

DESCONECTANDO...

ELISA ANDRADE BUZZO

Éramos duas crianças
aprendendo a ver imagens
e a ouvir sons.

Escandíamos as mais simples sílabas
em malabarismo de linguagem.

Recebíamos com espanto a luz dos raios catódicos do fundo da tela de cristal:
puxa o fio da boca com os dedos,
sua risada ressoa redonda, grande de dentes.

Aí, veio o bicho-papão
e tirou nosso ar.
:-(

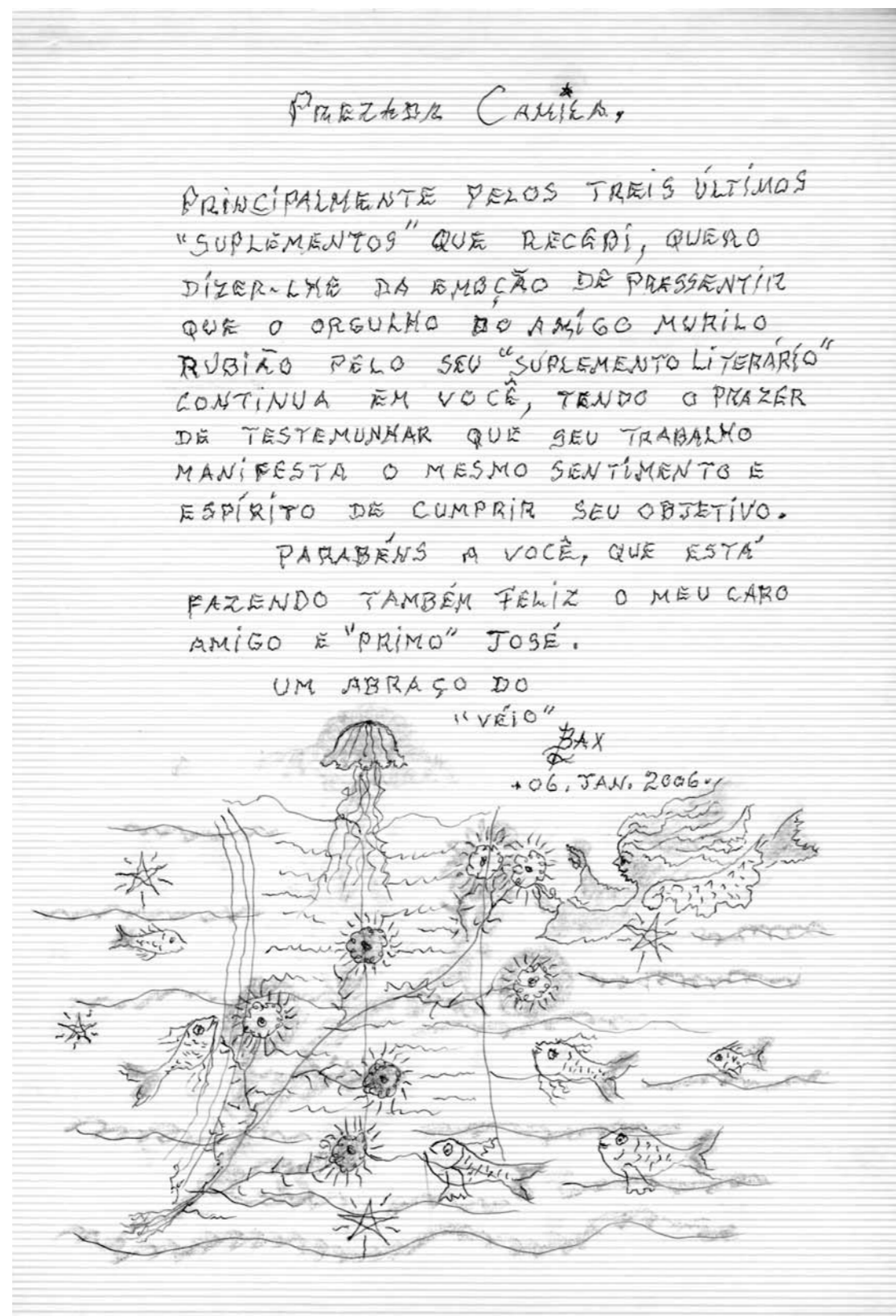


{ SUPLE MEN+O.

JULIO DAIO BORGES ENTREVISTA MILTON HATOUM + SOB OLHAR DE DELEUZE JOANA RENNÓ ANALISA A ALMA DO OSSO CAO GUIMARÃES + DEPOIS DO CAMINHO FERNADO PAIXÃO + O TRAILER SÉRGIO MEDEIROS + MÁRIO DE ANDRADE E A MÚSICA POPULAR RONIÈRE MENEZES + DESCONECTANDO ELISA A. BUZZO.

BELO HORIZONTE, FEVEREIRO DE 2006, Nº. 1287 SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS

{ ELISA ANDRADE BUZZO cursa jornalismo na Escola de Comunicações e Artes da USP. Trabalhou na redação das revistas *Jovem Pan* e *Cult* e colabora com o site de literatura *Paralelos* (www.paralelos.org). Atualmente participa do *Rumos Itaú Jornalismo Cultural* e co-edita a revista de literatura e artes visuais *Mininas*.



CAPA: performance de HAROLDO ALVES, com foto de DANIEL MANSUR, 1993.

GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS AÉCIO NEVES DA CUNHA
SECRETÁRIA DE ESTADO DE CULTURA ELEONORA SANTA ROSA SECRETÁRIO
ADJUNTO MARCELO BRAGA DE FREITAS DIRETORA E EDITORA CAMILA DE
CASTRO DINIZ FERREIRA PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE MÁRCIA LARICA
CONSELHO EDITORIAL ÂNGELA LAGO + CARLOS BRANDÃO + EDUARDO DE JESUS
+ MELÂNIA SILVA DE AGUIAR + RONALD POLITO EQUIPE DE APOIO ANA LÚCIA
GAMA + FREDERICO MATOS + ROSÂNGELA CALDEIRA + SÉRGIO RICARDO ESTAGIÁ-
RIOS CAMILA PEIXOTO + THIAGO FRANCO JORNALISTA RESPONSÁVEL MENOTI
ANDREOTTI (REG. PROF. 221665). TEXTOS ASSINADOS SÃO DE RESPONSABILI-
DADE DOS AUTORES. AGRADECIMENTOS: IMPRENSA OFICIAL/ DR. PEDALINO
COSTA DIRETOR GERAL, DR. PERSICHINI CUNHA DIRETOR DE TECNOLOGIA
GRÁFICA + LIVRARIA E CAFÉ QUIXOTE.

**{SUPLE
MEN+O.**

Suplemento Literário de Minas Gerais
Av. João Pinheiro, 342 - Anexo
30130-180 Belo Horizonte MG
Tel/fax: 31 3213-1072
suplemento@cultura.mg.gov.br

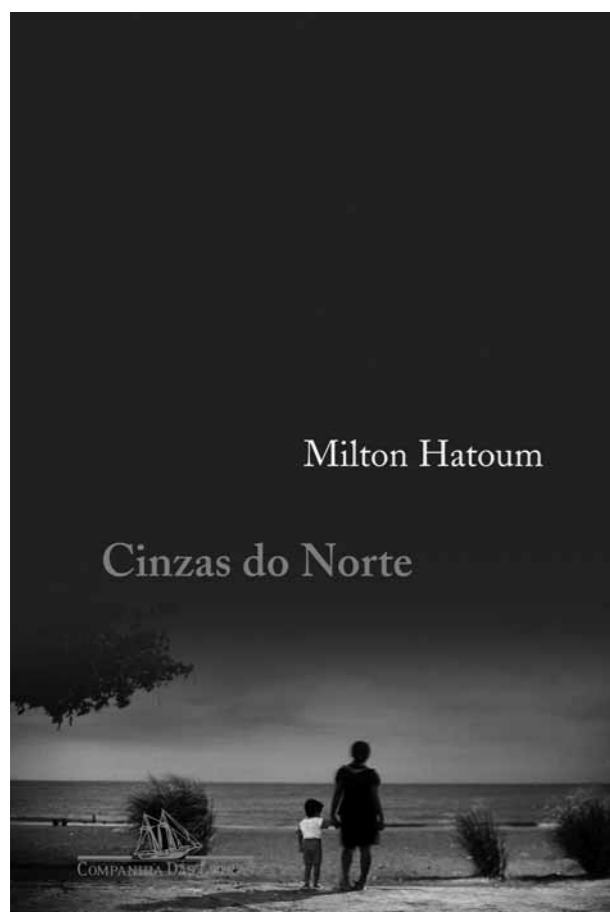
Impresso nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais.

1. Milton, o que vem depois da obra-prima? Agora entendo por que você parecia tão exaurido, quando da época do lançamento, no curso na Casa do Saber... Depois de *Cinzas do Norte*, você sente que realizou uma obra - ao contrário de Mundo, seu protagonista?

JULIO DAIO BORGES ENTREVISTA

MILTON HATTOUM

M.H. - *Cinzas do Norte* não é uma obra-prima, e digo isso sem falsa modéstia. Mas com esses três romances, acho que consegui realizar alguma coisa... Tentei construir um universo ficcional... O mais importante é dar forma a esse universo fechado e coeso, mas vivenciado com intensidade e paixão. Por isso estava exaurido. Foram mais de quatro anos de trabalho... E escrever significa reescrever,



filtrar toda uma experiência, cujo limite é a morte. O fim de um romance é uma morte simbólica porque o narrador esgota toda sua experiência sobre um assunto ou conflito ou história de vida. Não queria o destino de Mundo para mim. Aliás, de nenhum de meus personagens... a não ser dos narradores, que sobreviveram para escrever um livro. Só percebi isso quando estava terminando o *Cinzas do Norte*. Pensei: é o terceiro romance que escrevo e é o terceiro narrador que sobrevive para contar uma história. Um pouco como Sherazade, que inventa e fabula para não ser decapitada. Nós vivemos a síndrome de Sherazade.

2. Ainda na Casa do Saber, você falava que queria discutir, através desse romance, o papel do artista na nossa sociedade. Conforme previsto, a mídia não trouxe essa discussão à baila... Enfim: você não acabou provando, até pela sua trajetória desde 1989, que se pode ainda construir uma obra, mesmo em tempos tão difíceis para o artista?

M.H.- É verdade, não se falou muito sobre isso, embora seja um dos temas centrais do romance. O personagem Mundo se depara com um ambiente adverso em Manaus, onde o pai, a província e o regime militar o oprimem. Ele é um "estranho" em sua própria terra. Mas anos depois, quando mora em Berlim e Londres, ele se torna um auto-exilado, com pouca interlocução, e cerceado pela imagem sufocante do pai. Quer dizer, é um estrangeiro, sem eira nem beira, pois não desfruta da herança de Jano. De certo modo, ele faz o percurso que alguns da minha geração fizeram: de Manaus (ou qualquer outra cidade periférica), para o Rio ou São Paulo e depois para a Europa. Eu me inspirei em romances cujos personagens são intelectuais ou artistas: *Retrato do artista quando jovem*, *Pais e filhos*... São personagens desgarrados, que instauram uma fratura na família e na sociedade. Essas questões vêm de muito longe, o exílio, o lugar difícil e improvável do artista num mundo movido pelo consumo e o lucro. Nos dias de hoje a literatura já não tem o interesse que tinha na época de Joyce ou mesmo na década de 1950, mas acho que ainda há e sempre haverá bons leitores em todo o mundo. Esses leitores existem e justificam a literatura.

3. No seu caso, mais uma vez, você acha que encontrou o equilíbrio entre Mundo, o artista bruto e "impoluto", e Arana, o artista consagrado e "vendido"? Esse dualismo ainda persiste? Você sofreu pressões, por exemplo, como escritor, para pender para um lado ou para o outro? Se, sim, como superou isso?

M.H.- Mundo e Arana são pesos nas extremidades de uma mesma gangorra. A pressão social e a ambição se refletem na vida de cada um desses personagens. Acho que esse dualismo ou polarização é nocivo para ambos. No caso de Arana, por motivos éticos e estéticos. Ele é o caso típico de intelectual ou artista que promete revolucionar a arte e acaba cooptado, beijando os anéis do poder. Começa sua carreira como artista de vanguarda e no fim ele se revela... No caso de Mundo, sua autocrítica é tão feroz, tão radical, que o imobiliza. Penso que o equilíbrio a que você se refere não significa capitulação nem dissipação total, e sim a busca de uma linguagem que traduza a densidade de uma experiência, sem abrir mão de certos princípios. Não sofri nenhuma pressão editorial, pois demorei dez anos para publicar *Dois irmãos*. A maior pressão veio de dentro de mim. O primeiro romance foi bem recebido pela crítica daqui e do exterior, e isso me inibiu. A auto-exigência aumentou e eu não gostei de nada do que escrevi depois do *Relato*. Mas há também o narcisismo... O narcisismo extremado é nocivo e deve ser evitado. Mas isso só vem com a maturidade. O tempo é fundamental para quem lê e escreve. A passagem do tempo embaça a figura do autor e faz com que a crítica se concentre em sua obra, que é o que interessa. Por isso sou meio neurótico com a autobiografia, pois minha vida não devia ter nenhum interesse para quem lê meus livros.

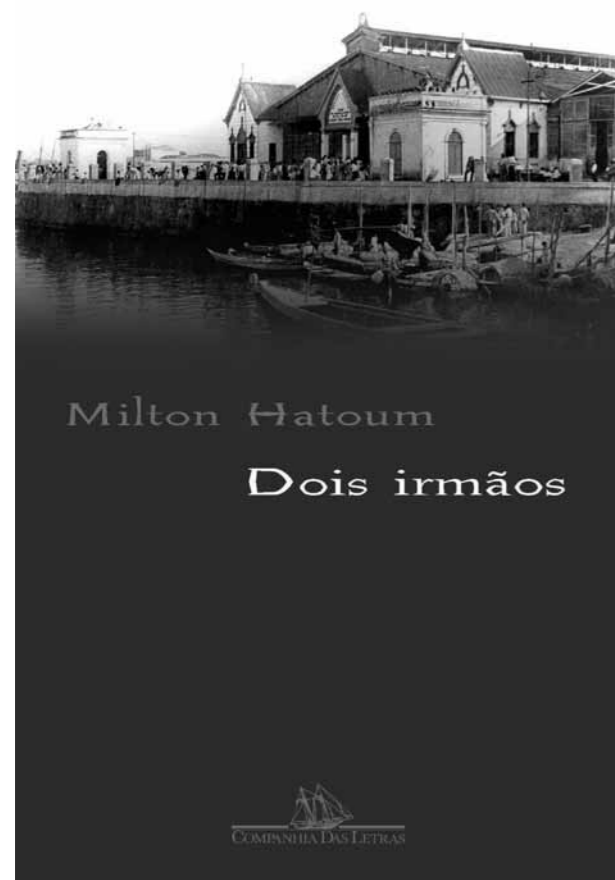
4. Outras dicotomias se colocam com muita força nesse livro e em sua obra como um todo (principalmente as de família...). Mas, a meu ver, nunca foram tão bem resolvidas,

ou "discutidas", como em *Cinzas do Norte*. Você, tradicionalmente, não dá "solução" e nenhum personagem se salva no final. Pessoalmente, acredita numa visão trágica da vida - como os gregos, como Nietzsche?

M.H.- Sim, e também como Conrad, Faulkner e Dostoiévski. Os poucos personagens que se salvam são os narradores. Se não sobrevivessem, não haveria narrativa... É o que acontece com o narrador do conto de Poe: *A queda da casa de Usher*. Ele tem de cair fora antes do desmoronamento da casa. Trato a família como um ritual autofágico, em que todos se devoram para no fim sobrar apenas a palavra escrita, a memória inventada da tribo.

5. No caso de *Dois irmãos* (2000), você contou que Raduan Nassar - que não mais escreve, mas que ainda assim lê - lhe aconselhou, entre outras pessoas, a não pender tanto para o lado de Yaqub, o irmão aparentemente "bom" da história, que você igualmente condena no final. Em *Cinzas do Norte*, foi premeditado condenar também a Lavo, aparentemente um narrador "impessoal", através de Tio Ran?

M.H.- Foi intencional... Bom, quando você chega ao terceiro livro, deve ter assimilado alguma coisa, inclusive as falhas dos anteriores. A verdade é que os três manuscritos passaram por leituras cerradas dos editores e de alguns poucos amigos. Por exemplo, a narrativa de Ranulfo (tio Ran) não existia até a penúltima versão do manuscrito. Nessa versão, o texto de tio Ran era apenas um fragmento que aparecia no fim do livro, com o título *Obituário de Mundo*. Na releitura dessa versão, senti falta de uma pré-história da vida de Mundo, de sua mãe e de outros personagens que moravam no Morro da Catita, antes do casamento de Alícia com Jano. Então passei uns oito meses escrevendo essa narrativa, até encontrar o tom da voz desse outro narrador, que conta outra história, diferente da história narrada



por Lavo. Quis acentuar a aparente “impessoalidade” de Lavo, embora este sinta atração e medo do pai do amigo. Mas a perplexidade de Lavo é a vida do amigo, e é isso que ele tenta entender. Porque a história de uma amizade é a história de uma compreensão e também das lacunas dessa amizade, daquilo que é inefável ou não pode ser dito... A amizade é uma relação de afeto e cumplicidade, mas com zonas de sombra em que aparecem a dúvida, a perplexidade e o ciúme. Ninguém entende o outro em sua plenitude, nem o outro nem o passado, e eu quis explorar isso nos três livros. O romance é um esforço dirigido a essa compreensão, que nunca se realiza plenamente.

6. Embora o protagonista seja Mundo, e o livro se encerre com ele coroadando uma trajetória de muita frustração, todas as personagens terminam também sem realizar suas potencialidades: Jano se frustra com o filho Mundo; Tio Ran não se junta ao amor de toda a vida, Alicia... Talvez só Lavo, como testamenteiro, mesmo que condenado, tenha realizado seu intuito - contar a história toda. Entre a ópera bufa, de Machado, e o som & a fúria, de Shakespeare e Faulkner, você fica com a segunda opção?

M.H.- Sim, com a segunda, embora não haja nenhum sopro de esperança na obra de Machado, cujo pessimismo era radical. Faulkner é um dos meus escritores prediletos, e toda a crítica de sua obra à sociedade americana é muito atual, sempre sob o signo do trágico, da violência e, às vezes, do horror. O patriotismo exacerbado, o racismo, a apologia ao consumismo, o fanatismo religioso, o puritanismo e o moralismo, tudo isso é elaborado na ficção de Faulkner. Você entende a América de Bush lendo *Luz em agosto* ou contos como *Setembro seco* e *Dois soldados*.

7. Um dos grandes méritos de *Cinzas do Norte*, e da sua obra, é consolidar uma linguagem, uma visão de mundo, daquele universo brasileiro em torno da Amazônia, misturado com a colonização libanesa e a presença indígena. Ao mesmo tempo, *Cinzas do Norte* é genuinamente universal, pelo que contém de drama humano. Como foi chegar a essa síntese desde *Relato de um certo Oriente* (1989)?

M.H.- Antes de escrever o *Relato*, eu já estava vacinado contra a literatura regionalista. Não ia cair na armadilha de representar “os valores” e a cor local de uma região que, por si só, já emite traços fortes de exotismo. Percebi que podia abordar questões a partir da minha própria experiência e das leituras. E fiz isso sem censura, sem condescendência, usando recursos técnicos que aprendi com algumas obras. Tive a sorte de nascer e morar numa cidade portuária, onde não faltam novidades nem aventuras ou casos escabrosos. Além disso, os membros da minha tribo manauara,

amigos, parentes e vizinhos não eram figuras de uma natureza-morta. Histórias que vinham de todos os lados, de minha casa, da vizinhança, do porto, dos bordéis-balneários e até da casa do arcebispo. Quando penso na minha infância e juventude, percebo que foi a época em que vivi com mais intensidade, dia e noite. Havia tudo, inúmeras peripécias e também a política, pois meus tios participavam da vida política, que era mais um assunto doméstico. Aos 15 anos saí sozinho e fui morar em Brasília, isso em 1968. E depois morei em São Paulo e fora do Brasil, o que foi importante para minha formação. Chegou um momento em que fiz uma pausa e comecei a escrever sobre esse passado. Mas não queria escrever qualquer coisa, me debrucei no trabalho, na forma do texto, na construção dos personagens.

8. Machado de Assis nasceu, morreu e falou do Rio de Janeiro do século XIX; Guimarães Rosa foi médico e diplomata, morou fora, mas falou sempre da sua Minas Gerais; já Euclides da Cunha saiu do Rio e de São Paulo para falar de Canudos. Você, como Mundo, passou um tempo considerável longe da sua terra natal, o Norte do Brasil, acha que é sua sina exorcizar os demônios da época em que viveu lá?Vê, no futuro, a possibilidade de um romance urbano (sei que não gosta da expressão)?

M.H.- A época em que vivi em Manaus somam trinta anos. Não gosto muito da expressão porque é genérica e tenta classificar ou rotular um tipo de narrativa. Romance urbano é quase uma tautologia. O romance já é, em sua origem, um gênero que nasceu na cidade e está relacionado com a imprensa. O espaço do Rio de Janeiro de Machado é menos importante que o conflito dos personagens e a ordem social e simbólica que representam. Alguns dos melhores contos de Machado, como *O Espelho*, ocorrem fora do Rio, embora tenham uma relação com a sede do Império

ou com a capital da República. Ninguém mais “urbano” e paulistano do que Mário de Andrade, mas sua obra-prima é *Macunaíma*, que mistura tudo: mitos, paisagens, lugares, etnias, a floresta e a cidade. E o que dizer do romance *Os ratos*, de Dyonélio Machado? O drama de Naziazeno não reside na violência de Porto Alegre, uma cidade pacata e provinciana na época da narrativa, e sim no ritmo tenso de uma vida medíocre e dilacerada pela pobreza, desespero e angústia. O norte dos meus romances é uma cidade, Manaus, que mantém vínculos fortes com o interior do Amazonas mas também com São Paulo (no *Dois irmãos*), e com o Rio e a Europa, no *Cinzas do Norte*. Manaus foi construída e consolidada a partir dessas relações sociais, econômicas e culturais. Na literatura é importante estabelecer vínculos de afinidade e oposição. Agora mesmo acaba de sair um conto que escrevi (“Bárbara no inverno”, na antologia *Aquela canção*/Publifolha) ambientado em Paris e no Rio. E é provável que São Paulo apareça com mais força em algum texto futuro. É só uma questão de tempo. Por enquanto, ainda tem seiva na infância manauara.

9. Você seguiu os mestres, daqui e de fora, mas, ao mesmo tempo, inaugurou uma linhagem própria. Acredita que, num futuro, alguém possa continuar a sua obra, em relação a temas e mesmo no que diz respeito à ambientação - ou imagina que cada “literatura” está condenada a ser autônoma?

M.H.- Penso que nenhuma literatura é totalmente autônoma. Cada escritor procura sua voz, mas essa voz, esse estilo, que é algo pessoal, deve alguma coisa a outras vozes. Uma frase de Mundo resume o quero dizer: Nada é puro, original, autêntico. Quando lemos Borges ou Flaubert, estamos lendo uma biblioteca. Faulkner gostava de Conrad, que gostava de Henry James, que gostava de Flaubert... E todos leram Cervantes... Talvez seja pretensioso imaginar que

alguém possa continuar meu trabalho. Mas escrever é inscrever-se numa tradição, que é do Oriente e do Ocidente. Por exemplo, Proust, Stendhal e Machado de Assis foram fascinados pelo Livro das 1001 Noites...

10. Sei que você não parece muito entusiasmado com o tempo presente, e não só no que diz respeito às artes... De qualquer maneira, o que diria a um autor iniciante? Existem conselhos a serem dados? Alguma coisa que você mudaria na sua própria trajetória? Ou o caminho do escritor é sempre solitário, árduo e imponderável - como o destino de Mundo?

M.H.- Quando eu era jovem, pensava que só devia escrever e publicar depois de ter lido uma biblioteca formada por grandes livros. Eu me obriguei a ler livros que hoje não leria mais, textos que não me deram uma gota de prazer no ato da leitura. Foi um erro, mas não me arrependo. O que eu posso dizer a um autor iniciante? Em primeiro lugar, a vida é mais complexa que a literatura, mas uma literatura consistente parte exatamente da assimilação da complexidade da vida, que inclui a leitura interessada de bons livros. Diria também que a literatura exige paciência e muito trabalho, e que a imaginação é filha desses atributos. Por fim, é preciso ter cuidado para não cair na tentação da vaidade extrema nem do experimentalismo vazio e superficial. A novidade de uma obra vem da configuração do texto pelo narrador, do vínculo necessário e profundo da linguagem com o assunto, e não da moda literária ou de um compromisso neurótico de se escrever algo absolutamente original. Do ponto de vista da linguagem, o *Nouveau roman* francês não tem muita novidade, e o próprio Barthes reconheceu isso. A busca insana de uma "originalidade genial" pode ser algo inibidor e desastroso para um jovem. Acredito que todo ser humano tem uma experiência de vida, aquilo que Giorgio Agamben chama de "infância do ser humano". Ele diz algo assim: a linguagem aparece como o lugar em que a experiência deve tornar-se verdade. E a literatura é a transcendência pela linguagem de uma vida empírica ou do que nomeamos realidade. Uma linguagem que transmita uma verdade interior, não mascarada nem superficial.

JULIO DAIO BORGES é editor do *DigestivoCultural.com*

JOANA RENNÓ

VESTÍGIOS SINGULARES



Cao Guimarães. 2004. *A Alma do Osso*. Brasil, cor, 74 min.

Por entre paisagens do cerrado e o cantar de pássaros, eis que vemos uma figura um tanto peculiar, saindo de uma caverna incrustada na montanha, com roupas em trapos e uma pequena touca de plástico na cabeça. Tudo em tons de cinza, misturando-se ao próprio ambiente árido e repleto de formações rochosas. Sem entendermos o que se passa ao certo, quem é esse homem e onde está, somos levados ao próximo plano, composto por uma tomada extremamente fechada que inunda a tela de pele e textura. Reconhecemos traços de um braço, depois de um pé, e percebemos que ele está de cócoras, acendendo um fogão improvisado. Esses planos são parte da seqüência inicial do documentário *A Alma do Osso*, de Cao Guimarães, que traz o personagem Dominguinhos da Pedra, um eremita que vive em Itambé do Mato Dentro, Minas Gerais (informação que só é dada no final do longa-metragem).

Ao analisarmos esse filme, nosso intuito é entender como se dá a construção desse personagem e quais as estratégias acionadas para que o mesmo aproxime-se de uma figura singular, ao invés de típica. Entendendo o documentário como resultado de um recorte relativamente subjetivo da realidade, condicionado pela relação firmada entre três pólos específicos (o cineasta, o objeto / sujeito filmado e o aparato cinematográfico), torna-se pertinente uma discussão sobre o personagem nesse campo, construído a partir de uma interação comunicativa que coloca em relação desejos, devires e potencialidades.

Antes da análise, no entanto, é preciso que façamos um breve trajeto teórico, percorrendo alguns conceitos basilares para nosso estudo. Primeiramente,

Deleuze (1990) analisa as possibilidades do campo do documentário a partir da potência do falso e da fabulação, refletindo sobre algo que é da ordem do acontecimento e não apenas do relato. Ao pensar as imagens do cinema, esse autor propõe dois regimes, o orgânico e o cristalino, sendo que, para caracterizá-los, analisa alguns de seus aspectos (a descrição, a relação entre o real e o imaginário, a narração e a narrativa). No regime orgânico, o que é descrito aparece como sendo independente, uma realidade que preexiste à sua descrição pela câmera. Como consequência dessa abordagem, esse tipo de regime define situações sensorio-motoras e se coloca como um cinema de actantes, de ação, ou seja, com personagens que reagem às situações e, mesmo quando se encontram impotentes, isso se deve a acidentes da ação, momentaneamente atada. Já no regime cristalino, a descrição vale por seu próprio objeto, que é constituído ao ser descrito, remetendo a situações sonoras e óticas puras¹, desconectadas de seu prolongamento motor. Seria um cinema de vidente e não mais de actante, em que o personagem parece tornar-se um espectador que, por mais que se mexa, está imerso em uma situação que ultrapassa suas capacidades motoras, fazendo com que ele registre mais do que reaja.

Também a relação entre o real e o imaginário apresenta-se de forma diferente nos dois regimes. No orgânico, há uma separação entre o que é real e o que é imaginário, sendo o primeiro reconhecido por sua continuidade e o segundo por oposição, aparecendo sob a forma do capricho e da descontinuidade. Já no regime cristalino, esses dois modos de existência formam um circuito, de tal maneira que trocam de papel constantemente e se tornam indiscerníveis.

A narração, segundo o autor, é verídica no regime orgânico, com o tempo sendo apresentado indiretamente, dependendo do movimento para existir. No outro regime, o que ocorre é o dismantelamento do esquema sensorio-motor e, com isso, as anomalias do movimento, que antes não passavam de erros, tornam-se essenciais, uma vez que o que importa não é mais o encadeamento de ações, mas a apresentação direta do tempo. Em oposição à narração verídica, Deleuze chama esse tipo de narração de *falsificante*, sendo que o falso aqui se refere não à mentira ou ao engano, mas a verdades possíveis, a virtualidades que complexificam a estrutura de mundo em que nos encontramos. A potência do falso remete a uma multiplicidade de experiências e configurações de sentido, muito além do mero reconhecimento.

Quanto à narrativa, o último conceito associado aos dois regimes, Deleuze a concebe como o desenvolvimento de dois tipos de imagens, as objetivas (quando o personagem é visto) e as subjetivas (quando o personagem vê), além das relações complexas que se estabelecem entre elas. A distinção entre objetivo / subjetivo e a busca de uma identificação do público com esse olhar claramente marcado do personagem, comuns ao regime orgânico das imagens, passam a não valer em um novo modo de narrativa. Chega-se, então, a uma simulação de narrativa, com a distinção entre objetivo e subjetivo se esvaecendo. A simples contraposição entre ficção e documentário não nos ajuda a compreender o que o autor entende por narrativa simulante. Não basta eliminar a ficção, é preciso libertá-la do modelo de verdade que a penetra, permitindo que a função fabuladora² seja encontrada.

Nesse sentido, ao pensarmos o documentário, a construção do personagem como singularidade se dá, segundo o autor, no momento em que o próprio personagem se põe a fabular, a ficcionar sobre si mesmo, permitindo que seu devir surja e crie-se, assim, uma verdade. Nesse momento, ele deixa de ser simplesmente visto objetivamente ou de ver subjetivamente para fabular, afirmando-se tanto mais real quanto mais inventa.

Outro conceito significativo para nossa análise é a noção de singularidade, tal como desenvolvida por Agamben (1993), em seu livro *A comunidade que vem*. A figura do singular, do *um qualquer*, é constituída por uma indiferença entre o comum e o próprio, excluindo a antinomia entre o individual e o geral. Segundo o autor, o *qualquer* surge em um paradoxo da própria linguagem, evidenciado pelas expressões não-predicativas, tais como 'todos', 'cada um' e 'qualquer', que são aquelas que definem um conjunto, mas, ao mesmo tempo, fazem parte dele, quebrando um esforço tipificador. No entanto, Agamben pontua que essas palavras são muito mais numerosas do que se pensava, já que, na verdade, todas as expressões, ou quase todas, podem referir-se a membros de sua extensão ou também a si próprias, selando, assim, uma situação paradoxal.

Nessa perspectiva, a singularidade destaca-se por não ter particularidades observáveis, que possibilitariam o enquadramento do ser em um grupo específico, como, por exemplo, o conjunto das donas-de-casa, dos excluídos, dos artistas, etc. O *um qualquer* é uma estrutura completa e complexa, representada na literatura por homens cinza, sem

particularidades, como no célebre texto de Musil (*O homem sem qualidades*) ou na figura de Bartleby, concebida por Melville. Michael Hanke (2004), ao escrever acerca do romance de Musil, explica que esse livro conseguiu destituir a ontologia substancialista clássica por meio, justamente, da ausência de qualidades, colocando abaixo todo esse projeto filosófico. Segundo Peter Pál Pelbart (2000), a expressão *I would prefer not to - Eu preferiria não*, proferida pelo copista ao longo do romance de Melville, cria uma força de neutralidade ao cavar uma zona de indiscernibilidade entre o preferível e o não-preferido. Sendo assim, o neutro torna-se uma estratégia para se escapar do sentido. Também em Musil, há um apagamento que engendra novas singularizações, uma vez deslocados os códigos cristalizados, gerando uma espécie de resistência passiva que coloca o mundo a correr.

A partir dessas reflexões, podemos, então, chegar ao conceito de singularidade tal como o estamos utilizando neste estudo, que se confunde, em certa medida, com o de *um qualquer*. A singularidade não deve ser entendida como uma essência inerente a cada indivíduo, recalçada por regras e comportamentos sociais, a ser alcançada ou não pela representação. Ao contrário, a singularidade é uma figura da linguagem e só existe nela, ou seja, é construída por signos, sejam eles sonoros, visuais, verbais, quaisquer. Em nosso caso, a materialidade simbólica do documentário articula estratégias de representação que podem apresentar uma singularidade ou traços dela. Mas o que seria, enfim, esse conceito? Talvez, a melhor maneira de defini-lo seja colocando-o em oposição à noção de típico. Este último remete a uma particularidade que desponta do indivíduo representado, o enquadra em um grupo e promove



Cao Guimarães. 2004. *A Alma do Osso*. Brasil, cor, 74 min.

facilmente a identificação. A singularidade, ao contrário, atravessaria representações, permitindo, ao mesmo tempo, a coexistência do particular e do geral. Com essas noções em mente, procuraremos encontrar vestígios de uma singularidade que entrecorta a construção de Dominginhos da Pedra em *A Alma do Osso*.

Ainda na seqüência inicial do documentário, o ermitão é mostrado novamente ao lado do fogão, raspando uma panela e iniciando um ritual de lavagem das mãos que vai se repetir diversas vezes ao longo da primeira parte do filme. Sentado, ele tem ao seu alcance praticamente tudo de que precisa, com inúmeras latas cortadas ao meio, ou apenas sem a tampa, dispostas ao seu redor, cada uma com diferentes quantidades de água ou sem nada. Por vezes seguidas, ele esvazia uma delas e enche outras tantas, para depois esvaziar o que encheu e encher o que esvaziou, não sem antes meticulosamente medir o conteúdo transferido.

Pela peculiaridade do eremita, seja pelas vestimentas, pelas ações repetitivas ou pela própria condição de isolamento, formulamos diversas questões sobre sua identidade, a razão de se encontrar sozinho, sua idade, e muitas outras que, curiosamente, não nos são respondidas pelo filme nesse primeiro momento. Com isso, somos obrigados a acompanhar um fragmento do cotidiano do ermitão sem sabermos ao certo o que se passa. Esse hiato faz com que a construção do personagem seja feita simultaneamente à formulação dessas várias

perguntas e à elaboração de eventuais respostas. A importância desse início está, justamente, em sua vaguidão e na falta de definições precisas acerca do personagem, permitindo o seu afastamento de rótulos que tão facilmente lhe poderiam ser atribuídos, contribuindo, assim, para uma construção mais indefinida e lacunar. Uma ausência de fatos e falas permeia todo esse início, criando signos sonoros e óticos puros, expressos nas imagens visualizadas e no som direto que acompanha as ações repetitivas de Dominginhos.

Esses signos também aparecem, de forma diferente, nas seqüências chamadas aqui de suspiros, que entrecortam os vários momentos dedicados à rotina diária do eremita. Um exemplo é a que se inicia com Dominginhos sentado na beira de um riacho, de cócoras, enchendo e esvaziando sua latinha, deixando pingar as últimas gotas calmamente.

Das gotas que pingam do recipiente, somos levados a gotas sobre a superfície da água, filmadas extremamente de perto, como que visões de um microscópio que nos remetem a grafismos, a formas abstratas e a uma dimensão onírica. Acompanhamos o movimento lento da bolha ao som da trilha sonora, juntamente com o áudio ambiente. Seguimos lentamente a trajetória da esfera até que, ritmada por tambores que batem ao fundo, ela estoura e cede lugar a outra imagem. O próximo plano continua utilizando um zoom macro para mostrar detalhes em aparência gráfica, conferindo a objetos e situações banais uma beleza estranha. Vemos agora uma teia de aranha coberta por gotas de orvalho, ao som não mais de tambores, mas de instrumentos de cordas. A primeira teia dá lugar a outra, e a outra, e a outra, continuando a ocupar toda a tela, o que causa um efeito de impressionismo às avessas, pois vemos apenas as partículas que formam o todo, com uma proximidade que acaba afastando a imagem de sua indicialidade e aproximando-a de uma iconicidade poética³, menos presa à representação usual e realista de uma teia de aranha.

A trilha que tocava ao fundo dá lugar ao som direto quando a câmera mostra o personagem sentado na beira do rio, com a lata na mão, parado, enquanto olha para o lado. O suspiro proporcionado pela seqüência anterior funciona como uma suspensão temporal que o próprio personagem parece experimentar em sua rotina compassada e morosa de todos os dias. Esse fragmento do filme consegue revelar, por meio de imagens icônicas, qualidades e sensações da figura

retratada, de forma abstrata e aberta à construção de sentidos múltiplos. O mesmo acontece nos outros momentos de suspiro, recorrentes ao longo do documentário, em que a indicialidade da imagem está presente, sem que seja, no entanto, a detentora da cadeia de significação, composta, na verdade, pelas articulações internas, pela plasticidade trabalhada, pela exploração dos ruídos e da maleabilidade da imagem. Essas seqüências têm como característica o fato de se apropriarem de qualidades do objeto ao qual se lançam, traduzindo tais qualidades em signos visuais e sonoros. Desgarradas da caracterização do personagem, essas imagens não são a representação de uma interioridade, mas de uma exterioridade que traz vestígios de um universo subjetivo. Não se busca, nesses momentos, identificar imagens da consciência ou uma pretensa essência, mas uma subjetividade que é mais ampla do que o próprio sujeito individual. Esses suspiros, ao longo de todo o documentário, estariam na categoria que, segundo Santaella e Nöth (2001), Peirce chama de *auto-representatividade do signo*. Os qualissignos icônicos aqui apresentados, signos óticos e sonoros puros, são referencialmente tanto vazios quanto abertos.

[...] o observador precisa abrir mão da ilusão de referência, da relação com o objeto, concentrando-se somente na materialidade e, assim, no aspecto na primeiridade da própria imagem. [...] Nada se parece com elas e, exatamente por isso, tudo também pode ser semelhante a essas imagens.⁴

Em outro plano, bastante fechado no pescoço e na barba do personagem, o ermitão, em seu primeiro depoimento, fala do sonho, da importância que essa dimensão onírica tem em sua vida, fato que o filme, indiretamente, já nos mostrou, ao criar sensações e ambientações com figuras abstratas e lentas, imagens sonoras e óticas puras, em que a ação não mais possui uma relevância desencadeadora de sentidos. Ao longo do filme, a distinção entre o objetivo e o subjetivo esvaece-se, proporcionando uma indiscernibilidade característica do regime cristalino, tal como já vimos. Da mesma forma, um circuito entre o real e o imaginário é instaurado, dificultando a delimitação precisa entre essas duas instâncias.

Podemos dizer que esse documentário conjuga, como um todo, três dimensões. Primeiramente, acompanha as durações do cotidiano, obedecendo a uma distância de observação que preserva a diferença e não sucumbe ao fascínio dessa realidade tão diferente que é a do ermitão.

Nesses momentos, o personagem surge mergulhado na própria temporalidade e no obsessivo de suas ações (o vaivém do enchimento das latinhas, por exemplo), tornando-se opaco, a ponto de escapar, por essas ações repetitivas ou meramente contemplativas, de uma categorização que o enquadre em uma tipologia reducionista.

Uma outra esfera é a composta pelos chamados suspiros, que trazem qualissignos icônicos capazes de apresentar uma qualidade de sensação que diz respeito a uma experiência própria do eremita. No entanto, essa qualidade é mostrada por signos de outras experiências, recriando visualmente e sonoramente o vivido do personagem, ou melhor, algo do vivido, um traço, um resquício. A textura própria do vídeo, conjugada com a granulação da película super-8, alcança a matéria sensível do mundo, luminosa e onírica, compondo imagens subjetivas que promovem um mergulho na intensidade sensorial desse universo em leve alucinação.

Por fim, temos os depoimentos de Dominginhos, formados por uma fala extremamente rica em detalhes, entonações e expressões populares, capaz de transportar-nos para uma escuta estranha, que decifra os códigos ao mesmo tempo em que é embalada pela melodia do relato dessas histórias fantásticas, algumas tão reais e cruas. Essas três dimensões proporcionam uma construção singular do personagem, tarefa complicada, se considerarmos a tendência comum, presente em tantos documentários, de se estereotipar o estranho e o louco.

As lacunas não preenchidas e as deixas sutis que aguçam nosso imaginário acabam por nos ajudar a configurar um outro tipo de experiência, na qual estamos simplesmente presentes, imersos nos fragmentos de vida apresentados. Ao final,

Cao Guimarães. 2004. *A Alma do Osso*. Brasil, cor, 74 min.



não nos importamos se conseguimos ou não reunir um mosaico de elementos que possam concatenar um possível julgamento acerca do personagem. Ao contrário, ficamos, também, mergulhados nas dimensões obsessivas do cotidiano e nas abstrações dos sonhos desse homem, que nos aparece cinza, tal como suas vestimentas, sem particularidades, singular.

¹ Deleuze (1990) caracteriza os signos sonoros e óticos puros da seguinte forma: "A situação sensorio-motora tem por espaço um meio bem qualificado, e supõe uma ação que a desvele, ou suscita uma reação que se adapte a ela ou a modifique. Mas uma situação puramente ótica ou sonora se estabelece no que chamávamos de 'espaço qualquer', seja desconectado, seja esvaziado [...]. E sem dúvida estes novos signos remetem a imagens bem diversas. Ora é a banalidade cotidiana, ora são circunstâncias excepcionais ou limites. Mas, acima de tudo, ora são imagens subjetivas, lembranças de infância, sonhos ou fantasmas auditivos ou visuais, onde a personagem não age sem se ver agir, espectador complacente do papel que ela própria representa, à maneira de Fellini, ora, como em Antonioni, são imagens objetivas à maneira de uma constatação" (DELEUZE, 1990, p. 14).

² Bergson explica a função fabuladora do seguinte modo: "Se a inteligência ameaçar [...] romper em certos pontos a coesão social, é preciso que, nesses pontos, haja um contrapeso à inteligência. Se esse contrapeso não pode ser o próprio instinto, dado que seu lugar está tomado pela inteligência, impõe-se que uma virtualidade de instinto, ou, se preferirmos, o resíduo de instinto que subsiste em torno da inteligência, produza o mesmo efeito: ele não pode atuar diretamente, mas, dado que a inteligência opera sobre representações, suscitará 'imaginários' que resistirão à representação do real e que conseguirão, por meio da própria inteligência, contrapor-se ao trabalho intelectual. Assim se explicaria a função fabuladora" (BERGSON, 1978, p. 99).

³ Referimo-nos aqui aos chamados qualissignos icônicos. Segundo Júlio Pinto (1995), os qualissignos pertencem a primeira tricotomia dos signos formulada por Peirce, ou seja, aquela que pensa o signo em si, sem considerar a relação entre o signo, o objeto e o interpretante. É uma qualidade que é um signo. O caráter icônico aqui enfatizado diz respeito ao conceito de ícone, signo que compartilha características de seu objeto. Essa semelhança com o objeto não é, necessariamente, especular, sendo suficiente que o signo compartilhe uma única propriedade monádica com o objeto, um traço. Portanto, o qualissigno icônico é um tipo de signo que abrange uma qualidade do objeto, mas, ao mesmo tempo, conserva sua primeiridade e virtualidade, na medida em que constitui uma representação aberta do objeto.

⁴ SANTAELLA & NÖTH, 2001, p. 146.

Filmografia

GUIMARÃES, Cao. 2004. *A Alma do Osso*. Brasil, cor, 74 min.

JOANA RENNÓ é formada em *Comunicação Social (Habilitação Rádio e TV)*, pela UFMG, com pós-graduação em *Comunicação: Novas Tecnologias e Hipermídia* (UNI-BH) e mestrado em *Comunicação e Sociabilidade: Meios e Produtos* (UFMG).

DEPOIS DO CAMINHO

FERNANDO PAIXÃO

Por mais que o dicionarista se esforce, a pedra não poderá ser definida inteiramente. Por que as suas formas variam num recorte infinito de volumes, cada pedra singular se esquece das outras - compenetrada dos ângulos - ao mesmo tempo que sugere um ritmo de semelhança. Cada pedra tem o rosto anunciado em retrato silencioso; suas linhas revelam um traço biográfico interrompido e esta fica sendo a sua forma natural de participar do mundo.

Toda paisagem supõe um esteio sobre pedras, mesmo que se alargue a leste ou a oeste, porque é próprio delas lembrar a permanência. Pedras.

A madurez da montanha e a infância da areia se espiam mutuamente porque a semelhança das matérias produz um pensamento interno. Por vezes a chuva vem lavar o sal do chão, para afinal devolvê-lo à terra e ao mar, e encontra nas pedras a contrapartida. Acontecem vozes. Frescas, misturadas a outros rumores.

Passada a tempestade, as pedras renascem com a face límpida e cheirando a uma fertilidade sem centro. Pedras de novo, sob a luz do sol, como se soubessem que estão presentes no mês de janeiro.

FERNANDO PAIXÃO nasceu em Portugal, em 1955, mas vive no Brasil desde a infância. Publicou vários livros de poesia; o mais recente é *A parte da tarde* (Ateliê, 2005), livro-poema inspirado em gravura do artista Evandro Carlos Jardim.



Daniel Mansur

DANIEL MANSUR é fotógrafo publicitário. Atuando no mercado desde 1987, tem fotos publicadas nas principais revistas e jornais do país, livros e catálogos de arte. Desenvolve banco de imagens com fotos de várias regiões de Minas Gerais e do Brasil, disponibilizadas em rede. Foto: Parque Nacional de 7 Cidades, Piri-piri, Piauí, 1993.

O. TRAILER

(da obra *Um cemitério marinho tropical*¹) SÉRGIO MEDEIROS

0.
-- lado a lado no gramado,
uma palma seca
e um ancinho, vermelho como uma língua --
um bicho embolado, magro,
lambendo o próprio rabo
erigido

0'.
-- no vaso grande, pedras
úmidas simulam sementes
frescas - sob uma lupa

0".
-- o mar se varre ruidoso sem parar; a névoa se levanta mais

0'''.
-- pedras, paredes
cruas, de carne,
pele que a luz fria
depila na água pintada

0''''.
-- as pernas espe-
tadas na carapaça oval
em cima do retrato deitado

de Paul Valéry
dão a seu bigode
vida enfim --
após o que salta o inseto, ines-
peradamente, como se
o poeta cuspiisse
contra o vento: expe-
le pra trás
algo obscuro

0'''''.
-- a fervura sobe
pelas paredes negras
e se balança
numa rede esburacada,
quase
fora

0'''''''.
-- peças soltas duma
engenhoca as duas borbo-
letas iguais, ou as três,
entre sementes laranjas
e flores roxas, tremulam
violentamente como
birutas

0'''''''''.
-- o veleiro passa
tão rente à janela
(-- desliza-se nele de
um lado pro outro --)
como avião
taxiando do outro
lado da vidraça

0'''''''''''.
-- o caranguejo,
leve como um punhado
de cabelos claros, rola
a esmo no piso de um
salão

0'''''''''''''.
o jardineiro fura
((como bolha na pele))
uma poça, mas a água
resiste ao seu rodo
e se conserva

¹ Devo o título dessa obra virtual a um comentário do meu amigo Maurício Santana Dias, a quem agradeço a sugestão.

SÉRGIO MEDEIROS leciona literatura na Universidade Federal de Santa Catarina, é autor do livro de poesia *Mais ou Menos do que Dois* (Illuminuras, 2001). Organizou a nova versão de *A Retirada da Laguna do Visconde de Taunay* (Cia das Letras) e as *Memórias do mesmo autor* (Illuminuras).

MÁRIO DE ANDRADE E A MÚSICA POPULAR URBANA: O RESGATE DA DONA AUSENTE

RONIERE MENEZES



Pixinguinha.com Os Batutas, 1922. Brasil. Rito e Ritmo. Leonel Kaz, Ricardo Cravo Albin, João Máximo, Tarik de Souza, Luis Paulo Herdt, Rio de Janeiro. Abráziwell Edições 2003/2004. Acervo Pixinguinha.

Em pesquisa no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, em 1999, ficamos surpresos ao entrar em contato com a relação discográfica que Mário de Andrade possuía em sua residência e que hoje se encontra no IEB. Mesmo que não estejam ali todos os discos, os que chegaram até o instituto já são uma boa amostragem do que o intelectual paulista ouvia em casa. Ele tinha um amigo, Paulo Magalhães, que trabalhava na gravadora Victor e dera ao escritor cerca de duzentos e cinquenta cópias. Na casa da rua Lopes Chaves, Mário possuía discos de folclore brasileiro e internacional, música erudita brasileira, estrangeira, música popular urbana estrangeira - inclusive jazz -, o que prova o seu gosto artístico musical eclético.

Mas a maior parte dos discos consiste de cópias de música popular urbana brasileira. São 162 discos desse gênero. Estão entre os exemplares músicas e interpretações de Donga, Dorival Caymmi, Pixinguinha, Carmem Miranda, Noel Rosa, Ary Barroso, Wilson Batista, Assis Valente, Ataulfo Alves, Lamartine Babo. Há, no âmbito da vida privada de Mário de Andrade, o gosto pela riqueza da composição popular urbana. Os ritmos e estilos são os mais variados, passando por coco, maxixe, embolada, batuque, maracatu, choro, moda de viola, toada, samba, canção, samba-canção, valsa-canção, modinha, marcha, etc.: retratos do Brasil musical.

Alguns comentários de Mário de Andrade sobre esses discos são significativos e mostram, mesmo que de forma “marginal” - pois os textos muitas vezes não eram concebidos para publicação -, o germen de um olhar crítico sobre a composição de música popular urbana. É pena que não tenhamos as datas dos lançamentos nem das anotações, feitas geralmente na capa ou na contracapa desses discos. Mas de qualquer forma vale a pena citar alguns comentários pela sua peculiaridade. Em relação à música “Cena carioca”, de João de Barro, com interpretação de Francisco Alves e orquestra, Mário assim escreve: “A Cena Carioca foi inspirada pelo Vendedor de Amendoim ianque-cubano que se tornou popular também aqui. Mas afora certos tiques de orquestração a invenção é nossa, inspirada nos cantos dos vendedores ambulantes cariocas.”

Sobre a modinha, apresenta a seguinte opinião: “Modinha - À medida que esta desaparece ou vive mais desatendida dos seresteiros, vai sendo porém substituída pelo samba-canção, que é realmente uma modinha nova, de carácter novo, mas canção lírica solista, apenas com uma rítmica fixa de samba (...). O samba-canção é a nacionalização definitiva da modinha.”

A respeito do disco em que aparecem as composições “Vem cá! Não vou!” e “Urubatan”, choros orquestrais de Alfredo Vianna (Pixinguinha) com gravações da Orchestra Victor Brasileira, Mário de Andrade faz a seguinte observação: “Disco admirável. Riqueza e beleza de combinações instrumentais. (...)”

Há uma carta a Moacir Werneck de Castro, datada de 19 de novembro de 1942, em que Mário de Andrade mostra-se um homem de seu tempo, percebendo as sutilezas da música que surgia nas cidades, as vozes sociais presentes em seu texto. A sensibilidade e a agudeza intelectual não deixavam escapar ao

escritor o sentido individual e social presentes nessas músicas. É isso o que podemos notar na análise que faz das composições “Amélia” (“Ai que saudades da Amélia”, samba de Ataulfo Alves e Mário Lago - carnaval de 1942 -) e “Vão acabar com a Praça Onze” (“Praça Onze”, samba de Herivelto Martins e Grande Otelo - carnaval de 1942):

Gostei, sim, muitíssimo do *Amélia*, é das coisas mais cariocas que se pode imaginar. Mas o *Vão acabar com a Praça Onze* me estrangula de comoção, palavra. Você já viu coisa mais lancinante? Aquele grito “Guardai o vosso pandeiro, guardai!” é das frases mais musicalmente comoventes, um grito manso, abafado, uma queixa de povo suave, que se deixa dominar fácil, sem muita consciência, mas sofre e se queixa. Palavra que acho aquilo horrível, de não poder agüentar. Tomei como um ataque sentimental danado. Xinguei a estupidez do “progresso” dos estúpidos, está claro, fiz discurso num ambiente bom com vários uísques e de vez em quando continuava cantando o sermão, “guardai o vosso pandeiro, guardai!” com lágrimas nos olhos. (...) O samba (...), além de ser com freqüência genial na felicidade de dizer as coisas, é de um inesperado de assuntos, de uma riqueza psicológica assombrosa. Ora o sujeito estourar naquela bruta saudade da Amélia, só por que está sentindo dificuldade com a nova, você já viu coisa mais humana e misturadamente humana? Tem despeito, tem esperteza, tem desabafo, tristeza, ironia, safadez de malandro, tem ingenuidade, tem pureza lamacenta: é genial. Acho das manifestações mais complexas que há, como psicologia coletiva.

Mário percebe, com a audição pelo rádio de “Vão acabar com a Praça Onze”, que o espaço do samba, das manifestações populares, está sendo destruído pelos interesses modernizantes do Estado que visa a um melhor controle das massas urbanas. A desconfiança parte da idéia de que a técnica vai substituindo a inventividade presente nas coisas simples, nos encontros transformadores, sem trazer nenhuma proposta para solucionar o descompasso social do país.

Os sambas trazem para Mário de Andrade aquele aspecto artístico do inesperado, aquela comoção que põe de pé o ouvinte, pela riqueza de vida pulsante, cotidiana, simples, irônica e dramática. “Ai que saudades da Amélia” é genial na sua complexidade “misturadamente humana” de psicologia coletiva. Mesmo sendo uma manifestação voltada para a “discação” carnavalesca, para o mercado fonográfico, ele consegue perceber o sentido humano transmitido pela simplicidade poética e pelo ritmo contagiante. O compasso sincopado do samba é, ao mesmo tempo, “primitivo” e moderno. É necessário, portanto, procurar enxergar melhor, sem preconceitos e demarcando as diferenças de gênero, o que havia de moderno na música popular urbana do início do século.

No momento em que Mário iniciou suas críticas musicais, a música popular urbana estava apenas começando a se firmar no Brasil, descendo o morro com seus sambas, fazendo

readaptações da modinha, inserindo-se no mercado fonográfico. Através de suas pesquisas sobre as modinhas, sobre as danças dramáticas, os cocos, ao oferecer poemas para serem musicados, ao analisar versos e melodias de compositores contemporâneos, o escritor, na primeira metade do século XX, estava começando a desenvolver reflexões que serviriam para uma melhor apreciação das composições como também para a afirmação da crítica musical brasileira.

Mário de Andrade fez uma ponte entre a música folclórica e a erudita, sem estabelecer uma discussão aprofundada a respeito do sincretismo e o multiculturalismo presentes na música popular urbana, certamente mais difícil de ser analisada, devido à sua novidade, à conjugação com o mercado e aos instrumentais críticos da época. Mas, como sempre frisava o aspecto circunstancial da arte, há que deixar claro que as “investidas” da música nacional e, mesmo depois, a preocupação com uma arte “engajada”, eram, para ele, demandas de um período histórico determinado.

Para o intelectual paulista, a música popular urbana não possuía caráter definido e por esse motivo era bastante influenciável pelas produções estrangeiras, muitas vezes de valor artístico discutível, e sofria influências também da música “popularesca” do país, aquela feita sem critérios. Era comum, no início do rádio no Brasil, alguns compositores fazerem músicas e arranjos em uma noite para serem apresentadas e cantadas no rádio, por exemplo a Mayrink Veiga e a Rádio Nacional, no dia seguinte. Esse caráter volúvel da música popular urbana, causado pelos interesses econômicos da empresa fonográfica, fazia com que Mário de Andrade desconfiasse de sua qualidade artística. Em artigo que escreve sobre a gravação nacional, o escritor revela estar convencido de que o homem é muito superior ao que parece na realidade e daí associa esta realidade humana à sua produção, no caso a musical: “A fonografia brasileira, ou pelo menos realizada no Brasil, não tem apresentado o homem brasileiro na sua superioridade virtual”. Mas aponta para o fato de o problema ser universal e não exclusivamente brasileiro, pois a audição de músicas populares urbanas dos Estados Unidos e da Europa também demonstra isso: “o que mostra o homem na sua superioridade virtual, continua duma porcentagem mínima.”

No artigo intitulado “Música popular”, escrito em 1939, embora reconheça que há trabalhos de qualidade no campo da música denominada popularesca, ressalta que a música carnavalesca é fundamentalmente arte de consumo. Reclama da boçalidade e sensualidade exterior presentes nos textos e das influências culturais diversas recebidas pelo compositor urbano que, às vezes, não as trabalha dentro de um critério mais crítico:

Mas o que aparece nestes concursos, não é o samba do morro, não é coisa nativa nem muito menos instintiva. Trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra,

mesmo nesta submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa (...)

Podemos perceber, porém, o conflito vivido pelo autor. Ele demonstra a desconfiança e o preconceito característicos de um intelectual e músico de formação erudita frente ao valor da arte veiculada pelo mercado. Mas, ao mesmo tempo, deixa-se levar, como vimos, pela sensibilidade e tom político de *Vão acabar com a Praça Onze* que estrangula o poeta de comoção. Mário também se emociona fortemente ao ver um cordão de samba descendo o morro, no Rio de Janeiro, em 1937:

Ah, nunca me esquecerei jamais daquela noite de janeiro, faz dois anos, em que vi descer do morro uma escola, cantando aquele admirável samba que em seguida Francisco Mignone aproveitou em sua “Quarta Fantasia” para piano e orquestra. O céu estava altíssimo e a noite parara exausta de tanto calor. E o pessoal veio do morro, cantando a sua linha de tristeza, tão violenta, tão nítida, que era de matar passarinho. O negro da estiva fazia o solo mais ou menos, e logo o coro largava a se desesperar. As vozes das mulheres, quando então subiam nas quatro notas do arpejo ascendente inicial, vozes abertas, contraditoriamente alviçareiras, como que ainda empurravam mais o espaço dos grandes ares, deixando mais amplidão para a desgraça. Uma desgraça real, nascida por certo de inconsciências tenebrosas, que quase impedia a contemplação da música belíssima, de tão irrespirável tornava esta vida. Sei que não pude aguentar.

Em “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, Mário ressalta o valor da fala de um povo para sua maneira de pensar ou, pelo menos, de expressar-se verbalmente. Trazendo a importância da língua de cada povo para o âmbito da interpretação musical, o autor enfoca o aspecto racial que, mais que no significado das palavras, está presente na entonação, na acentuação, na pronúncia e no timbre. Para o escritor, quando traduzidas para línguas diferentes, as canções perdem muito de seu encanto.

Mário acredita que o canto brasileiro poderia fazer uso dos estudos técnicos vocais europeus, mas deixa claro que, se esses estudos podem desenvolver a voz, não podem contribuir para o próprio canto, pois este “deriva muito mais do timbre, da dicção e de certas constâncias de entoação, que lhes dá o caráter e a beleza verdadeira.” O belcanto italiano não se adequava à língua cantada brasileira. O escritor argumenta que algumas vozes de cantoras, como a de Carmem Miranda, trazem “uma carícia, uma tenuidade, uma sensualidade perfeitamente femininas” e expressam uma dicção nacional, ao passo que os cantores ainda se caracterizam pela “masculinidade vocal”. Mas faz algumas ressalvas, como ao comentar a interpretação de timbres nordestinos da dupla caipira Jararaca e Ratinho, que “nos apresenta um registro regional excelente, de excelente caráter de timbre,



Donga, Ataulfo Alves, Pixinguinha, João da Baiana, Ismael Silva, Alfreidinho do Flautim e vedetes, 1955. Brasil, Rito e Ritmo. Leonel Kaz, Ricardo Cravo Albin, João Maximo, Tárík de Souza, Luís Paulo Horta. Rio de Janeiro: Aprazível Edições 2003/2004. Acervo Arquivo do Estado/SP - Acervo Última Hora.

Página 18: Pixinguinha com Os Batutas, 1922. Brasil, Rito e Ritmo. Leonel Kaz, Ricardo Cravo Albin, João Maximo, Tárík de Souza, Luís Paulo Horta. Rio de Janeiro: Aprazível Edições 2003/2004. Acervo Pixinguinha.

aproximando-se do negro.” Um outro exemplo interessante é citado quando o escritor comenta a interpretação de Moreira da Silva em “Vejo lágrimas”, carnaval de 1933: “O solista sr. Antônio Moreira da Silva, apresenta uma voz de timbração deliciosa, profundamente nossa, carioca, um nasal quente, sensual, bem ‘de morro’.” É interessante observarmos a maneira cerimoniosa de o crítico daquele período tratar o intérprete - “sr. Antônio” - quando notamos que a música popular urbana sempre se pautou pelo despojamento e pela maior aproximação entre intérpretes/ouvintes que aquela relação estabelecida normalmente entre literatos/leitores.

Em se tratando de compositores, a música popular urbana estava, já naquela época, mais próxima das propostas modernistas no que tange ao despojamento, à busca da simplicidade, à ironia, à crítica social, ao crescimento das cidades e às circunstâncias cotidianas do que algumas correntes de música erudita, como a de linha operística, a nacionalista ou mesmo a folclórica.

Já em 1928, no *Ensaio sobre a música brasileira*, ao focar o aproveitamento dos valores prosódicos da fala brasileira, o escritor diz que, nas danças cariocas e em várias peças nordestinas, tiram-se da fala elementos “essenciais e imprescindíveis” tanto em relação ao ritmo quanto à melodia. E assinala: “Os maxixes impressos do Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas, a melodia se transfigurando no ritmo novo.” É importante ressaltar que, mesmo quando estuda músicas da tradição popular, como os ritmos que recolheu “ouvindo cantadores de cocos e ganzás nas cidades do litoral norte-riograndense e paraibano”, Mário apresenta uma forte percepção de características musicais tipicamente brasileiras e que mais tarde apareceriam, por

exemplo, na interpretação inventiva de João Gilberto, na forma inusitada de o baiano ritmar seu canto:

São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada têm com o conceito tradicional da síncopa e com o efeito contratempado dela. Criam um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional.

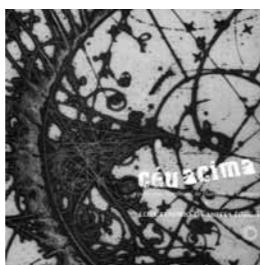
Mário de Andrade não procurou, em seu trabalho crítico, a “transcriação” da música popular urbana na erudita, como havia proposto em relação às composições da tradição popular. Mas também, como vimos, não foi surdo para as nuances musicais que surgiam no âmbito do popular urbano. Inserido num projeto de renovação estética nacional que passava pela busca de uma identidade cultural, o escritor, nos interstícios de sua crítica, não deixa escapar as expressões do populário urbano que considerava possuir vigor expressivo, valor estético e social. A atenção a essa dona sedutora, caminhando pelo discurso musical marioandradino, pode ampliar em muito nossa compreensão a respeito dos estudos do musicólogo modernista e mesmo enriquecer nosso olhar em relação às negociações cada vez mais prementes entre as vozes do morro, seu protagonismo identitário, e os interesses do mercado fonográfico.

RONIERE MENEZES é professor universitário, músico e doutorando em Literatura Comparada pela UFMG.



A ODISSÉIA DE PENÉLOPE
Margaret Atwood
Tradução: Celso Nogueira
São Paulo: Companhia das Letras, 2005

Indicada diversas vezes para o Oscar, a escritora escocesa dá voz à lendária Penélope permitindo-lhe revisitar sua história, após três mil anos de morada no Hades como esposa fiel e paciente de Odisseu. Dessa reflexão sobre seu destino surge, com uma ironia fina e mordaz, a instigante narrativa de Margaret Atwood.



CÉU ACIMA
Para um tombeau de Haroldo de Campos
Leda Tenório da Motta (org.)
São Paulo: Perspectiva, 2005

A presença de Haroldo de Campos é marcada pela abrangência dos diversos aspectos de sua obra, dividida em três partes. Na primeira, tem-se “Crítica e Criação”, “Crítica e Tradução Criativa”, “Crítica e Tradução à Crítica e Artes” seguida de “Personário”, textos de escritores que, através da memória, prestam-lhe homenagem. “Um chá em Monte Alegre” (Rua em que habitava o escritor, em São Paulo) é o nome dado à terceira parte do livro em que a organizadora analisa o “Haroldo francês” e Thelma Médici Nóbrega reproduz sua entrevista bastante descontraída, abrangendo aspectos pessoais, familiares, criativos, poéticos e intelectuais do homem e escritor, gravada também no CD que acompanha o livro.



A ARTE DE ESCREVER
SCHOPENHAUER
Tradução: Pedro Sússekind
Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005

Os textos retirados e traduzidos de Parerga und Paralipomena, de 1851, cujo projeto pode ser esclarecido pelo subtítulo “Pensamentos Isolados”, segundo o tradutor, apresentam um tema comum: a literatura. Embora o objetivo do filósofo fosse criticar a decadência da literatura de sua época devido à disseminação do “espírito pequeno-burguês” e à abolição do latim como língua erudita, suas considerações, se descontados a época e o local a que se dirigiam, a Alemanha do século XIX, são ainda muito atuais e pertinentes.



LIBERDADE (IN) CONDICIONAL
Rina Bogliolli Sirihal
Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 2005

Não há narrativa tradicional em *Liberdade (in)Condicional*. O romance é constituído de frases do cotidiano de personagens que provocaram o Romance anterior, *Saudação à vida*, e outras com as quais o casal protagonista, a escritora Micol e o médico Libânio, conviveu após o casamento. O texto apresenta uma linguagem particular: existe a mescla do cotidiano, muitas vezes, livre de ditames gramaticais, ao poético, com inúmeras metáforas.



BRASIL EXPERIMENTAL
ARTE/VIDA: PROPOSIÇÕES E PARADOXOS
Guy Brett
Katia Maciel (org.)
Tradução: Renato Resende
Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

O livro reúne 21 textos sobre 15 artistas brasileiros com os quais o autor estabelece profícua interlocução durante quatro décadas. Com textos publicados nos mais importantes jornais e revistas dos Estados Unidos e da Europa, desde a década de sessenta, o crítico de arte captura momentos de intensa experimentação e inovação na arte brasileira cuja diversidade produz o encantamento do livro. Dentre outros artistas selecionados, há os seguintes: Lygia Pape, Hélio Oiticica, Mira Schendel, Ricardo Basbaum, Waltercio Caldas e Jac Leirner.



Belo Horizonte, 26 de julho de 2005

Camila Diniz,
Bom saber de seus planos à frente do Suplemento. A literatura agradece. Colaboradora assídua nos anos 70 e 80, tento retornar sob sua chancela. Deixo um contato para avaliação. No próximo retorno à capital espero conhecê-la.
Abraço,
Alciene Ribeiro Leite

Belo Horizonte, 30 de setembro de 2005

À Camila Ferreira,
Ausente de BH durante setembro, não tive a oportunidade de ir ao lançamento do novo suplemento e dar-lhe meu abraço por sua indicação à diretoria, o que faço agora, desejando que sua gestão confirme a excelência da cultura de Minas.
Atenciosamente,
Yara Tupinambá

Ouro Preto, 28 de novembro de 2005

Cara Camila,
Venho elogiar com gratidão, primeiramente a oportunidade que tive de entrar em contato com o “Suplemento Literário” através de uma amiga e expressar meu encantamento pela literatura farta e alegre com que premiam suas edições. Sou professora de Literatura Infanto-Juvenil e Arte do ensino médio e o material que ela tem me fornecido está com certeza, servindo de apoio para investigações mais complexas e profundas da nossa cultura e outras também, claro; sempre repartindo meu conhecimento com meus discípulos que compartilham comigo do mesmo encantamento.
Atenciosamente,
Maria Joana Angélica Emiliano Gomes

Belo Horizonte, 29 de dezembro de 2005

Cara Camila,
Agradeço-lhe por mais um exemplar do Suplemento Literário que sempre enriquece meus sonhos. Gostei muito da capa do último Suplemento, motivada pela obra “Margem”, de Ana Amélia Diniz Camargos. Conheço você, a Ana Amélia, e me senti em casa, numa envolvente proximidade. Sei que, pelos caminhos da literatura encontrarei várias outras grandes personalidades que ativarão a minha sensibilidade, buscando-me em tempos longínquos, onde também tive o privilégio de conviver com os mistérios de um rio.
Atenciosamente,
Maria Alair Araújo

Belo Horizonte, 15 de dezembro de 2005

Lindíssima essa flexa do camus, Camila...

Disponibilizo também uma belíssima afirmação do clément rosset: “alegria, a força maior”...
Aproveito para dizer que estou de partida para Málaga, Espanha, onde vou morar até agosto de 2006...
Grato por tudo e envio meu abraço especial.
Flávio Boaventura

Curitiba, 10 de janeiro de 2006

Quero agradecer a remessa do “Suplemento”, publicação magnífica da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Parabéns pelo “Encarte Institucional”. Muito interessante, educativo e cultural. Vocês mineiros são demais! Amam a cultura e a expandem além das fronteiras, para que todos possamos beber das fontes do saber que são essas publicações.
Muito grata.
Um abraço.
Marly Garcia Correia