

BÁRBARA BY STARLIGHT

RONALDO WERNECK

bárbara bela
do norte estrela
alvarenga peixoto

ensinaram-me o céu e mais
amor, mar que da noite vem
véu vândalo que se desvela
em vão: amor, meu confessor
vaga cintilação de púbis
e pênis-vida toda láctea

toda via vai e se esgota
ao norte - órion no olho
em cruz: rasgo no escuro, marco

maior na ursa que se esvai
ao sul - scorpio na rota:
cisco na libra, barco, ilha.

ensinaram-me mar e céu
amar, amor, que me ilumina
- estrela do norte: estrela.

{ De *Noite Americana*, livro inédito.

RONALDO WERNECK é poeta e tradutor. Autor, entre outros livros, de *Contos de Hoffmann* (tradução, 1976), *Pomba Poema* (1977), *Selva Selvaggia* Um cine-poema de Ronaldo Werneck (1976), reeditado em 2005.



{ SUPLE
MEN+O.

CACÁ BRANDÃO ARQUITETURA E FILOSOFIA + TRÊS POEMAS, TRÊS PENSAMENTOS RICARDO ALEIXO, MÔNICA DE AQUINO, RONALDO WERNECK + MÚSICA ÓRGÃO DA SÉ DE MARIANA ELISA FREIXO + TAMBOR DE LÍNGUA UMA DEFESA DA PERCUSSÃO BABILAK BAH + TEATRO E POESIA DANIEL FURTADO SIMÕES + OS GATURAMOS NÃO SÃO SURDOS ADOLFO MAURÍCIO PEREIRA POR KATIA DE ALMEIDA ROSSINI + HOMENAGEM A OTÁVIO RAMOS.

BELO HORIZONTE, JANEIRO DE 2006, Nº. 1286 SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS

"(...) NUMA ÉPOCA EM QUE OUTROS *MEDIA TRIUNFAM*, DOTADOS DE UMA VELOCIDADE ESPANTOSA E DE UM RAIOS DE AÇÃO EXTREMAMENTE EXTENSO, ARRISCANDO REDUZIR TODA COMUNICAÇÃO A UMA CROSTA UNIFORME E HOMOGÊNEA, A FUNÇÃO DA LITERATURA É A COMUNICAÇÃO ENTRE O QUE É DIVERSO PELO FATOS DE SER DIVERSO, NÃO EMBOTANDO MAS ANTES EXALTANDO A DIFERENÇA, SEGUNDO A VOCAÇÃO PRÓPRIA DA LINGUAGEM ESCRITA." **ITALO CALVINO** | "HOJE, O PRAZER ESTÉTICO É UM PRIVILÉGIO COMO MUITOS OUTROS, PORQUE NEM A TODOS OS HOMENS FOI PERMITIDO, POR FALTA DE MEIOS MATERIAIS E DE EDUCAÇÃO, PARTICIPAR DELE PLENAMENTE. NÃO É A ARTE, NÃO É A CIÊNCIA, NÃO É A CULTURA QUE DEVEM INTERROMPER SUAS PESQUISAS QUE VISAM ENRIQUECER O PATRIMÔNIO HUMANO: É A SOCIEDADE QUE DEVE CONSEGUIR UMA ORGANIZAÇÃO MAIS HUMANA. NINGUÉM SENTE MAIS DO QUE O ARTISTA, SE FOR UM VERDADEIRO ARTISTA, A DOR DE QUE SUA PALAVRA PERMANEÇA INDECIFRÁVEL PARA GRANDE PARTE DOS HOMENS, COMO SE SUA ARTE FOSSE OBRA EXTRAORDINÁRIA, MONSTRUOSA PARA A SUA ESPÉCIE: SUA PRÓPRIA ARTE TRAZ A FERIDA ENSANGÜENTADA DE UMA IMPOTÊNCIA TÃO INJUSTA." **GIUSEPPE UNGARETTI** | "FAZER O QUE SEJA É INÚTIL./ NÃO FAZER NADA É INÚTIL./ MAS ENTRE FAZER E NÃO FAZER/ MAIS VALE O INÚTIL DO FAZER." **JOÃO CABRAL DE MELO NETO** | "VIVEMOS DO INSTÁVEL, PELO INSTÁVEL, NO INSTÁVEL: ESSA É A FUNÇÃO COMPLETA DA SENSIBILIDADE, QUE É A MOLA DIABÓLICA DA VIDA DOS SERES ORGANIZADOS." **PAUL VALÉRY** | "PARA NÓS O VALOR DE UMA OBRA RESIDE EM SUA NOVIDADE: INVENÇÃO DE FORMAS OU COMBINAÇÃO DAS ANTIGAS DE UMA MANEIRA INSÓLITA, DESCOBERTA DE MUNDOS DESCONHECIDOS OU EXPLORAÇÃO DE ZONAS IGNORADAS NOS CONHECIDOS." **OCTAVIO PAZ**

A ARQUITETURA E FILOSOFIA, EUPALINOS CONTRA SÓCRATES¹

"A filosofia é reflexão sobre uma experiência não-filosófica. [...] A experiência não-filosófica é suficientemente próxima da filosofia para que nessa encontre audiência, lhe inspire inquietude e termine por transformá-la como filosofia."
De Waelhens

"Tirai o andaime, o saibro, a calça, a pedra, a massa e a argamassa, fica a forma e a arquitetura da forma."
Plotino

CARLOS ANTÔNIO LEITE BRANDÃO

À inconstância e fugacidade da realidade sensível, Sócrates propõe como única realidade estável e verdadeira a que encontramos no mundo das idéias. O Belo, as imagens, a realidade física e corpórea e mesmo as artes, servem como índices e meios através dos quais ascender ao mundo transcendente e ao Bem Supremo a serem contemplados. E nesta contemplação da Verdade e do Bem supremos se realiza o conhecimento verdadeiro, de ordem espiritual, que nos liberta do mundo de sombras da caverna, ao qual estamos aprisionados por nosso corpo.

Paul Valéry, em *Eupalinos ou o Arquiteto*², publicado em 1921, imagina um diálogo entre os fantasmas de Sócrates e seu discípulo Fedro, no qual este contrapõe à doutrina socrática às concepções de Eupalinos de Megara, "construtor do templo" e do qual se tornara amigo. Essa "construtividade", essa atividade operativa, encetada no encontro do mundo das formas com o mundo da matéria e que trafega simultaneamente entre as idéias concebidas e a produção do real e do concreto, desafia a herança platônica, coloca seus limites e evidencia as possíveis fraudes filosóficas que o próprio Sócrates julga ter cometido. Eupalinos está para Sócrates tal como este estava para



CAPA: **MÁRIO AZEVEDO**, trabalho da série *Labirintos Gráficos*, monoimpressões de matrizes tipográficas sobre papel colorido, 1999. Outros trabalhos da série ilustram esta edição.

Graduado em Desenho e Gravura pela Escola de Belas Artes da UFMG em 1983, onde leciona desde 1996. Concluiu mestrado pela mesma escola em 1998 e atualmente cursa doutorado no Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre. Expõe seus trabalhos desde 1980 e já recebeu premiações em vários salões do Brasil e exterior.

ERRATA

Na edição de dezembro de 2005 nº 1285, página 21, leia-se: Trabalho *Tanque* de Dudude Herrmann e Marco Paulo Rolla. Fotógrafo: Ding Musa.

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 ESTAGIÁRIOS CAMILA PEIXOTO + THIAGO FRANCO** JORNALISTA RESPONSÁVEL **MENOTI ANDREOTTI** (REG. PROF. 221665). TEXTOS ASSINADOS SÃO DE RESPONSABILIDADE DOS AUTORES. AGRADECIMENTOS: IMPRENSA OFICIAL/ DR. PEDALINO COSTA DIRETOR GERAL, IMPRENSA OFICIAL/ DR. PEDALINO COSTA DIRETOR GERAL, DR PERSICHINI CUNHA DIRETOR DE TECNOLOGIA GRÁFICA.

**{SUPLE
MEN+O.**

Suplemento Literário de Minas Gerais
Av. João Pinheiro, 342 - Anexo
30130-180 Belo Horizonte MG
Tel/fax: 31 3213-1073
suplemento@cultura.mg.gov.br

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

os sofistas, e a labilidade e falsidade acusada no conhecimento destes, agora parecem habitar o próprio conhecimento socrático. Não é contra a filosofia, *tout court*, que o arquiteto se dirige, mas contra um modo de filosofar. Há uma filosofia em Eupalinos, menos sistemática e totalizante, sem dúvida, mas mais humana e que não perde de vista a contingência e as possibilidades de nossas ações dentro da finitude em que elas se desenvolvem, à semelhança da filosofia renascentista em sua recusa da escolástica.

Em Eupalinos, “palavras e atos ajustavam-se tão perfeitamente que se diria não serem aqueles homens mais que seus membros... Não mais separo a idéia de um templo daquela da sua edificação. Ó felicíssimo Eupalinos!” Contra Sócrates, a Beleza não está exclusivamente na idéia mas no seu encontro com a matéria e na sua capacidade de ser executada e realizada no mundo concreto da vida humana, tal como a inspiração no arquiteto L. Kahn. Esse encontro, portanto, confere tanto um status filosófico à atividade construtora quanto desconfia do *lógos* que se contenta apenas em transitar no mundo das idéias e não se experimenta nas ações. Esta inseparabilidade entre ideação e edificação corresponde à indissociabilidade entre alma e ação e só legítima na obra aquilo que se põe “em obra”, como no existencialismo.

Junto dessa correspondência, entre palavra e ato, está a associação entre as formas inteligíveis e as formas sensíveis, inseparáveis ao olhar do arquiteto e sua atividade a um só tempo mental e construtora. Alma e corpo se exigem reciprocamente nesta atividade. Sócrates tem dificuldades em aceitar serem necessárias as formas sensíveis e graças corpóreas para o homem atingir estados elevados ou acessar ao mundo das idéias. Ao que Eupalinos depõe: “Quanto mais medito em minha arte, mais a exerço; quanto mais penso e faço, mais sofro e me regozijo como arquiteto; - e mais me sinto eu mesmo, com volúpia e clareza sempre mais precisas.” Modo de se ter, se haver - *habitare* -, a profissão se faz desta indissociabilidade do pensar e do fazer, com as angústias e realizações implícitas. Edifica-se a si próprio ao mesmo tempo em que projeta-se e ergue-se um edifício. Conhece-se a si mesmo não por uma viagem que se esgota na auto-reflexividade, mas por lançar-se na exterioridade e opacidade do mundo e da matéria, através dos gestos:

“Avanço em minha própria edificação; aproximo-me de tão exata correspondência entre meus desejos e minhas forças que tenho a impressão de haver feito da existência que me foi dada uma espécie de obra humana. De tanto



construir, disse-me sorrindo, creio ter-me construído a mim mesmo.”

E ao ver o que se realiza - a obra enquanto a “palavra exposta” e exibida - encontra-se a si mesmo e às suas potencialidades, mais que diante de um espelho. Sou o que faço de mim, eu e as minhas circunstâncias e o que as obras depõem de mim e minhas possibilidades. Sem esta presentificação feita na matéria, minha idéia se perde, tal como se perdem as palavras da poesia que não se depõem no poema escrito. E a obra, como um interlocutor, dá-me a conhecer a mim e me lança em um outro patamar de conhecimento e reconhecimento, só possível mediante o gesto que opera o desenho e matéria. Conhecer é construir e

construir-se, tal como em Heidegger, pensar, habitar e construir são inseparáveis e exigem-se reciprocamente.³ Uma pólis se faz, enquanto corpo cívico e político, ao mesmo tempo em que constrói o seu lugar, sua *urbs*, seu corpo físico. Uma sociedade se conhece e se reconhece mediante o que ela realiza como obra e se coloca como produto de si. Cidades, praças, ruas, prédios, monumentos, casas e objetos decorativos que neles colocamos não são objetos gratuitos ou ornamentações, mas instrumentos de conhecimento e reconhecimento, de encontro com as próprias certezas e dúvidas, com a própria história, princípios, valores e desejos que elegemos para termos em torno de nós, enquanto indivíduos e sociedade: e só assim concebidos têm eles “decoro”

ou “*arché*” e incorporam-se ao nosso “patrimônio”. Eles ornamentam e decoram nossa vida, não por a emoldurarem, como uma beleza acrescida ou extrínseca - ornamentações e decorações - mas por serem constituintes de nós mesmos, por construir-nos simultaneamente ao nosso ato de construí-las.⁴

É por buscarem nitidez cada vez maior que os pensamentos de Eupalinos ou as imagens mentais de Calvino acabam tornando-se atos, desenhos e palavras, ou seja, fazem-se obras. É uma exigência do próprio conteúdo elaborado tornar-se forma, assim como a forma só se sustenta se ancorada no conteúdo, abolindo-se a distinção entre o que é da ordem da forma e do sensível e o que é da ordem do conteúdo e do espírito. O termo do bem conceber é a própria execução, pois esta já habita naquele. É a construção da forma que justifica o pensamento e a própria forma. O arquiteto concebe como se já executasse, sua imaginação procura encontrar o exequível e seu devaneio obra, sem ocupar a alma com quimeras: “o que penso é factível e o que faço refere-se ao inteligível”.

Sem o corpo, a fantasia é impotência. A obra, como a do arquiteto, nasce de nosso entendimento com o corpo, da composição do infinito com o finito de uma construção. E esta construção elege a geometria como o modo de apalpar a matéria para nela articular o espírito e o intemporal que se abrigam em nós.

Eupalinos divide os edifícios entre aqueles que são mudos, aqueles que falam e aqueles que cantam, e assim distingue a sua arte das meras construções. Os edifícios que nada falam ou cantam merecem desdém, apesar de serem eles os que



ocupam quase toda a cidade que vemos. Eles nem nada dizem a respeito de nossa *arché*, nem nos dão decoro e reconhecimento e nem movem nosso corpo e nossa alma: “são coisas mortas, inferiores, na hierarquia, aos montões de pedra vomitados pelas carroças dos empreiteiros”. Os “edifícios que falam” traduzem as instituições humanas, como os mercados, os tribunais, as prisões, as praças, os pórticos ou os portos e diques em que o homem se agiganta e se faz quase divindade. Mas há os que celebram e impõem o espírito à natureza, evidenciando-o aos nossos olhos e nos revelando melhores do que nós mesmos somos. Neles habita a beleza mais própria da arquitetura pois vemos aí não apenas o edifício que se impõe contra a natureza, mas o edifício que se impõe contra o próprio homem, tal como ele é, para conduzi-lo a ser tal como deveria ser. Essa beleza da arquitetura, portanto, é de alguma forma tirânica: seu edifício é como o homem raro “capaz de um esforço contra si próprio, isto é, o homem capaz de escolher e impor a si um certo si-mesmo”. Um edifício feito da escolha, da liberdade de se escolher outro e melhor a si, concebido no mais profundo encontro consigo mesmo, comunicando “à alma a emoção de um acorde inesgotável”. Este edifício, que se concebe como sonho mais do que como ciência - pois da análise não se passa ao êxtase, como avalia nosso arquiteto - revela-nos as várias faces da alma, lentamente reconhecidas como forças e graças a serem domadas pelo ato construtivo. Os filósofos conhecem precipitadamente e o verdadeiro e o falso brilham igualmente aos seus olhos, avalia Eupalinos. O arquiteto retarda suas formulações e não se contenta com a contemplação imedi-

ata das idéias que lhe aparecem. Ele nada conclui prematuramente e retarda as idéias de modo a que aquilo “que irá ser”, com todo o seu vigor e novidade, encontre as exigências razoáveis “daquilo que foi”. Rumar para o futuro e rumar para o passado são duas dimensões de um mesmo movimento e a arquitetura se faz deste encontro do que fui e sou com o que serei ou devo ser.

Estes três tipos de edifício são metáforas de tudo aquilo que fazemos, como nossos atos ou

nossas profissões ou nossas palavras, faladas ou escritas. Eles perguntam pelo que somos e onde realmente habitamos, qual a nossa palavra poética, enfim. Mas esta pergunta sobre o que somos, uma das que fundam a pergunta filosófica, se faz sempre acompanhar de outra: a “daquilo que foi”, colocada junto à pergunta pelo “que irá ser” e “pelo que sou”. Esta pergunta pelo que foi, ou pelo modo como as coisas e os seres são gerados, determina uma nova divisão entre os edifícios, segundo sua relação com a natureza e com nós mesmos. São três as formas com que estas coisas são geradas: pelo acaso; pré-definidas pela natureza (*natura naturante*) e em harmonia entre si e com as outras coisas; ou geradas pelo homem, o qual viola a ordem natural e a natureza das coisas. Os objetos criados pelo homem devem-se a atos de pensamento e a atos construtivos que impõem às matérias seus princípios e seu projeto, ou seja, seu espírito, o qual não se encontra nas coisas. É em função deste mundo humano que as coisas são visadas e a arquitetura é criada.

Criando em função do seu corpo, os homens concebem os seus instrumentos e aquilo que lhe é útil. Criando em função de sua alma, ele concebe a arte e a beleza. Mas, além destes dois princípios, há um terceiro que determina a nossa criação: o de tentar comunicar às suas obras a resistência que o homem quer que elas oponham ao seu destino de perecer. Assim, o homem procura a utilidade, a beleza e a duração. A analogia com a arquitetura é imediata. Vitruvius e Alberti dizem que a Arquitetura se compõe de três partes: *firmitas* (que confere a solidez do edifício

e responde por sua parte técnico-construtiva), *utilitas* ou *commoditas* (que responde por sua funcionalidade e pelo modo com que atendem nossas demandas práticas ou corporais) e *venustas* (que corresponde à beleza ou deleite estético e que satisfaz as demandas da alma). E essa tríade responde às três únicas coisas que são propriamente nossas, e que são enumeradas por Alberti no *I Libri della Famiglia*: nosso corpo, nossa alma e nosso tempo.⁵ A excelência da arquitetura repousa justamente em ela ter de lidar com e satisfazer a estas três dimensões, simultaneamente. Somente a arquitetura atinge esta tríade do corpo, da alma e do tempo, simultaneamente.

Além disso, ela responde por nossas demandas de eternidade, fundamental numa época onde o efêmero, o transitório e o circunstancial adquiriram a primazia. Nossa relação com o tempo é feita na diáde entre o transitório e o eterno: só temos sensação do que passa diante daquilo que não passa e, inversamente, nossas noções de eterno só existem diante do instante e do fugaz.⁶ A arquitetura é um dos suportes que ainda nos permite esta relação com o que foi e com o que perdurará, que nos faz construir para além daquilo que nos consome e providencia o encontro tanto com os que já foram quanto com os que irão nos suceder. A admiração de Sócrates pela filosofia e pela relação com o tempo que emergem com a arquitetura se faz misturada à revisão de sua própria herança:

“Ah! Ai de mim! Um sábio que não deixa trás de si mais que o personagem de um falante, e diversas palavras imortalmente abandonadas... Que fiz senão dar a crer aos humanos que eu sabia muito mais que eles a respeito das coisas duvidosas?... A vida não se pode defender contra essas imortais agonias... Eu teria construído, cantado... Ó perda pensativa de meus dias! Que artista deixei morrer. Enquanto a facilidade de



minhas famosas palavras me persegue e me aflige, eis que suscito para Eumênides minhas ações que não se realizaram, minhas obras não nascidas...”

De Sócrates não ficaram obras, mas palavras inventadas. O anti-Sócrates aqui se apresenta: é o construtor, detentor de uma outra espécie de filosofia. O mundo a ser encontrado - a divindade e a suprema idéia de Bem - não o é por pensamentos e palavras, mas por atos e combinação de atos, como os que presidem o trabalho do arquiteto. Só com atos nos colocamos no grande desígnio, nos inserimos no mundo e nos conhecemos e fazemos. E, de todos os atos,

“o mais completo é o de construir. Uma obra exige amor, meditação, obediência ao teu mais belo pensamento, invenção de leis pela tua alma, e muitas outras coisas que ela extrai maravilhosamente de ti e que não suspeitavas possuir. Emanado do mais íntimo de tua vida, sem contigo se confundir. Se dotada de pensamento, pressentiria tua existência, a qual jamais conseguiria provar ou conceber claramente.”

A serviço da vida humana, o construtor separa, escolhe e reorganiza as matérias num composto preciso para o corpo, prazeroso para a alma e resistente ao tempo, composto este que a filosofia de Sócrates é incapaz de atingir.

Compreendem-se assim os valores maiores da arquitetura grega, como a geometria em que o espírito se aplica para conformar a matéria desorganizada do mundo e impor-lhe uma ordem perene que responda de forma equilibrada ao que nos constitui: o corpo, a alma e o tempo. Esta resposta arquitetônica é bem diversa da que hoje se manifesta em nossas construções e seria o caso de verificar a que visão de mundo estas nos conduzem.

A arquitetura não é mera ilustração de uma filosofia. Um mesmo templo grego, com suas formas geométricas a refinarem-se no tempo, conduz-nos tanto ao eterno retorno de Platão e de Sócrates quanto a uma filosofia da obra e do sensível que não se esgota na contemplação do mundo das idéias. Filosofia e Arquitetura se fazem de matérias, conteúdos, meios e linguagens diversos, podendo inclusive, contradizerem-se. Queremos apenas mostrar que a pergunta filosófica emerge de outros campos que não aquele estritamente frequentado por filósofos e que, como no caso da arquitetura, nos conduzem além dela própria e a um pensamento sobre quem somos, de onde viemos e para onde vamos, em matrizes outras. Introduzir a filosofia através da arquitetura não é fazer da arquitetura mero trampolim para a história da filosofia e seus pensadores, mas tomá-la enquanto “*arché-tectura*”, em seu sentido etimológico como construção sensível de nossos princípios, origens, valores - aquilo que nos comanda, enfim - dando-nos a reconhecer a nós mesmos, ao mundo que nos cerca e ao que nos transcende. A arquitetura nos remete além dela própria: não à história da filosofia ou das idéias, mas às nossas dúvidas e certezas, ao nosso próprio ato de filosofar, ao horizonte onde a filosofia, a poesia e arte se encontram entre si e com nós mesmos: ou seja, ao nosso modo próprio de habitar o mundo, a cidade, a casa e a história.

¹. Este artigo faz parte da pesquisa “Arquitetura, Humanismo e República”, desenvolvida com o apoio do CNPq. Dedico-o aos amigos Newton Bignotto, Ivan Domingues, Joaquim Guedes e Júnia Cambraia que tanto me ajudam nesta travessia entre as letras, a arquitetura e a filosofia.

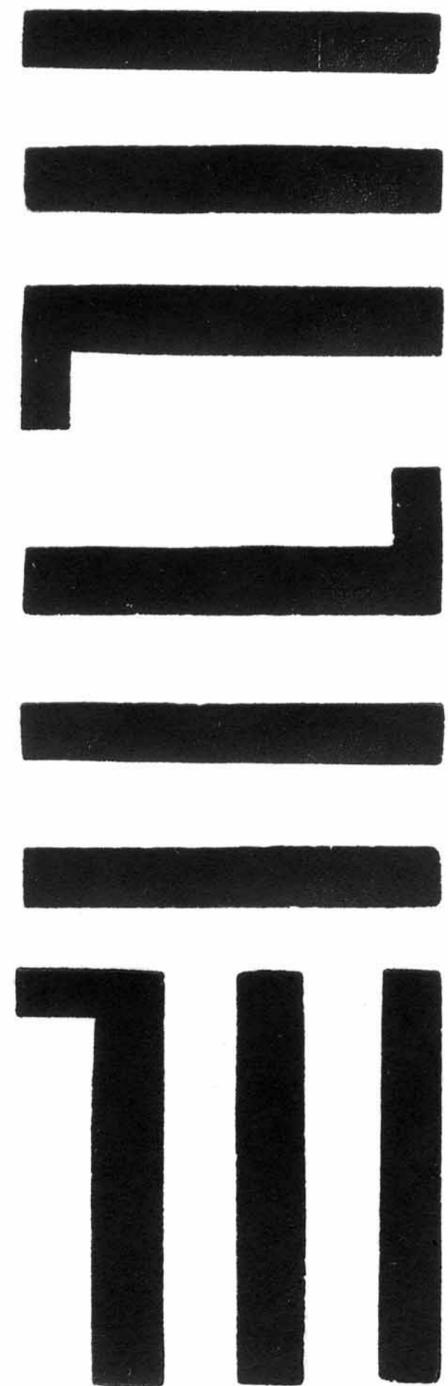
². Utilizaremos aqui, ao longo de todo o nosso texto, a Edição bilingue VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o Arquitecto*. Trad. Olga Regglani. São Paulo: Editora 34, 1999. 189p.

³. HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

⁴. Sobre o sentido do decoro, do ornamento e do património ver BRANDÃO, Carlos António Leite. Da etimologia ao sentido do património. *Interpretar Arquitetura*, v. 2, n. 3 e, também nosso, A crítica da forma na arquitetura. *Interpretar Arquitetura*, v. 3, n. 6. *Interpretar Arquitetura*, revista eletrônica do grupo “Hermenêutica e Arquitetura” que coordenamos, é acessada no endereço www.arq.ufmg.br/ia.

⁵. Cf. BRANDÃO, Carlos António Leite. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

⁶. Sobre isso, cf. DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama*. Rio de Janeiro: Iluminuras



MÔNICA DE AQUINO

A um átimo
do amo-te
temo-te.

A um istmo
do íntimo
mente.

De cor, somente
o silêncio:
continente.

E a linguagem,
cortejo
(périplo).

Mas o amor:
arquipélago.

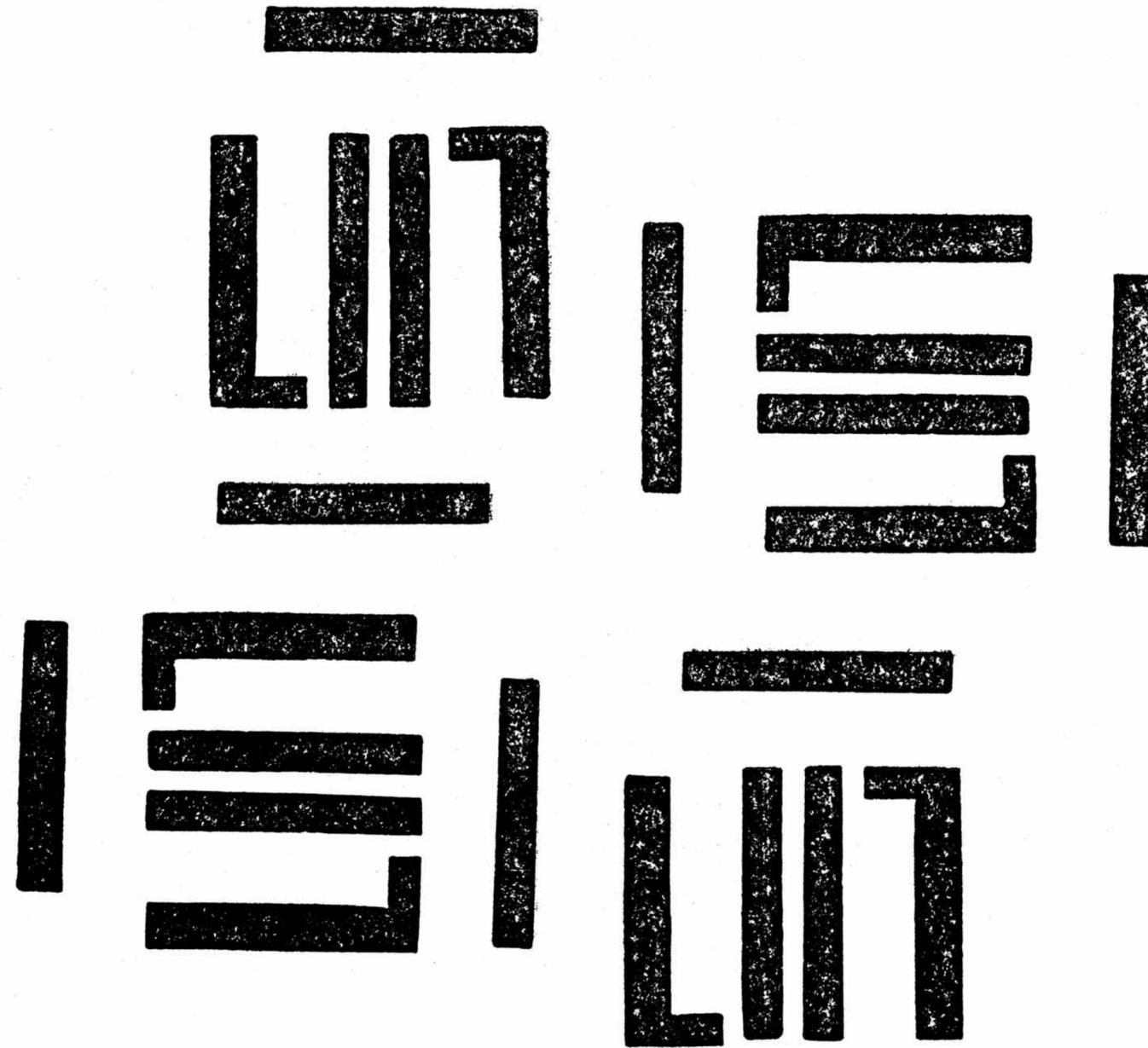
CACÁ BRANDÃO é Professor da Escola de Arquitetura da UFMG, Doutor em Filosofia e atual presidente do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG. Dentre suas principais publicações destacam-se os livros: *A Formação do Homem Moderno vista através da Arquitetura* e *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*, ambos pela Editora da UFMG.

Mário Azevedo, da série *Labirintos Gráficos*, monoimpressões de matrizes tipográficas sobre papel de seda, detalhe.

MÔNICA DE AQUINO possui poemas publicados em periódicos. Seu livro de estréia *Sístole* pertence à coleção de poemas da Editora Canto do Bem-Te-Vi, Rio de Janeiro, 2005.

A relação entre a literatura e as outras artes, a passagem do texto literário para outras manifestações artísticas e destas para aquele, não é um fenômeno nem um pouco recente, na verdade é muito antigo, e a percepção dos caminhos percorridos nessa passagem e das transformações ocorridas nesse trajeto envolve a discussão das semelhanças que unem e das diferenças que distinguem as linguagens artísticas. Essa discussão remonta a Horácio e seu conceito de *Ut Pictura Poesis*, passa por Lessing e a percepção da espacialidade e da temporalidade explícitas e implícitas nas diversas linguagens artísticas, e desemboca na tradução inter-semiótica e no desenvolvimento teórico das diversas semiologias - do teatro, do cinema, da moda - que se esforçaram por compreender o que é específico em cada um desses sistemas artísticos e o que aproxima e separa essas linguagens umas das outras. Nesse artigo pretendemos empreender uma pequena discussão sobre algumas das relações estabelecidas entre o texto literário e a sua concretização cênica.

De início, queremos deixar claro que não estamos abordando aqui a relação dos textos dramáticos com a sua encenação, com a transposição desse tipo de texto para o palco. A montagem de uma peça teatral não deixa de ser uma tradução inter-semiótica, onde as falas dos personagens e as indicações do autor dramático vão se concretizar na materialidade dos corpos colocados em cena. Acontece que a forma



dramática pretende a sua realização cênica, objetiva a transformação do espaço virtual posto pelo texto em um espaço real, a incorporação por atores (ou bonecos, objetos, o que quer que esteja exercendo no palco a função de ator) daqueles “seres de papel”. Um bom dramaturgo é aquele que percebe as possibilidades que o espaço cênico oferece, que visualiza cenas e constrói um texto que possibilita sua liberação da página, a sua transposição para a realidade cênica. É, portanto, um texto lacunar, que pede ou permite a sua corporificação, que não se basta ao ser lido (embora possa ser completo enquanto tal). Jean-Pierre Ryngaert vê no texto teatral um potencial de representação [que, a nosso ver, contém a(s) representação(ões) em potencial], que existe independente desta e a antecede. Ela “não vem completar o que antes estava incompleto [o texto], tornar inteligível o que não era. Trata-se de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente”.¹

A literatura, os textos literários, de modo geral, não têm suas narrativas construídas tendo em vista o desejo ou a necessidade da sua concretização cênica, esse “potencial de representação”. Isso não quer dizer que não o possua, e é essa qualidade que vai permitir a um texto ser traduzido para o palco. Esse potencial radica-se em diversos elementos estruturais da narrativa, como os personagens, o enredo, a

O TEXTO LITERÁRIO E O TEXTO CÊNICO

DANIEL FURTADO

atmosfera criada e mesmo o próprio discurso e o universo sonoro (ou afetivo) criado pelas palavras.

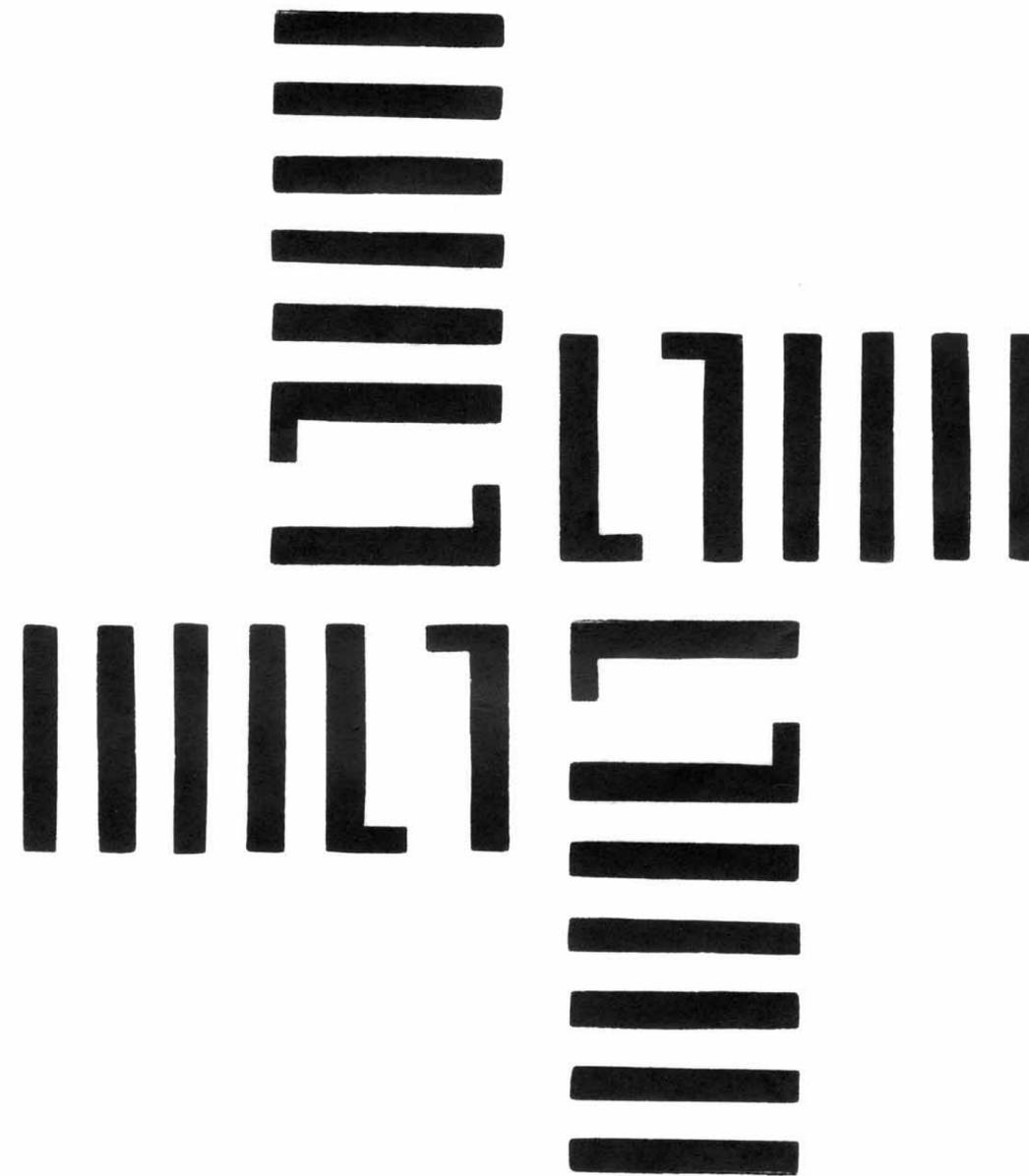
A narrativa literária e a cênica têm como diferença inicial os sistemas que as constituem. Enquanto a primeira apóia-se exclusivamente no sistema lingüístico - e, em poucos casos, na espacialidade da página e na textura do papel ou outro material que lhe serve de suporte - a cena funda-se na dimensão espacial e em todos os elementos que a habitam, incluída aí a palavra oral. Em termos da condução da narrativa interessa-nos sobretudo a percepção do que ocorre nessa transposição do texto literário para a cena, e podemos colocar duas questões fundamentais: como a estrutura do texto literário se reflete na encenação? Até que ponto essa estrutura determina os elementos utilizados para conduzir a narrativa cênica?

Se o enredo e os personagens (nem que seja a presença mínima de um eu-narrador) são partes fundamentais - e mesmo fundadoras - para a composição do texto literário, no que toca ao espetáculo teatral não se constituem em sistemas, dimensões ou elementos que possam assumir esse papel, de condutor da narrativa cênica, de forma a configurar diferentes regimes de narratividade. Não são os personagens, mas as palavras que proferem, a sua ação ou a configuração espacial determinada pela cenografia, ou ainda a música, a luz e os figurinos utilizados, ou ainda um conjunto de vários desses sistemas que vão assumir esse papel, de condutores desta narrativa.

Para tornar mais clara essa idéia, vamos tomar como referência três encenações que partiram de textos literários. Essas montagens - *Os Dragões não conhecem o paraíso*, dirigida por Kalluh Araújo; *Rua das Flores*, dirigida por Tarcísio Ramos Homem; *Pela Noite*, dirigida por Marcos Marinho - utilizaram-se de textos do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, falecido em 1996. Cada uma delas propõe maneiras

distintas de impulsionar a ação e de veicular os significados, situações, tensões, relações entre os personagens e outras características transmitidas pelo texto literário.

Tomemos, de início, *Rua das Flores*, baseado no conto "Réquiem por um fugitivo" (do livro *O ovo apunhalado*, de 1975). Trata-se de um espetáculo de dança - ou melhor, de teatro-dança - que prescinde do uso da palavra. É, a primeira vista, o que mais se distanciaria tanto da forma tradicional do teatro como também de uma relação direta entre texto e encenação. Porém vemos caracterizados no palco os personagens do conto - o filho, a mãe e o anjo - e os fatos mais relevantes da trama também são de alguma forma transpostos para o palco - a distância e o silêncio reinante entre a mãe e o filho, o temor do menino em encarar o anjo encerrado no guarda-roupa, a maneira como aquele povoava os sonhos da criança, a morte da mãe, a fuga do anjo e a solidão do filho na casa vazia. O que era palavra torna-se corpo, movimento e espaço, além de luz e música. Os figurinos e a postura corporal das atrizes materializam e identificam os personagens. Sua relação é dada pela movimentação e pela ocupação do espaço: a mãe não olha para o filho, mesmo quando dança com ele, e esta ação reconfigura e transmite a idéia da não comunicação existente entre eles. A luz pontua a separação entre mãe e filho, o que seria o quarto de cada um é um espaço colorido distintamente através do uso de gelatinas (filtros de luz) coloridas. A dinâmica dos movimentos, a luz e a música criam a atmosfera de sonho, diferenciando-a do que seria a realidade. O espaço simbólico e o onírico ganham uma dimensão concreta - que os valoriza - no espaço quase vazio do palco e no jogo com o guarda-roupa, que metaforiza a relação entre o interno e o externo. Esta encenação ilustra um regime de narratividade baseado no corpo dos atores, que se sustenta na movimentação e no espaço físico proposto pela encenação.



Aquilo que chamamos de uma narrativa formalmente mais tradicional é aquela que está baseada na tensão criada pelo diálogo entre os personagens e transcorre numa relação de causa e efeito. Peter Szondi afirma que o diálogo - meio lingüístico do mundo intersubjetivo - é o suporte do drama². Uma cena engendra a outra, e cada fala é decorrência da anterior. A ação transcorre como contas de um rosário, inclusive em seu sentido de linearidade, e mesmo as digressões e lembranças feitas (através da fala) pelos atores-personagens impulsionam a ação. *Pela Noite* (baseado na novela homônima, publicada originalmente no

livro *Triângulo das águas*) se sustenta no diálogo dos atores, na ação que a palavra propõe e alavanca. A par uma certa *epicização* que o gestual algumas vezes empresta à cena - o ritmo acelerado da fala e dos gestos empregado no início da peça, o movimento dilatado (aumentado) dos braços em uma das cenas de rua, o tango do final, que sugere e sublima a união sexual - os vários sistemas que integram e compõem a encenação situam-se numa relação de dependência (parataxe) com o sistema lingüístico. Há uma contra-posição dos significados veiculados ou propostos pelos vários meios expressivos (corpo, gesto, música),

TAMBOR DE LÍNGUA OU LOGOS DO CAOS

BABILAK BAH

“ESTE HOMEM SEMPRE VAI FICAR DE SOMBRA: NENHUMA MEMÓRIA SERÁ BASTANTE PARA LHE SALVAR DO ESCURO. EM VERDADE, SEU ASTRO NÃO ERA O SOL, NEM SEU PAÍS ERA A VIDA. TALVEZ, POR RAZÃO DISSO, ELE HABITASSE COM CAUTELA DE UM ESTRANHO...” MIA COUTO

Para o compositor e militante do serialismo integral, Pierre Boulez - o músico quando tem a intenção de se integrar a uma introspecção analítica é sempre suspeito. Portanto, tratar sobre um ofício suspeito que é o fazer percussivo no Brasil, carregado de tantos preconceitos e estereótipos, aumenta ainda mais a possibilidade de suspeita. Sei que vou aqui correr o risco de suspeição duplamente: primeiro, porque ser artista no Brasil é um ato de coragem e ao ter assumido a atividade percussiva como forma de sobrevivência, tanto do eu poético, quanto físico, tomei essa expressão como filosofia, que se tornou o logos para me suprimir do caos; segundo, por querer revelar neste ensaio o valor da arte percussiva para a cultura brasileira.

Ao pesquisar sobre a história da música no cenário brasileiro, percebe-se que não há uma memória sistematizada da existência da percussão no país, nem um reconhecimento de seu valor como patrimônio cultural rítmico, ou um mapeamento de sua variedade de instrumentos, nem sequer uma catalogação da produção discográfica do segmento. Depara-se ainda com o total desconhecimento da sociedade sobre a cultura percussiva como “fenômeno de linguagem” e suas interfaces. Possuidora de múltiplos saberes e com a capacidade de agrupar, a percussão torna-se ótima estratégia de inserção social, além de gerar impacto no sujeito, imprimindo a dimensão do subjetivo e despertando-o para a questão da identidade. A instituição universitária, que é oficialmente o espaço do

desenvolvimento da “cultura nacional” nos aspectos relativos à ciência, à tecnologia e ao pensamento cultural amplo, cada vez mais fundamenta sua dependência histórica nos modelos europeus e norte-americanos, desconhecendo ou ignorando, as expressões multiculturais que surgem no interior da sociedade. São necessários, nesse campo, estudos sistemáticos que não reproduzam velhos vícios de abordagem, que contribuam com propostas objetivas e estudem a presença da linguagem percussiva e sua contribuição na formação cultural da sociedade brasileira, para que haja uma maior compreensão do seu valor histórico e artístico. Percebo que essa temática interessa às ciências humanas: como a sociologia, antropologia, a psicologia social. A teoria geral dos signos, tal

como concebida por Charles Sanders Peirce (1839-1914) - filósofo, cientista, pai da semiótica e do pragmatismo, engloba em seu conceito as diferentes linguagens não-verbais: imagens, gestos, sons. Trata-se de um assunto de interesse, sobretudo, dos estudos culturais mais abrangentes sem criar dicotomias entre “sociedade e música”.

Em 2001, enquanto o mundo assistia às cenas de puro surrealismo do cinema globalizado, em que aviões atravessavam as torres gêmeas do World Trade Center, emblemas do poderio do império econômico americano, aqui, na terra da “garota de Ipanema” ou a terra dos sem alqueires, o departamento de história da Pontifícia Universidade Católica - RJ realizava o seminário: “Decantando a república, um inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira”. Com o objetivo de discutir a história de nossa música, sua contribuição no processo das lutas republicanas e sua intervenção no processo político, esse evento reuniu uma constelação de intelectuais brasileiros, que nos enchem de ufanismo e orgulho. Em parceria com instituto de estudos avançados transdisciplinares da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, resultando em três publicações: 1 - outras conversas sobre os jeitos da canção. 2 - retrato em branco e preto da nação brasileira. 3 - a cidade não mora mais em mim.

O que mais chamou a atenção nessa realização foi que nos três livros não há citação da arte dos tambores, ou um debate profundo sobre a contribuição dos agentes percussivos na formação da música, nem sua participação na luta pelos direitos civis no país abaixo da linha do equador. O evento e as publicações são de grande valor, porém, cometem o mesmo erro de abordagem, dando seqüência às dicotomias. Quase todos os palestrantes desconhecem o valor histórico e estético da expressão percussiva e sua intervenção no corpo social. Dentre os palestrantes, a fala do historiador José Murilo de Carvalho revela a tônica do sem-

inário: “Sinto-me na obrigação de alertar a todos de que esse texto é de quem não é capaz de solfejar um dó-ré-mi. Se algum mérito houver em minhas palavras, advirá da alegre irresponsabilidade da ignorância. A primeira consequência de minha ignorância musical é a necessidade de colocar a ênfase da análise nas letras das canções”.

Ora, sabemos que a canção é uma arquitetura complexa de amplos horizontes. Tenho convicção estética de que um compositor deva estabelecer no seu método de criação uma perfeita articulação entre os parâmetros musicais que sejam ritmo, harmonia, melodia e signos verbais, no caso da canção, ou mesmo timbragem eletrônicas elaboradas, dependendo de seu grau de abertura para as novidades do mundo contemporâneo. Sendo assim, uma avaliação que se limite aos signos lingüísticos empobrece a discussão. Se hoje os compositores conseguiram o status de serem a antena dessa gente bronzeada e a academia assimila as lições que a música pode oferecer, a sociedade brasileira, por outro lado, tem dificuldade de enxergar a participação da linguagem percussiva dentro dos processos das conquistas nacionais e sua importância na formação cultural do povo brasileiro.

Sem querer desmerecer a importância e a sofisticação inauguradas na música brasileira pelo movimento bossanovístico, não hesito em dizer que o movimento percussivo, citado em boa parte da bibliografia musical simplesmente como o “batuque dos negros”, do ponto de vista sociológico foi muito mais inclusivo, combatendo as diferenças sociais e contradições. Para os admiradores da mitologia da moderna música, realizada no Brasil nos anos 60, esse raciocínio soa

como heresia, mas, é a realidade, é o que soa nos terreiros dos brasis; parafraseando, Assis Valente, a república precisa iluminar nossos terreiros.

Nos tempos sombrios da vida política brasileira dos anos 70, Nana Vasconcelos fazia sua estréia no mundo fonográfico com sua “aquarela sonora”, chamando atenção à nossa responsabilidade sócio-ecológica com seu álbum “Amazônia”, em defesa do patrimônio ambiental brasileiro.

Um agravante, que percorre a historiografia da música brasileira, é a escassez de bibliografia sobre a música percussiva, que estabelece um esclarecimento desta dificuldade de entendimento histórico, somando, ainda, com outro lapso freqüente por parte dos estudiosos da música popular, que ignoram a contribuição dos “músicos percussionistas” na história da música brasileira e mundial. O jazz, por exemplo, jamais foi o mesmo depois de um músico como Airton Moreira, também a música pop com a contribuição dos percussionistas brasileiros, cubanos, caribenhos e latinos.

De forma geral, (o século passado, ou seja, o XX) foi o século da redescoberta da percussão pelos principais compositores internacionais. As principais inovações musicais acabaram passando pela percussão, com sua riqueza timbrística ilimitada e suas possibilidades rítmicas marcantes (...). Durante diferentes períodos deste século, o renascimento do nacionalismo levou os compositores a procurarem uma reaproximação com as raízes populares de seus países. Novamente a percussão foi fundamental nesta redescoberta. Giancesella.

Sem sombra de dúvida, é triste concluir que não há estudos acadêmicos sobre

músicos como: Nana Vasconcelos, Dijalma Correia, Airton Moreira, Papete, Paulinho da Costa, Robertinho Silva, Armando Marçal e grupos que especificamente trabalham com a estética percussiva ou uma interlocução que estabeleça uma interação entre as fontes de saber, proporcionando uma reciclagem da instituição universitária e do movimento percussivo brasileiro.

SE FOSSE FÓSSIL NINGUÉM BATUCAVA COM A LÍNGUA NOS DENTES

É coisa do passado o paradigma na “república da música popular brasileira” de que a “linha evolutiva” passa pela organização de “sétimas e nonas”, mas, essa prerrogativa já foi uma “verdade tropical”. Imagino o atraso de um músico, ou de um estabelecimento de ensino, que se baseia na estrutura harmônica, como a única fonte dos grandes efeitos da música, desconhecendo as transformações que o sistema tonal atravessou durante o século XX. Focando, especificamente, a música brasileira, a cultura percussiva sofreu perseguições tanto por parte do estado, quanto das instituições jesuíticas. Não foi permitido à comunidade civil desenvolver o que lhe pertencia de mais natural, a não ser com um sentimento de clandestinidade, ou senão com o sentimento de fetichismo.

No texto de apresentação do livro “Trama do Tambores”, o poeta tropicalista Antônio Carlos Capinan deposita um punhado de luz com seu raciocínio lúcido sobre a importância da percussão na atualidade: “O que antes soou nos porões dos navios negreiros, nas senzalas, no culto aos orixás e atendia apenas à demanda de etnomusicólogos, ocupa hoje com diversos transes e rótulos o cenário e a

mídia, não só determinando o gosto estético nacional como criando um ambiente e uma economia de grandes significados”. A música percussiva já deixou para trás a imagem que carregou durante muito tempo. Conhecida como a cozinha, pouco notada, em que o percussionista era um músico desvalorizado, “aquele indivíduo que acompanhava os músicos”, um astro sem visibilidade, situado em um espaço obscuro dentro da dimensão sócio-política e musical. No Brasil, creio que o fim da hegemonia da música popular, caracterizada pela harmonia, deu-se historicamente com o surgimento do “Olodum”, nos últimos anos da década de 80, como fenômeno midiático e residual, que trouxe para a cena da música popular uma série de questões extramusicais: atitudes e conteúdos políticos, liberdade de expressão e criatividade, sobretudo, auto-estima e inclusão social para as comunidades pobres e para a juventude da periferia brasileira.

Rufando as maracás para aumentar a provocação aos conservadores que relutam em não enxergar o valor da estética percussiva, ousam a poética dos sinos, os versos das latas, o soneto dos tamborins. Nos últimos 10 anos,

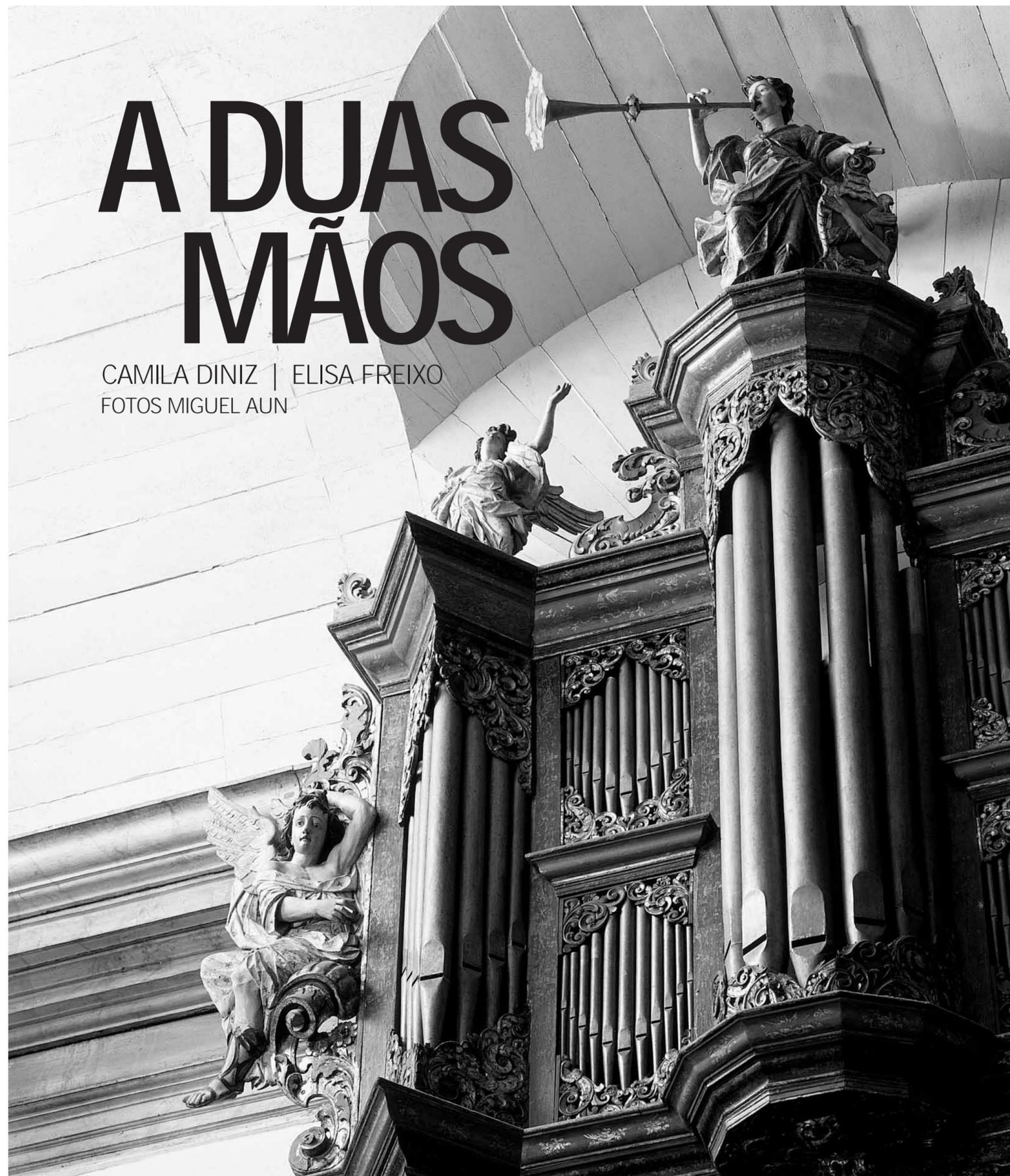
por exemplo, nos três grammys recebidos pela música brasileira, os maiores compositores nacionais de nosso país valeram-se da utilização da linguagem percussiva: Milton Nascimento, com “Tambores de Minas”, em 97, Caetano Veloso, “livro”, em 99 e Gilberto Gil, “Quanta Gente Veio Ver”, em 98. Isso dentro de um país agraciado com grandes instrumentistas em harmonia e instrumentos melódicos. Portanto, pasmem, a maior renovação da nossa música nos anos 90 foi trazida por dois músicos percussionistas: Carlinhos Brown e Marco Suzano. O primeiro, com uma imensa pesquisa de ritmos, criatividade sem limites, sensível ao movimento da música contemporânea, fez uma releitura dos ritmos da tradição afro-

brasileira, dando um conceito pop. Suzano, atualizou a linguagem do pandeiro, quebrou barreiras sociais tornando o instrumento mais conhecido entre jovens da periferia, da classe média e fora do país. Na década de 90, a juventude e a sociedade foram motivadas por uma ritmofagia, que engolia a todos, dessa efervescência surge o movimento que traz a renovação da música popular, utiliza-se da pulsão rítmica e da mitopoética do tambor: “Mangue Beat”, fazendo do tambor um logos para denunciar o caos dentro da lama urbana. Não se pretende aqui criar um manifesto anti-harmonia, o que seria uma imbecilidade de quilate exuberante, não é o caso; nem se propor à segregação, mas, a priori provocar o debate, a reflexão na comunidade artística e na sociedade como um todo, sobre os preconceitos que imperam na nossa mentalidade ainda colonial. Exercer a “poética percussiva” não é ser um macaco circense em meio ao mundo contemporâneo, vomitando sons e gesticulando ritmos, vestindo roupas coloridas e escandalizantes, “nem só fazer base rítmica para cantores e cantoras de sucesso fácil, música de prostituição declarada”, como afirma o artista multimídia paraibano, Pedro Osmar. Portanto, creio absolutamente que a arte percussiva seja uma linguagem que fala profundo nas nossas emoções, sob o calor de nossas mãos, afugenta a frieza dos diálogos, e ateia fogo nas performances. Portanto, faça urgente e necessário a reflexão sobre o fazer percussivo, como um exercício importante a ser considerado para que possamos entender melhor a história da música em nosso país e a própria sociedade brasileira, com suas distorções sociais e históricas. Por isso é louvável que se escreva em letras garrafais uma literatura que traduza as vozes do tambor falante.

BABILAK BAH Músico, percussionista, e poeta publicou *Vóomiragem* e o CD *Trem tan tan*, criador da orquestra de enxadas, julho de 2005.

A DUAS MÃOS

CAMILA DINIZ | ELISA FREIXO
FOTOS MIGUEL AUN



Era dez de julho de 2005. Domingo, onze horas da manhã, quando chegava a Ouro Preto para o lançamento do Suplemento Literário, durante o Festival de Inverno. Antes mesmo de visitar a bela Ouro Preto, fui em busca das emoções vividas há alguns anos atrás, em ocasiões diferentes: ouvir o concerto da organista Elisa Freixo, responsável pela manutenção do órgão da Sé, realizado às sextas-feiras e aos domingos.

No programa, havia os seguintes compositores dos séculos XVII e XVIII: G.Böhm, J.K.Kerll, M.Weckmann, G.F.Haendel. Ouvir um concerto na Catedral da Sé de Mariana é, antes de tudo, comovente, pois a viagem ao túnel do tempo rapidamente se inicia. Elisa não apenas vive a música. Ela é a música e o órgão: uma tríade perfeita e harmoniosa.

Com a paciência e generosidade de quem quer passar ao público seu encantamento pela música organística, Elisa fala de cada um dos compositores. Naquele domingo, o programa foi especialmente fiel ao órgão - dois dentre os autores apresentados são contemporâneos ao instrumento e tocaram em órgãos da manufatura de Arp Schnitger: Böhm e Weckmann, ambos músicos do Norte da Alemanha, região que produziu uma música monumental, não apenas relacionada a funções litúrgicas, mas a concertos. A escuta dessas obras em um instrumento original oferece-nos a oportunidade de chegar muito próximo do ideal sonoro desses compositores e do projeto sonoro que Schnitger tinha em mente quando concebia seus instrumentos.

Böhm viveu em Lüneburg onde trabalhou com músicos franceses, exerceu enorme influência sobre J.S.Bach. Weckmann viveu em Dresden, Hamburgo e passou alguns anos na Dinamarca. Foi contemporâneo de Schnitger. Kerll é um músico do sul, estudou na Itália e viveu em Viena e Munique - sua obra apresenta forte influência italiana. Haendel é chamado de *o mais inglês dos alemães*. Nascido em Halle, também estudou na Itália, passou anos em Hamburgo fixando-se finalmente em Londres.

A música barroca encontra no órgão uma das mais significativas expressões - um instrumento que apresenta riqueza e diversidade sonora e de volume, possibilidade de variações de sons através da mudança de teclados responsável pela criação de uma vasta obra por parte de inúmeros músicos. Parte desse repertório foi e é utilizado com fins litúrgicos, outra com fins didáticos e uma ainda dedicada aos concertos, já existentes nos séculos XVII e XVIII na região Norte da Europa.



Uma longa história

“Não se esqueça Vossa Alteza de mandar cá uns órgãos, porque este gentio é amigo de novidades e muito mais se há de mover por ver um relógio e tanger órgãos que por pregações e admoestações...”

Trata-se de um trecho da carta do Bispo D.Pero Fernandes Sardinha enviada ao rei de Portugal, em 12 de julho de 1552, pedindo-lhe que enviasse órgãos ao Brasil para auxílio na evangelização dos gentios. Segundo Elisa Freixo, José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima e Josinéia Godinho, respectivamente coordenadora e pesquisadores do livro, *Órgão ARP Schnitger, Sé de Mariana, Minas Gerais, Aspectos Históricos e Técnicos*, Arquidiocese de Mariana, Studium Chorale e Associação de Arte e Cultura, essa parece ser a primeira informação que se tem da presença de um órgão no Brasil.

Embora não tenham chegado até nós órgãos datados dos primeiros séculos da colonização portuguesa, tem-se certeza de que logo no início da ocupação portuguesa não apenas órgãos, mas coros e instrumentos de sopro e cordas foram utilizados em missas celebradas nas primeiras vilas e cidades - dentro e fora das igrejas. Segundo cálculos informais, no Brasil há quinhentos exemplares de órgãos, dentre os quais vinte foram construídos nos séculos XVIII e início do XIX, segundo técnicas do século precedente. Aqueles que foram instalados nas Igrejas vieram de Portugal ou foram confeccionados aqui. O problema crucial é que esses instrumentos encontram-se em diversos estados de conservação estando TODOS ELES emudecidos. Infelizmente!

Daí a enorme importância do órgão da Sé de Mariana, referência dentre esses instrumentos, tanto pela sua antiguidade e comprovada autoria, como pelo trabalho de restauração a que vem sendo submetido. Foi reconhecido pelo organ-

ista Karl Richer na década de setenta e enviado para a Alemanha pelo bispo D. Oscar de Oliveira para ser restaurado. Nessa ocasião levantou-se a hipótese de sua origem.

Apesar de não constar nos registros de órgãos da manufatura de ARP Schnitger, sabe-se, através do conhecimento de especialistas, que foi feito na Alemanha pelo organeiro que criou, também, uma tradição de construção de órgãos e enviou instrumentos para a Holanda, Rússia, Inglaterra, Espanha e Portugal.

Após passar por diversas restaurações, iniciou-se em Hamburgo, na década de 70, o processo de restauros recentes após a visita de Karl Richter, organista alemão que identificou, no interior de sua caixa, um grande número de peças originais preservadas atestando, assim, sua importância e origem. O órgão havia saído da manufatura de ARP Schnitger.

A objetivo primordial da restauração é permitir que o órgão retorne a seu estado original para, assim, obter o mesmo som, a mecânica de toque e de funcionamento de sua origem. O processo de finalização do restauro, iniciado nos anos 70, começou em julho de 1997 com a visita de Edskes a Mariana e terminou em fevereiro de 2002 com a entrega oficial do instrumento que apresenta hoje o estado mais próximo possível de sua origem.

Conversa com Elisa Freixo

A organista que divide a execução dos concertos com Josinéia Godinho sendo, também, responsável pela manutenção do instrumento, recebeu-me em sua casa em Ouro Preto, para uma conversa informal sobre seu trabalho.

Há onze meses mudou-se para um enorme sobrado de Ouro Preto, próximo à Igreja do Pilar, onde mantém a continuidade de seu trabalho em Mariana. Com ela habitam oito instrumentos de teclados. Dentro de um limite muito tênue entre o público e o privado, Elisa abre sua sala e oferece os materiais para os alunos. Em sua casa respira-se música. Vive-se de música e vive-se, sobretudo, a música.

Com a tranquilidade e introspecção que lhe são peculiares, a organista fala de cada um de seus filhos/instrumentos. Quatro foram ganhos. Plena de emoção anuncia a chegada de um nono instrumento em bom estado de conservação - “surpresa! - ele é muito original. A família não apenas o disponibilizou, mas fez doações de livros relacionados à música”.

Entretanto, Elisa faz questão de ressaltar que é apenas depositária dos instrumentos e não proprietária.

“Um cravo, duas espinetas - cravos reduzidos, um virginal, pertencente à família do cravo, um clavicórdio, este o avô do piano, e um forte-piano, antecessor do piano, porém derivado do clavicórdio, um piano moderno e um órgão também moderno para estudo. O forte-piano é original do século XVIII e os outros são cópias.”

Para sanar minha curiosidade em relação a sua família de teclados, Elisa estende suas informações: “O clavicórdio é um instrumento único e muito singular. Devido a sua técnica específica, exige um estudo mais aprofundado. Entre dez a vinte pessoas o tocam no Brasil, pois é um instrumento muito raro entre nós, enquanto o cravo é executado por centenas de pessoas cujas carreiras são promissoras”. Como se faz para estudar órgão, perguntei. “Impossível, pois não se pode transportar o instrumento para as casas”. Ao decidir estudá-lo, recebi licença para fazê-lo na Capela do Colégio Santa Marcelina de São Paulo onde era aluna, passando ali horas a fio. O organista tem que estudar em casa, em instrumentos afins, para que quase pronto, possa usufruir das poucas horas a que tem direito de estudar em órgãos nas igrejas.”

Diante dessa dedicação ao trabalho e amor pela música organística não é de se espantar que Elisa Freixo venha de uma família de músicos. “Minha formação é evangélica, afirma. Comecei a cantar com seis anos no coro da Igreja. Aliás, todos cantavam em casa, ao som do piano de minha mãe. Atualmente, há três músicos na família: Carlos Tarcha, meu primo, que é professor doutor na Escola de Música de Colônia, Alemanha e Iara e Mara Campos, regentes em São Paulo.”

A organista começou a estudar piano aos seis anos e logo iniciou sua carreira musical, tocando na Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo. Com dezesseis, já recebia salário. Foi para a Alemanha com apenas vinte e três anos e reconhece ter sido a aluna de sua classe que menos tinha informações teórico - musicais. Seu repertório era pequeno, conhecia pouca literatura, tinha um conhecimento muito limitado de autores e instrumentos. Por outro lado, era imbatível na prática, pois acompanhava coros desde onze anos de idade. “Os alemães ouviam música durante todo o dia desde que nasceram e sabiam tudo sobre os compositores. Daí, toda essa carência de teoria ter sido compensada pela necessidade de trabalhar, pois, toquei muitas músicas sem entender



o que fazia, sem a menor consciência de seu valor, mas o fiz. Era a primeira semente do meu futuro já então plantada.”

Chegou ao Brasil em 1982, mas apenas três anos depois chega a Mariana onde está até hoje lutando incansavelmente para que o repertório musical do público ouvidor dos concertos semanais amplie-se e se eleve a cada ano.

“Propositalmente, os concertos semanais que acontecem na Sé são didáticos, pois trabalhar no Brasil com música significa também trabalhar na formação do gosto de uma platéia. Se a música erudita é desconhecida, o conhecimento sobre o órgão é quase inexistente para grande parte da população. Há peças que são tocadas somente quando se conhece o perfil da platéia. Um exemplo disto no concerto de hoje - 10 de julho de 2005 - são as obras de acesso complexo, como as de Kerll e Weckmann, mescladas com obras de Böhm e Haendel, autores que apresentam uma escuta mais fácil. Por esta razão, há necessidade de se adaptar o programa do concerto segundo o perfil da platéia.”

A organista parte do princípio de que o público é diversificado. Há ouvintes que estudaram música erudita e outros que não têm o hábito de ouvi-la. “O grande problema encontra-se na elaboração do programa, pois temos ca. de cento e quarenta concertos em cada ano. O órgão, pertencendo a uma geração anterior a Bach, possui um repertório muito peculiar. Contudo, essa característica do instrumento não deve tornar o concerto unilateral - ele deve ser didático, mas não vulgar. Cientistas e médicos bastante cultos, capazes de compreenderem a física do som, freqüentam habitualmente a Sé de Mariana. Além destes, líderes religiosos, budistas, de religiões orientais, católicos e evangélicos, amantes da música erudita, grupos de estudantes em viagens de estudo, grupos de arquitetos e restauradores estão sempre conosco. Trata-se de uma situação muito repetitiva: algumas semanas passadas contamos com um público instigante, de treze línguas diferentes!”

Para finalizar, Elisa lembra do outro lado de sua apaixonante profissão: “o trabalho cruel de virar páginas, colar partituras, pois os músicos organizam-se para sua auto-suficiência, além da tarefa de buscar partituras em bibliotecas e sebos, montar um repertório original, tocar algumas obras inéditas.” Concertos, cursos, gravações e participações em congressos que não são exatamente acadêmicos, uma vez que direcionados para o meio artístico, constituem o cotidiano organístico-musical de Elisa Freixo.

ELISA FREIXO é organista e, atualmente, é responsável pela manutenção do Órgão da Sé de Mariana.

MIGUEL AUN atua nas áreas de fotografia publicitária e editorial. Possui fotos nos acervos do MASP e Itaú Cultural. Participou de diversas exposições coletivas e individuais, recebeu prêmios nacionais e internacionais e ilustrou importantes livros.



Miguel Aun

Trecho inicial de segundo capítulo do livro

O JUÍZO FINAL

OTÁVIO RAMOS

Texto cedido por Adriano Ramos.

OTÁVIO RAMOS, escritor mineiro falecido em 23/09/2005.

O RESGATE DO CÔRREGO

KÁTIA DE ALMEIDA ROSSINI



Em São Sebastião da Encruzilhada, terra-água, fauna-flora são personagens tanto quanto os homens, mulheres e crianças do mundo atemporal e fluido criado por ADOLFO MAURÍCIO PEREIRA, autor deste *Os gaturamos não são surdos* (Editora Komed, 2005).

São pequenos textos, cada um iniciado por um título que é também o início do conto/crônica/ poesia que introduz. Mas a economia, que, neste caso, é benefício de estilo, não pára por aí. Como na poesia, tudo neste livro em prosa (contos, crônicas?) espelha-se e ressoa, num jogo de significados enriquecedor da matéria-palavra que, ali, cintila.

Com características da melhor literatura regional, *Os gaturamos* empreende a necessária transformação da fala - colhida à beira-rio, nas pequenas cidades mineiras, nas igrejas, campos e montanhas - em palavra escrita - matéria de um universo criado pelo autor, definido em termos de estilo, tema e sonoridade próprios, e reconhecível (como literatura, pelo crítico, e como prazer, pelo leitor), na medida em que se avança em sua leitura.

Sínteses de um mundo cuja pujança natural desaparece pouco a pouco - “O côrrego é morto, Biná [...] Que destino triste o nosso, vivendo o morrer do côrrego e morrendo o viver dos nenúfares”-, estes pequenos textos, com a força de grandes rios, realizam um trabalho de puro resgate. “Pudéssemos nós, tristes tão quanto eles, refazê-los em alegria, em vibrações [...].”

Os personagens, também econômicos, são delineados apenas em essência, em pinceladas precisas, por meio do desvelar-se de uma ação ou do pinçamento de um trecho de diálogo - como Inolga, quase cortazariana, ou Zé Gansinho, tão simples na sua “sertanejanice” e tão complexo existencialmente, dividido entre sentimentos antagônicos. Isso tudo num corte rápido e magistral, um dos aspectos da qualidade literária que o autor imprime em seus textos - por meio do qual toda a riqueza existencial do que é “precário e áspero”, em termos socioculturais, revela-se.

Temas sociais, como desigualdade e inclusão, ao invés de exprimirem-se num enfadonho panfleto travestido em literatura, revelam-se precisamente, dentre outros recursos, também por meio do contraste entre espaços: ao espetáculo da grandeza natural, em que trinam aves de mil cores, rios deságuam em pura luz seu discurso, contrapõem-se a igreja e suas “fofoqueiras de plantão”, símbolo da estreiteza; o teatro provinciano

As idéias entranharam no organismo.

Meu corpo. Morto. A alma?

Paira, névoa insubstante.

Viaja, equívoca, para Lisbonne, para Lisabon.

No éter flutua eternamente.

Quem é que? O que sou?

Quem há de?

Memo. Mimésis. Voa. Ruína.

E eu, morto.

Gigante dos incontáveis atos.

Bandido sôfrego do esqueleto da vida. Pálido noivo de estrelas: pop-star.

e seu foyer, símbolo do desejo oco de poder; a desbotada burocracia, símbolo da armadilha oficial desprovida de verdade.

Porque poesia, a exemplo de Drummond, em “A falta que ama”, este mundo triste, de natureza e homens tristes, é também único, amado e resgatado. Porque prosa, a exemplo de Guimarães Rosa, ela refaz e resgata, ela é “de gaturamos”, pois “[...] Os gaturamos não são surdos, Maria Olívia, principalmente quando eles cruzam o rio Ingay e no sentido do Embaú, mirados para o mar-oceano, tempo no qual se sentem grandiosos. Então eles ouvem os rumores das oropas, no sentido sul-este e os cheiros fortes de benquerença das áfricas, no sentido leste-oeste. Proclamam a sua grandeza, quando ouvem as cantilenas dos antepassados e trinam de novo, certos de que os homens, que sabem nomeá-los, não sabem ouvir com humildade o canto da história do mundo. Os gaturamos, porque não são surdos, Maria Olívia, escrevem suas próprias histórias”.

Como poesia, li este livro em voz alta. Como prosa, “mergulhei” silenciosamente em narrativas cuja forma sintética não lhes rouba a inteireza e a profundidade. O autor trabalha a língua portuguesa como quem a conhece bem - claro está na forma como tece a rede sintática, usa a pontuação, faz sua escolha lexical. Claro está na forma como se debruça sobre a pedra da linguagem; claro está no resultado de quase jóia obtido.

KÁTIA DE ALMEIDA ROSSINI, de São Paulo, é professora, crítica literária e editora de textos. Mantém cursos de extensão na área de editoria e crítica junto à UNICAMP.