandona o espírito. Daí Heidegger afirmar que, para se concluir quanto à impossibilidade da arte, precisaríamos ser absolutos.

Essa desconexão hegeliana quanto ao futuro da arte agravou-se substancial-

mente com os representantes da Escola de Frankfurt, o predomínio crescente da verdade da ciência sobre as demais verdades, a distância instaurada entre o espectador e o objeto artístico, decorrente das suas possibilidades atuais de reproduzibilidade técnica, cuja consequência inevitável foi o declínio da aura, o prestígio crescente do *mass-media*, foram consolidando a visão apocalíptica dos pensadores de Frankfurt. Dêles, o menos trabalhado pela profecia da catástrofe foi justamente Walter Benjamin. José Guilherme Merquior observa que "o louvor das virtualidades do cinema está fortemente ligado à esperança depositada por Benjamin nos efeitos da expansão tecnológica." Ele não chegou a identificar no avanço tecnológico a imagem expansionista da repressão.

Walter Benjamin, fugindo da França ocupada pelos alemães, e ante a perspectiva espanhola de ser devolvido aos nazistas, suicidou-se na fronteira, na noite de 26 de setembro de 1940. Mas sua obra vem sendo progressivamente publicada. Seu prestígio tem crescido surpreendentemente, como o de um crítico antidemocrático, que não busca o significado dirigido, que não está interessado em indicar caminhos únicos e irreversíveis, mas que procura apenas suprimir o movimento contraditório da totalidade do real. Por isso a estética de Benjamin é ainda a teoria possível da vanguarda. A obra literária não diz: é. É somente sendo, diz.

Mas a principal denúncia da alegoria provém dos postulantes do chamado "realismo crítico." De Georg Lukács precisamente. Lukács não deixa de reconhecer em Benjamin o mais "audaz e rigoroso" teórico da vanguarda. Mas recusa a alegoria, a arte de vanguarda por ele expressa, na chave da adequação linear. Lukács condena a alegoria em nome de uma necessária correspondência ao objeto representado, que não busca o significado dirigido, que não busca o significado dirigido, que não está interessado em indicar caminhos únicos e irreversíveis, mas que procura apenas suprimir o movimento contraditório da totalidade do real. Por isso a estética de Benjamin é ainda a teoria possível da vanguarda. A obra literária não diz: é. É somente sendo, diz.

Como a principal denúncia da alegoria provém dos postulantes do chamado "realismo crítico." De Georg Lukács precisamente. Lukács não deixa de reconhecer em Benjamin o mais "audaz e rigoroso" teórico da vanguarda. Mas recusa a alegoria, a arte de vanguarda por ele expressa, na chave da adequação linear. Lukács condena a alegoria em nome de uma necessária correspondência ao objeto representado, que não busca o significado dirigido, que não busca o significado dirigido, que não está interessado em indicar caminhos únicos e irreversíveis, mas que procura apenas suprimir o movimento contraditório da totalidade do real. Por isso a estética de Benjamin é ainda a teoria possível da vanguarda. A obra literária não diz: é. É somente sendo, diz.

Cabe aqui a transcrição de uma profissão de fé de Paul Klee, o pintor predileto de Benjamin: "Outra não representamos as coisas visíveis, aquelas que tiramos prazer em ver ou que gostaríamos de ver. Agora nós revelamos a realidade das coisas visíveis e, em consequência, expressamos a crença de que a realidade sensível é um fenômeno isolado, circundado de uma maneira latente pelas outras realidades. As coisas adquirem frequentemente uma significação mais ampla e mais variada, percebendo estas em contradição com a experiência racional. Existe uma tendência para acentuar o essencial da aventura." Klee é um permanente exercício de liberdade, figuras soltas no ar, meio surrealista, predominantemente onírico: afasta-se da imitação estrin-

ta para organizar o real em função do lírico. É um pintor de síntese, do sensível e do não-sensível, do mundo da infância e da ciência do fazer, onde o simbolismo fantástico, a linguagem do feérico, são as imagens vivas da alegoria.

A FUNÇÃO DA ARTE

O último grau de alegoria corresponde ao étimo latino de alienação: *seu* sinônimo — alheio, estranho, outro. O que a crítica de Benjamin focaliza "são sempre instâncias do movimento de alienação no sentido hegeliano, resultados das exteriorizações do nosso espírito" (Merquior). Pode-se portanto caracterizar um percurso dialético ao longo de várias etapas, que vai de Hegel a Freud. O que não se pode é separar intenção objetivante da intenção escondida, subjacente. O movimento da alienação não se funda na intenção consciente. Isto significaria arrancar o fenômeno da sua estrutura inseparável. A exploração independente da vontade do capitalismo. Condenar o capitalismo como um pecador solitário é entregar-se à aceitação religiosa de um mecanismo que é estrutural. O que interessa, na verdade, é o procedimento da estrutura, e o seu modo de mover-se. Fica explicado por que a negatividade da exteriorização é positiva, é fecunda, e por que Hegel fala na "negação da negação." A arte é alienação, mas no sentido que é alegoria. Poderíamos repetir que toda arte é alegórica ou simbólica, passando por cima de uma velha discussão que opõe a alegoria ao símbolo. Porque, se abandonarmos as indicações clássicas, alegoria, a política-símbolo e alegoria tornam-se uma contraposição forçada, já que ambas dizem a mesma coisa sob perspectivas diversas. A diferença se verifica é na maneira de interpretá-las inerente a cada época. O ângulo da pura plasticidade é, por exemplo, o entendimento romântico do símbolo. Dizer-se que o símbolo se identifica pela natureza plástica é correr o risco da simplificação. O plático é anterior ao ser-símbolo ou ao ser-alegoria. A morte da intenção, característica do alegorismo, é uma simbolização. Por isso a ideologia disfardada de crítica literária repele a alegoria. Repetir também o símbolo, para Goethe o inexprimível, a distância. A oposição-alegoria e símbolo não passa de ângulos de visão específicos de cada história. Goethe se inclina por um conceito aberto do símbolo e fechado de alegoria. Na teoria de Benjamin o movimento é inverso: o símbolo se apresenta sob a forma de uma correspondência estática, enquanto a alegoria reflete a dinâmica geradora de uma maleabilidade, de substituições, de funcionalismos. É assim que, para precisar a natureza do símbolo ou da alegoria, é necessário localizá-los na perspectiva mais livre. E veremos que o símbolo no sentido no sentido estrito determina mais o que é a temporalidade da alegoria. Cada contexto histórico exige uma peculiar objetivação da obra de arte. Ela é simbólica e alegórica ao mesmo tempo.

Lispector, C. (1970a). "Carta atrasada". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 270, p.2.

PÁGINA 2 JORNAL DO BRASIL RIO DE JANEIRO SÁBADO, 21 DE FEVEREIRO DE 1970 CADERNO 6

Clarice Lispector

O MORTO IRONICO

Será este um epitáfio para um amigo morto e irônico? Atrás dos olhos, a bondade. Atrás do peito, o coração já doente. Este foi o seu egoísmo sarcástico: sua morte era problema dos vivos. Onde está ele, se na sobrevivência não acreditava? Como se acreditar fosse uma direção. A falta que ele faz é de uma presença quase indomada. E com que ironia este paradoxo ele lerá. "Com rima ainda?", diria. Sim, rima também serve para não se chorar. Onde está o que não pensava? doendo em outras cabeças. Pena se tolo dizer: meu braço direito pela vossa vida. Desta vez sem rima para poder enfim chorar. Ele, que não deixou chorar.

DESCOBERTA

Um cachorro tem que ter cheiro de cachorro. Pois foi esse o pensamento iluminado que ocorreu ao homem no meio de um dia em que, há vários dias, ele se achava num nevoeiro mórbido de sentimentos. O pensamento sobre o cachorro iluminou-o de repente e abriu de repente uma clareira. O homem ficou muito alegre — talvez tivesse acabado de pôr os pontos nos is. Ficou alegre e passou a olhar cada coisa como se enfim tivesse acordado de uma longa doença. Um cachorro tem que ter cheiro de cachorro. O homem, através desse pensamento, acendeu-se totalmente como ele era, como se admitisse que um homem tem que ter cheiro de homem, e que a vida de um homem é a sua vida nua. Na rua, por onde caminhava para ir ao trabalho, passou por uma mulher que, inocente do passante, carregava um embrulho de compras. Ele sorriu porque ela não sabia que ele sabia que, assim como um cachorro é um cachorro, aquela mulher era aquela mulher. O homem se emocionou com o fato de ele ter acabado de lavar o mundo, as águas ainda escorriam frescas. Ele ia trabalhar no Banco. E o Banco, é horrível, por Deus. Mas, lavado com águas frescas, um banco é um banco.

CARTA ATRASADA

Prezado senhor X, Encontrei uma crítica sua sobre um livro A Cidade Silenciosa, só Deus sabe de quando, pois o recorte não tem data. Sua crítica é aguda e bemfeita. O senhor disse tantas coisas verdadeiras e bem ditas e que encontraram eco em mim — que por muito tempo não me ocorreu acrescentar a elas nem a mim mesma outras verdades também do mesmo modo importantes. Acontece que essas outras verdades e o senhor tem ou não tem culpa de não as conhecer. Sei que o leitor comum só pode tomar conhecimento do que está realizado, do que está evidente. O que me espanta — e isto certamente vem contra mim — é que a um crítico escapem os motivos maiores de meu livro. Será que isso quer dizer que não consegui equivar até a tona as intenções do livro? Ou os olhos do crítico foram nublados por outros motivos, que não meus? Falam, ou melhor, antigamente falavam, tanto em minhas "palavras", em minhas "frases". Como se elas fossem verbais. No entanto nenhuma, mas nenhuma mesma, das palavras do livro foi — lógico. Cada uma delas quis essencialmente dizer alguma coisa. Continuo a considerar minhas palavras como sendo nuss. Quanto à "intenção" do livro, eu não acreditava que ela se perdesse, aos olhos de um crítico, através do desenvolvi-

mento da narrativa. Continuo sentindo essa "intenção" atravessando todas as páginas, num fio talvez frágil como eu quis, mas permanente e até o fim. Creio que todos os problemas de Lucrécia Neves estão condicionados a esse fio. O que é que eu quis dizer através de Lucrécia — personagem sem as armas da inteligência, que aspira, no entanto, a essa espécie de integridade espiritual de um cavalo, que não "repara" o que vê, que não tem uma "visão vocabulária" ou mental das coisas, que não sente a necessidade de completar a impressão com a expressão — cavalo em que há o milagre de a impressão ser total — tal real — que não a impressão já é a expressão. Pensei tanto ter sugerido que a história verdadeira de Lucrécia Neves era independente de sua história particular. A luta de alcançar a realidade — eis o principal nessa criatura que tenta, de todos os modos, aderir ao que existe por meio de uma visão total das coisas. Pretendi deixar dito também de como a visão — de como o modo de ver, o ponto-de-vista — a lida a realidade, construindo-a. Uma casa não é construída apenas com pedras, ci-mento, etc. O modo de olhar de um homem também a constrói. O modo de olhar dá o aspecto à realidade. Quando digo que Lucrécia Neves constrói a cidade de S. Geraldo e dá-lhe uma tradição, isto é de algum modo claro para mim. Quando digo que, nessa época de cidade nascente, cada olhar fazia emergir novas extensões, novas realidades — isso é tão claro para mim. Tradição, passado de mim — que é isso senão um modo de ver que se transmite até nós?

Pensei ter dado a Lucrécia Neves apenas a papel de mulher. O homem se emocionou com o fato de ele ter acabado de lavar o mundo, as águas ainda escorriam frescas. Ele ia trabalhar no Banco. E o Banco, é horrível, por Deus. Mas, lavado com águas frescas, um banco é um banco.

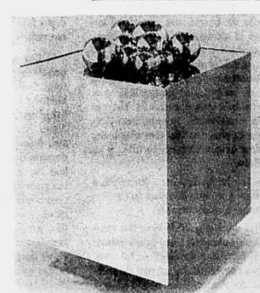
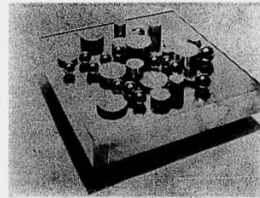
Uma das mais intensas aspirações do espírito é a de dominar pelo espírito a realidade exterior. Lucrécia não o consegue — então "adere" a essa realidade, toma como vida sua a vida mais ampla do mundo.

Não se torna evidente para mim que todos esses movimentos íntimos do livro, e mais outros que o completam — foram submergidos pelo que o senhor chama de "magia da frase". Desde o primeiro livro, aliás, falei nas minhas "frases". Não tenho o senhor dúvida, no entanto, de que desceji — e consequi, por Deus — qualquer coisa através delas, e não a elas mesmas. Chamar de "verbalismo" uma vontade dolorosa de aproximar o mais possível as palavras do sentimento — eis o que me espanta. E o que me revela a distância possível que há entre o que se dá e o que se recebe. Mas que eu dei e que foi recebido, sei. San Tiago Dan-tes, quando leu pela primeira vez o livro, assustou-se: disse-me que eu havia "caído". Depois, numa noite de insônia, resolveu relê-lo. E disse-me com espanto: mas este é o seu melhor livro. Não era, mas valeu pela compreensão profunda que ele teve de Lucrécia Neves e dos cavalos de S. Geraldo. Não, o senhor não fez o "ent-terro" do livro: o senhor também o "construiu". Com perdo da palavra, como um dos cavalos de S. Geraldo.

POL BURY:

"OS FRANCESES NÃO GOSTAM DE ESCULTURA"

ARLETTE CHABROL



Paris (Via Varig) — Os franceses não se interessam pela escultura. Se lhes pedirem para citar o nome de um artista célebre, eles talvez pensariam em Rodin... mas não é certo! É um segundo ou terceiro não conseguirão citar. Assim, não é de se espantar que Pol Bury continue a ser um desconhecido para eles.

De origem belga, mas francês por adoção, Pol Bury é um dos escultores mais famosos nos Estados Unidos. Em Nova Jorque e em Washington, as pessoas pedem-lhe autógrafos na rua. Mas esse ano será ainda mais importante para ele nos Estados Unidos: uma retrospectiva de sua obra será inaugurada em maio em Berkeley (Califórnia). Terá a volta pelos maiores museus americanos e terminará em Nova Jorque. E os franceses continuam sem saber que ele existe!

Fomos visitá-lo antes de sua partida para Berkeley onde ele vai lecionar arte na Universidade durante um trimestre.

— Você cada vez mais aos Estados Unidos, disse ele. É um país aberto à arte, pelo menos por enquanto! Houve uma época em que Paris também brilhava. Mas hoje, os franceses (não todos, felizmente) preferem se interessar por Johnny Hallyday. É um direito... mas é meu direito também partir o mais frequentemente possível para países onde a arte — e a escultura em particular — significa alguma coisa.

Pol Bury, que tem 47 anos, faz parte do grupo dos surrealistas durante muito tempo. Seus primeiros mestres foram Magritte e Tanguy. Nessa época e até 1953, ele utilizava a pintura como meio de expressão. A poesia, um pouco, também. Na realidade, ele é como todos os surrealistas: faz um pouco de tudo. Mas finalmente abandonou sua pinóla para dar uma terceira dimensão às suas obras:

— Eu tinha chegado ao fim da pintura, explicou. Não via mais possibilidade de expressão para o que eu tinha a dizer somente com cores e telas. Quer permitissem formas fixadas num quadro e duas dimensões, enfim ganhavam. E deixar ao espectador o poder de brincar com minhas esculturas: faz-las girar sobre seu eixo ao sabor do azar ou da escolha.

O MOVIMENTO EM CENA

Nesse ano Pol Bury expôs em Bruxelas. Depois em Paris, no ano seguinte, no lado de Calder, Marcel Duchamp, Jacobson, Soto, Tinguely e Vasarely. Em 1957 introduziu pela primeira vez em suas esculturas um elemento que a partir de então tornou-se indispensável: o motor elétrico. A lentidão já se impunha, juntando o impetuosivo ao perceptível. Uma mecânica animadora comprometia toda a regularidade que se instalava no movimento.

— Para mim, prossegue, toda a escultura e feita em função do movimento.

lo. É o elemento essencial de minha obra. O movimento — sempre irregular — tornou-se de certa maneira meu meio de expressão. Por quê? Porque eu acreditava que as pessoas reagiriam quando vissem alguma coisa em movimento. E cada um de sua maneira, reagia às esculturas.

Não há só os motores elétricos movendo as esculturas de Pol Bury: os lápis, os jogos de luz, os sólidos de madeira, as terrinas elásticas de borracha também retem a atenção. Durante vários meses, ele se apaixonou também pelo ponto. Ponto, sim! Aquilo atraído para múltiplas... pontuações. Publicou mesmo uma seleção de textos e de petições (está escrito) sob o título A Bola e o Barco.

Por ocasião de sua primeira estada em Nova Jorque, em 1964, foi que ele se divertiu com a realidade... depois de ter tanto tempo brincado com os surrealistas. Balançou as imagens que lhe caíam na mão: a torre Eiffel oculta, a Gioconda careta. Todas as coisas perdendo o equilíbrio e o jeito.

ao mesmo tempo publicou O Tempo Dilatado, um livrinho que revela sua maneira de ver as coisas. Depois participou de várias grandes exposições através do mundo.

Por volta de 1965 descobriu por sua vez o vício de madeira encruada, os fios de nylon e o metal brilhante: bolas, rubos, cilindros. Depois de uma segunda estada nos Estados Unidos, escreveu um texto curto mas de muita repercussão nos meios artísticos: O Coneção.

— A ciência descobre todos os dias: o laser já permite o real impalpável. Podemos começar a delirar. O nylon e outros materiais são só o coneção.

A NECESSIDADE DO MATERIAL

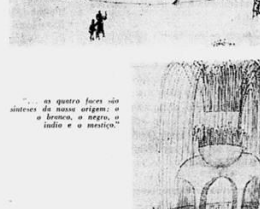
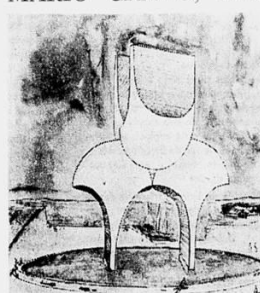
Em 1967 a França despertou e a Fundação Maeght consagrou-lhe e em Saint-Paul de Vence, uma bonita exposição renovada regularmente desde então (a última feita em Paris na Galeria Maeght, em março último, apresentava um conjunto de esculturas abstramente metálicas).

Assim mesmo ele continua a ter os Estados Unidos, onde vende quase todas as suas obras há 10 anos:

Tenho que reconhecer que o dinheiro é importante para mim na medida em que me permite prosseguir meu trabalho. É preciso então que eu continue a vender minhas esculturas aos americanos... já que os europeus não se interessam muito — e os que se interessam não podem sempre comprá-las... Na realidade, o que faço conta muito caro: a parte mecânica é sempre muito complexa; os materiais caríssimos. O problema financeiro, então, não é negligenciável. Dito isto, eu viveria muito bem sem a celestidade, não fosse esse pequeno detalhe.

Politicamente para os amantes de esculturas cinéticas Pol Bury se interessa por tudo.

MÁRIO CRAVO, UNIVERSAL, BRASILEIRO, BAIANO



São Paulo (Socursal) — O Prefeito de Salvador, Antônio Carlos Magalhães, não pretende dar uma resposta a Jorge Amado com o convite que fez a Mário Cravo para humanizar o trecho da Praça Cairu, hoje bruto e potente e apêndice do recém-queimado Mercado Modelo.

No corredor de Salvador, Mário Cravo fez sua escultura de sete toneladas, 16 metros de altura e 12 metros de largura, sem água. Sim, porque vai ter água, será uma fonte para que tanto os feirantes de frutas cansados como a alta sociedade descansem no ponto da Cidade Baixa.

FIBRA DE VIDRO

Mário Cravo está acompanhado de seu eterno palito no canto da boca, rindo como uma criança que acabou de reconhecer a vantagem de ser baiano. Procurou por toda a cidade de São Paulo e arredores onde se poderia comprar fibra de vidro e resina para compor sua grande obra.

Pensei em fazer uma obra que não deixasse de ser brasileira, baiana e universal. Na Cidade Baixa, exatamente naquele ponto, o caber e de amargar, pois não há aregram. A escultura ficará entre a Avenida do Contorno e a Praça Cairu, bem defronte à chegada dos feirantes de frutas. O Prefeito Antônio Carlos Magalhães pretende inaugurar no próximo dia 25 de março, dia da cidade — explodiu o escultor.

Mário Cravo está entusiasmado pelo projeto de escultura. Não vê a hora de retornar à Bahia para começar a realizar sua obra. O porquê das quatro faces da obra são explicadas, quase que sociologicamente.

— Não gosto de dar explicações pelo que faço, mas as quatro faces são símbolos da nossa origem: o branco, o negro, o índio e o mestiço. Terá uma fonte, e a água entrará como a importância do líquido na formação do homem lacustre da Bahia, esta Bahia acidente geográfico. Numa terceira fase, teremos a luz, como fundamento do elemento humano na cultura, na civilização e no tempo e espaço.

Mário Cravo explica que sua escultura terá diversas dimensões: 16 metros de altura, sem água, pois esta será elemento integrante e integrado à escultura, aumentando-a com água para 22 metros de altura. Mesmo a largura, que terá 12 metros, chegará a 18 metros com a água caindo. A vala do Elevador Lacerda, ou ao seu nível, em por do sol, será notável. Haverá espelhos d'água em toda a volta e a escultura para contrastar com as inúmeras cores da Bahia, será totalmente branca, em fibreglass fosco. O piso total será de seis toneladas, quatro de fibra de vidro e duas toneladas de resina, e não se pretende resposta à carta de Jorge Amado, mas apenas uma resposta do mestre Antônio Carlos Magalhães e do seu amigo, Mário Cravo, aos desafios da Bahia.

Lispector, C. (1970b). "Escrever". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 21, p.2.PÁGINA 2 □ JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO □ SÁBADO, 2 DE MAIO DE 1970 □ CADERNO **b**

LEMBRANÇA DA FEITURA DE UM ROMANCE

Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um plano abstrato, nas telas simultâneas do piano.

Escrevi procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim, e que só depois da quinta página comecei a gostar de perceber. Passei a entender melhor a coisa que queria ser dita.

Meu recio era de que, por impaciência com a lentidão que tenho em me compreender, eu estivesse apressando antes da hora um texto de que, mais tempo eu me desse, e a história diria sem convulção o que ela precisava dizer.

Cada vez acho tudo uma questão de paciência, de amor criando paciência, de paciência criando amor.

O livro foi se levantando por assim dizer o que ali, ou de repente mais ali do que aqui, eu interrompia uma frase no capítulo 10, digamos, para escrever o que era o capítulo dois, por sua vez interrompido durante meses por que escrevia o capítulo 15. Esta paciência

eu tive: a de suportar, sem nem ao menos o consolo de uma promessa de realização, o grande incombodo da desordem. Mas também é verdade que a ordem constrange.

Como sempre, a dificuldade maior era a da espera. (Tive sentido uma coisa estranha, diria a mulher para o médico. E que a senhora vai ter um filho. E eu que pensava que estava morrendo, responderia a mulher). A alma deformada, crescendo, se desenvolvendo, sem nem ao menos se saber que aquilo é espera de algo que se forma e que virá a luz. Além da espera difícil, a paciência de recompor por escrito paulatinamente a vida inicial que foi instantânea. Recuperar a vida é muito difícil.

E como se isso não bastasse, infelizmente não sei redigir, não consigo reatar uma ideia, não sei "vestir uma ideia com palavras". O que escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é o pensamento presente: o que tem a lona lá vem com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe.

Ao escrever, de não a certeza tão aparentemente paradoxal de que o que atrapa-lha ao escrever é ter de usar palavras. E incombodo. E como se eu quisesse uma consi-

gação mais direta, uma compreensão muda como acontece às vezes entre pessoas. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhos na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passar pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. Faria a que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções inconscientes: eterna, não sairia palavra. O que pode vir a ser a minha solução. Se for, bem-vinda.

ESCREVER

Escrever para jornal não é tão impossível: é leve, tem que ser leve, e até mesmo superficial: a leitor, em relação a jornal, não tem nem vontade nem tempo de se aprofundar.

Nas escrever o que se tornará depois um livro exige as vezes mais força do que aparentemente se tem.

Sobretudo quando se tem que inventar o próprio método de trabalho, como eu e muitos outros. Quando conscientemente, aos 13 anos de idade, tomei posse da vontade de es-

Clarice Lispector

crever — eu escrevia quando era criança mas não tomara posse de um destino — quando tomei posse da vontade de escrever, ri-me de repente num vício. E nesse vício não havia quem pudesse me ajudar.

Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade. Comecei, e sem sequer eu pelo começo. Os papéis se juntavam um ao outro — o sentido se contradizia, o desespero de não poder era um obstáculo a mais para realmente não poder. A história interminável que então comeci a escrever (com muita influência de O Lobo da Estepe, Herman Hesse), que pena eu não a ter conservado: raspei, desgracei, do todo um esforço quase sobre-humano de aprendizagem, de autoconhecimento. E tudo era feito em tal segredo. Eu não contava a ninguém, tinha aquela dor sóinha. Uma coisa eu já ensinava: era preciso tentar escrever sempre, não esperar por um momento melhor porque este simplesmente não vinha. Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir.

CARTA A SANTA CATARINA DE SENA

CAROLINA NABUCO

Muito me alegrei, gloriosa Santa Catarina de Sena, com a notícia, chegada de Roma, de que, juntamente com vossa companhia de glória, Santa Teresa de Ávila, ireis brevemente proclamada doutora da Igreja. Foi preciso chegarmos ao século XX, após habitar-mo-nos a espelhar-se admitidos a títulos de toda espécie, para vermos dois nomes femininos serem incluídos na gloriosa companhia de todos os quais tão poucos foram acrescentados em 20 séculos.

E por que não haveria de ombrear com os Gregorios, os Agostinhos, os Ambrósios, os Aquinos, a teóloga que vos recitastes nas páginas de O Diálogo e a mística autora que nos deixou O Castelo da Alma? Quantas orações não se têm guiado pelos conselhos de uma e de outra, como se fossem precatórias da Igreja? E quem não sabe que em vós ambas foram mestras de mestres, Santa Teresa de São João da Cruz, e vós, doutora Catarina, do bem-aventurado Raimundo de Capua, geral em seu tempo dos Dominicanos?

Como se poderia negar o título de doutora a quem escreveu o vosso admirável Diálogo, obra meditada através de toda vossa vida e finalmente ditada em estado de êxtase? Diálogo que se passa entre Deus e a alma, com as palavras de Deus constituindo um tratado de doutrina e as da alma vibrando de amor místico!

E que outro título mereci, ali pela regra de sua admirável fundição, vós pelo esforço junto ao próprio Papa que incitastes a cumprir seu dever reprimando de Avinhão para a verdadeira sede do Papado, Roma. Assim como não existem duas amizades iguais entre dois amigos na terra, também são diferentes entre si os cultos que dedicamos aos nossos amigos dos altares. Não quero me estender sobre as atrações muitas vezes instintivas que aproximam gente nesta terra aos corações do céu. Eu, pelo menos, não poderia criticar deslizes que parecem partir na ausência, pois, vos, doutora, deita mostra a Santa Antônia de Pádua e me habilita a recorrer familiarmente a ela para dificuldades passagens, sem deixar por isso de me regozijar com a beleza de vossa celeste.

E outro o efeito que vos tenho, Santa Catarina de Sena. E de análise e admiração minuciosamente justificada pelo gênio que Deus vos concedeu e que vos faria verdadeiramente grande ainda que não fôsseis santa.

Há também uma razão pessoal para que esta carta de congratulações tenha sendo escrita apenas a vós, Santa Catarina, quando não só a vós cabe a grande honra conferida. Quem não admira também Santa Teresa? Quem deixaria de aplaudir um decreto papal que tem confirmou palavras tantas vezes ouvidas de todos: "Santa Teresa é um verdadeiro doutor da Igreja!"

Mas acontece, Santa Catarina, que vos dediquei o que não foi ocasião de briga com Santa Teresa — um humilde livro, lido em que pus anos de minha vida. Disse labor deus demonstrado convicção com vossos feitos, sofrimentos e glórias, nasceu o sentimento que me leva agora a exprimir-vos minha alegria com a qualquer amiga que me apraz-se felicitar. Interpreto, para escrever, naquele tormentoso século XIV, em cuja política estívesse imbuída. Introduzi-me no vosso círculo íntimo, porci vossas viagens, espiei vossa correspondência, afluente em documentos, associei-me às provas de ternura que curvam no vosso caminho, interpreto-me no grupo que vos cercava naquela bela brigada que vos trouxe de Mamma e vossa mãe de Nizza (Voo). Familiarizei-me com cada um dos anfitriões de vossas missões, os sacerdotes que atendiam aos convertidos das vossas missões ministrando-lhes os sacramentos, entre eles vosso primo frei Tomas Cafarini, as mulheres piedosas que, para vos regozijar, faziam e respondiam pelo vosso serviço doméstico: os secretários a quem dáveis e de quem fiqui especialmente unida — o frei Nicolo que tive gentileza aos vossos pés. Francisco Malvestri, homem bruto que no prazo da vida afastaram vós e mais de vós e depois regressava a fim de ser regredido com carinho e espalhar com o vosso poder de desvendar-lhe as culpas secretas. Stefano, o rapaz elegante cuja mãe não se conformava de vê-lo abandonar a casa sobre para presenciar ao vosso serviço e correr mundo às vossas ordens; e Barducci, o jovem florentino, que, seduzido por não ao amor de Deus nunca se

Através do seu irmão,
Embaixador Maurício
Nabuco, Carolina Nabuco
enviou ao Papa Paulo VI
esta Carta a Santa
Catarina de Sena, em
vista do projeto em curso
no Vaticano de fazer
de Santa Catarina e de
Santa Teresa de Ávila
as primeiras
doutoras da Igreja



que fizestes a Florencia, deixai vossa terra para vir-se a briga, pondo toda a vossa felicidade em ouvir-vos falar de Deus.

Quando morrestes em Roma estavam todos em redor de vós, Stefano e Malvestri, fizeis e cavale, sem uma parada, o trajeto de Sena a Roma e chegaram a tempo. A Stefano vos ordenastes que entrasse para a Ordem dos Cartuzos; a Malvestri, que se recolhesse ao Monte Oliveto, a Neri, que se dedicasse a vida solitária. Todos vos obedeceram. Stefano, que tinha a mesma idade de sua Mamma — 33 anos — viveu ainda 40 anos depois de perdê-la e morreu perto da Ordem, pronunciando o nome de Catarina. Em todos os papéis que lhe compunha despachar escrevia: "Pelo em memória dela."

Mas confesso que, a despeito dessa minha galanteza de intimidade, sou um dos santos com quem faço cerimônia e a quem nunca ouso, como faço com Santo Antônio, incumbido de encontrar um objeto perdido, e a quem não pediria, como faço com Santo Agostinho, que lance um olhar lá do céu no trabalho que me acontece estar escrevendo e esclareça meu espírito como se o lesse na terra. Sou fã assim com Santa Agostinho porque este grande doutor, vossa colega, se dirigiu aos leitores em suas Confissões como se fosse com amigos, e me dá essa confiança.

O que me impede de falar-vos com familiaridade, Santa Catarina, talvez seja o deslumbramento que causais pelo maravilhoso conjunto de doze que vos foram dados como

almas para o destino de lutas que Deus vos determinou. E não duvido que vossos contemporâneos se sentissem também muitas vezes derrubados pelo vosso poder de conhecer, vossa penetração dos pensamentos, vossa maravilhosa eloquência, vossa inteligência, enfim vossa gênio.

O gênio é mais raro que a santidade. Além dos santos nos altares quantas almas sempre houve no mundo cuja santidade passava desconhecida aos olhos humanos, enquanto o gênio sobressai com luz solar.

Quanto a mim, já que cada decreto tem um modo próprio de sentir, o que me atrai a vós, mais ainda que vossa gênio, foi a vossa intrepidez: a base de coragem escondida sob vossa conduta habitual. Isto apareceu-me certa vez, como o fulgorecimento de um raio, e fugiu-me meu desejo de escrever vossa biografia. Muitas vezes de vossa vida poderia ter despertado este desejo, mas a resolução me veio subitamente como um impulso irresistível.

Nicolaus Taide, executado por distúrbios políticos, havia até a repêre de sua morte recusado qualquer auxílio religioso e rechaçado os sacerdotes cujo zelo o importunavam. Mas vós, Santa Catarina, resistindo ao príncipe, assecurastes-lhe uma morte cristã. Esta vitória de vossa palavra e de vossa bondade não me poderia surpreender. Meu espanto ocorreu a leitura da carta que dirigistes a vossos confesores narrando o caso. Contais ali que, a pedido do conde de Salsburgo, vosso príncipe, vosso lido, consultando-o no último instante. Por serdes mulher, vossa presença em tal lu-

gar e em tal momento surpreenderia qualquer um, mas onde vi a prova total de vossa tempera sobre-humana foi, após ter havido o desfecho de um peçoço ao gladio, terdes recebido a cabeça nas mãos. E isto vos pareceu fato da maior simplicidade. Disseis na carta ao confessor: "Correi os olhos, disse interiormente eu quero e recebi-lhe a cabeça nas mãos. Me felicitai ainda...". Ai de mim! Se vos posso dizer que fiquei nesta terra com grande inveja.

A gente pode ter devoção aos santos sem sentir nenhum impulso de por alguma coisa de suas personalidades nas páginas de um livro. Em mim esse impulso de me alongar perto de figura tão surpreendente brotou do sangue nas vossas mãos. Tudo o que este fato significa de heroísmo sublime continua a me empolgar como no primeiro momento.

Uma vez, no correr do meu trabalho, recebi um sinalzinho de vossa aprovação, minha querida Santa. Foi em Roma, no próprio dia de minha chegada. Sairia a tarde para ter a cidade. Meu irmão que me acompanhava tomara a direção do programa. De repente, sem saber porque, exclamei: "Para nessa igreja!" O carro calou e descei em frente à igreja de Santa Maria Sopra Minerva, um templo católico erigido sobre os escombros de outro, pagão.

Desde a entrada vi de longe, estendida sob o altar-mor, a imagem de uma santa em vestes dominicanas. Sabi e longa não sem dividir um momento de que minha parada ali fora uma convocação. Quiseste, Santa Catarina, que vos ouísse na primeira hora de minha feliz chegada e me sentisse bem-vinda em Roma. Tão empolgada fiquei com a coincidência que não me contive de relatar ali mesmo à primeira pessoa que vi — um sacerdote americano que estava mostrando as belicas da igreja a dois marinheiros de seu país. Minha intempestiva confidência contei-lhes que eu era uma brasileira que estava escrevendo a vida de Santa Catarina e que recebera este chamado. Interessados na visita ficaram meus camaradas e foram os três me visitar.

Nesta viagem à Itália em que vos procurei por toda parte, senti sempre vossa proximidade. Até vosso querido diretor frei Raimundo quis cruzar meu caminho. Do mesmo modo em que eu entrara naquela igreja sem saber que ali estaria sepultada, entrei em Nápoles na igreja onde ele se acha sepultado. Como parei me intelexei disse-lhe que vos não ter chegado a meu conhecimento, uma senhora veio a mim convidando-me a assistir a uma conferência sobre Raimundo.

Tive a felicidade de ir a Sena, sempre à vossa procura, e visitei a vossa casa, transformada parcialmente em capela, a mesma, porém, quanto às paredes externas. Naquela cidade ainda toda medieval pusei nas mesmas lajes onde pisaste há 700 anos. Segui o caminho ladeando que ligou vossa casa à igreja de São Domingos e que subia correndo ladeiras as montanhas. Existe ali uma placa no lugar onde aos sete anos de idade ficastes imobilizada, com o primeiro dia de vossa vida que vos foram concedidas na vida.

Em uma das salas de meu more, sobre as quais vos ajoelastes na capela que hoje precede no mesmo belo templo, vi a inscrição recordando que ali fizestes a vida do casamento místico, vida descrita por vós tão lindamente e reproduzida em tantos quadros célebres.

Viri em Sena naquelas datas como se estivesse dentro do vosso próprio século XIV. Respirei o ambiente e admirei a arquitetura que conhecerei, sobretudo aquela praca que me pareceu uma das mais belas do mundo com os seus monumentos públicos ou particulares que conhecerei e que ainda encantam.

Assistí ali a uma cerimônia, que se realizou anualmente sem alteração, o desfile popular da grande festa do Pálio, em figurantes revestidos de roupas medievais — roupas que têm passando de pais a filhos — e os mesmos estandartes, rodando em seus ritmos tradicionais, cerimônia que se conclui com a corrida de cavalos montados em pólo, carreira que os certamente a uma das glórias da vossa infância e que é ainda hoje uma das grandes atrações turísticas da Itália.

Tudo isso vi e tudo recordo entre os pruridos que me foram concedidos. E digo ao termino!

Gloria a vós, Santa Catarina, doutora entre os doutores!

Lispector, C. (1970c). "Eslarecimentos". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 190, p.2.

PÁGINA 2 □ CADerno B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 14 de novembro de 1970

ESCLARECIMENTOS

AOS LEITORES
QUE ME ESCREVEM

Recebo inúmeras cartas e infelizmente não tenho tempo de respondê-las, nem tenho secretária. Quanto a respondê-las neste espaço que o JORNAL DO BRASIL me concede, devo dizer que o fiz umas duas vezes. Mas com toda razão Alberto Dines me disse: se você utilizar o espaço para correspondência, não haverá mais lugar para um só texto. E pensa, porque é útil manter um contato mais direto com os leitores e gosto muito de receber cartas: leio-as com atenção e carinho.

RECADO
A DRUMMOND

Outra coisa: não posso, não está na minha alçada, publicar textos literários que me mandam: além de eu não ser crítica, mudaria o teor de minha seção. Muitas vezes chego a lamentar, mas nada posso fazer, Ciro (Júlio de Fora).

E muito menos poesia, G. O. (S. Paulo), apesar de você lembrar que todo brasileiro é poeta. Só abra

uma exceção: publico alegremente qualquer poema de meu colega de última página do Caderno B, Sr. Carlos Drummond de Andrade. Drummond, quer utilizar meu espaço publicando nele um poema seu? Seria uma honra para minha coluna (é claro, daria a você a remuneração). Falo sério, Drummond.

Um dia telefonei para Drummond para lhe dizer que havia sonhado com ele — não me lembro mais do conteúdo. E ele me respondeu: muito obrigado por deixar que eu visite você nos seus sonhos. Achei linda a resposta.

Pois olhe, Drummond, depois daquela vez já sonhei mais duas vezes com você, só que achei que não devia interrompê-lo telefonando-lhe para contar. Você continua, pois, me visitando. Seja bem-vindo. Prometo que o receberei numa atmosfera translúcida, fosforescente talvez, ou de um escuro cheio de vagalumes piscando luz. Não estou fazendo propaganda de minhas noites, mas, modestia à parte, digi-lhe valiosa que sonho em cores. Para receber você, preparei um bosque verde cheio de frutos, ou uma proximidade com o mar vasto e azul dos mares ou uma mesa de toalha branca coberta de comidas boas de se comer. Meus sonhos estão à sua disposição.

EXPLICAÇÃO DE
UMA VEZ POR TODAS

Recebo de vez em quando carta perguntando-me se sou russa ou brasileira, e me rodeiam de mitos. Vou esclarecer de uma vez por todas: não há simplesmente mistério que justifique mitos, lamento muito. E a história é a seguinte: nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchechelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. Quando minha mãe estava grávida de mim, meus pais já estavam se encaminhando para os Estados Unidos ou Brasil, ainda não haviam decidido: *para quem* em Tchechelnik para eu nascer, e presseguiam viagem. Cheguei ao Brasil com apenas dois meses de idade.

Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fixei a língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. Comecei a escrever pequenas coisas logo que me alfabetizaram, e escrevi-as em português, é claro. Criei-me em Recife, e acho que viver no Nordeste ou Norte do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira que lá, no interior, não recebe

influência de costumes de outros países. Minhas crenças foram aprendidas em Pernambuco, as comidas que mais gosto são pernambucanas. E através de empregadas, aprendi o rico folclore de lá.

Sómente na puberdade vim para o Rio com minha família: era a cidade grande e cosmopolita que, no entanto, em breve se tornava para mim brasileira-carica.

Quanto a meus r encontros, estilo francês, quando falo, e que me dão um ar de estrangeira, trata-se apenas de um defeito de dicção: simplesmente não consigo falar de outro jeito. Defeito esse que meu amigo Dr. Pedro Bloch disse ser facilmente corrigível e que ele faria isso para mim. Mas sou preguiçosa, sei de antemão que não faria os exercícios em casa. E além do mais meus r não me fazem mal algum.

Outro mistério, portanto, elucidado. O que não será jamais elucidado é o meu destino. Se minha família tivesse optado pelos Estados Unidos, eu teria sido escritora? em inglês, naturalmente, se fizesse. Teria casado provavelmente com um americano e teria filhos americanos. E minha vida seria inteiramente outra. Escreveria sobre o quê? O que é que amaria? Seria de que Partido? Que gênero de amigos teria? Mistério.

Clarice Lispector

— Talvez esta seja a tarefa mais humilde: apresentar a História fátua. Estou lavrando a terra para que outros deem raízes. Alguém precisava fazê-lo



HÉLIO SILVA UM PESQUISADOR DE MUITA HISTÓRIA

MACKSEN LUIZ

Da sua vida, como da História, Hélio Silva não quer fazer rememoração. Este escritor, jornalista, médico e historiador (as profissões apareceram em sua vida nesta ordem) é um homem que, depois dos 60 anos, está empenhado em uma tarefa difícil: reviver a História Vargas. Nesta obra que já chega ao 9º volume — 1937 — *Todos os Golpes se Parecem* — Hélio Silva também revela um pouco de sua própria vida. Contemporâneo dos fatos, amigo de quase todas as importantes figuras da época, Hélio narra com uma a erudição pelas informações que prestam. No período de um dos livros, fala de seus amigos com carinho.

Vem de longe. Alguns foram companheiros da minha juventude, outros partiram comigo o amor de estranhos. Houve os que reapareceram, por vezes em trajetória mais brilhante. Também desapareceram muitos. Na poesia da morte ou na cinza do esquecimento, que é outra forma de morrer.

Quantas vezes me defrontei com um homem envelhecido e, em seus olhos mortuosos e em sua voz sem elegância, procurei alguma coisa que se estinguisse, gradativamente, à proporção que se afastava do poder. Os velhos políticos são como os velhos alcaides.

O tempo de começar

Hélio Silva é um dos diretores da *Civilização Brasileira*. Como editor, não acreditava no sucesso de seus livros. Por insistência de Elio da Silveira, aceitou publicar o *Ciclo Vargas*, previsto para 12 volumes. E não se enganou. Desde o primeiro — 1922 — *Sangue na Areia de Copacabana* — todos os livros da série têm excelente venda e alguns até estão esgotados.

— O *Ciclo Vargas* nasceu em mim através de aprendizado com jornalista político. Muitas das coisas que presenciaram chegam aos jornais totalmente deturpadas. Com meu trabalho, pretendo restabelecer a verdade. Quero em parte, também, fazer o mesmo que Tobias Monteiro (o historiador que mais me impressionou) fez. Escrever a História que vi. O que faço não é passatempo de um velho escritor, que escreve para distrair-se. Tenho orgulho de ver meus livros na Biblioteca do Congresso em Washington e em todas as universidades norte-americanas onde existe o Departamento de História do Brasil. A amizade que me lida, por exemplo, a Alzira, filha de Getúlio Vargas, possibilitou meu acesso a seus arquivos. Sou o res-

ponsável pela revelação do arquivado Vargas.

O caboco do que viria a ser o *Ciclo Vargas* foi lido por Carlos Lacerda, que imediatamente resolveu publicá-lo na *Tribuna da Imprensa*, em 1959. Na proposição inicial, o *Ciclo* recaía sob a *Proclamação da República*. Já havia até o título: *1889 — A República Não Esperou para Amanhecer*. Por motivos editoriais, porém, o primeiro volume começa com o movimento tenentista.

A idade de escrever

— Não podia escrever uma História, serenamente, antes dos 60 anos. Quando se começa depois dos 60, tem-se a obrigação de ser amadurecido, desprende de vaidade e sereno. E tão imortal quanto possível.

Hélio Silva diz isso por que esteve sempre envolvido se agindo pelos fatos que agora história. Em 1939, ano da Revolução Getulista, ele próprio confessa, teve sua carreira política arruinada. Partidário de Júlio Prestes, com a vitória da Revolução só lhe restou o caminho da Medicina, a que se dedica até hoje. Católico praticante — é ablato beneditino — foi, em 1943, um dos fundadores do extinto Partido Democrata-Cristão. Depois da fundação do PDC, desligou-se totalmente de qualquer corrente política. Sentiu-se agora livre para escrever sua História com imparcialidade.

— Na pesquisa para escrever meus livros, utilizei muito do rigor da pesquisa médica. Dá dependência a erudição e a verdade histórica. Imprescindíveis a quem pretenda retratar um período. Por isso, redijo o original com três cópias, distribuídas a pessoas que podem depor sobre o assunto. São responsáveis pela correção. Por exemplo, o episódio de 1922 foi discutido com Eduardo Gomes, Hermes da Fonseca e João Carlos Barreto.

A hora de pesquisar

Hélio Silva faz questão que as fontes para pesquisa sejam as mais exatas. Ao redigir o volume sobre a revolta comunista de 1935, obteve autorização do então Ministro da Justiça, professor Gama e Silva, para pesquisa nos arquivos do Ministério. O Tribunal Militar também lhe concedeu acesso a seus arquivos, inclusive ao fotográfico.

As fotos (muitas) estão distribuídas em todos os volumes. Para o próximo, ainda em preparo — *O Brasil na Guerra* — Hélio conseguiu que uma de suas assistentes

estivesse em Washington farta documentação.

— Entrei na *Julio Monquilha* os originais sobre a Revolução Constitucionalista de 1932, pedindo que, encontrando algo errado, riscasse em vermelho e justificasse. O original voltou como foi. Sem qualquer anotação.

Em todos os livros, Hélio deixa claro que não faz História interpretativa. Fátua, é nos documentos (sempre abundantes e raras) que justifica e analisa.

Talvez esta seja a tarefa mais humilde: apresentar a História fátua. Estou lavrando a terra para que outros deem raízes. Alguém precisava fazê-lo. Para se ter uma ideia do rigor com que os documentos, estabeleci três critérios: a) que sejam inéditos; b) que a pesquisa de jornal sirva apenas como roteiro; c) e que tanto quanto possível sejam secretos.

O momento de refletir

— 1937 — *Todos os Golpes se Parecem* focaliza aquele momento de nossa História em que foi extinta a República Constitucional de 1934 e surgiu o chamado Estado Novo. Isto aconteceu exatamente no dia 18 de novembro de 1937. O livro é uma reconstituição fiel dos acontecimentos desordenados naquele dia e que se terminaram com o fim da 1ª Guerra. Ordena fatos, revela o papel desempenhado pelas figuras políticas da época — apresenta a correspondência de Getúlio Vargas com seu amigo e então Embaixador em Washington, Ovidio Aranha, a situação de Cols Monteiro, o Marechal Dutra, Armando Sales e Filipe Sogado.

— O mais importante, neste 9º volume, é que ele estabelece uma síntese do processo revolucionário, iniciado em 1930 e que chegou à consumação em 1937. Esta experiência de um Estado forte marcou um período vital na nossa História. Em 1937 — *Todos os Golpes se Parecem*, procurei estabelecer as coordenadas desse processo, desastrosamente lenha, tentando, dentro de minhas limitações, estabelecer a verdade histórica.

Em entrevista recente, Hélio Silva contou que três fatos históricos marcaram a vida brasileira: o descobrimento, naturalmente, a proclamação da República e a Revolução de 1930. Entre eles, sua preferência maior é para o último.

— O período a que me propus analisar é o mais importante do Brasil republicano. Em 1930, começou a haver, realmente, uma mudança de estruturas, embora, até hoje, a Revolução continue.

Lispector, C. (1971a). "Máquina escrevendo". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 44, p.2.

PÁGINA 2 □ CADERNO 8 □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 29 de maio de 1971

MÁQUINA
ESCREVENDO

Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos.

Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interesse-me o mistério. Preciso ter um ritual para o mistério? Acho que sim. Para me prender à matemática das coisas. No entanto, já estou de algum modo presa à terra: sou uma filha da natureza: quero pegar, sentir, tocar, ser. E tudo isso já faz parte de um todo, de um mistério. Sou uma só. Antes havia uma diferença entre escrever e eu (ou não havia? não sei). Agora mais não. Sou um ser. E deixo que você seja. Isso lhe assusta? Creio que sim. Mas vale a pena. Mesmo que doa. Dói só no começo.

Agora vou falar de uma verdade que me deixam espantada. É sobre bichos.

Uma pessoa que conheço disse que o sim, quando se lhe pega por uma perna, esta se solta para que o corpo todo não fique aprisionado

pela pessoa. E que, no lugar dessa perna caída, nasce outra.

Outra pessoa que conheço estava hospedada numa casa e foi abrir a porta da geladeira para beber um pouco de água.

E viu a coisa.

A coisa era branca, muito branca. E, sem cabeça, arfava. Como um pulmão. Assim: para baixo, para cima, para baixo, para cima. A pessoa fechou depressa a geladeira. E ali perto ficou, de coração batendo.

Depois veio a saber do que se tratava. O dono da casa era perito em casa submarina. E pescara uma tartaruga. E lhe tirara o casco. E lhe cortara a cabeça. E pusera a coisa na geladeira para no dia seguinte cozinhá-la e comê-la.

Mas enquanto não era cozida, ela, sem cabeça, nu, arfava. Como um fole.

Já falei aqui sobre tartarugas. Escrevi o seguinte: "Da lenta e empoeirada tartaruga carregando seu pétreo casco, não quero falar. Esse animal que nos vem da Era Terciária, dinossáurico (quando eu escrevi "dinossáurico" não sabia que era mesmo, estava só adivinhando), não me interessa: é por demais estúpido, não entra em relação com

ninguém, nem consigo próprio. É uma abstração. O ato de amor de duas tartarugas não deve ter calor nem vida. Sem ser cientista, aventuro-me a prognosticar que a espécie vai daqui a poucos milênios acabar."

Esqueci de dizer que acho a tartaruga inteiramente imoral.

Alguém, adivinhando que era falso o meu não-interesse por tartarugas, emprestei-me um livrinho sobre elas, em inglês. Eis um trecho traduzido desse livrinho:

"As tartarugas são répteis raros e antigos. Seus ancestrais apareceram pela primeira vez há uns 200 milhões de anos, muito antes que os dinossauros. Enquanto estes animais grandes há muito tempo se extinguíram, as tartarugas, com sua forma estranha e sem beleza, conseguiram sobreviver, e têm permanecido relativamente imutáveis pelo menos durante 150 milhões de anos."

Sem o casco, sem a cabeça, arfando, para cima, para baixo, para cima, para baixo. Com vida.

Como compreender uma tartaruga? Como compreender Deus?

O ponto de partida deve ser: "Não sei." O que é uma enigma total.

A máquina continua escrevendo. Por exemplo, ela vai escrever o seguinte: quem atinge um alto nível de abstração está em fronteira com a leucemia. Os grandes matemáticos e físicos o digam. Conheço um grande homem abstrato que faz de conta que é como todo mundo: come, bebe, dorme com a mulher, tem filhos. Assim ele se salva de se tornar um x ou uma raiz quadrada. Quando penso que, muito menina ainda, eu dava aulas particulares explicativas de Matemática e Português a ginasianos, mal acredito. Porque hoje seria incapaz de resolver uma raiz quadrada. Quanto a Português, era com o maior ídolo que eu dava as regras de gramática. Depois, felizmente, vim a esquecê-las. E preciso antes saber, depois esquecer. Só então se começa a respirar livremente.

Agora a máquina vai parar. Até sábado próximo.

Clarice Lispector

O caráter europeu se manifesta nas menores coisas: no aparelho de refrigeração ligado apesar da temperatura amena ou na escolha de um hotel perto da praia e do sol. Gunter W. Lorenz não se diferencia de um turista típico senão pelo seu enorme conhecimento do Brasil. Mas isto só se descobre depois de conversar alguns momentos com ele. Afinal, com uma curiosidade próxima à análise, extremamente observadora, Lorenz fala, em um espanhol impecável, daquilo que mais gosta (e do que vive): literatura latino-americana.

Fumando sem moderação cigarros brasileiros, Gunter Lorenz reclama do barulho e da algazarra do trânsito do Rio. O mesmo barulho que fez com que, junto com a mulher argentina, fosse morar em um pequeno chalé na Floresta Negra, longe das grandes cidades alemãs. Ali sua vida é bastante simples. Leituras, um cinema de vez em quando, o trabalho para o rádio e preparação de algumas conferências. A correspondência também ocupa grande parte de seu tempo, pois mantém contatos permanentes com vários autores latino-americanos.

— Até agora publiquei seis livros — uma biografia de Frederico García Lorca, *América Latina. Literatura e Sociedade*, uma antologia de autores latino-americanos, outra biografia, esta de Miguel Ángel Asturias, uma tradução de um romance de Asturias e finalmente uma série de entrevistas com escritores da América Latina. Mas como acontece em todo o mundo, também na Alemanha não se pode viver de livros. Tudo que ganhei com estes seis livros, em 12 anos, não permite que eu viva apenas dos direitos. A vida na Alemanha, por outro lado, é muito cara. Assim é que mantenho contatos com jornais e estações de rádio e revistas literárias para colaborar.

Qualquer que seja o veículo, Lorenz o utiliza sempre para divulgar a literatura que considera a mais importante na atualidade. É a preocupação de elevar o nível de informação sobre a América Latina que, de um modo geral, é bastante desconhecida dos alemães.

Mercado em expansão

Não era de se supor que Lorenz, nascido no Tcheco-Eslaváquia e que desde os 16 anos (isto é, desde 1948) vive na Alemanha, fosse se interessar por uma literatura tão distante da sua experiência e formação. Os estudos, todos feitos na Alemanha, cobriram uma área de interesse bastante ampla. Dramaturgia, filologia, filosofia, comunicações sociais e jornalismo. E foi como jornalista que conheceu Espanha e Portugal, países de descobertas.

Foi nos anos 50/59 que encontrei, pela primeira vez, a literatura latino-americana, que nesse tempo era completamente desconhecida na Alemanha. Fascinado, voltei à Alemanha, cancelando meus contratos com os jornais e passando a dedicá-me a um período de intensa pesquisa e estudo. Comecei a concentrar-me completamente nessa tarefa de descoberta, tanto que, na volta à Alemanha, dei-me conta de que não existia nenhuma tradução decente e que, por outro lado, não havia ninguém interessado em conhecer uma literatura que para muitos era apenas exótica. Por exemplo, havia uma tradução de *O Tempo e o Vento* de Erico Veríssimo, com uma capa cheia de índios e plumas, numa falsificação evidente do conteúdo do livro. Conectei, então, a publicar ensaios, pequenos artigos em jornais, e posso dizer que fui, se não o primeiro, um dos primeiros a lançar autores latino-americanos no mercado alemão.

Se no início foi difícil, agora o mercado começa a mostrar boas reações. Pelo menos a imagem de literatura exótica e aventureira está definitivamente superada. Autores latino-americanos conseguem, sem muito esforço, romper a barreira dos 5 mil exemplares, tiragem média na Alemanha. Mas mesmo assim o papel de Gunter Lorenz é quase único. As universidades, segundo o sistema alemão, não permitem a criação de novas cadeiras.

GUNTER LORENZ
a
possibilidade
literária

MACKSEN LUZ

Ensaista, crítico literário e pesquisador.

Gunter W. Lorenz é, na Alemanha, o grande divulgador da literatura latino-americana. Atualmente no Brasil —

acompanha a Exposição do Livro Alemão — Lorenz espera estabelecer contatos com autores brasileiros, que segundo ele, são responsáveis pela revitalização da literatura em todo o mundo



Por esta razão, não existem cursos regulares de literatura latino-americana na Alemanha.

Quando comeci meu trabalho de ensaista e crítico de literatura latino-americana eu era o único na Alemanha. E, quanto a isto, quase não houve mudanças. Existem alguns críticos que se interessam pelo assunto, mas não conhecem o básico, e por esta razão as críticas são apenas críticas de boa vontade. E sempre superficiais. Portanto, minha tarefa mais importante não é somente a crítica, análise e interpretação literária. É sempre explicar ao leitor qual o ambiente em que transcorre a novela. Quais as condições políticas, sociais, históricas das quais fala o autor. A América Latina — também pelo que sei dos meus colegas da França e da Itália — é uma região incommunicável para o europeu.

Nas universidades alemãs temos uma divisão em faculdades baseada em padrões medievais. E dentro dessa divisão, a literatura hispano-americana e a brasileira são apenas apêndices da literatura espanhola e da portuguesa. Daí ser quase impossível estabelecer novas cadeiras. Jovens latino-americanos que acabaram seu doutorado na Alemanha é que promovem alguns seminários e conferências. Além disto, há muito pouca coisa.

Ficção e realidade

De dois em dois anos, Gunter Lorenz visita a América Latina. Suas visitas são necessárias à continuidade de seu trabalho. Até agora, quando sou visitou Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e, mais recentemente, Curitiba. Pretendo ainda ir ao Chile, onde apareceu a versão espanhola de um dos meus livros, e em seguida, visitarei a Bolívia e o Peru. São três países que atualmente me interessam muito. Os movimentos políticos e sociais são tão importantes quanto o movimento literário em si. A mim parece que a literatura latino-americana não pode ser entendida sem uma comparação com a realidade em que ela é criada. Um autor como Jorge Amado é impossível sem a Bahia. Guimarães Rosa, apesar de ser um autor tão intelectual, tão filologicamente inventivo, parte da realidade simples do sertão mineiro. Na América espanhola, há o caso de um Vargas Llosa, que parece ser um autor muito moderno com sua "realidade verbal", como ele mesmo diz, mas sua obra é pronunciadamente peruana. A Europa precisa entender que é necessária uma nova interpretação da literatura feita neste Continente. E esta só pode ser sociológica. E na Europa é preciso lutar muito nesse sentido, porque o Velho Continente não se acostumou com o fato de já não ser o centro do mundo.

O que lhe interessa, e isto Lorenz confessa sem hesitação, é que a literatura latino-americana gira em torno de um eixo permanente, o homem. Na Europa, especialmente na Alemanha, Lorenz vê um grande afastamento do humanismo. A literatura transformou-se em um campo de experiências puras de linguagem.

— Em todos os países europeus se passa o mesmo fenômeno. Em cada um deles existem um ou dois autores interessantes, como Gunter Grass, Arnold Smith ou Heinrich Böll, mas a tendência da literatura em geral é evoluir até a experiência desumana. O centro de cada literatura deve ser sempre o homem. Por exemplo, Guimarães Rosa, Vargas Llosa, Ernesto Sabato, García Márquez, todos experimentaram na linguagem, porém nunca perderam de vista o ser humano e seu mundo. E isto parece ser o que na literatura europeia já desapareceu. O nouveau roman, por exemplo, não é mais do que uma cifra. E por isto Robbe-Grillet postula ideias como "a novela está morta." Enquanto Grillet diz isto, aparece, na Europa, Grande Sertão de

Veredas, Cem Anos de Solidão, Condição na Catástrofe e centenas de livros latino-americanos, provando que a novela ainda existe, muito vivamente.

O compromisso

Nas semanas em que estive em Porto Alegre, Lorenz entrou em contato com jovens autores do Sul. Ouvimos muitos e bons comentários sobre José Candido Carvalho (*O Corredor* e *O Lobisomem*), o que despertou-me a curiosidade. Dos muitos livros que leva para a Alemanha, certamente alguns serão traduzidos, acrescentando-se às já 250 obras latino-americanas (destas, cerca de 60 são de autores brasileiros) traduzidas para o alemão, mais alguns títulos.

— É curioso, e ao mesmo tempo fascinante, a realidade do Brasil. Num país com tanto analfabetismo e graves problemas sociais existe um grupo de poetas concretistas. O que é um contra-senso. Jorge Amado tem uma frase que caracteriza todo o caráter brasileiro. Escreveu em *Os Velhos Marinheiros*: "O importante não é saber, isto é impossível. O importante é provar." Esta é uma frase de poucas palavras mas que dá uma ampla explicação sobre o Brasil. Este é um país onde há possibilidade de construir o impossível. Você constrói Brasília, uma cidade perdida em meio a um deserto. Abre estradas de 3 mil quilômetros na selva. Tudo isto são provas de realização do impossível.

Mas a palavra impossível também não faz parte do vocabulário de vida de Gunter Lorenz. Reconheço que existem coisas impossíveis. A primeira foi aprender o português, tarefa que lhe tomou algum tempo e muito esforço. Outra foi entrevistar Guimarães Rosa, um escritor notoriamente inacessível a entrevistas.

— Quando cheguei ao Brasil, José Olimpio me disse que a entrevista com Guimarães Rosa tinha conseguido uma grande repercussão aqui. Que esta era a única entrevista conhecida de escritor. Não há, no entanto, nenhum mistério nisso. Fomos amigos e nesta condição entrevistamos. Não é exatamente uma entrevista, é uma conversa sobre temas que eu tinha muito interesse em desenvolver.

Um destes temas é a participação do escritor na realidade política de seu país. Guimarães Rosa disse a Lorenz que o escritor "não deve participar da política. As grandes responsabilidades que ele carrega são naturalmente outras." A opinião de Lorenz se aproxima bastante da de seu entrevistado.

— A boa literatura só pode ser uma literatura comprometida (*engagée*), mas entendo que o compromisso (*engagement*) político não é o mais importante. O grande compromisso é com o humano. Apenas compromisso não faz uma boa literatura. Da sua história sabemos que um compromisso político ou ideológico não resulta em literatura de qualidade. O político é apenas um pequeno aspecto dentro do humano. Guimarães Rosa é um autor profundamente comprometido, pois sua obra trata e emerge do Brasil. Rosa fala da liberdade, da liberdade interior do homem.

Toda a literatura precisa de dois assuntos: um tema e a forma. E muitas vezes, é isto é lamentável, os chamados autores *engagés* acreditam que seu tema é mais importante que a forma. Asturias, que é um escritor indiscutivelmente comprometido, tem também a preocupação de escrever da maneira mais perfeita que qualquer outro. Porque o autor *engagé* precisa convencer seus leitores de algo. E isto só acontece quando se escreve bem: quando a forma equivale à temática. O autor, ao esquecer isto, torna-se um panfletário. Não acredito que o escritor, verdadeiramente escritor, tenha possibilidade de fazer atos políticos. Se é político não é escritor. O papel mais importante do escritor é formar e mobilizar a opinião pública. Mas não mobilizar num sentido demagógico. A ele cabe ensinar as pessoas, mostrando-lhes que não é o certo e o errado que existe para ser usado. García Márquez definiu bem esta posição ao dizer: "Como escritor não posso fazer nada. Só como humano."

Lispector, C. (1971b). "Amor". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 134, p.2.

PÁGINA 2 □ CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 11 de setembro de 1971

Clarice Lispector
AMOR

Uma vez há muito tempo encontrei numa fila qualquer um amigo e estávamos conversando quando ele se espantou e me disse: olhe que coisa esquisita. Olhei para trás e vi — da esquerda para a gente — um homem vindo com o seu tranqüilo cachorro puxado pela correa.

Só que não era cachorro. A atitude toda era de cachorro e a do homem era a de um homem com o seu cão. Este é que não era. Tinha fôlego acomprimado de quem pode beber em copo fundo, rabo longo mas não anda de cachorro para se gente — um homem vindo com o seu tranqüilo cachorro puxado pela correa.

Até que o homem passou perto. Sem um sorriso, costas duras, fulvo para não ferir com uma curiosidade. Perguntei que bicho era aquele mas na pergunta o tom talvez incluíse: por que você faz isso? Ou talvez: essa que faz você inventar um cachorro? E por que não um cachorro mesmo então? Pois se os cachorros existem! Ou você não teve outro modo de possuir a graça desse bicho senão com uma coleira? Mas você estagiava uma rosa no apêndice com o cachorro demais. Sei que o tom é uma unidade indivisível por palavras. Mas estilizar o silêncio em palavras é um dos meus modos desajeitados de amar o silêncio. E é quando o silêncio que muitas vezes tenho matado o que compreendo. Se bem que — glória a Deus — sei mais silêncio que palavras.

O homem sem parar respondeu curto embora sem aspeção.

E era aqui mesmo. Ficamos olhando. Nem meu amigo nem eu sorrimos. Este era o tom e esta era a intuição. Ficamos olhando.

Eu um qual que se pensava cachorro. As vezes com seus gestos de cachorro refina o passo para chegar coisas — o que refina a correa o refina um pouco o dono na usual sincronização de homem e cachorro. Fiquei olhando aquele qual que não sabia quem era. Imaginei se o homem o leva para brincar na praça, tem uma hora que o qual se constrange todo: "Mas santo Deus, por que é que os cachorros me olham tanto e latem forte para mim?" Imagino também que depois de um período dia de cachorro o qual se diga melancólico olhando as estrelas: "Que tenho afinal? Que me falta? Sou tão feliz como qualquer cachorro, por que então este vazio e esta nostalgia? Que ansia é esta, como se eu só amasse o que não conheço?" E o homem — o único a poder delirar da pergunta — este homem nunca lhe dirá quem é e para não perdê-lo para sempre.

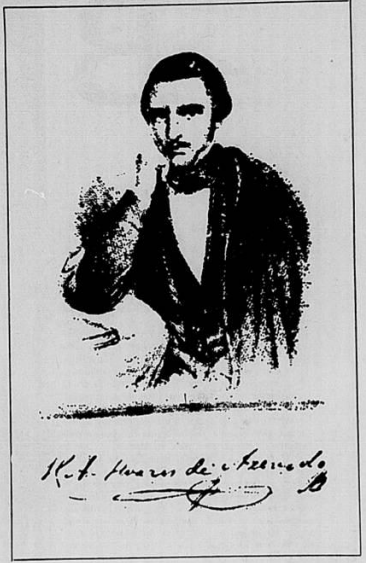
Penso também na iminência de ódio que há no qual. Ele sente amor e grávida pelo homem. Mas por dentro não há como a verdade deixar de existir: e o qual só não percebe que o ódio porque está vitalmente confuso.

Mas se ao qual fosse de súbito revelado o mistério de sua verdadeira natureza? Entremose ao pensar no fatal acaso que fizesse esse qual se separar com outro qual, e neste reconhecer-se, ao pensar neste instante em que ele se sentir o mais feliz pudor que nos é dado: eu... não... Bem sei que ele teria direito quando quisesse de massassar o homem com o ódio pelo que de pior um ser pode fazer o outro ser: adulterar-lhe a essência a fim de usá-lo. Eu sou pelo bicho e pelo o partido das vítimas do amor ruim. Mas imploro ao qual que perdoe o homem e que o perdoe com muito amor. Antes de abandoná-lo.

LENDA E HISTÓRIA DE ÁLVARES DE AZEVEDO

HILDON ROCHA

12 de setembro de 1831: a nossa história literária registra neste dia um de seus maiores capítulos — o nascimento de Manuel Antônio Álvares de Azevedo, o mais representativo expoente de nosso romantismo. Nenhum outro entre os primeiros vultos da famosa escola literária continuaria aqui a tradição da escola de modo tão completo tão dentro dos ideais e dos sentimentos que a caracterizavam. Tendo sido 1971 o ano de Castro Alves pelo centenário da morte do grande cantor da liberdade, em algum ponto a data do poeta baiano — a da morte — encontra-se com a de Álvares de Azevedo — a do seu nascimento — em São Paulo na tarde de 12 de setembro de 1831. Os 40 anos compreendidos entre as duas datas — 1831 e 1871 — foram os mais explosivos até hoje: durante esse período é que eclodiram as obras e nomes de José de Alencar, Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Gonçalves Dias, Fagundes Varela e Castro Alves



A história entre real e lendária de Manuel Antônio Álvares de Azevedo é mais conhecida do que a sua obra. E dentro dela, a sua nota misteriosa e que até hoje impressiona pela correspondência que encontrou na realidade: o presentimento do poeta, de que morreria em 1832, em seguida nos dois colegas literários, que haviam desaparecido nos dois anos anteriores. E é de fato o que aconteceu, interpretando o sentimento dos companheiros.

Ligava-se não apenas à ideia e ao sentimento da morte, mas também aos acontecimentos fíctícios. Seu primeiro desabafo emocional ocorreu aos quatro anos de idade, quando morreu o irmão pequeno. A impressão ficou tão arraçada, que quando morreu o irmão pequeno. A impressão ficou tão arraçada, que quando morreu o irmão pequeno. A impressão ficou tão arraçada, que quando morreu o irmão pequeno.

gência se manifestava. O diretor do Colégio Sítio anunciava ao Dr. Inácio Manuel Álvares de Azevedo: "Quilo, estamos te observando há muito, mas o teu filho não tem nada de teu pai". A mente de Álvares de Azevedo não se expandia nas energias mentais, rejeitando-o na afirmativa vital. Se o corpo reservava as expansões de vitalidade, se não era alçado pelo espírito de sua natureza, não se podia sentir diante dele, uma outra energia poderosa e criante se irradiava do seu cérebro. E era de espantar o poder de captação e assimilação que sua mente absorvia demonstrava. Desde o Colégio Sítio, ao Pedro II, onde estudou em regime de internato, o menino Manuel Antônio (Maneco na infância) desenvolveu desabarcadamente em todas as matérias.

O aluno disciplinado nos estudos, que chegou ao primeiro ano letivo no Pedro II em 1845, apresentava uma faceta que contradizia a sua dedicação e seriedade na disciplina curricular: era mordaz e irreverente e sabia exprimir no léxico de caricaturista as visões ácidas dos homens. As vitimas eram os professores e empregados do Colégio. Desde o Colégio Sítio mostrava dons de ator, imitando os personagens de sua infância, e assim foi surpreendido certa vez pela própria vítima.

Como cronista, estudou as seguintes literaturas: França, Inglaterra, Alemanha, Grécia, Latina, Geografia Descritiva, História, Métrica, Aritmética, Álgebra, Zoologia e Botânica. Desse currículo, porém, a literatura foi a mais importante. Seu professor de Alemão, mas não há certeza de que o futuro decano de nossa literatura estrangeira fosse o original os autores alemães. Ele cita Goethe, o tradutor francês. Na sexta série do curso ginasial prestou exames nas mesmas matérias e mais em Filosofia com José Gonçalves de Magalhães, História Moderna, Retórica e Poética, sendo aprovado plenamente e obtendo menção honrosa, o que aconteceu também no sétimo ano em 1847.

Em São Paulo

São do Rio, onde moravam seus pais, e voltou a São Paulo em 1845, para matricular-se na Faculdade de Direito. Foi residir com dois estudantes que escreveram páginas de poesia e de boemia na velha São Paulo: Bernardino Guimarães e Agostinho Louisa. Os três foram residir numa ampla casa que se celebrava a casa Chacarina, onde se hospedavam os irmãos John Rademaker e seus pais, de origem sueco-americana. A vida foi de origem sueco-americana. A vida foi de origem sueco-americana. A vida foi de origem sueco-americana.

De todos eles, Álvares de Azevedo foi o mais empolgado e arrebatado pelo presentimento da morte. Castro Alves, que a sentiu nos poemas e nas hemipléias, tinha razão para superá-lo. Naquele tempo, a tuberculose era incurável e marcava o dia de morrer, como hoje é cancer, depois que a doença contraiu. Mas o noivo Álvares de Azevedo não se queixava de nenhum mal quando falava em morte, quando a prenunciava em versos. Assim estava em pleno de si uma atmosfera de presságios que contagiava a família, principalmente a mãe, sua última féria não resistiu à contumeliosidade que com ela se propagava no fundo, no em que tudo que lhe podia confessar, e mostrou-lhe o verso que acabara de escrever e que estava escrito por si em todas as antologias:

Ébodo de prodígio

Como se a desenvolver intelectualmente sem cura, tendo resuscitado antes de sua morte, após a morte, pela apatia que em sua natureza

e foi contida aos 20 anos e sete meses. E ainda poderíamos dizer que, segundo depoimento de contemporâneos, ele aprofundou-se e estendeu-se nos estudos jurídicos, o que pode ainda ser percebido em sua carta ao pai, como também nas excelentes notas alçadas nos exames de Direito. E a obra que ele escreveu, confirmada também por Fernando Woolf em seu *Le Brésil Littéraire*. Ezequiel Jasi Monteiro que Álvares de Azevedo "conhecia profundamente o Direito Mercantil, e a obra que foi-lhe, como estudante, achava-se tão anódina que só as reflexões ali contidas forneceram matéria para um bom volume". E acentuou ainda que "os compêndios de que se servia achavam-se cheios de notas extensas, de reflexões tão bem cabidas e profundas, que fardava horas, mas não abalazados e distintos juristas". O estudo árduo da matéria jurídica, em que se afundou estranhamente, numa divisão quase impossível na sua natureza genuinamente imaginativa e criadora, causou impressão em todos os estudos que dele se ocuparam.

Projeção materna e paterna

Numa conferência-aula para alunos de cursos da Biblioteca Nacional teve oportunidade de mencionar a projeção materna e paterna na vida intelectual de Álvares de Azevedo. O poeta morria-se profundamente em devotações que se completavam com a da atividade demonstrada à mãe e à cultura. Tinha ele, no primeiro caso, 18 anos, e, no segundo, 19. Mas as ideias, receios, preocupações, perseguições, a grande preocupação cultural, social e política do século, não são absolutamente de um jovem estudante de um curso de direito.

Nas cartas às duas Maria Luísa, a mãe e a irmã, o poeta expandia a sua natureza sensível, mandando-lhes versos, pedindo que encomendassem da Europa obras literárias que ele ia descrever nos catálogos, através dos quais acompanhava as edições europeias. Com as duas filhas femininas se confundia bibliotécnico, falando dos belos, dos vestidos usados pelas elegantes ou desleixadas "patricias". Escrevendo ao pai, mandava de tom, parecia um futuro estadista ou reformador se dirigindo ao pai, como se fosse um futuro estadista ou reformador se dirigindo ao pai, como se fosse um futuro estadista ou reformador se dirigindo ao pai.

Em São Paulo, o poeta expandia a sua natureza sensível, mandando-lhes versos, pedindo que encomendassem da Europa obras literárias que ele ia descrever nos catálogos, através dos quais acompanhava as edições europeias. Com as duas filhas femininas se confundia bibliotécnico, falando dos belos, dos vestidos usados pelas elegantes ou desleixadas "patricias". Escrevendo ao pai, mandava de tom, parecia um futuro estadista ou reformador se dirigindo ao pai, como se fosse um futuro estadista ou reformador se dirigindo ao pai, como se fosse um futuro estadista ou reformador se dirigindo ao pai.

Em São Paulo, o poeta expandia a sua natureza sensível, mandando-lhes versos, pedindo que encomendassem da Europa obras literárias que ele ia descrever nos catálogos, através dos quais acompanhava as edições europeias. Com as duas filhas femininas se confundia bibliotécnico, falando dos belos, dos vestidos usados pelas elegantes ou desleixadas "patricias". Escrevendo ao pai, mandava de tom, parecia um futuro estadista ou reformador se dirigindo ao pai, como se fosse um futuro estadista ou reformador se dirigindo ao pai, como se fosse um futuro estadista ou reformador se dirigindo ao pai.

Essa nossa antiga dependência bem mostrava a ansia brasileira de repetir experiências e instituições políticas e sociais mais avançadas e desenvolvidas. Arrastado pelo aspecto da sensibilidade criadora quando procurava encontrar a influência da mãe do poeta à do pai. Este não pensava em preparar um poeta, mas um Primeiro-Ministro do Império. Se Álvares de Azevedo viesse, poderia repetir o exemplo brasileiro de um Lanturino, o poeta e o político. O político estaria amparado por uma formação universitária de bases enciclopédicas. Álvares de Azevedo, que a desmontando o seu papel ali transmitia morte o seu organismo delatado, dividia os seus dons e suas ideias entre o saber geral e a criação poética, para dar a realidade a quem o amava e esperava dele o que dramaticamente daria: a comprovação de um fenômeno de inteligência e de extrema sensibilidade criadora.

Uma presença maior

Em 1848, na sessão acadêmica comemorativa do aniversário dos nossos cursos jurídicos, e em 1850, na instalação da Sociedade Acadêmica, presentes dos notáveis alunos, José de Alencar e José Bonifácio, o Mito, quem foi escolhido orador? Não se pode dizer de fato discurso apresentado ou variado de conteúdo ou cheiro de retórica, porque as duas orações pronunciadas são peças valiosas para o conhecimento de sua antecipação cultural. Tinha ele, no primeiro caso, 18 anos, e, no segundo, 19. Mas as ideias, receios, preocupações, perseguições, a grande preocupação cultural, social e política do século, não são absolutamente de um jovem estudante de um curso de direito.

Quando morreu dos quinze anos, o primeiro filho de José Feliciano Duarte, companheiro de Alencar na mesma república, e o segundo, João Batista da Silva Pereira, Álvares de Azevedo se fez intérprete dos sentimentos de todos, estudantes e professores. Essa presença, tão irreversível a quem quer fazer história correta, destaca-o entre todos os estudantes de seu tempo, projetando-o nos dias vindouros da Paridade, na admirável quase veneranda das futuras poetas e estudantes que não resistiram ao poder de sua legenda e de sua história que lendária.

Entre estes, dominado pela sombra de ele envolvia, comovido e exaltado, encontramos Fagundes Varela, que nem sempre conseguiu vencer a influência do criador de A Noite na Taverna, e 20 anos depois Castro Alves escreveria a seu cunhado em Salvador: "Fatos em São Paulo, terra de Álvares de Azevedo".

Nem Varela, nem Castro Alves, nem José de Alencar, para citarmos três criadores da mesma raça, foram altos criadores, tantos quanto Álvares de Azevedo, nem reuniram, mesmo no plano criador, tantas acções. Alencar foi mais poeta e grande romancista; Castro Alves, grande poeta e prosador biazulista, exuberante de alma; Varela, grande poeta e prosador secundário.

Álvares de Azevedo foi grande poeta e grande prosador, abridor a nossa prosa, como bem frisaram Silvio Romero e José Veríssimo, novos caméleões, bem brasileiros e liberais do tradicionalismo venetiano a que se tanto se opunham José Gonçalves Dias e Machado de Assis. Em sua prosa, que poderia encontrar-se com a de Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Alencar, para citarmos nomes modernos, na segunda metade do século XIX, ele viveu apenas 20 anos.

Lispector, C. (1971c). “Amor, quati, cão, feminino e masculino”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 158, p.2.

PÁGINA 2 ☐ CADERNO B ☐ JORNAL DO BRASIL ☐ Rio de Janeiro, sábado, 9 de outubro de 1971

Clarice Lispector

AMOR, QUATI, CÃO, FEMININO E MASCULINO

Talvez algum leitor ainda se lembre de um texto meu publicado nesta seção sob o título de Amor — em 11 de setembro passado. Talvez se lembre de que se tratava de um homem que vi que transformava um qualii em cachorro, com coleira e tudo, e o qual estava confuso quanto à própria raça. Também contei que o qualii, se visse outro qualii, reconheceria quem ele mesmo era. E então comecei que lhe pedi que, livre da natureza que lhe fôra impingida, não julgasse o homem porque este o fizera por ser carente de amor. Sim, isso antes de descobri-lo, é claro. Porque, descoberto a própria identidade, o ser é e não retrocede.

Um leitor resolveu outra história sobre o quati e o homem, narrativa cheia de peripécias, algumas talvez arbitrárias, algumas profundas. É dessas histórias que criança ouve de olhos arregalados, mesmo sem entender tudo, antes de dormir. Dirige-se o inventor a mim como C. L. e a assinatura é uma letra única, e ainda por cima ilegível. Copio as aventuras do quati na íntegra:

"O dono do quati pensou que o bicho havia encontrado outro dono. Sentiu saudades e daquela dor própria de dono de quati, mas ficou na dele. Não demorou muito e o quati, que havia desaparecido, retornou à casa do primeiro dono, ainda com a marca da coleira no pescoço. Não se pode afirmar que tenha havido um segundo dono, no destino canino do quati."

Muito bem — disse-lhe o homem — agora terá que se lembrar. Ele sabia que o quanti não poderia fazer isto. O bicho então queirou-se e foi deitar no chão com o qual se havia acostumado a andar. Durante dois dias o dono do quanti não fez outra coisa senão cuidar de uma rosa que tentou conservar dentro de um copo com água. A rosa morreu. Depois disso, tentou fazer correio que o quanti o acompanhasse e se comportasse como cachorro, mesmo sem o uso de coleira. O bicho não se saiu bem. O dono do quanti andou pensando em levá-lo para alguma floresta distante, solitário e deixá-lo morrer de liberdade, mas não fundo ele ficou do bicho, não como o guri que se apaixonou por ele. Foi de quantos, mas não este fôsse gente, porque o dono do quanti não sabe qual das pessoas verdadeiras. No fim ele disse o motivo.

Primeiro vou contar-lhe que, quando o quati ainda era filhote, seu pai foi brutal e cruelmente morto por um desses homens que se dizem caçadores a serviço da natureza, mas de fato odeiam todo animal selvagem e livre. A mãe do quati,

tendo encontrado outro de sua espécie, resolveu aceitar a companhia de um cachorro. Foi este cachorro quem primeiro tentou adular a essência do quati órfão, não para transformá-lo em cachorrinho, mas deixar bem evidente que quem nasceu quati jamais teria a dignidade de um cachorrão e haveria de ser sempre um quati qualquer miserável.

O padrastró cachorrão não gerara filhos e o pequeno quati era um belo espécime de olhos vivos. Isto talvez explique muita coisa. O próprio filho do quati, recalçado, e não compreendendo nada da vida, embora nunca esquecesse a imagem do pai bem-amado, passou a sonhar ser cachorrão. Foi fácil encontrar alguém que, paternalmente, lhe colocasse uma coleira. O pitoresco desta história é que o homem se transformou no dono de um quati, também foi criado por um cachorro e mamou numa cadelã.

Nunca foi árduo, mas o pai fugiu as suas responsabilidades antes de ficar noivo com aquela que veio a ser a mãe do dono de um quati. A mulher abandonada foi escravizada por uma família de mercadores que a levaram para longe de sua terra natal. Quando a criança nasceu, constatou-se que o leite materno era fraco. Nesse época ainda não havia leite em pó e o leite de vaca não servia. Uma ama-de-leite seria muito cara, em se tratando de beneficiar o filho de uma escrava. Numa certa dessa gente estranha ocorreu um fato extraordinário: na mesma época, uma mulher que se transformara em cadelão, deu ra à luz um lindo garbão e seu leite era suficiente para alimentar também o filho da escrava.

Robustão (que mamava na
enquanto cadela (que não gostava
dê ele evidentemente), o deus-
ta, inclusive por estar muito
gordo, era amamentado pelo
escrava. Você pode imaginar
confusão que se gera na alma
das pessoas quando estas co-
sas acontecem. O filho de a-
crava cresceu com problemas
afetivos em relação a pessoas
a cachorros e sempre com in-
ja do seu irmão colado. Tentou
um dia adotar um quatrilho
se este fosse um cachorro
que amã-lo como se fosse ge-
to. O filho da escrava sabe que
o amor humano inteiro para é
impossível, mas o amor que
houver não pode ser ruim. O
amor, se é amor, nunca pode
ser ruim. Pode ser ódio disfar-
cado.

Para todos os personagens dessa história e para todos nós, a grande tarefa é o recuo, o controle da essência perdida, a conquista da integridade, a realização da totalidade. A tarefa é do espírito.³²

De família burguesa da Borgonha, foi fazer seu mestrado de História na Ecole Normale Supérieure de Paris, mas é logo atraído pela literatura, a qual nunca mais abandona. Escreve de início dramas históricos e filosóficos, todos de grande simplicidade, aproveitando temas que lhe parecem de claro interesse popular.

Alma sensível e generosa, voltada às grandes causas, apaixonada pela vida e a obra dos grandes homens de gênio, notadamente os músicos, não quis ver heróis devotados a um ideal de beleza sem essa admiração que o lêz escrever biografias: *Beethoven* (1903), *Miguel Ângelo* (1907), *Haendel* (1910), *Tolstói* (1911). Ao mesmo tempo, começa um romance cíclico em 10 partes, *Jean-Christophe* (1904-12), onde conta as atribuições de um grande músico e evoca todos os problemas que se apresentam a um homem do século XX.

"Au-Dessus de la Mêlée"

Em plena I Guerra, o amor à paz leva Román Roland a publicar um folheto *Au-Dessus de la Meée* (1915) — *Fora da Confusão* — que por sua veemente pregação pacifista levanta contra ele enorme onda de protestos, não só de sua França mas também da Alemanha. Mas nada o detém. Insiste em sua ação pela paz sem fronteiras no meio de tantos ódios.

desencadeados, redigindo artigos, livros e participando da edição de revistas.

Em *Claramont*, seu personagem monólogo: "Esta grande guerra entre os maiores povos do mundo não é nada mais que uma falência da civilização, a ruína das esperanças mais puras da fraternidade humana. Está cheio de horror pela visão dessa humanidade desesperada, que sacrificia seus tesouros mais preciosos, suas forças, seu gênio, suas mais altas virtudes, ao ídolo bestial da guerra. (...) Se poderíamos fazer cessar o serviço do homem, O homem macula-se ao servir-se dele e o maior perigo está em quem ele acredita que dela se está servindo. E' como uma criatura

ca que mexe em explosivo. Não há proporção entre tais engenhos colossais e a finalidade para a qual suas mãos os pretendem empregá-los." E ainda não se conhe-

Espírito místico, não demorou em voltar-se para as grandes pensadoras da música. Ele consagra vários de seus estudos. Em 1916, quando os canhões gritavam e os pulmões, recebe o Prêmio Nobel de Literatura. Em parte em dinheiro (ele distribui entre a Cruz Vermelha e instituições francôesas caridade. Em 1920, aparece uma de suas melhores obras: *Colas Breugnon*, uma história truculenta que se passa em sua província natal. Em 1929 a 1944, publica os seus volumes de seu longo e se transformando estudo sobre o ven, onde mostra, mais um vez, o lugar, já definitivamente a música ocupa em sua vida.

A música

Para ele, a música cheira muito antes dos livros e se converte no refúgio seguro de toda a sua existência: "música" — escreve, já no fim de sua vida — "pegue-me pela mão desde meus primeiros passos. Foi meu primeiro amor e será certamente o último. Amei-a na realidade como se amasse uma mulher antes de saber bem o que é o amor por uma mulher." Jean n-Christophe, esgotado na busca de uma "sinfonia universal", atribui esse mesmo pensamento: "Oh! talvez clamo também: 'música, música, música!'"



Romain Rolland: "Pensar sinceramente, mesmo se
contra todos, é ainda por todos"

és o melhor de mim. Sou um ingrato, eu te despedi. Mas tu não me deixas mais. Não te deixas rejeitar por meu capricho. Perdoa-me: sabes muito bem, são impulsos. Jamais te trai, nunca me traste, confiamos um no outro. Partiremos juntos, minha amiga. Fica comigo até o fim."

O historiador

De Jean Bonnerot, que

foi seu primeiro bibliógrafo; "Quer evoque a vida de Beethoven, de Miguel Angelo, ou conte a vida de Jean-Christophe, Romain Rolland é e continua a ser historiador. E' o pesquisador que trabalha com dados precisos, exatos. E' o crítico que aponta os anos com lentidão e alguns dirão com um desajustado de tradutor — mas sempre com leal e impecável sinceridade, detalhes íntimos e pequenos acontecimentos cotidianos sem importância aparente, tudo enfim que se aproximado, reunido e combinado deve servir evocação perfeita de sua personalidade. Colocando-se entre o leitor e a obra, cria a sua própria "recita".

Em uma de suas cartas a Henri Barbusse, em defesa da "integridade do pensamento livre" e para protestar contra as soluções encontradas dos problemas, reapre-

rece o historiador que quer deixar que o tempo realice seu trabalho: "Mas não, Barbusse, não sou pessimista. Não fixo em minhas esperanças os limites estreitos do presente, ou do futuro imediato. Estou acostumado pe-

Adiante!

Há uma coisa que jamais renegou: o combate. "Desde 1890" — escreve — "parto para a expedição do Brasil".

clara-se determinado a nunca se deixar submeter: "Não assumir jamais uma atitude"

A vida é combate. "Será prelo foi de minha natureza gritar: Adiante! mesmo quando esse grito levava derrotado. Não poderia conhecer então a confortadora palavra de Francis de Pressensac, mas ela estava escrita no meu coração: "Não fizemos pacto com a vitória, mas com a batalha." E, enquanto, um outro bo-

O MUNDO,
DE TUDO

DEPARTAMENTO DE PESQUISA

onde vivi, sentia a impossibilidade de expressar essa segunda verdade. (...) Entre os 14 e 15 anos, em Paris, foi ainda pior. Havia a luta pela vida, os exames, as escolas. Era impossível, em numerosos casos, expressar um pensamento verdadeiro, mesmo no terreno intelectual. (...)»

Quando comecei enfim a ser independente (o que só consegui ao preço de uma solução quase completa, durante uma dezena de anos) encontrei-me diante de uma nova dificuldade, ainda pior do que as outras: percebi a mal que a verdade poderia causar à massa dos homens e que para mim parecia boa e necessária. Essa foi minha maior dificuldade. Vi, mais tarde, que Tolstói a conheceu, e não soube jamais como resolvê-la. Toda sua vida se dividiu entre a verdade e o amor: jamais pôde conseguir o equilíbrio entre os dois.

(...) Quanto a mim, encontro-me diante desse problema artístico: como expressar completamente as coisas verdadeiras que concebo, senão que elas fossem ferir ou afugir aqueles que são muito fracos para as acolher virilmente? Os antigos saíam da dificuldade facilmente, criando classes de iniciados e depositários únicos da verdade integral. As sociedades democráticas de hoje não prestam mais a tais divisões.

(...) Se é verdade que "a verdade é Deus", parece-me que lhe falta um atributo bastante importante de Deus: a alegria. Porque, insisto, não posso conceber Deus sem alegria. E se fizeram de mim um apóstolo

da dor, porque celebrei a dor de Beethoven o *Durch Leid zur Freude*, compreenderam meu pensamento e o de Beethoven: a dor não pode ser um objetivo, ela é somente um caminho, caminho impo-
pôsto, ninguém vai procurar

lo. (...) Todos os vários can-
nhos que levam à harmonia
e à paz são bons. Necessário
não perder nenhum deles."

A fé dos últimos dias

Nos derradeiros anos de sua vida, passados no retiro de Vezelay, a II Grande Guerra, a releitura meditativa e mais compreensiva de Péguy, amigo da juventude e primeiro editor de *Jesús Christophe* (sobre Péguy foram dois volumes póstumos: a amizade de Claudel, de Gillet, de Teilhard de Chardin, "a ardente comunhão das almas cristãs, vindas ao socorro de uma delas em rigor", como escreveu Claudel, abriram-no à compreensão de Cristo:

"Tenho sido quase sempre um vencido, nas minhas idéias e nas minhas esperanças."

cas — escreve em 1941, a sacerdote amigo. Mas não canso de esperar e de ser à lei do amor e da verdade que é inscrita no coração de todo homem digno de ser nome tão profanado. Fé, perança, caridade... Se as três virtudes emanam de Deus, elas são a própria presença de Deus, e nós somos parte dessa sua essência. Devemos crer, esperar, amar, apesar de tudo — não me (perdoai-me)? Se de

Rogal por mim, por muito pouco que possa. Também eu rogo por Vós. Venha o santo intrepido reabra a fabricatória e todos dos homens a fora da vida eterna! A nossa pia ansiedade o anuncia. Sem dúvida, ele vive pela estrada. Já o encontrei em mais de um de seus cursos. Vós que viveis quando eu já não sou, transmiti-lhe meu calor saudado de boas-vindas, pena de não estar presente sua chegada."

Morreu em Veneza de dezembro de 1944

Lispector, C. (1972a). "Escrever para jornal e escrever livro". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 100, p.2.

PÁGINA 2 □ CADerno B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 29 de julho de 1972

Clarice Lispector

AS IMAGINAÇÕES DEMONÍACAS

Através do alto cosmos as ondas musicais calmissimas. A loucura da tranquilidade. Paisagem? Só ar, falo, verdes, o mar estendido, silêncio de domingo de madrugada. Um homem fino de um pé só tem um grande olho transparente no meio da testa. Um ser feminino se aproxima engatinhando, diz com voz que vem de dentro: Preciso, preciso, preciso, eu-outro tempo, voz grave, esquerda, eu-fôfoca: "Quer tomar chá?" E o hábito, o hábito de uma vida anterior. Pegue uma espiga de algodão de ouro — talvez seja trigo — e põe entre as gengivas sem dentes e se afasta de gentílicas com os olhos bem abertos. Olhos inocentes como o nariz. Ela não tem pescoço. Preciso, preciso, preciso, cabeça sem ossos para ficar um objeto. Objeto? Que objeto? Não existem objetos. O homem fino adormeceu sobre o pé, adormeceu o olho fechado: dormir trata-se de querer ou de não querer ver. Quando não vê, ele dorme. No olho silete se reflete planície e arco-íris. E' olho ou não é olho. Acima de um certo vazio é a maravilha. As ondas musicais recomparam. Alguém examina os unhas. Há um som que de longe faz: "pau, pau!". Mas o homem-de-pé só nunca poderia imaginar que o está chamando. Inicia-se um som de lado que atravessa as ondas musicais sem tremor, e se repete: tanto é o suor com a gota d'água a rocha. E' um som elevadíssimo e sem frisos. Um lamento alegre? E' a nota mais alta e feliz que uma música poderia dar. Nenhum homem da Terra poderia ouvi-lo sem enlouquecer e começar a sorrir. Mas o homem-de-pé só dorme reto. E o ser feminino deslenda e rastejante está estendido na praia e pensa o vazio. Um novo personagem atravessa o deserto e desaparece mancando. Pau! pau! Mas ninguém responde. Quem chama? E quem chama quem?

ESCREVER PARA JORNAL E ESCRIVER LIVRO

Hemingway e Camus foram bons jornalistas, sem prejuízo de sua literatura. Guardadíssimas as devidas e significativas proporções, era isto o que eu ambicionaria para mim também, se tivesse fôlego.

Mas tenho medo: escrever muito e sempre pode corromper a palavra. Seria para ela mais protetor vender ou fabricar supostos: a palavra ficaria intacta. Pena que não sei fazer supostos.

Outro problema: num jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro não se tem maior liberdade, sem compromisso imediato com ninguém. Ou mesmo sem compromisso nenhum.

Um jornalista de Belo Horizonte disse-me que fizera uma constatação curiosa: certas pessoas achavam meus livros difíceis e no entanto achavam perfeitamente fácil entender-me no jornal, mesmo quando publico textos mais complicados. Há um texto meu sobre o estado de graça que, pelo próprio assunto, não seria tão comunicável e no entanto soube, para meu espanto, que foi parar ali dentro de missal. Que coisa!

Respondi ao jornalista que a compreensão do leitor depende muito de sua atitude na abordagem do texto, de sua predisposição, de sua isenção de idéias preconcebidas. E o leitor de jornal, habituado a ler sem dificuldade o jornal, está predisposto a entender tudo. E isto simplesmente porque "jornal é para ser entendido". Não há dúvida, porém de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que escrevo para jornais — isso sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo.

ROBERTO MORICONI

ARTISTAS DOS HOMENS

Entrevista a OSCAR ARARIPE

Com duas exposições pela frente — uma no Centro Lume de Cultura, no Rio, e outra na Pré-Bienal do Sesi, em São Paulo — Roberto Moriconi pensa ainda em criar uma editora de múltiplos, onde dará um sentido eminentemente industrial à sua arte. Na Pré-Bienal, deixará vazia

a sua Sala Especial, procurando criar um espaço atmosférico onde o visitante seja a única escultura exposta. No Rio, ao invés de uma tese, Moriconi mostrará 30 peças — 20 cinéticas e 30 elípticas — construídas com aço, alumínio e acrílico.



Moriconi reformou seu atelier para adaptá-lo à nova arte que vem fazendo — ao invés das tintas, pincéis e cavaletes, agora usa o acrílico, o aço laminado, o alumínio e o motor a pila ou eletricidade

Suponhamos que estivessemos vivendo a pré-história do planeta dos homens e que fossem os seres primitivos da era industrial da civilização de massas — os primeiros a sentir o impacto de uma sociedade planetária e coletiva, onde a metrópole fosse o planeta dos homens e a Terra a sua galáxia.

Roberto Moriconi, 49 anos, introductor do múltiplo no Brasil, é um italiano naturalizado — vive desde 1953 entre nós — que não aceita esta visão essencialmente metropolitana do homem como vive integralmente sua poética. Esta proposta individual no Rio, no Centro Lume de Cultura, onde mostrará 30 peças — 20 cinéticas e 30 em elipses — construídas com aço, alumínio e acrílico. Antes, porém, desta exposição vai participar com uma Sala Especial da Brasil-Plástica 72, a Pré-Bienal do Sesi, em agosto próximo.

Na Pré-Bienal exporá mais uma vez o que é uma obra de arte. Explicando: ano passado eu construí uma escultura de blindex durante alguns meses para colocá-la em apenas 25 segundos. A ideia é esta: colocar o espaço vazio. Assim, vou expor uma tese, que será uma sala vazia, um espaço vazio, um espaço atmosférico, onde esta tese ou mensagem será transmitida por sons, formas e movimentos integrados para cristalizar um acontecimento poético. Eu direi apenas a proposta. A arte será feita o visitante que ocupa o lugar na sala exposta. Assim, nesta sala tudo será arte.

O NOVO HOMEM

Tentemos entender melhor o conceito de planeta dos homens de Roberto Moriconi. A paisagem mudada metrópole, agora ela é antropomórfica, estamos interessados apenas na sua difusão. Antes, uma árvore encosta sempre a ideia de alguma coisa criada que antecede e encerra a ideia de nós. Hoje, os outdoors exibem apenas o homem, os edifícios estabelecem a mesma linha de horizontes. O espaço atmosférico e o suporte vivo de frequência integradas ao consumo humano: o homem, a única espécie animal da metrópole e o consumo, sua mensagem.

Nesse contexto, a visão sobre as manifestações de uma paisagem dinâmica e em constante mutação, o ouvido é ativado por ruídos de natureza, tecnológica e o visual por gestos de cidades e bebês artificiais. O tato, por sua vez, relata pelo contato com superfícies de materiais sintéticos e o toque é ativado quimicamente. Rádio e música, assim, ganham um sentido de absoluta dependência — a rádio decoremente e a ela se submetem as emoções, que possuem assim a ser planificadas.

Paralelamente a estas duas exposições, Roberto Moriconi está desenvolvendo a ideia de criação de uma editora de múltiplos.

O que se quer é eliminar o caráter superfluo do objeto doméstico. Um abridor, por exemplo, se utilizado à noite. Mas, se for uma escultura terá uma utilidade durante todo o dia. Será uma obra de arte sempre de dia e de noite. Na realidade, eu já vinha desenvolvendo este tipo de trabalho há bastante tempo e agora com a editora de múltiplos mais concretizada. Contudo, a editora ainda será uma abertura artística, mesmo que a tiragem, em princípio, seja limitada. Somente será uma abertura industrial quando eu apenas pretender e a indústria executar. Já tive uma experiência essencialmente industrial com a Magna-1, que se chama "1" simplesmente porque é a primeira de uma série. A máquina foi comprada por um grupo norte-americano para pintar quadros abstratos: as tintas são aplicadas por um motor e criam sempre novas possibilidades de combinações. Foi na linha de "taca" vez mesmo a sua arte", o que considero um grande avanço no conceito de arte em geral.

O FIM DA RARIDADE

Moriconi acilo, no entanto, que sua arte ainda demorará muito a ser conhecida, já que se torna difícil ao colecionador e ao público em geral a ideia de comprar alguma coisa que não seja original, única.

A arte, assim como tudo, só se abre quando há um fluxo comercial, quando se transforma em produto. No entanto, há uma confusão entre arte multiplicada e arte reproduzida. A arte multiplicada é sempre original, tan-

to faz que existam um ou 100 múltiplos. Quando se quer reproduzir uma obra ou que se procura é a reconstrução do universo de valores do artista que a criou. Ora, hoje estas coisas são outras. Repetidamente um Van Gogh será sempre um plágio, porque quando o reproduzimos estamos tratando de decifrar de tudo os seus valores. Já no múltiplo, toda reprodução é válida, pois não há diferença entre a reprodução e a original. Assim, temos a reprodução igual aos nossos, têm a mesma contemporaneidade.

E o múltiplo vai baratear a arte?

Mais do que isso, embora não seja esta a sua maior característica. O múltiplo está matando com a ideia da obra vinculada ao currículo do artista ou à sua morte. Um quadro, uma escultura, um objeto de arte, um currículo do artista e pela condição factual dele estar vivo ou morto. O múltiplo possui um valor intrínseco a cada pessoa, segundo o desenvolvimento de sua sensibilidade, criar a sua arte. Assim, a medida em que a arte tende a ser multiplicada, ocorre também a multiplicação de artistas. No final desta profecia, arte e artista estão multiplicados, o artista sempre que propõe a criação artística e o espectador em geral sempre que tenha a facilidade de ver na proposta uma forma de arte, contribuindo para que os objetos tenham dimensão artística.

Os edifícios são as esculturas das metrópoles; por isso, belas esculturas. Hoje um tempo em que era preciso um conhecimento prévio de arte para entender a obra do artista. Entender Tragoni, entender "Pissarro", etc... A obra é um sistema poético que existe na estrutura em que vivemos, presente, real e tocado. Já não há mais a possibilidade de esta arte ser validada ou invalidada, pois que depois — seu sentido é imediato. Tornou-se desnecessário entender os rabiscos da gruta de Lascaux para que se possa entender um quadro abstrato. A apreensão da obra de arte, fundamentalmente, sensorial. Dispersa entendimentos e entendimentos para ser digerida. Assim, quando uma obra de arte, enfim, se liquidifica, sem o saber está dando uma ideia de como é a vida de um objeto. Não está entendendo de estética mas sim de como é a vida e num nível muito criativo, já que está acrescentando ao valor utilitário do objeto algo de mais globalmente e durável: ou seja, um sentido artístico.

A REVOLUÇÃO AUTÔNOMA

Roberto Moriconi se considera um quadrado. Tem dois filhos, uma família e raramente sai de casa. "Meu abstrato de vida é muito simples. Quero me estender para que ele se adapte à arte que estou fazendo. Foi muito difícil romper com os pincéis e as tintas. Até bem pouco tempo tinha um cavalete. Dentro de pouco tempo terei um telefone, coisa que venho desejando há muito e que agora parece que terá".

Entre suas experiências por novas propostas de arte considera a Primeira Feira Mundial de Sengue de Unibio e os acontecimentos em balões no Aterro do Flamengo dos países decedidos na sua carreira. Na primeira desenvolveu uma pesquisa sobre o estado fetal do homem. Era um filme onde vários símbolos desta ligação foram apresentados — o consumo, a criança solando pipa com o cordão representando o cordão que a unia à mãe. Na segunda experiência, Roberto Moriconi solou balões no ar, com elementos pictóricos, e depois se explodiu com o auxílio de uma explosão.

Na Feira, com o desenvolvimento do sentido fetal do homem, eu me libertei das formas tradicionais de fazer arte. No Aterro, eu percebi a possibilidade de dar à arte uma dimensão que estendesse suas possibilidades limitadas. Ali não era mais quem criava a arte, mas sim a arte que se criava por si própria. Cada balão que explodia criava uma manifestação de arte diferente e espontânea, existindo por ele mesmo. Daí foi apenas um passo à arte como tudo, só se abre quando há um fluxo comercial, quando se transforma em produto. No entanto, há uma confusão entre arte multiplicada e arte reproduzida. A arte multiplicada é sempre original, tan-

INDUQUEMOS NOS INDUQUEMOS TODOS UM LUGO O MUNDO COM TRAFIC LOCO! a toda velocidade para assistir o filme genial!

trafic

as aventuras de Mr. Hotol no trafego louco

HOJE 2-4-6-8-10-12

BRUNO 70

SAO BENTO

LIVRO BRUNO

sessão Coca-Cola Este mundo é um circo

CINE LAGOA DRIVE-IN

hoje exclusivamente no solo da tude

BÔLSA DE ARTE DO RIO DE JANEIRO

apresenta

Lanaseer

LIVRO DE ARTE com 145 desenhos sobre o Brasil, do famoso e quase inédito "Sketchbook" feito em 1825-1826, por Charles Landseer, pintor inglês integrante da Missão Stuart, incumbida de negociar o reconhecimento, por Portugal, da Independência do Império do Brasil.

LANÇAMENTO DO LIVRO E EXPOSIÇÃO DOS ORIGINAIS: 1.º DE AGOSTO — 21:00 HS.

BÔLSA DE ARTE do Rio de Janeiro Praça General Osório, 55 Tel.: 227-6070

O livro é financiado pela VISTACREDI Edição Limitada

Telefone p/222-1818 e faça uma assinatura do JORNAL DO BRASIL

ELAS

INGLES AUDIO VISUAL BOLSAS DE ESTUDO

Com ELAS oferece Bolsas para turmas em inglês. Turmas de 20 a 28 alunos. 1.º e 2.º Anos. Con. 647-8107, Tel. 237-0826

Lispector, C. (1972b). "Uma história estranha e inacabada". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 18, p.2.

PÁGINA 2 □ CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 29 de abril de 1972

Clarice Lispector / UMA HISTÓRIA ESTRANHA E INACABADA

Uma vez conheci uma história tão esquisita que me deixou num impasse e interrompi-a. Quem quiser, que prossiga.

É assim:

Tratava-se de uma ave de asas abertas. Com este silêncio das coisas que nenhuma expressão de rosto pode imitar, salvo os olhos das estatuas. Era uma tranquilidade ter alguma coisa realmente morta ao lado de si, como uma pedra, como um repouso. Tratava-se de uma ave enbalsamada. A princípio fora-lhe repugnante, com as penas cor de rato, em alguns pontos um pouco brilhante como se ainda guardassem a unidade da vida. Mas aos poucos foi se habituando às suas asas espalhadas e tranquilas, à sua total falta de beleza ou graça. Era a sua coisa mais neutra. Nem ao me-

nos a comprara, o que equivaleria a uma escolha e dar-lhe-ia um sentido. A tia distribuíra os objetos do marido, quando este morreu. E a ele considerava a ave enbalsamada. Num quarto uma ave de asas abertas é sempre um motivo de surpresa.

Até que ele começou a se interessar por espiritismo. Tudo o que era morto devia ter tido um espírito. Talvez sempre se tivesse falado nisso, mas o fato é que para ele foi como se se descobrisse naquela época a sobrevivência de alguma coisa. Seu quarto deixou de ser o simples quarto de um homem para tornar-se o abrigo de um pensamento. E de uma ave. Tudo o que ele pensava, a ave parecia aprovar com as asas abertas. E o mais curioso era aquela sensação de nunca deixar o quarto vazio quando saía.

Pode ser que haja muitas coisas mais importantes; e de fato há. Os problemas geram o são, por exemplo. E o que não pode interessar um grande número de pessoas não deve ter importância. Mas que se conte, embora sem acentuar demais, o que sucedeu a este homem.

Em primeiro lugar, ele morreu. Acontece que morreu preocupado com os problemas da alma e, assim como morreu, assim continuou, por assim dizer, esquecido do principal: de que morreu. Com isso se quer dizer que ele estava tão ocupado com certos pensamentos que, quando morreu, percebeu que havia morrido. Depois foi um choque notar que já atravessara, sem sentir, certas fronteiras. Grandes criaturas o dominaram. E pode-se mesmo imaginar o que sentia. Em primeiro lugar, uma

solidão grande porque, se quisesse falar, não tinha quem quisesse ouvi-lo. E verdade que não podemos nem por um instante calcular bem o que é não ter esperança. Ele não tinha. E a sensação de não ter ninguém para quem apelar? Pode-se, pois, dizer que ele falecera sem estar já maduro para isto, embora mesmo quando morreu uma criança ele está madura, de tal modo é infalível e tranquila a natureza. Mas a este homem de quem falamos escapou-lhe a própria morte.

Quanto anos passou ele estranhando? Ou quantos séculos, pois o tempo, a essa altura, já se identificava com o espelho infinito.

Talvez eu o tivesse conhecido poucos momentos depois de morrer. Mas não creio porque, ao encontrá-lo, já havia al-

guns pontos secos e inatingíveis na sua personalidade.

Não falemos de mim, senão o necessário. O necessário é dizer que numa certa noite, por vários momentos, eu estava em disponibilidade para a própria morte. Foi quando a ave — a tia do homem redistribuiu os objetos que haviam pertencido ao finado marido — foi quando a ave que eu herdara pareceu falar, de tanta fúria nos seus olhos mortos, o que causava nos meus o pavor.

Assim falou a ave empalhada:

— Que fará minha alma sem um corpo para sofrer? Onde terá suas angústias? Precisarás andar de porta em porta, pedindo fresta por onde entrar. Doerá no vento que bate nas janelas...

(Chegado a esse ponto, interrompi a história).

DIZE-ME O QUE CONTAS E TE DIREI QUEM ÉS

Induzir a criança a imaginar e contar histórias é uma das maneiras mais conhecidas de conhecer seus problemas, pesquisá-los, evitando que ela se feche numa concha de autoproteção. A psicoterapia infantil deu recentemente nova força a este processo com as narrativas míticas, o *mufal storytelling* criado por Richard A. Gardner. Interpretando e selecionando os elementos da história imaginada pela criança, o psicólogo constrói na mesma hora outra história capaz de contribuir para aliviar as tensões do paciente e permitir que ele encare de maneira sadia suas relações com o meio familiar e os amigos.



Sobre a dramatização das crianças cria-se A Ilha Mágica do Contador de Histórias

Os personagens geradores de tensões na vida da criança aparecem transfigurados nas histórias que inventa. Levado pelo subconsciente, um dos pacientes do Dr. Gardner, um menino de 12 anos e meio, situou-se como um homem que matou a mulher que herdara uma fortuna. Motivo do crime: a avareza da mulher. O dinheiro em psicanálise, é conhecida representação do amor. A mãe do menino era extremamente fria e ávida de amor. Em contrapartida, o Dr. Gardner inventou a história de um jovem cuja mãe era muito egoísta e que não lhe dava um centavo. O jovem arranjou um bico como entregador de jornal, estudou muito, conseguiu bons empregos. Depois, casou com uma boa moça que tinha suas economias e viveram felizes para sempre. Com essa interpretação, o psicólogo encorajou o menino a acreditar em outras fontes de amor.

O Dr. Gardner partiu da certeza de que é raro encontrar uma criança que aceite a conscientização de seu inconsciente. Quando chega com mais facilidade ao coração do problema. É importante para isso lançar mão dos mesmos personagens e cenários.

A nova terapia também repudia os acessórios comuns nos consultórios dos especialistas em psicologia infantil. Brinquedos e desenhos, quando usados como apoio, isolam e artificializam os relatos das crianças. O processo de narrativas míticas tem como instrumento básico o gravador. O primeiro passo é mostrar ao paciente uma coleção de fitas gravadas, cada uma com um nome de criança numa etiqueta. Com isso, nasce o desejo de

participação no brinquedo. A criança tem a chance de escrever seu nome numa fita virgem. A seguir, o psicólogo faz perguntas de rotina, deixando à vontade o percurso do jogo. O próximo passo é canalizar na direção mais livre possível a imaginação da criança. São "contra as regras do jogo, por exemplo, contar histórias sobre coisas que você viu, que viu no cinema ou na televisão, ou sobre coisas que realmente aconteceram a você ou a qualquer pessoa conhecida." Assim liberado da obrigação confessional, o paciente não tem constrangimento em colocar em palavras uma fantasia que brota diretamente do subconsciente. E, na infância, esse tipo de fantasia não sofre deturpações preventivas de admiração de culpa, ao contrário do que ocorre nos confrontos dos adultos com os psicanalistas.

Quivindo a história, começa o trabalho de identificar no elenco de fantasia o protagonista-criança e os co-protagonistas ou principais coadjuvantes de seu meio. "Como nos sonhos", diz o Dr. Gardner, "duas ou mais figuras podem representar várias facetas da mesma personalidade. Um bom cachorro e um gato malvado na mesma história podem representar forças conflitantes no íntimo da criança. Uma horda de figuras similares pode simbolizar poderosos elementos numa única pessoa. Um pai hostil pode surgir como um estouro de boia. Bandos de pequenas criaturas, como insetos, minhocas ou ratos, muitas vezes simbolizam complexos reprimidos. Figuras malévolas podem representar uma exteriorização da hostilidade reprimida na criança, como também um testemunho simbólico sobre a hostilidade de uma figura signi-

ficativa. A vez ambos os mecanismos funcionam simultaneamente. Um leão ameaçador, numa história, representava o pai hostil, e ele aparecia ainda mais ameaçador pela hostilidade da própria criança, reprimida e projetada no leão." E, com frequência, a moral da história ou o próprio título humanam o angulo mais afim com o problema da criança.

O relato do psicólogo não pode fugir dos elementos essenciais do que ele acaba de ouvir, mas sua contribuição mais positiva é abrir saídas para os impasses que surgem na narrativa da criança e criar uma atmosfera sadia e otimista. É a moral da história, como nas fábulas, carrega uma responsabilidade enorme.

Embora levar a criança a contar histórias seja recurso muito antigo em psicoterapia, o Dr. Richard A. Gardner garante que as narrativas míticas constituem absoluta novidade nessa área. E frisa o essencial do

processo: o psicólogo cria opções a partir do mundo subconsciente da criança, usando o instrumental de fantasia criado pelo paciente, não força soluções ficcionais estranhas à sensibilidade e à problemática interior da criança. Naturalmente, o recurso das narrativas míticas não cobre toda a gama de problemas psicológicos da criança. Mesmo as crianças de quatro anos e meio (limite mínimo para eficiente aproveitamento do processo) ou mais, podem tirar proveito de outros recursos do arsenal psicoterapêutico. E nos casos de psicose os estímulos à fantasia são contra-indicados e o tratamento. O Dr. Gardner especifica de forma inequívoca o *mufal storytelling* é prioritariamente indicado para crianças capazes de expressão verbal que tenham problemas neuróticos ou desordens de personalidade. Mas é também proveitoso nos casos de repressão e de inteligência limitada.



POLANSKI, GODARD, TRUFFAUT, SGANZERLA, JOAQUIM PEDRO.

ESPAÇO
RESERVADO
PARA VOCÊ

Joaquim Pedro, David Neves, Cezar Dique, Polanski, Resnais, Xavier de Oliveira, Antônio Calmon, Sganzerla, Godard, Truffaut. Todos eles começaram fazendo curtas. Dos brasileiros, muitos foram lançados pelas festivais anuais do JORNAL DO BRASIL e hoje são profissionais. Mc Leão, Tinka Jovini, Beteia e Chris Mader começaram no curto e ficaram no curto. Agora, queremos ampliar esta lista. Com o seu nome.

O 2º Festival Brasileiro de Curta Metragem, promovido pelo JORNAL DO BRASIL, será de 14 a 18 de agosto, no Cine Opera. O INCE oferece 50 mil cruzeiros em prêmios e três troféus "Humberto Mauro".

Cine Opera — 14 a 18 de agosto

2º FESTIVAL BRASILEIRO DE CURTA METRAGEM

Informações na Assessoria de Relações Públicas
Av. Rio Branco, 110/112, sobrelaje — e em todas as Succursais do
JORNAL DO BRASIL

Lispector, C. (1972c). "Conversa descontraída: 1972". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 234, p.2.

PÁGINA 2 □ CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 8 de janeiro de 1972

CONVERSA DESCONTRAÍDA: 1972

Há quanto tempo não vejo um pôr do sol? E os que vi foram por acaso felizes. Talvez haja um pouco de pudor no fato de nunca ter ido à praia para ver o sol descer apaziguando e poder fixá-lo sem se me ofuscarem os olhos — e sem o brilho duro de sete fincadas no melão. Mas no caso o sol em declínio é decaído. E uma parte de nossa Terra transforma-se em obscuro berge embalante.

A gradual escuridão me amedronta um pouco, licho que sou e a que toma cautela. Escuridão? Não é e espanto. O dia morrendo em noite é um grande mistério da Natureza.

O que é Natureza? Pergunta difícil de se responder porque nós também fazemos parte dela e sem distância suficiente para encará-la: em mim ela brota de meu amago qual semente que rompe a terra. Natureza — como explicar o seu significado único e total? Como entender sua simplicidade enigmática?

ca? Não me lembro como eu quando me ensinaram ou li essa palavra — mas não a explicaram. E não entendi. Quem não sabe o que é jamais chegará a saber. Há coisas que não se aprendem.

Espera-me a Natureza e a este mundo que é Deus. E num planície em que até entre as areias do deserto acontece a vida.

Ainda langorosa do fim do ano, vou então falar de deserto, já que comecei. Esteve uma vez à beira do Saara, além das pirâmides. O deserto. A perder-se de vista. Por todos os lados a perdição. A visão de sua extensão nos é cortada pela linha do horizonte onde se curva a Terra. Pois o deserto tem linha de horizonte como o mar, e como o mar, é tão profundo.

Experimentalmente temo ao olhar para o deserto. Quereria depressa atravessá-lo e já estar do outro lado. Também outras vezes sobrevoei o Saara e o mesmo temor aviesou-me o coração. Imagine-me perdida e so-

zinha nas areias infundáveis onde não há rumo, meu Deus. Eu grito em vão por socorro.

Vou parar por aqui mesmo para não fabricar angústia em ninguém: o que se quer é um 1972 sem muita angústia. Uma ponte bem lançada que se estenda com graça e leveza levando-nos a 1973 sem se sentir.

Falei em angústia. O que é angústia? Na verdade minha tendência a indagar e a significar já é em si uma angústia. Esta começa com a vida. Cortam o cordão umbilical: dor e separação. E enfim choro de viver.

Viver? Viver é coisa muito séria. E sem brincadeira nenhuma. Embora aqui esteja eu a brincar de algo precioso e novo. Levo a vida deversas e frente a frente. Nestes momentos de "agora mesmo" estou vivendo tão leve que mal posso na página, e ninguém me pega porque deu um jeito de escapar. Tive que aprender.

As vezes não se precisa ter medo da angústia: ela pode ser fértil e dar frutos de alegria e pureza. Mas "é preciso não ter medo de criar", escrevi eu mesma há muitos anos. Estou achando muito esquisito eu me criar...

Criação é coisa secreta e da natureza obscura. De que ponto do ser nasceu em Stravinsky e Pássaro de Fogo? Da alma, está bem. Mas onde fica a alma do ser?

Nunca me imaginei escrevendo sobre "alma". Mas a conversa arrastou consigo outra conversa e ali me aqui de corpo e alma presente nos num jornal. O que se chama de essência está em alguma parte do ser. Qual é a essência da vida?

Ah, o que desconheço me ultrapassa. A verdade ultrapassa-me com tanta paciência e doçura.

Querida ultrapassar-me em 1972 e andar à minha própria frente. Sem dor. Ou só com dores de parto que dão um nascimento de coisa nova. Também porque, ao ultrapassar-me, saí de si e se cai no "outro". O outro é sempre muito importante.

O verso está instalado no meu coração.

E de tudo — resta esta última frase que me veio isolada, solta e sem se explicar. Assim somos nós? Sem explicação?

Se assim somos, amém.

1972? Amém.

Recuso-me a ser um fato consumado.

Por enquanto sobrenado na preguiça. Adeus.

Clarice Lispector

A CRIANÇA E O PRINCÍPIO



mulher

Até os seis anos, em média, a criança ainda não aprendeu a diferenciar um princípio de educação (higiene, respeito, etc.), das ações individuais que possam infringir esse princípio. E ela muitas vezes pensa que o errado, dada a reação dos pais (repreensão, castigo ou advertência), é o ato em si. Aos oito meses ela já sabe a diferença entre o sim e o não. E em geral até os seis anos vai assimilando as normas que lhe são inculcadas. Quando atinge uma maturidade maior, é capaz de distinguir sozinho os ensinamentos básicos de

educação e pode encaixar as mais diferentes ações dentro deles.

Durante esse tempo, a atuação errada dos pais pode levar a dois extremos de comportamento que caracterizam a criança-problema: de uma, a reprimida, sem iniciativa e sempre com medo de errar e de outra, "largada", impossível de conviver em sociedade.

De acordo com a psicóloga infantil Jane Adrian, em artigo publicado no *London Times*, as pais que sempre esperam que a criança, adiante qual os comportamentos que lhes agrariam ou desagradam e, muito cedo ainda, consideram normal que ela não se comporte pelo fato de poder brincar com areia e não com comida, por exemplo, e que saiba quando está sendo castigada e inconveniente.

Comportamento inconveniente

A maioria das crianças consegue reagir da maneira esperada: acatam a dife-

— A coisa que minha mãe briga mais é de eu não guardar os brinquedos depois que eu brinco. Ela vive dizendo que eu só sei fazer bagunça.

Isabela, 5 anos

— A pior coisa do mundo que uma criança pode fazer é não ir dormir na hora que mandam. Como é que eu sei? Minha mãe fica furiosa quando eu não vou logo, diz que criança tem que ter hora para dormir e que quem não obedece é muito feio e mal educado.

Isabela, 5 anos

as alegações foram unânimes: "Porque namorada fica uma fera, grite, briga, ameaça e baba".

Crime e reação

Em realidade, uma série de delitos leves passaram a constituir, na mente infantil, autênticos crimes. E mais grave ainda, as mães, no serem informadas deste resultado, surpreenderam-se enormemente, pois "jamais poderia imaginar que meu filho pudesse ter achado que a minha reação fosse realmente por uma coisa tão banal".

Em todos os casos descritos, a ação que a criança praticou constitui a infração de um princípio maior (de higiene, responsabilidade, gentileza) que os pais estavam tentando ensinar. Era pois quebra do princípio que eles se chamavam, mas isso jamais era dito no momento da tempestade. Este geralmente coincidia com outro fator igualmente responsável por incutir distorções na aprendizagem, por parte da criança, das regras às quais ela deverá seguir: o estado de espírito da mãe, no estado de fúria. A rigor, os aspectos mais banais provocam reações mais violentas justamente "porque deveriam estar mais do que sabidas", da mesma maneira que, por não terem maiores consequências imediatas, as vezes são deixados de lado sem qualquer comentário. Isso, naturalmente, dependendo do seu humor, dela estar ou não "num mau dia".

Para a psicóloga Cláudia Isabela, essa alternância de reações para coisas iguais ou semelhantes é uma das coisas que mais perturba a criança.

— Mesmo levando-se em conta a dificuldade de controlar os momentos de fúria e a ansiedade, cabe aos pais tentar fazer com que pelo menos a maioria das reações sejam coerentes com as ações que as provocaram, evitando, com isso, projetar na criança os seus desconfortos emocionais. Quando a atitude da mãe é muito desproporcional em relação ao fato, isso gera um outro tipo de reação por parte da criança: ela passa a repetir as atitudes que desagradam por pura agressão, para "desconter". No caso, a única solução para o conflito latente seria os pais se convencerem de que estão muito mais capacitados do que a criança para este tipo de exercício.

Esquecer sempre

Mas, o que faz a criança transgredir? Até a idade em que as regras não foram consistentemente ensinadas, mas apenas condicionadas, segundo Cláudia, que sempre por distração, por falta de atenção, e aí a transgressão não ocorre sistematicamente. Quando a criança, apesar de lembrada, "esquece sempre", isto já representa a sua maneira de apreender ou então um recurso para chamar a atenção, consequência de algum problema emocional. A simples advertência ou mesmo a punição, não dá qualquer resultado. O primeiro passo, para a mãe,

seria fazer um balanço da sua maneira de se conduzir com a criança, no todo, e então partir para uma conversa mais profunda e esclarecedora.

Apenas quando a criança já tem formada a consciência das regras é que a transgressão passa a ser intencional, feita deliberadamente para aborrecer. Mas ainda aí — afirma Cláudia — surgem as exceções. Há crianças que, mesmo já tendo atingido este grau de maturidade, não têm capacidade de controlar os próprios impulsos — qualquer frustração é vivida com muita intensidade do que a média.

— Em geral este tipo de problema é diagnosticado no colégio e é fruto de alterações neurológicas ou afetivas. Além do tratamento a que a criança deverá se submeter, é importante que os pais estabeleçam somente um número mínimo de regras. Aos poucos, dependendo das respostas que forem sendo dadas pela criança, é aumentando-se gradativamente.

Atitude normal

Na verdade é fundamental que os pais deem à criança uma noção de hierarquia da gravidade de suas ações. Baste numa criança menor, por exemplo, é mais grave do que deixar o tubo de pasta de dentes aberto, e assim por diante. E ela deverá ter a certeza de que para cada tipo de transgressão haverá uma reação correspondente.

— No momento da transgressão é necessário que a criança saiba que, apesar da zanga e mesmo do castigo, ela não está deixando de ser amada. Para isso, é importante que a reação seja só momentânea e que a atitude da mãe volte a ser normal logo em seguida. Uma das coisas mais antagônicas para a criança, por exemplo, é que sua mãe fique sem lhe falar durante todo o dia, como represália a uma falta cometida.

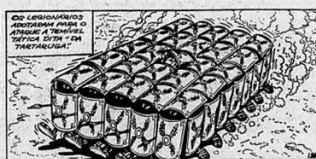
Em geral a transgressão é seguida pelos pais de maneira muito profunda, como um acontecimento que transcorre a sua própria gravidade. Sentem-se atingidos na sua afetividade pessoal e, se não disso, têm pouca confiança na sua autoridade. Isto poderia ser evitado se eles avaliassem sensatamente aquilo que consideram importante transmitir a seus filhos, sem exigir mais do que a criança pode dar e acreditando fundamentalmente nos seus próprios valores.

O certo e o errado

Jane Adrian acredita que as regras fixas como higiene, alimentação, convívio, saúde, alimentação já são suficientes no currículo de ensino familiar. E que as outras regras que os pais tenham predileção não devem ser levadas tão a sério na vida diária.

— Ao surgir o problema do certo e do errado, é de se esperar em termos simples como "isto não é muito agradável porque..." E se o problema não se enquadra neste tipo de distinção, admitir que "você fez uma grande bobagem, mas eu também me aborreci demais..."

ASTERIX



E CLEOPATRA



Lispector, C. (1972d). "Uma história policial para crianças". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 286, p.2.

PAGINA 2 □ CADerno B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 11 de março de 1972

Clarice Lispector

UMA HISTÓRIA POLICIAL PARA CRIANÇAS

Um livro meu, O Mistério do Coelho Pensante (publicação de José Alvaro Editora, com ilustrações muito belas de Eurídice), tem causado muita perplexidade. Pois lá eu faço uma pergunta e ainda não encontro uma resposta que me servisse. O núcleo da história é verídico. Começo com um pequeno prefácio:

"Esta história só serve para crianças que simpática com coelho. Foi escrita a pedido-ordem de Paulo, quando ele era pequeno e ainda não tinha descoberto simpatias mais fortes. O Mistério do Coelho Pensante é também minha discreta homenagem a dois coelhos que pertenceram a Pedro e a Paulo, meus filhos. Coelhos aqueles que nos deram muita dor de cabeça e muita surpresa de encantamento. Como a história foi escrita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para as explicações orais. Peço desculpas a pais e mães, tios e avós, pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. Mas pelo menos posso garantir, por experiência própria, que a parte oral desta história é o melhor dela. Conversar sobre coelho é muito bom. Aliás, esse Mistério é mais uma conversa íntima do que uma história. Daí ser muito mais extensa que o seu aparente número de páginas. Na verdade, só acaba quando a criança descobre outros mistérios."

E agora começa a história:

Pois olhe, Paulo, você não pode imaginar o que aconteceu com aquele coelho.

Se você pensa que ele falava, está enganado. Nunca disse uma só palavra na vida. Se pen-

sar que era diferente dos outros coelhos, está enganado. Para dizer a verdade, não passava de um coelho. O máximo que se pode dizer é que se tratava de um coelho muito branco.

Por isso tudo é que ninguém nunca imaginou que ele pudesse ter algumas idéias. Veja bem: eu nem disse "muitas idéias", só disse "algumas". Pois olhe, nem de algumas achavam ele capaz.

A coisa especial que acontecia com aquele coelho era também especial com todos os coelhos do mundo. E que ele pensava essas algumas idéias com o nariz dele. O jeito de pensar as idéias dele era mexendo bem depressa o nariz. Tanto franzia e desfranzia o nariz que o nariz via cor-de-rosa. Quem ousasse pôde achar que pensava sem parar.

Não é verdade. Só o nariz dele é que era rápido, a cabeça não. E para conseguir cheirar uma só idéia, precisava franzir 15 mil vezes o nariz.

Pois bem. Um dia o nariz de Joãozinho — era assim que se chamava esse coelho — um dia o nariz de Joãozinho conseguiu fazer uma coisa tão maravilhosa que ele ficou babo. De pura alegria, seu coração bateu tão depressa como se ele tivesse engolido muitas borboletas. Joãozinho disse para ele mesmo:

— Puxa, eu não passo de um coelho branco, mas a cabeça dele cheirava uma idéia tão boa que até parece idéia de menino!

E ficou encantado. A idéia que tinha cheirado era tão boa quanto o cheiro de uma cenoura fresca.

Joãozinho começou então a trabalhar nessa idéia. E para isso precisou mexer tanto o nariz que dessa vez o nariz ficou quase vermelho. Coelho tem muita dificuldade de pensar, porque ninguém acredita que ele pense. E ninguém espera que ele pense. Tanto que a natureza do coelho até já se habituou a não pensar. E hoje em dia eles todos estão conformados e felizes. A natureza deles é muito satisfeita: contanto que sejam animais, eles não se incomodam de ser burrinhos. (continua no próximo sábado).

NOTA: reli sua carta, Candy. Você não me deu o número de seu telefone. Pode me telefonar. A Manuel Antônio: você mudou de endereço?

mulher

Lançada nos Estados Unidos há 30 anos, em meio a grande controvérsia, e já aceita em outras partes do mundo, inclusive em São Paulo, onde se está transformando em moda, a **terapia rogeriana** é hoje uma das mais heterodoxas técnicas de tratamento psicológico. Partindo da hipótese de que ao homem basta a liberdade interna para que tenda à maturidade e à realização plena, essa terapia propõe aceitar o homem tal como ele é, sem pretender moldá-lo ou corrigi-lo. Para facilitar o autoconhecimento, os rogerianos admitem inclusive o contato epistêmico entre os participantes chamados "grupos de encontro", uma forma mais íntima e completa de psicoterapia de grupo.

Embora as idéias da terapia rogeriana já fossem conhecidas nos Estados Unidos desde 1930 em reduções circulares, o grande escândalo surgiu em 1942, quando Carl Rogers lançou o seu livro *Counseling and Psychotherapy*. A questão Rogers, como ficou conhecida a controvérsia em torno das novas idéias, ganhou importância por propor, menos uma teoria sistemática — o que aliás é o principal motivo de sua não aceitação integral — do que uma visão filosófica do homem: o que importa ao homem é a experiência vivenciada e percebida. Palar dele é falar do que sente, percebe e valoriza, e não por meio de esquemas de referências estranhas a ele, ou através de uma teoria descritiva.

A própria biografia de Rogers ilustra a sua tese de que o importante é "ser" e não "realmente se". Depois de uma juventude passada no ambiente rural e isolado do interior dos Estados Unidos, numa família em que o trabalho árduo e o ascetismo eram as virtudes principais, veio a sua formação universitária. Mas já na metade de um curso de agricultura científica ele decidiu-se pelo sacerdócio. Ao seu crescente contato com o mundo, entretanto, correspondeu uma tendência progressiva ao liberalismo que o fez desistir do traço missionário e pastoral. Voltando-se para o campo da assistência social, da educação, da filosofia e da clínica psicológica, ele trabalhou durante 12 anos na recuperação de menores delinquentes, tendo nessa época as primeiras intuições sobre quais poderiam ser os motivos determinantes da ação humana. A partir daí aprofundou seus conhecimentos de teorias e técnicas psicanalíticas e terapêuticas e em 1930 passou a lançar sua própria corrente, que tem como fundamento a relação objetiva com o paciente, encarado como ser global. Até hoje seu trabalho é intenso e ativo e inclui cursos, conferências, artigos e muitos livros — dentro e fora dos Estados Unidos.

A REALIDADE DE CADA UM

Mais recentemente Rogers concentrou seu interesse nos grupos de encontro que, mais do que uma técnica terapêutica, são um caminho para a maior abertura ao autoconhecimento e à acumulação de vivências. Através de um estreito contato — entre os participantes, a atitude que predomina nos grupos é a de descoberta de como cada um se vê, se sente, o de como percebe o mundo. Segundo Rogers, é disso que depende a maneira de ser e de agir do indivíduo, e assim a experiência torna-se válida para qualquer pessoa, independentemente da sua rotulação clínica em normal, obsessivo, neurótico etc.

Para a melhor compreensão da necessidade de libertação interna do homem Rogers coloca um exemplo: se uma criança aprendeu que mostrar-se afetuosamente com o irmãozinho lhe garante a aceitação materna, pode ocorrer que ela jamais permita que um sentimento de ciú-



Deixar a criança ser o que é e aceitá-la como é, segundo Carl Rogers, cumpre aos pais, professores e terapeutas

me aflore ao nível da consciência. Ele é incompatível com a condição necessária de ser boa-síntese. Mas neste caso, ela estará tomando a sua capacidade de elaborar convenientemente uma experiência própria, na defesa da auto-imagem da criança que recebe amor.

No processo contínuo de desenvolvimento o fator básico é a integração. A aceitação interna das experiências. No bebê que é alimentado há uma adequação entre a vivência (o saciamento), a percepção (o bem-estar) e a exteriorização das duas experiências (a satisfação). No adulto esta integração entre organismo, consciência e expressão é mais sutil e menos comum. Para que ela se realize, é necessária a aceitação total, por nós mesmos, de tudo que sentimos e somos.

Assim como um leão, por ser leão, age agressivamente, também o homem não é menos homem por sentir medo, raiva, ternura ou força. A cada momento vivido, sentimentos e vivências podem renovar-se, carregando consigo tudo que é relevante no passado e formulando projetos existenciais futuros, num constante processo de transformação e complexidade.

Rogers prevê que o estado de satisfação se dará na medida em que se puder expandir a abertura a novas sensações e preferências, tais como se concretamente percebidas e não na dependência de valores estabelecidos pelos outros e adotados por nós como se os tivéssemos realmente escolhidos. Ao contrário do que frequentemente ocorre: gostamos ou detestamos simplesmente em função dos padrões que nos foram transmitidos pelas instituições familiares e sociais.

Este desenvolvimento pleno pressupõe a existência de condições privilegiadas: liberdade de experimentar e sentir, ausência de ameaças, de temores pela perda de bens considerados preciosos e a convicção da estima dos outros que, segundo Rogers, é o fundamento da auto-estima que nos vamos permitir.

A ACEITAÇÃO DOS OUTROS

Para admitir qualquer experiência interna, ou seja, para explorar a nossa personalidade, ele acredita ser necessário que nos sintamos incondicionalmente aceitos — em primeiro lugar pelos outros da maneira como somos, vivos e agindo como agimos. A possibilidade de chegar a "ser" virtualmente o que somos exige o total respeito de alguém por nós, acima e a despeito do que pensamos, fazemos, e dos caminhos que escolhemos. É justamente este o clima que pais, professores e terapeutas podem criar através de uma atitude de concessão, compreensão e respeito. Não corrigindo de modo diretivo nem curando mediante a transformação do ser em desenvolvimento. O objetivo deve ser sempre o de ajudar, facilitar, estar presente e acreditar.

O processo terapêutico de Rogers não é padronizado. Centrado no cliente, é único em cada caso. Apesar disso, tem características que se repetem e que permitem delinear a imagem do que seja a vida plena, quando a terapia é levada a um ponto ótimo.

Não existe orientação para um estado fixo de felicidade, de realização ou de

ausência de tensões. Ela consiste essencialmente em estimular um processo de ser a ser, de tender para a verdadeira liberdade. É a busca de um movimento — e não de um destino — livremente escolhido pelo organismo total, a cada momento. Para Rogers, amadurecer psicologicamente é dispor-se ao uso de faculdades ou máscaras, é viver para além do que se deveria ser. É não se preocupar com aquilo que agrada ou não aos outros.

Ele admite que ao lado dessa libertação pessoal crescerá a aceitação incondicional do outro, do seu bem-estar e dos seus direitos. Aumentando a sua confiança em si próprio o homem terá mais condições de atender às suas necessidades, inclusive a de ser reconhecido e amado e a de participar do mundo. Ele se descobrirá, criativo, flexível, livre e capaz no momento em que perder o medo de assumir atitudes e sentimentos aprendidos ou antecipados como ameaçadores.

De acordo com Rogers, viver plenamente é a tendência essencial do ser humano livre. Mas esse dado fundamental da posição rogeriana dificilmente se adequaria às condições atuais do relacionamento humano onde, ao contrário, é mais acentuada a tendência à intervenção, à orientação e ao controle. Tanto maior quanto mais íntimo o relacionamento. Adotar o seu ponto-de-vista, integralmente, implicaria uma total mudança das regras, familiares e educacionais. Exigiria abdicar das atitudes autoritárias e diretivas — consideradas até agora indispensáveis ao bom funcionamento da organização social.

ASTERIX



O GAULES

Lispector, C. (1972d). “Um anticonto”. Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 121, p.2.

PÁGINA 2 ☐ CADERNO B ☐ JORNAL DO BRASIL ☐ Rio de Janeiro, sábado, 19 de agosto de 1972

Clarice Lispector

UM ANTICONTO

Nota: este relatório-mistério, este anticonto geométrico foi publicado na revista Senhor, de São Paulo. Na sua apresentação, Nélson Coelho diz que tentou matar em mim a escritora. Cita vários escritores que tentaram o suicídio da palavra escrita. Nenhum deles conseguiu. "Como Clarice não conseguirá", escreve Nélson Coelho.

O que tentei com essa espécie de relatório? Acho que queria fazer um **anticonto**, uma antiliteratura. Como se assim eu desmistificasse a ficção. Foi uma experiência valiosa para mim. Não importa que eu tenha falhado. Chama-se:

OBJETO

Esta coisa é a mais difícil de uma pessoa entender. Insista. Vou falar de uma coisa que aos outros parece óbvia. Mas é extremamente difícil de se saber dela. Pois envolve tempo.

tempo. Não é o tempo quando ele na realidade não é divisível. Ele é sempre e imutável. Mas nós precisamos dividi-lo. E para isso criou-se uma coisa monstruosa: o relógio. Não vou falar sobre relógios. Mas vou falar sobre o tempo. O tempo é um relógio eletrônico que não para. É aberto: digamos que eu tenho a hora. O tempo eletrônico tem desesperação. A marca é Sleglia, o que quer dizer "acorda." Acorda para o que, meu Deus? Para o tempo. Para a hora. Para o instante. Esse relógio não é meu. Mas é como se fosse. Não é pulso: é sólo portador. Seu mecanismo é muito simples. Não tem a complexidade de uma gente, mas é

Se ele se quebrar, pensam que morrer? Não, só simplesmente embora. Mas, Soglia, você tem fringes... Soubes pedir para o guarda-lua de couro para protegê-lo contra a umidade. Soubes também que você uma vez parou. A dona não se afobou: deu a ela uma roupa adequada para o simples e nunca mais parou para ela não o sempre. Eu te compreendo, eu te perdoo: você veto da Sulca e precisou de um minuto de tempo para se acalmar... não é?

— Já ouvi o despertador de Soglia

Estou escrevendo sobre ele mais ainda do que vi. Vai ser o encontro. Se bem que sua dona o descreveu com todos os detalhes. Spegla: acorde, mudo, acorde, acorde para ver o que tem que ver, visto. E' importante estar acordada para ver. Embora também seja importante dormir para poder sonhar com as realidades nas quais não acreditamos.

Sveglia é objecto.

Será que Sveglia me vê? Vê, sim, como se eu fosse outro objecto. Ele reconhece também que às vezes a gente vem de Marte.

Estão me acontecendo coisas que mais parecem um sonho. Acorda-me, Spegia, eu quero ver a realidade. Mas é que a realidade é um sonho. Sinto-me agora melancólica porque estou feliz. Não é paradoxo. Depois do ato do amor não dá uma certa melancolia? A da plenitude. Estou com vontade de chorar. Spegia não chora. Aliás, ele simplesmente não tem circunstâncias. Dorme, Spegia, dorme um pouco, eu não suporto tua vigília neste teu desesperato. Você não pára de ser. Você não sonha. E nem se chama de "funcionário": você não é funcionamento, você é. Há coisas que são.

Você é todo magro e enzuado. E nada lhe acontece. Mas é você que faz acontecer as coisas. Me acontece, Slegia, me acontece. Estou precisando de um determinado acontecimento. Dá-me de volta o desejo, Slegia. Mas eu não te quero para mim. Não gosto de ser vigiada. E você é o olho único aberto sempre. Você não me quer mal, mas também não me quer bem. Será que estou ficando assim, sem sentimentos? Um objecto? Sei que estou começando a ter pouca capacidade de amar. Minha capacidade de amar foi pisada nos meus pés, Deus. Só restou o desejo. Não. Eu preciso que ele se desfeque. Já estou com muita pena que só a coisa que resta é a virtude eterna, imortal.

Viver — coisa que você não conhece — importa muito. Viver seco, viver o essencial.

Se ele se quebrar, pensamos que morreu? Não, foi simplesmente embora. Mas, Svegliá, você tem fraqueza. Soube pela dona que você precisa de uma capa de couro para protegê-lo contra a umidade. Soube também que você uma vez parou. A dona não se afobou: deu a ele-nele uma mezinha muito da simples e você nunca mais parou para todo o sempre. Eu te compreendo, eu te perdoo: você veio da Suíça e precisou de um mínimo de tempo para se aclimatar. não é?

Já ouvi o despertador de Sueglia, por telefone, dar o alarme. É estranhíssimo: é como se estivesse soando dentro da gente. Parece que o seu eletrônico-Deus se comunica com o nosso cérebro eletrônico: o som é macio, íntimo demais e sem nenhuma estridência. Parece vir de um instrumento de sopro. (Sugiro que guardem esta primeira parte para dar sentido à continuação, no próximo sábado).

OS IMPONDERÁVEIS DE KLEE

MÁRIO BARATA



Artista para contemplação, Klee ajustou-se a uma maneira de ver característica do Modernismo 1900-1960 e subjacente à história da arte em geral

ENCICLOPÉDIA do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a importante mostra de obras de Paul Klee, que recebeu eficaz suporte metodológico (amplificações fotográficas de esquemas e tradução de textos dos *Exposições Pedagógicas*, preparados pelo Instituto de Desenho Industrial do Museu, audiovisual — com slides de outros trabalhos do artista — feito especialmente para o público, também por técnicos do IAM; colaboração do ICBA com a apresentação diária e gratuita do filme de 30 minutos realizado para a TV de Munique e foi muito visitada pelos jovens, estando ainda em debate a sua contribuição à cultura e à sensibilidade das novas gerações de arte e arquitetura). A exposição, que já trouxe à nossa conhecida a obra de Klee no Brasil, sobretudo a das reproduções em livros e em duas belas obras do acervo do próprio Klee.

A compreensão dos fenômenos artísticos é regulada por normas de abordagem sociologicamente coercitivas e típicas de cada época, malgrado a existência de algumas possíveis constantes ou de fatores mais estáveis de apreensão estética, em parte controversos neste final de século.

O nosso tempo viu em Klee a beleza imponderável de seus preciosismos cromáticos e de sua linha graciosa e como que liberada do peso das coisas. Ele próprio, nos notáveis escritos pedagógicos ou teóricos que elaborou, não admitia o afastamento da função formalístico-visual na gênese consciente e subconsciente da obra e na assimilação desta, contemporaneamente, pelo observador. No entanto, destacava simultaneamente — e em parte fol por isso tão querido pelos surrealistas — a presença de conteúdos variados, simbólicos ou interpretativos dos seres e das coisas e mesmo de tradução de tensões e polaridades da mecânica da matéria, contemporaneamente à do que se chama de espírito humano.

George Schmidt observou agudamente, em seu livro sobre 150 quadros do Museu de Arte de Brasília, que, "ao contrário dos cubistas, o caminho seguido por Klee não conduz do motivo à forma, mas, em sentido inverso, pela variação do tema formal primário, vai até à expressão possível de um objeto." "Tais como redes de pesca, os temas formais de Klee mergulham no mar do inconsciente e se associam a experiências vividas, para subir à superfície da tela." O trabalho de Klee concentra-se inteiramente

mente sobre o evoluir de temas formais, de tal modo que toda forma figurativa deve ficar no escalão primário expressivo do signo."

Apesar de Schmidt ser especialista formado na época do formalismo e representante desse importante e, ao ver de três gerações, fundamental método de avaliação e classificação das obras de arte, ele adiciona aspectos do conteúdo à interpretação da obra de Klee, de quem fora amigo e com quem conversara bastante sobre esses assuntos.

A beleza das sutis *fólas* de Klee foi suficiente e hedonisticamente percebida durante mais de 50 anos, através da pura visualidade. Não obstante, a compreensão e interpretação de seus significados crescem cada vez mais, na medida em que se impunha o conhecimento da profundidade da visão que o artista tinha do mundo e da arte, estabelecendo de modo peculiar, uma conexão entre finito e o infinito.

Seus tratados mostram like vinda do exterior e o interior das coisas, com um sistema em movimento. A forma para ele, é importante, mas as coisas de muitas obras, como acentuado Carlos Oideon-Welker em seu livro tão pioneiro na parte relativa a essas coisas significativas em sua obra, são também diretamente teóricas. Para o pintor, vários trabalhos resultavam quase que de um exercício sobre os mistérios do universo e do homem. Muitos desdes traços gráficos pictóricos — desde os ligados ao orfismo de Delanay e a caligrafia de Gaudin — foram, sobretudo nos anos 40 e 50, vistos como abstração pura e não eram, em geral, As formas — excetuados alguns — todos — envolviam frequentemente referências e realidades conceituais ou vivenciais, que a simples aparência visual não poderia revelar, no primeiro caso

MAS Klee forneceu-nos um material apto às delícias da visão, a respeito do qual nunca houve engano crítico. Caracterizou-o um extraordinário requinte de nuances e harmonias que cedo o transformou num dos maiores pintores do século, tendo sido sua obra considerada válida a partir dessa realização sensível. Além, de várias vertentes dela ainda hoje derivam lições criadoras.

Foi deste artista do maravilhoso e do sutil que o MAM do Rio e um dos museus de Dusseldorf ofereceram às no-

vas gerações brasileiras uma visão direta, através de 62 peças da coleção westfaliana, quase todas adquiridas, em 1969, do acervo particular de G. David Thompson, de Pittsburgh, Dusseldorf, onde Klee lecionara de 1931 até a ascensão do nazismo, fez bem em comprá-las, malgrado não tenham, em alguns casos, a grandeza das do acervo existente nos Museus de Arte de Basileia e de Berna (Fundação Klee) e da coleção do filho, Felix, esta em parte exposta em 1971, em Winterthur e outras cidades europeias.

Klee é artista para contemplação, no que se ajustou a uma maneira ver característica do Modernismo 1900-1960 e subjacente na história da arte em geral. É esse o seu clima, mesmo quando nele existe uma iconologia, que implica ela mesma uma exigência (imperante na hora atual) de meditação.

Todavia, do mesmo modo que nos outros momentos da obra, a fórmula imposta pelo tempo e pela história não se incorpora através do sentir e um ver antropológico, explícitos e condicionados pela forma de viver de cada época. Assim, a obra de Kierkegaard, compreendida e contrabalançada original de Kier, mas a outros, mais ligados à atual vanguarda, e até talvez tendo desistido um pouco por não se enquadrar na arte de seu tempo, não se encontra no sentido crítico atual. Os dois deslocados através de uma ambientação sonora ou retórica bem diversa das que justificam e rodeiam a obra de Kierkegaard. Das sugestões equivalentes a Morat, passou-se a um condicionamento acústico exacerbado, na apresentação dos trabalhos, e de uma interpretação que não se enquadra na obra planejada que não foi essencial na sua obra. Abandonou-se o verdadeiro Kier, como através da História muitos períodos inseriram as colunas de uma obra, do passado, num contexto modernizado.

A arte de Klee, entretanto, é recente e a formação cultural dos brasileiros exige ainda a exegese e difusão da sua correta mensagem, como contribuição globalizante à sensibilidade e ao saber do homem civilizado. Os livros do próprio artista e os de Will Grohmann, C. G. Welker, Werner Haftmann e Hugelger entre outros, estão ali ajudando a utilizar a vinda, até nós, dos originais de Dusseldorf, cheios dessa luz e da vibração cromática e linear que constituem os maiores imponderáveis do artista.

TEATRO MAISON DE FRANCE
de 24 a 27 de agosto

OBALDIA MAUBAN
GARCIN LUCCIONI

Gov. Est. GB — Secret. Educ. Cult.
— Cons. Est. Cult.

MODAS E MODINHAS
Fernando Lobois

TEATRO GLAÚCIO GILL — DIA 21, AS 21
HORAS — Entrada franca

TEATRO PRINCESA ISABEL
R. 36-5794

Hoje, às 20.30
e 22.30 h.

AGILDO X VALERIA

com
PERFORMING THEATRE

direção de arte
CINCO GIGAS, AMÉRICA

direção geral
AMÉRICA GIGAS PERFORMING

uma produção em conjunto com o

TEATRO PRINCESA ISABEL

1984/85 - 282/283

[illegible]

ACABA TEM LUGAR PARA TODO MUNDO!!!
CARLOS IMPERIAL apresenta MILTON MORAIS em

**"UM EDIFÍCIO
CHAMADO 200"**

ESTRÉIA
HOJE

A super-garipalada de Paulo Portes.
Com: Tânia Scher e Vass Graham - Dir. José Renato

TEATRO CASA GRANDE - Reservas: 227-6475
Hoje, às 20:30 e 22:30 hs.

TRANSANOSSA VOTA COM FORÇA TOTAL
TEATRO TEZESA RACHEL
Rua. Siqueira Campos, 143 - Res.: 235-1113

**LUXO SOM LIXO OU
TRANSANOSSA**

VAMOS À MÚSICA

TEATRO MUNICIPAL
DIA 28, 2a-FEIRA, ÀS 21 HS.
AULOS • Embaixada Americana apresentam

new york

pro musica

OBRAS DA RENASCENÇA ITALIANA
Ingressos à venda a partir do dia 21. Info: 224-0885

Teatro Municipal
Empresa Viggiani
ÚNICA APRESENTAÇÃO
CLAUDIO
ARRAU
5.ª Feira, Dia 24, às 21 hs.
INGRESSOS A VENDA

MOZART — Carnaval de **SCHUMANN** — BRAHMS — Sonata
em fá menor op. 5

O. S. B.

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA
Teatro Municipal — Rio de Janeiro, às 18.30 hs.
Soltos: NELSON FERREIRA
Regente: GERALD DODS

Programa: GLUCK — *Alceste* de *Alceste* em *Alceste* A. NEP
— *Valquíria* Sinfônica de piano e orquestra: RACHMANINOFF
— *Valquíria* sobre temas de *Wagner*: RACHMANINOFF — *La*
Info. 324-2955 e 327-5842

O CONSELHO BRITÂNICO
E A
SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA

EMILYN WILLIAMS
as "Clarities Clodion"

Da 25 de agosto, 21. h. — Casa de Engenharia
Ingressos: tel. 254-8123

Lispector, C. (1973b). "Uma 'prosa' de Jorge Luis Borges". Em: *Jornal do Brasil*. Ed. 230, p.2.

PÁGINA 2 □ CADerno B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 24 de novembro de 1973

Clarice Lispector

Uma "prosa" de Jorge Luis Borges

"O outro, ao Borges, é a quem ocorrem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, a olhar o arco de um saguão ou um portão de ferro; de Borges tenho notícias pelo Correio e vejo meu nome escrito em uma comissão de professores ou num dicionário biográfico. Agradeço-me os relógios das praças, os mapas, a tipografia do século XVIII, o sabor de café e a prosa de Stevenson: o outro compartilha dessas preferências, mas de um modo vaidoso que as converte em atributos de ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil: eu vivo, me deixo viver para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Nada me custa confessar que tem conseguido páginas sólidas, mas essas páginas não podem me salvar talvez porque o bom já não é de ninguém, nem sequer do outro, senão da literatura ou da tradição. Por outro lado, já estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver ao outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, ainda que conheça seu perverso costume de falsear e engrandecer. Sphynx entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser; a pedra eternamente pedra quer ser pedra e o tigre um tigre. Eu hei de permanecer em Borges, não em mim (e é que sou alguém), mas menos em seus livros do que em muitos outros momentos ou do que no ponto de uma guitarra.

Há muitos anos eu tratei de livrar-me dele e passei das mitologias do baíto aos jogos com o tempo e números, e com o infinito, mas esses jogos são de Borges agora e terei de imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo tenho perdido e tudo é do esquecimento ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página (do livro *El Hacedor* de L.B.).

"E agora vamos ao que há de mais velho e permanente e temoso do mundo: números — disse teimoso porque nada consegue modificá-los. Não há nada para arrastar-lhes a carreira, através dos tempos, numa semântica. O número é como o destino, sim, um desafio a tudo. Não há nascer, nem vida, nem morte do número. É uma norma, uma lei, um ritmo.

Para Pitágoras o número é esta ordem, esta coerência que transmite a ideia de uma tensão de um todo, o Kosmos, oposto aos Kaos, embora esse termo não deva ser entendido no seu sentido vulgar, mas no de que ele é um pré-Kosmos, onde estão contidas todas as possibilidades do Vir-a-ver-Kosmos. Todas as coisas, pelo menos as que são conhecidas, têm números, pois não é possível que uma coisa qualquer seja pensada ou conhecida sem número.

Já lhe disse hoje que o número possui duas formas próprias: o ímpar e o par. A combinação dessas duas formar uma terceira: o par-ímpar. A paridade é infinita à nossa volta e através dela podemos compor. Ao passo que as coisas ímpares são menos incom-paráveis. Aqui estamos em pleno caminho para descobertas maravilhosas. A unidade suprema — o um, que não é número, pois nele não há participação... (El Hacedor)

UM PEDIDO

Recebi uma carta bem datilografada, sem erros de português, sem floreios, embora excessivamente respeitosa: sou o tempo todo chamado de Vossa Senhoria.

A carta é de Fernando Bernardes, que me pede desculpas por "ocupar nossa illustre pessoa". Diz: "Sou homem modesto ocupando o cargo de vigia de obras, em período noturno, e faço da leitura dos livros os companheiros para atravessar inane as horas do meu trabalho". Continuando, diz que um amigo emprestou-lhe um livro meu, "excelente", embora não mencione qual deles. E por isso lembrou-se de me perguntar se eu não poderia enviar-lhe alguns livros usados, pois "percebo pequeno salário, e o meu ganho não dá para a compra dos mesmos".

A carta me surpreende e comove. Por que esse homem é vigia de obras?

Falei pelo telefone com o Instituto Nacional do Livro, contei o caso, e prontamente uma seleção de livros foi enviada ao vigia de obras.

Posso fazer um pedido aos leitores? Que também mandem livros usados para Fernando Bernardes, dando-lhe uma alegria. Seu endereço é: Rua Imarai, 124, Bragança. Obrigada.

A DIFERENÇA

- Sabe qual é a diferença entre o MDB e a Arena?
- O MDB escolhe mas não elege; a Arena elege mas não escolhe.



JACIR E ONASSIS



FARAH DIBA E O XAINXÁ DA PÉRSIA

OS RICOS E OS SUPER-RICOS

• A Condessa Beretta (a das armas) perdeu numa única noite, nos cassinos do Príncipe Rainier, em Mônaco, a bagatela de 3 milhões de dólares (aproximadamente Cr\$ 18 bi antigos). Saiu de cabeça erguida e prometeu voltar um dia para recuperar aqueles trocados perdidos.

• Será em dezembro, em Nova Iorque, a avant-première mais cara da história do cinema. O filme, Kazablán, uma

produção israelense. O convite, mil dólares per capita. Em tempo: os 2 mil lugares do cinema já estão esgotados há uma semana.

• O Xainxá do Irã pagou 2 milhões de dólares cash por um apartamento de 20 cômodos em Paris, vizinho ao dos Onassis. Os mais imaginosos já estão antevendo a cena: o Xainxá, de manilha cedo, batendo à porta do vizinho para pedir emprestada uma xicara de café.

QUEM VAI

- O violonista Dancu Viavende teve confirmada sua estréia em Moscou no dia 7 de março, e uma tournée por 20 cidades da União Soviética, incluindo Leningrado e Kiev.
- O repertório do violonista — que vai misturar o clássico com o popular inclui apenas autores brasileiros: Villa-Lobos, Padre José Maurício, Chico Buarque, Baden Powell, etc. Em tempo: a viagem de Viavende é patrocinada pela Embaixada soviética no Brasil.

VAIVÉM

- Embarcou para Paris a Sra. Ceci Gomes de Almeida. Deixou montada na The Gallery uma bonita exposição de gravuras de Isabel Penn.
- Um único jantar em homenagem a Bida Sallo será oferecido no Rio durante a passagem de artistas: será o que Nilson Penn organiza em casa, depois do amanhã.
- Na platéia do show do MPB-4, autêntico, no Teatro Pólo da Saudade, Amália Laci Geisel.

FITIPALDI NAS TELAS

- Emerson Fitipaldi assistiu esta semana, em sessão privê, ao filme de Roberto Farias contando a sua história no automobilismo: *O Falso Fitipaldi*, aliás, já tem suas pré-estrelas de gala com a data marcada: dia 12 de dezembro em São Paulo e dia 14 no Rio (no Rian).
- Por falar em Fitipaldi: amanhã o campo entra, no autódromo de Tarumã, a tapa ao primeiro colocado no Campeonato Brasileiro de Fórmula Ford, Alex Dias Ribeiro.
- Alex, aliás, já está com um carro comprado na Inglaterra, onde vai estreitar nas pistas internacionais em janeiro, correndo na categoria de Fórmula-3.

ZIGUEZAGUE

- O cirurgião Ronaldo Pires defendendo as cores brasileiras no 21.º Campeonato Aberto de Golfe de Marbelia.
- Casam-se dia 23, na igreja de Nossa Senhora de Bonassuano, Rejane Machado e Gilberto Ramos.
- Jantando no Country esta semana JK e D. Sara, Pedro Aleixo e o Sr. e Sra. Carlos Lustosa.

LIZ TAYLOR DOENTE

- Liz Taylor novamente em regime. Desta vez, entretanto, não para emagrecer.
- É que ela é a mais recente possuidora de uma bem desenvolvida úlcera no estômago, descoberta em seu último check-up nova-iorquino.

DIA A DIA

- Seguiram na quinta-feira para Londres, onde vão assistir à inauguração de uma placa em homenagem a Joaquim Nabuco, na casa em que o estadista morreu de 1909 a 1995, o casal Joaquim Arvello Nabuco (ele, o neto) e seu filho, de 11 anos (o bisneto).
- O colunista Roberto Milos convidado para a festa beneficente das 10 personalidades do ano no On the Rocks, no dia 10 de dezembro.
- A tapeceira Nora Correia inaugura sua exposição na Galeria Verinisa no dia 26, apresentada por Jorge Colação.

UMA VEZ

- João Donato, um dos papéis da bossa nova, vai apresentar-se na Sala Cecilia Meireles em meados do mês que vem. Possivelmente uma única apresentação, que servirá de prova de fogo para o novo conjunto que o músico está formando no Brasil.
- Donato, aliás, está já há 13 semanas no *hit parade* (Top 10) de jazz dos Estados Unidos com seu LP (sea e de Samir Deodato) *Donato-Deodato*.

LÁ E CÁ

- O Grego, best seller de Pierre Rey que reatira pouco veladamente a vida de Ari Onassis vai ser levado à tela pela mesma dupla que lançou o 007 — Broccoli e Saltzman.
- Resumam seu posto em dezembro, já completamente restabelecido, o Procurador da Justiça Dr. Hélio César Penn e Costa.
- O maestro Camargo Guarnieri embarca dia 30 para os Estados Unidos para reger a Chicago Symphony Orchestra: será a primeira mundial de sua *Aberjona Festival*, composta no ano passado.



Cadernos de Jornalismo e Comunicação

EDIÇÕES JORNAL DO BRASIL

N.º XLII Cr\$ 8,00

em todas as bancas



Bianca Jagger, também conhecida como Mrs. Rolling Stone, continua longe do marido, frequentando a noite de Paris com sucesso, sempre com as roupas que ela mesma cria