

O MUSGO

FERREIRA GULLAR

Em frente à janela do alpendre
por volta de 1949

o musgo
tomou todo o muro com seu veludo vivo
e verde
assim o mantinha dominado
sob a multidão de suas patinhas macias

e ali ficava como se dormisse
grudado a ele
feito o pêlo de um bicho
prende de luz e noite
pois nele formigava um escuro, úmido alarido
e que
de qualquer ponto da cidade
eu podia escutar

eu e os mortos todos
cristalizados no chão da ilha

{ FERREIRA GULLAR é poeta e ensaísta. Autor de crônicas, ensaios, ficção, memórias, peças de teatro. Dentre suas obras, destaca-se "Poema Sujo", um dos mais importantes de sua carreira. Seus ensaios *Sobre arte e sobre poesia* foram reeditados recentemente pela Editora José Olympio.



{ SUPLE MENTO.

O TIGRE BRANCO RONALD
POLITO + ALAIN CHEVRIER
POEMA NEO-DADAÍSTA +
MÚSICA E PALAVRA PAULO
MALHEIROS + O AMOR EM
TEMPOS DE LITERATURA
POR REGINA ZILBERMAN +
FERREIRA GULLAR O MUS-
GO + REGINA MOTA SOBRE
GLAUBER ROCHA.

BELO HORIZONTE, MAIO DE 2006, Nº 1290, SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS

Com a explosão da Revolução Industrial na Inglaterra, no final do século XIII, e a conseqüente proliferação dos meios de comunicação de massa, assiste-se, nos séculos seguintes, a uma aceleração quase impossível de ser captada das possibilidades de se fazer arte, literatura e música. O entrecruzamento entre palavras, som, imagens e traços torna-se inevitável. O diálogo torna-se imperativo.

As vanguardas do século 20 vieram para criticar o conceito de arte e literatura que até então se fazia e mostrar que a experiência com novas formas de criação era uma necessidade premente.

Embora esses movimentos já estejam datados, deixaram marcas tão profundas na produção artístico-literário musical do mundo ocidental que, atualmente, surgem os *neo* movimentos, ainda que sejam para se diferenciar ou se aproximar daquele que lhe dá o nome. Assim, tem-se o *neo barroco*, *neo dadaísta*, *neo futurismo* e, no Brasil, para citarmos apenas um, houve o neo concretismo em contraposição ao movimento concreto paulista.

Momentos de crise são momentos de crítica e toda crítica exige reflexão. É, pois, dentro desse processo crítico e de crise que a literatura, bem com a cultura em geral, encontram-se constantemente a se mover, que procuramos dar ao leitor a possibilidade de uma leitura dinâmica e transformadora de horizontes, na medida em que o interesse por um determinado texto lhe permitirá buscar as circunstâncias político-ideológicas que o fizeram nascer e que, certamente, são de capital importância para sua compreensão.

Camila Diniz Ferreira
Editora



CAPA: **SÉRGIO NUNES**. *Anotações – Capricórnio* [detalhe]. Aquarela, grafite, lápis de cor sobre papel, 30,5 x 40,6 cm. Setembro/2005.
SÉRGIO NUNES DE MORAIS é artista plástico. Recebeu vários prêmios importantes em salões de arte pelo país, participou de setenta e seis exposições coletivas no Brasil e no exterior, e realizou cinco individuais. Reside e trabalha em Belo Horizonte.

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 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** + **ELIZABETH NEVES** + **FREDERICO MATOS** + **ROSÂNGELA CALDEIRA** + **SÉRGIO RICARDO** ESTAGIÁRIOS **LORENA LOPES** + **VALBER PALMEIRA** + **NATÁLIA DUTRA** JORNALISTA RESPONSÁVEL **ADRIANA BARBOSA** (REG. PROF. 6481/ M.G.). TEXTOS ASSINADOS SÃO DE RESPONSABILIDADE DOS AUTORES. AGRADECIMENTOS: IMPRENSA OFICIAL/ **FRANCISCO PEDALINO COSTA** DIRETOR GERAL, **J. PERSICHINI CUNHA** DIRETOR DE TECNOLOGIA GRÁFICA + **LIVRARIA OUVIDOR** + **LIVRARIA SCRIPTUM** + **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.

ALAN CHEVRIER MOTS TIRÉS D'UN CHAPEAU PALAVRAS TIRADAS DO CHAPÉU

1
MOTS TIRÉS D'UN CHAPEAU
(Poème néodadaïste)

CHAPE
CAPE
PEAU
EAU
CHU
CHUE
ECHU
AU
A
A
CE
CE
CE
C
C
CA
H
HE
P
U
AU
EU
AC
PA
PU
EU
EU
AA
AA
PEU
PEUH
PAU
PECHA
PECHA
PEC
HA
AH
ACH
AUCH
AC
HE
EH
HU
UH
HUE
HUE
HUA
HEP
PU
PUE
PUE
PUA
ACHE
PUCE
EPUCA
PECU
ECU
CU
CA
CA
CAP
CEP
...
AC

2
PALAVRAS TIRADAS DO CHAPÉU
(Poema neo-dadaísta)

CHAPA
CAPA
PELE
ÁGUA
CAIDO
CAIDA
VENCIDO
NO
A
A
ISTO
ISTO
ISTO
C
C
CA
H
HE
P
U
NO
EU
AC
PA
PU
EU
EU
AA
AA
POUCO
PEUH
PAU (cidade do Sul da França)
PECOU – PESCOU
PECOU – PESCOU
PEC
HA
AH
ACH
AUCH (cidade do Sul da França)
AC
HE
EH
UH
HU
HUE
HUE
VAIOU
HEP
PODE
FEDE
FEDE
FEDOU
ACHE
PULGA
EPUCA
PECU
ESCUDO
CU
CA
CA
CABO
CEPA
...
AC

3
PALAVRAS TIRADAS DO CHAPÉU
(Poema neo-dadaísta)

CHAPA
CAPA
PALA
ALA
LARGADA
LARGADO
ALARGADO
NO
O
O
CE
CE
CE
C
C
CA
H
HE
P
U
AU
EU
AC
PA
PU
EU
EU
AA
AA
PIO
PÔ
PAU
PECA
PECA
PEC
HA
AH
ACH
AUCH
AC
OI
AI
AÍ
VAI
VÁIA
VÁIA
VAIOU
VIÚ
FUÍ
FEDE
FEDE
FEDOU
ACHA
PULGA
EPULCA
PESCUDO
ESCUDO
CU
CA
CA
CABO
CAPA
CEPA
...
AC

4

MOTS TIRÉS D'UN CHAPEAU

(Poème néodadaïste)

CHAPE nom
 CAPE nom
 PEAU nom
 EAU nom
 CHU participe passé du verbe choir
 CHUE idem au féminin
 ECHU participe passé du verbe échoir
 AU préposition
 A troisième personne du singulier du présent du verbe avoir
 A préposition « à »
 CE démonstratif « ce »
 CE pronom démonstratif « ce »
 CE mot appartenant au nom de ville Les Pont-de-Cé (France)
 C la lettre « C »
 C démonstratif apocopé « c' »
 CA ça
 H la lettre H
 HE symbole chimique de l'hélium
 P la lettre P
 U la lettre U
 AU préposition
 EU symbole chimique de l'euporium
 AC mot tiré de l'expression « d'ac » (abréviation de « d'accord »)
 PA symbole chimique de proctatium
 PU participe passé du verbe pouvoir
 EU participe passé du verbe avoir
 EU ville de Normandie (France)
 AA fleuve du Pas-de-Calais (France)
 AA Monsieur AA l'antiphilosofo (Tristan Tzara)
 PEU adverbe
 PEUH exclamation
 PAU ville de France
 PECHA du verbe pêcher
 PECHA du verbe pécher
 PEC adjectif uniquement employé dans l'expression « hareng pec », un hareng fraîchement salé et que l'on consomme cru
 HA exclamation
 AH exclamation
 ACH exclamation (allemande !)
 AUCH ville de France
 AC symbole chimique de l'actinium
 HE exclamation
 EH exclamation
 HU Exclamation
 UH Exclamation
 HUE Exclamation
 HUE hué, participe passé du verbe huer
 HUA 3e pers verbe huer
 HEP exclamation
 PU participe passé du verbe pouvoir
 PUE « pue » du verbe puer
 PUE « pué » participe passé du verbe puer
 PUA du verbe puer
 ACHE plante
 PUCE animal
 EPUCA du verbe épucer
 PECU orthographe possible pour désignation populaire du papier hygiénique, orthographiée aussi PQ
 ECU monnaie
 CU orthographe possible de cul
 CA ça pronom
 CA ça adverbe
 CAP nom géographique
 CEP nom (cep de vigne)
 ...
 AC abréviation du nom de l'auteur

5

PALAVRAS TIRADAS DO CHAPÉU

(Poema neo-dadaísta)

Chapa peça lisa e pouco espessa
Capa peça de vestuário
Pau pedaço de madeira
Au símbolo químico do Ouro
Chua enchente
Chucha seio que amamenta
Chuca vara armada de agulhão
Au floreio da capoeira a imitação das letras A e U
A a letra A
A artigo de definição
Ce símbolo químico do Cério
Ce sigla do Estado do Ceará
Ce você
C a letra C
C abreviação de cerca
Chá infusão
H a letra H
He símbolo químico do Hélio
P a letra P
U a letra U
Au-au latido
Eu símbolo químico do Európio
Ac símbolo químico do Actínio
Pa símbolo químico do Protactínio
Pu símbolo químico do Plutónio
Eu a personalidade que fala
Eu cidade da Normandia (França)
Aa rio do Pás-de-Calais (França)
Aa o senhor Aa, o antifilosofo (Tristan Tzara)
Pu pum
Peuá indivíduo do povo Tacunapé
Pau cidade da França
Paca fardo
Pacau antigo jogo de cartas
Peça parte de um todo
Ha interjeição de surpresa
Ah interjeição de alegria
Ach exclamação (germânica)
Auch cidade da França
Ac símbolo químico do Actínio
E a letra E
Eh interjeição de ânimo
Uh interjeição de espanto
Ué interjeição de espanto
U a letra U
Uu símbolo químico do Unúmbio
Ua uma
Hep interjeição de marcha
Pá instrumento agrícola
Pua ponta aguda
Pua pata de siri
Puaçu tecido indígena de algodão
Acha lenha para lareira
Puçá denominação pejorativa dos portugueses
Pucaçu pomba-legítima
Cupuaçu árvore amazonense e sua fruta
Cupê carro de duas portas
Cu ânus
Ca porque
Cá lugar próximo
Cabo ponta de terra que entra pelo mar
Cepa tronco de videira
 ...
AC abreviação do nome do autor

6

PALAVRAS TIRADAS DO CHAPÉU

(Poema neo-dadaísta)

MOTS TIRÉS D'UN CHAPEAU

(Poème néodadaïste)

CHAPE
 CAPE
 PEAU
 EAU
 CHU
 CHUE
 ECHU
 AU
 A
 A
 CE
 CE
 CE
 C
 C
 CA
 H
 HE
 P
 U
 AU
 EU
 AC
 PA
 PU
 EU
 EU
 AA
 AA
 PEU
 PEUH
 PAU
 PECHA
 PECHA
 PEC
 HA
 AH
 ACH
 AUCH
 AC
 HE
 EH
 HU
 UH
 UH
 HUE
 HUE
 HUA
 HEP
 PU
 PUE
 PUE
 PUA
 ACHE
 PUCE
 EPUCA
 PECU
 ECU
 CU
 CA
 CA
 CAP
 CEP
 ...
 AC

Chapa
Capa
Pau
Au
Chua
Chucha
Chuca
Au
A
A
Ce
Ce
Ce
C
C
Chá
H
He
P
U
Au
Eu
Ac
Pa
Pu
Eu
Eu
Aa
Aa
Pu
Peuá
Pau
Paca
Pacau
Peça
Ha
Ah
Ach
Auch
Ac
He
Eh
Uh
Ue
U
Uu
Ua
Hep
Pá
Pua
Puã
Puaçu
Acha
Puçá
Pucaçu
Cupuaçu
Cupê
Cu
Ca
Ca
Cabo
Cepa
 ...
 AC

PALAVRAS CAÇADAS NO CHAPÉU DE AURÉLIO

A	Cachão	He	UCP
Á	Cache	Hep	Úçua
Ã	Cachê	Heu	UE
Aca	Cachucha	HP	Uê
Acá	Cacua	P	Uéua
Ac	Capa	Pa	Uh
Aça	Capucha	Pá	Up
Acapacha	Capuche	Pã	Upa
Acapache	Cauã	Paca	Upe
Acapu	Cauacaua	Pacaça	Uup
Acaú	Cauaçú	Pacapeua	Uu
Acauã	Ce	Pacau	
Acaua	Ce	Pacé	
Acauá	Cep	Papa	
Aa	Cepa	Papá	
Ae	Céu	Papa-cacau	
Ah	Chapa	Pape	
Ah-ah	Chape	Pau	
Ap	Chapéu	Pe	
Ap	Ché	Pé	
Apá	Chepe-chepe	Peã	
Apache	Chua	Peaça	
Apae	Chua	Peão	
Apapá	Chuça	Peça	
Apé	Chuca-chuca	Pecha	
Apé	Chué	Peche	
Apecu	Cu	Pepé	
Apuá	Cu	Pepéua	
Apua	Cua	Péua	
Apue	Cuacha	Ph	
Apué	Cuca	Pu	
Apupa	Cuchê	Pua	
Apupe	Cuche-cuche	Puã	
Au	Cucu	Puaçu	
Aú	Cueca	PUC	
Auaçu	Cupé	Puça	
Au-au	Cupé	Puçá	
Auçá	Cupu	Pucaçu	
Aué	Cupuaçu	Pucha	
C	E	Pupa	
Ca	É	U	
Cã	Ea	Ua	
Cá	Eah	Uacá	
Caá	Eca	Uaçá	
Caã	Eh	Uaçacu	
Caaé	Êh	Uaçapu	
Caapuã	Eh-eh	Uacu	
CAC	Êh-êh	Uaçu	
Caca	Ehu	Uapé	
Caça	Eu	Uapuçá	
Caçapa	Eua	Uau	
Cacau	Euauaçu	Uauá	
Caçaú	H	Uauaçu	
Cace	Ha	Uca	
Cácea	Há	Uçá	
Cacha	Hã	Ucha	
Cachaça	Hauçá	Uchua	

172 palavras

7 OPERAÇÕES

A tradução do poema de Alain Chevrier do francês para o português do Brasil se fez em 7 operações na

máquina de tradução poética

- 1 Recepção do poema original.
- 2 Tradução segundo o significado de cada palavra.
- 3 Tradução segundo a musicalidade de cada palavra e do poema.
- 4 Recepção do poema com as definições das palavras em francês.
- 5 Procura no dicionário Aurélio de todas as palavras formadas pelas letras da palavra CHAPEU em uso na língua portuguesa do Brasil: 172.
- 6 Escolha das palavras de língua portuguesa formadas pelas letras da palavra CHAPEU susceptíveis de corresponder pelo significado ou a musicalidade às palavras em francês formando o poema original.
- 7 Definição das palavras escolhidas para a tradução do poema.

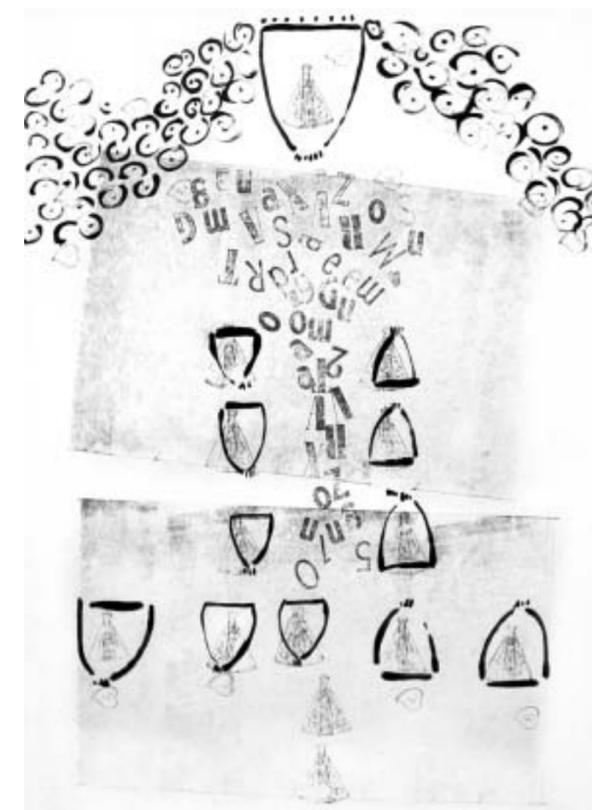
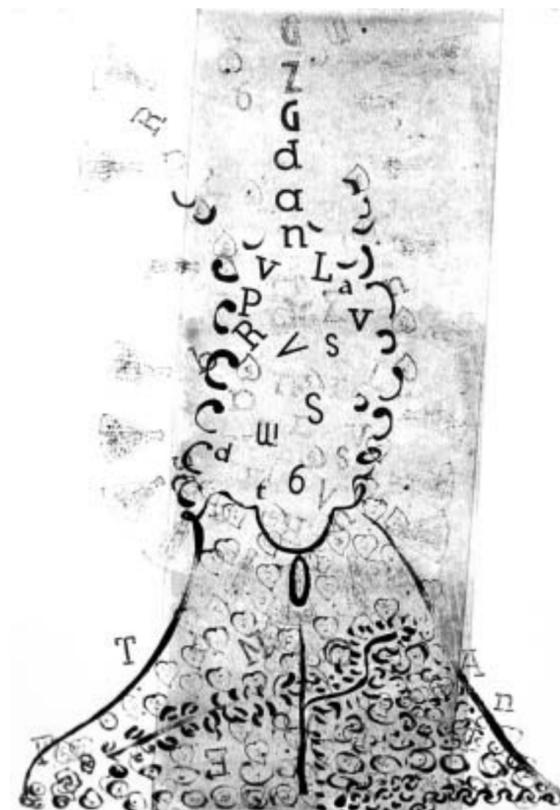
Para traduzir o poema em português, foi necessário não se atrelar ao significado das palavras, nem a musicalidade do poema, mas reinventá-lo segundo seu procedimento original de produção. Uma vez descoberto o fato que o poema em francês é constituído pela enumeração de palavras combinando as letras da palavra CHAPEAU, tornou-se possível reinventar o poema na língua portuguesa. A procura no dicionário brasileiro de língua portuguesa revelou quanto a riqueza da língua em uso no Brasil deve à introdução de palavras de origem indígena – especificamente Tupi-Guarani – no vocabulário.

A operação revela no procedimento adotado pelo tradutor uma licença inversa à regra editada pelo autor: se Alain Chevrier leva o exercício ao ponto de dificuldade de não usar nenhuma palavra com letra repetida - enquanto a palavra francesa CHAPEAU repete a letra A – o tradutor usa palavras com letras repetidas para tornar a operação possível.

Belo Horizonte, janeiro-fevereiro de 2006.

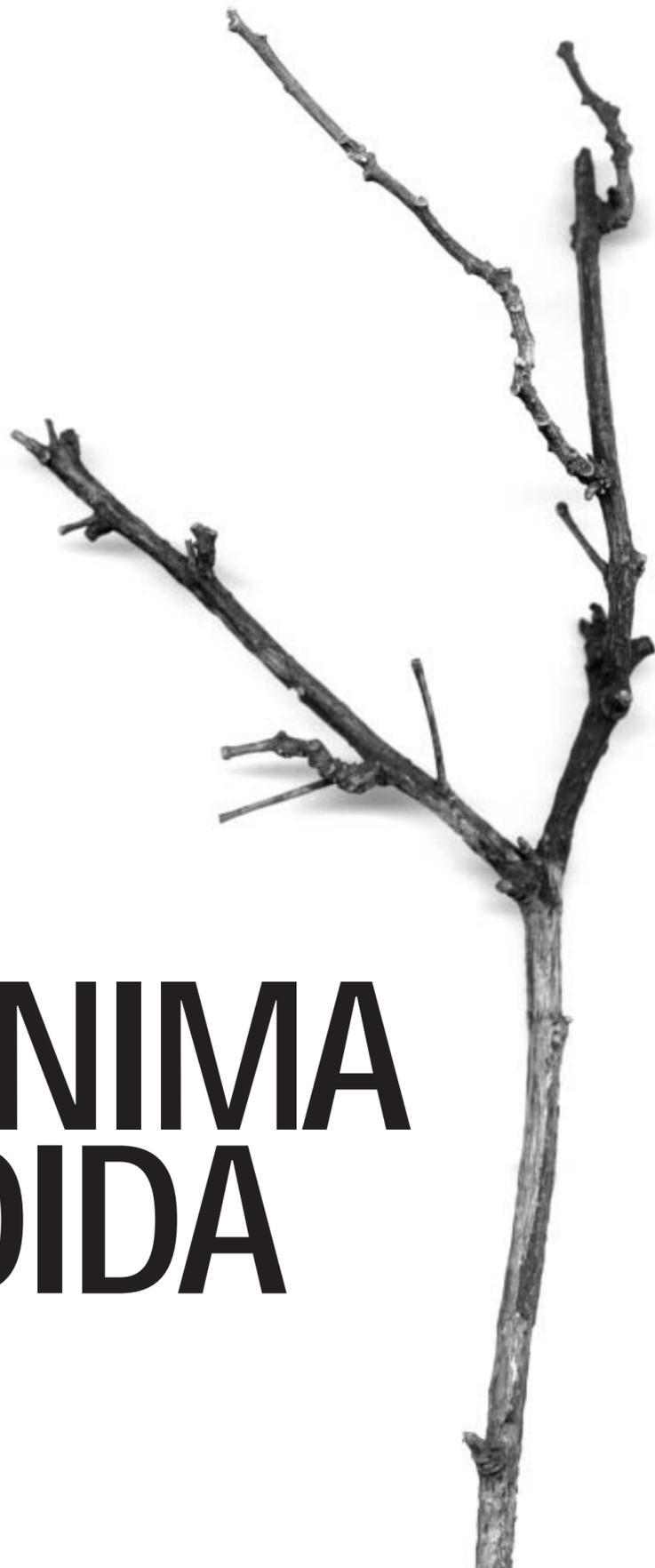
TRADUÇÃO
AUGUSTIN TUGNY E VERA CASA NOVA

AUGUSTIN DE TUGNY nasceu na França. É arquiteto de interiores. VERA CASA NOVA é professora da Faculdade de Letras da UFMG, Doutora em Semiótica pela UFRJ, poeta e ensaísta. Fez pós-doutorado na *Ecole des Hautes Etudes em Sciences Sociales*/Paris em Antropologia visual. Tem diversos trabalhos publicados, entre outros, *Lucia Rosas/textos impuros* (com Marcelo Kraiser) e mais recentemente *Desertos* (Ed. 7 letras, RJ).



ANDRÉA LANNA | Tipografia/nanquim/canson, 50x40cm, 2003. Foto: Kurtnavigator.

DA ÂNIMA PERDIDA



Há uma busca constante na obra do cineasta Glauber Rocha – o desvelamento da consciência. Primeiro, no filme *Barravento*, o véu recobre a consciência da exploração vivida pelos pescadores, adensada pelos rituais míticos do Candomblé. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a cortina deixa entrever, nas cenas, a complexidade dos mitos arcaicos da nossa ancestralidade, materializados na luta do homem pela terra e pela vida. No filme *Terra em Transe*, o tema é a própria consciência agônica, encarnada no moribundo que relembra a sua vida. Mas qual é a consciência que esse autor busca desvelar, de forma obsessiva e desesperada, em meio ao transe de seus personagens?

CONSCIÊNCIA DAS IMAGENS

O Brasil já estampado em Euclides da Cunha, em Machado de Assis e Alencar, ensaiado nas obras dos modernistas e pioneiros do cinema brasileiro, no início do século XX, ainda não existia como língua no cinema. Foi preciso criar imagens para os heróis despossuídos de *Os Sertões*, para a geografia roseana, para a fome de Graciliano e para a violência sanguinária que forma o rio que corre sob a história deste país.

São imagens que fazem sofrer, ferem os olhos e nos colocam dentro da paisagem – mostrar o sertão como lugar ou não-lugar do imaginário. Espaço mítico, seco e vazio, capaz de evocar o real pela falta, pela ausência de tudo o que poderia fazer da vida algo mais palatável. Povoado apenas por miseráveis, cuja fraqueza e despoder valem tanto quanto a força e a resistência de seu caráter.

A dualidade sertão-mar nos define, desde sempre, em suas incontidas dimensões, onde o elo é a terra. É na disputa pela terra que brotam também os nossos mitos arcaicos, que mantiveram, no Brasil, as formas de submissão e de exploração do homem pelo homem. É dela – da falta dela – que surge a fome que vai dar forma ao pensamento cinematográfico expresso nesses filmes.

Esses não são apenas filmes, mas tratados que nos fazem ver o funcionamento da fome e de seu maior

sintoma, a violência. Programaticamente construída, a violência é a didática que pode revelar ao explorador a existência do explorado, que pode desalienar a classe média e os intelectuais, que também e ainda se identificam com o explorador¹.

A contraparte da fome é a morte, que surge quase sempre de forma gratuita nessas obras, nas quais a tensão é o fio condutor, apenas para explicitar o mecanismo da violência, que vai num crescendo, até explodir, no final, pela ação de um personagem deflagrador.

O pensamento revela-se de forma exemplar no uso desse recurso – o personagem deflagrador, um agente “contra-mito”². Antônio das Mortes, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, cumpre essa função de forma explícita: contrariar o mito. Ele não pertence a nada, não busca nada, não tem futuro nem salvação. Não é bom nem mau, não tem nem boa nem má consciência dos problemas sociais nos quais atua e protagoniza. Serve igualmente a Deus e ao Diabo, mas sobretudo ao autor, que por meio dele promove o transe das consciências. Aprendemos, então, que a emergência de uma outra consciência só pode se dar por um estado de inconsciência provocado pelo transe.

CONSCIÊNCIA FEMININA

As mulheres³, esses seres de natureza, atravessam o transe sem no entanto serem afetadas por ele. Elas não entram na guerra nem sucumbem às crenças. Não ocupam nem o primeiro nem o segundo plano das imagens – é como se pairassem acima de tudo e de todos.

Cota media, com sua sensualidade, as forças da luta de seu amante pela emergência da consciência contra a crença e o mito, guardados pelas mulheres sagradas do Candomblé. Mas, ao fundir-se na paisagem da fúria de Yemanjá, transfigurada nas imagens do vento e da tempestade nos coqueiros, o seu significado se amplia, reafirmando o poder da natureza representada pela entidade.

Rosa segue Manoel como Dadá segue Corisco, sem convicção. Ao lado de seus rebeldes primitivos, elas esperam o momento de abandonar a barbárie. Querem seus filhos, expressão possível da existência de um futuro. É nelas que o autor deposita uma única esperança. Elas se descolam dos filmes para poder significar aquilo que ainda não há, mas que pode vir a ser – a invenção de nós mesmos. Por isso, permanecem solidárias, ao longo da travessia sem rumo pelo sertão, pela praia ou pela estrada, demonstrando imensa compaixão por todos nós, pobres diabos.

Esse amor de violência e de compaixão que elas expressam será a marca da poética glauberiana, eternizada na cena em que, depois de um ataque sanguinário, Corisco e Rosa se beijam desesperadamente, embalados pelo giro da câmera e da Bachiana número 5, de Villa-Lobos, que entendia no ouvido aquilo que Glauber inventava nas imagens.

Ali, o sonho nasce do real e não do inconsciente, criando novos meios para a experiência estética do espectador, tomado pelo vigor de uma música feita com a mesma matéria das imagens e que, por isso, adquire

significado autônomo. Nos filmes, ouvimos o pensamento elaborado nos acordes exuberantes das composições de Villa-Lobos, nas cantigas populares e nas trilhas compostas, reeditando o cordel que associa a tradição oral aos ritmos do Nordeste. Diante desse paradigma cultural popular, o espectador sente a força estética da própria cultura, ressignificada, pelas mãos do autor cinematográfico, como estratégia reflexiva. Toma contato com o país pela realidade construída no imaginário popular.

ALMA PERDIDA

Glauber certamente acreditava que era possível salvar não o país, menos ainda o povo brasileiro, mas aquilo que é a nossa essência e que marca a fronteira de nossa alteridade: a alma, mesmo que dilacerada, amargurada, cindida, perdida e eternamente ultrajada. O percurso agônico do personagem narrador em *Terra em Transe* nos faz transitar pelo universo dessa alma em conflito entre o sonho de um ideal elevado e a torpeza da transfiguração aberrante da realidade do país. Esse intelectual engajado, vacilante e vencido, incapaz de salvar o país e seu povo, tenta resgatar, pela reminiscência, a própria alma, a nossa alma.

O poeta, no seu delírio de morte, nos apresenta aos seus heróis, seus amores, suas lutas, suas crenças na política e sua “fome de absoluto”, interagindo com uma galeria de tipos tão bem construídos alegoricamente, que parecem mais verossímeis do que aqueles que a cena da vida pública brasileira nos tem oferecido. Eles sobrevivem ao tempo, porque foram compostos da mesma matéria dessa essência, conformando os traços mais marcantes e míticos da nossa existência. Nesses personagens, estão contidos, de um lado, déspotas e populistas, exploradores da pobreza, vendidos aos podres poderes; de outro, a massa de miseráveis de qualquer parte do Brasil ou do mundo.

Colocados em crise e analisados pela metralhadora implacável do diretor, os personagens, bem como os espectadores, entram em transe, em meio às situações de conflito e instabilidade de Eldorado, o país imaginário. É desse arruinamento e dos massacres dialéticos produzidos entre a imagem e o som que surge a obra de arte.

Ao final do filme, Sara pergunta a Paulo o que prova a sua morte, e este responde: “*O triunfo da beleza e*

da justiça”. Antes que ele caia fatalmente, ela se retira, levando consigo a consciência do devir.

Se *Terra em Transe* representa e reitera a contradição da alma brasileira, entre o que espera que o país seja e aquilo que realmente é, propõe que essa impossibilidade se transforme em triunfo, como sugere Jarbas Medeiros (1987). Ou, nas palavras de Glauber, “construir uma civilização na América Latina a partir de sua realidade mesma de dor, de podridão, do circo.” (MEDEIROS, 1987).

¹. Esses preceitos foram enunciados no manifesto *A Estética da Fome*, de Glauber Rocha (2005), referência que orienta boa parte das análises deste artigo.
². Para Bartelamy Amengual (ESTÊVE, 1973), esse contra-mito não existe sem a forma artística nova que o autor inaugura no filme e que irá persistir em toda a sua obra.
³. Cota (Luiza Maranhão) é a personagem de *Barravento*, Rosa (Yoná Magalhães) e Dadá (Sônia dos Humildes), de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e Sara (Glauber Rocha) e Sílvia (Danuza Leão), de *Terra em Transe*.

Referências bibliográficas

ESTÊVE, Michel (org.) Études cinématographiques. *Le cinéma novo brésilien* - Glauber Rocha. Paris: Minard, 1973. n.97-99. p.57.
MEDEIROS, Jarbas. *Vinte anos de "Terra em Transe", duzentos de Brasil em Transe"*. *Estado de Minas*, 20 de agosto de 1987.
ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

REGINA MOTA é professora e pesquisadora da Pós-Graduação e do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG.





ELO
ANDRÉA LANNA

{ Instalação. Exposição individual *ELO*. Fundação de Arte de Ouro Preto - FAOP. Maio de 2006. Foto: Daltro Leite Jr.
ANDRÉA LANNA vive e trabalha em Belo Horizonte. É artista plástica e professora assistente no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG. Em 1998, recebeu o prêmio "Bolsa Virtuose" do Ministério da Cultura e realizou sua pesquisa na Universidade de Bellas Artes de Barcelona.

O AMOR

EM TEMPOS DE LITERATURA

REGINA ZILBERMAN



SOU UMA LITERATA QUE ACREDITA NA LITERATURA.

Lutécia, personagem de Letícia Malard, em *O amor literário*

Logo no começo do romance *O amor literário*, a narradora, Lutécia, afirma que “*todos textos falam de amor*”, pois “*essa é a função da Literatura, desde que o mundo é mundo*”. Professora de Literatura e apresentando-se em nova função, a de autora de uma obra de ficção, Lutécia não poderia agir de outra maneira; por isso, contará uma história de amor, vivida recentemente.

Um amor literário explica seu título já nas primeiras páginas. Se a literatura existe para narrar o amor, esse sentimento só pode ser literário, uma vez que vive nas páginas dos livros. Lidando com essa lógica, a narradora acaba por, ao mesmo tempo, propor um paradoxo: os amores, relatados por pessoas que os experimentaram, podem ser tão-somente produto de sua imaginação, fictícios, como tudo o que nos deparamos em romances, contos, poemas e novelas.

A provocação se instala no livro desde as primeiras páginas, já que, se toda obra narra o amor, tudo o que encontramos num texto é igualmente amor, independentemente do que ali estiver. Aquele sentimento inunda as páginas impressas, contaminando personagens, acontecimentos e idéias. Por outro lado, o amor, ao se confundir com a fantasia de que se alimenta a ficção, torna-se tão imaginário quanto essa última, desaparecendo enquanto experiência e convertendo-se em invenção.

Essa primeira provocação pode perturbar o leitor, se ele está habituado a narrativas cujo cardápio é formado por certezas e convicções, de um lado, de outro, por ilusões e auto-ajuda. E mais perturbado ficará ele ao prosseguir a leitura, pois a autora não está interessada em oferecer lenitivos para os males da existência, a insegurança e a infelicidade. Pelo contrário, *Um amor literário* parece querer mostrar que o fracasso está do outro lado da linha, por mais que se tente suplantar os obstáculos, não esmorecer e atrair o objeto do desejo. Eis o que Lutécia, a protagonista, narra em primeira pessoa, colocando-nos perante sua obstinação e pertinácia.

Apaixonada, a narradora busca conquistar o amado, empregando vários artifícios. Sabe, como boa professora de literatura, que os amores narrados em livros mostram que dificilmente os amantes conseguem a realização plena de seu afeto, pois os preconceitos, as forças sociais, as premências econômicas – enfim, todo um rol de dificuldades – se instalam entre eles,

afastando-os ou deteriorando o sentimento. Também como boa professora de Letras, conhece as artimanhas da linguagem, utilizando-as sempre que possível para sensibilizar o companheiro almejado, porém distante: vale-se de meios tradicionais, como cartas e poemas, assim como de mecanismos tecnologicamente avançados, como sites na Internet e blogs.

Nada, porém, parece dar certo. Quando pensa em desistir, distanciando-se do amado indiferente e aparentemente desinteressado nela, é surpreendida por uma descoberta, que mobiliza e estimula outra vez sua ação. Sem contar com qualquer promessa de êxito, ela insiste, confessando ao leitor a persistência. Esse, agora convencido, suplanta a perturbação inicial e transforma-se no parceiro desejado pela narradora.

Percebe-se, pelo resumo, que *Um amor literário* lida com não apenas uma relação de afeto, mas várias. A primeira dá conta do amor da narradora pela literatura, que representa para ela uma maneira de ver e vivenciar o mundo. Na mesma página em que sustenta que o amor é o alimento da Literatura – em formulação ligeiramente diferente, afirma: “a manjedoura da Literatura é próprio amor-emoção” –, esclarece a natureza das relações entre a arte da palavra e a existência: “Uma literata, no meu sentido, não finge que a vida é Literatura. Ela sobrecarrega de Literatura a vida.” (p. 18). Rejeitando o conhecido chavão – “minha vida daria um romance” –, a narradora declara o contrário: a literatura é que presenteia a vida ao leitor. Eis a razão de ser do romance, justificativa que engloba *Um amor literário*, tornando-o legítimo representante do gênero.

Um amor literário é, pois, declaração explícita do prazer logrado pela literatura, que, da sua parte, refere-se à paixão vividas pelos seres humanos. A literatura espelha seu objeto e espelha-se nele, num processo de reflexões contínuas que se sustentam mutuamente. Não houvesse a literatura para falar do amor, esse talvez não se manifestasse entre as pessoas, pois não disporia de linguagem adequada para dar conta de sua exposição. Acompanhando o raciocínio da obra, poder-se-ia ir mais longe: *Um amor literário* revela como tudo o que resta dos sentimentos é o discurso que os expressa, já que as relações entre homens e mulheres se frustram, não se completam, chegando ao fim, desgastando-se na vida ou na morte.

Há, porém, um relacionamento afetivo que não se esgota e que se revigora permanentemente: é o que se estabelece entre o narrador e seu leitor. No livro de Letícia Malard, a relação entre Lutécia e o leitor começa de modo perturbador. A protagonista abre o relato de modo franco, à moda de Herman Melville, em *Moby-Dick*, identificando-se de imediato: “*Eu me chamo Lutécia, Lu para os íntimos*”. (p. 11) A seguir, esclarece sua situação e faz considerações sobre a natureza da literatura,

conforme citado antes, o que coloca o leitor contra a parede, pois deixa-o perplexo perante os paradoxos propostos. Sem saber se se trata de um ensaio ou de uma obra de ficção, se acompanha a erudição da narradora ou seu estilo descolado, o leitor, talvez temeroso, segue em frente. Aos poucos, porém, é levado a solidarizar-se com a personagem, pois essa nada esconde: confessa desde logo a paixão de terceira idade, que provoca manifestações juvenis, situações embaraçosas, avanços quase indecorosos, abrindo seu mundo interior, entregue por inteiro a quem percorre avidamente as páginas do livro.

Essa relação, ao contrário da outra, é a que dá certo e conta com um *happy ending*. O leitor sofre junto com a personagem, entende seus motivos e torce pelo sucesso da protagonista. Por causa disso, narradora e leitor tornam-se cúmplices ao longo da jornada; nesse sentido, a frustração de uma é o malogro do outro, constituindo uma sociedade que não mais se desfaz. A literatura, graças agora à aventura da leitura, sai vitoriosa, provando sua eficácia, valor e significado.

A leitura não constitui, porém, substitutivo ou compensação à incompletude das relações amorosas. Correspondendo a uma das manifestações da paixão, existe porque o ser humano carece do discurso que verbaliza o amor, e desse material nutre-se o romance de Letícia Malard.

A autora, crítica literária de prestígio, profunda conhecedora da obra de escritores do passado e da atualidade, associa-se nesse ponto com sua personagem e com leitor, formando com eles um triângulo equilátero. Como Lutécia, conhece a literatura enquanto usuária e professora; tal qual seu leitor, identifica no ato de ler uma forma de querer bem. *Um amor literário* torna-se, assim, um lugar de encontro e descoberta, ao permitir que personagens fictícios e seres reais congreguem-se no espaço único da leitura. Supera-se o paradoxo da abertura, em decorrência de um gesto de reconciliação que valoriza a fantasia, sem confundir-la com ilusão ou logro.

Romance de estréia de uma estudiosa consagrada, *Um amor literário* é dedicado ao leitor que, como a autora e a personagem, acredita na força perturbadora e enriquecedora da literatura.

¹. MALARD, Letícia. *Um amor literário*. Cotia, SP: Atelier, 2005. p. 18.

REGINA ZILBERMAN é ensaísta, crítica literária e professora da UFRJ. Suas publicações mais recentes são: *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose* (2004); *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura* (2004) e *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*.



SÉRGIO NUNES | *Desenhos Escritos - A Psique*. Pastel a óleo sobre papel, 30 x 21 cm, março/2006.

O TIGRE BRANCO

RONALD POLITO

Uma clareira
sempre
se abre à
minha passagem.
Um grande ectoplasma.
Os meus estojos carrego comigo,
para quando me pinto
de vermelho
e tudo em torno
desfalece.

Sou feliz.

Nada (esqueçamos
o invejoso tempo) me devora.
Repetir-me é
meu único elo
com a necessidade
da eloquência.
Mas rápido retorno à
minha solidão extática e inexpugnável.

O verdadeiro rei sou eu.

{ RONALD POLITO é poeta e tradutor. Publicou recentemente, com Josep Domènech Ponsatí, o livro *Antologia de poesia brasileira contemporânea* (Edicions1984, Barcelona).

A idéia de artes irmãs nos vem da Antigüidade. A mitologia grega a expressou claramente quando imaginou Mnemósine, a mãe de todas as musas. Se as artes possuem a sua especificidade e o seu material bem definidos, inviabilizando qualquer tentativa de fusão total de suas linguagens, há entre elas, entretanto, um diálogo permanente. A expressão *ut pictura poesis* da "Ars poetica" de Horácio, a princípio interpretada como um preceito para se fazer poesia, aos poucos tornou-se referência de uma tradição que, através da história, preocupou-se com as inter-relações da literatura e das outras artes. Durante séculos, os pintores procuraram para suas composições inspiração nos temas literários. Escritores, por seu lado, tentavam descrever para seus leitores imagens sugeridas por obras plásticas. A tradição desenvolveu-se e ganhou novos aspectos no século XVIII com as contribuições de Diderot (França) e Lessing (Alemanha). E chegou aos nossos dias renovada pelas contribuições da psicanálise, respaldada pelas vanguardas do começo do século, pela estética da recepção e pelos estudos semióticos. A expressão *ut pictura poesis* passou a designar, assim, uma visão crítica que aproxima a literatura das artes plásticas e, por extensão, da música e das outras artes.

No caso da música e da literatura, unidas pela sonoridade de suas linguagens, as influências são freqüentes e variadas. Nos seus primórdios, a melodia musical associou-se naturalmente à frase literária. Por outro lado, a notação musical, inspirada na literária, acentuou, na música escrita, a tendência ao fraseado, à periodização e à estruturação formal.

MÚSICA PALAVRA

Na Grécia, música e poesia viveram em simbiose; os poetas eram representados tocando liras e a mitologia une a poesia com o canto na imagem de Orfeu. O próprio Homero seria um rapsodo ou um grupo deles. A tragédia grega, em suas origens, identificava-se com um grande canto coral; seu efeito sustentava-se no conjunto e no coro. A música, porém, tinha entre os gregos um papel nitidamente inferior à poesia. Servia ao texto, ampliando os valores fônicos da palavra, sem expressão autônoma. Mesmo assim mantinha uma expressividade rica; e aos modos, gêneros e ritmos associavam-se caracteres morais, "ethos". R. Barthes refere-se a uma Língua Musical grega imediatamente adjetiva em sua estrutura denotativa, ligando a cada modo uma expressão codificada (cf. Barthes, 1990, p. 238). Para os filósofos gregos, a música não só exprimia sentimentos (Platão), como reproduzia a cólera, a coragem, os sentimentos morais (Aristóteles).

Na Idade Média, a música mantinha-se ligada à palavra. Uma única linha melódica acompanhava um texto. A limitação não impediu a beleza do canto gregoriano, cujas frases, desprovidas de tensões, parecem dissolver-se no ar. A sonoridade das palavras latinas e o seu jogo de acentos são valorizados e conduzem a melodia. Aparecem, então, os melismas, desenhos melódicos ornamentais sobre as sílabas longas. Como essa música era exclusivamente vocal, mesmo visando à inteligibilidade do texto, a voz humana encantava-se com suas próprias modulações, em uma primeira manifestação de virtuosismo musical. Era o advento de uma nova era, o nascimento da música ocidental. Comparando a música primitiva com essa nova fase, ressaltam-se as diferenças psicológicas entre seus

elementos dominantes. A primeira, a música primitiva era basicamente rítmica; e o ritmo, com suas dinâmicas muito fortes, é socializador. Na segunda, a melodia predomina, deixando espaço maior para que se desenvolvam os afetos individuais do ser.

Na Renascença, acumulando o fantástico progresso técnico dos séculos anteriores (o espaço vertical, o contraponto, a sofisticação da escrita, a imprensa musical, a melodia acompanhada), o fascínio da música é tão grande que o Concílio de Trento tenta impor um impossível retorno ao domínio das palavras. Mas, os instrumentos, agora independentes delas e tecnicamente desenvolvidos, cantam sua literatura própria, autônoma.

No Barroco, a música estabelece com as palavras uma relação complexa e indireta. A letra era a “mestra da harmonia”, fundamentava a expressão musical de forma intelectual e pictórica. Os sentimentos eram classificados, convertidos em estereótipos, formando um conjunto de afetos representativos de estados mentais. O compositor, apoiado em convenções musicais, fazia a correspondência entre a música e as palavras, retratando os afetos por elas descritos (cf. Piva, 1990, p. 34). Um exemplo magnífico desse processo encontra-se na obra de J. S. Bach, que valoriza o significado de certos intervalos musicais, o *pathos* dos diferentes modos e tonalidades e uma complexa simbologia dos números. A perda, para o ouvinte moderno, dessa audição conduzida, não diminui, entretanto, a magia intrinsecamente musical das obras do período. O Barroco encerra uma longa reflexão sobre a arte musical. Vista, até então, como imitação da natureza ou uma atividade planejada, estudada, calculada para exercer um efeito sobre o espectador, a arte musical teve, por isso mesmo, um caráter coletivo acentuado – da magia ritual primitiva, passando pelo *ethos* moralizador grego, até a clausura religiosa em que a confinou a Igreja.

Nesse percurso, a música vai conquistando sua independência: primeiro, na voz humana, ainda no confinamento que lhe foi imposto pela palavra, descobre-se nos melismas do canto gregoriano e na polifonia medieval. Depois, “os instrumentos se apressam em adquirir liberdade solista. Se libertam da voz e conseqüentemente da palavra e da inteligência.

Cria-se (século XVII) a noção da música exclusivamente musical” (Andrade, 1980, p. 69). Por essa época, surgem os primeiros defensores da música pura. Para Rousseau e La Harpe, a música não teria nenhum poder de expressar sentimentos, sendo uma simples criadora de Beleza. Tratava-se de um conceito estritamente estético, construído sobre uma concepção de música exclusivamente sonora; correspondia à perfeição clássica de Bach, Haydn e Mozart. A relação de domínio entre a música e a palavra invertia-se: mesmo a música vocal desses grandes mestres torna-se música pura, pelo domínio do dinamismo musical sobre o sentido psicológico das palavras. Música “que não tem outra significação mais do que ser música; que comove em alegria ou tristeza pela boniteza das formas, pela boniteza dos elementos sonoros, pela força dinamogênica, pela perfeição da técnica e o equilíbrio do todo” (Andrade, 1980, p. 117).

O Classicismo musical, compreendido como determinado período histórico, foi um momento breve. Era uma música de “sangue azul”, nas palavras de Mário de Andrade, fruto de duas linhagens, uma de nobres mecenas, outra de músicos artesãos. O sociólogo Norbert Elias, em sua biografia de Mozart, publicada em 1991, observa essa peculiaridade dos séculos XVII e XVIII: do ponto de vista sociológico, os músicos estavam bem próximos da antiga tradição dos ofícios artesanais. Isso explica, em parte, por que as famílias de artistas como os Mozart e os Bach, na Alemanha, os Gabrieli e os Scarlatti, na Itália, eram tão comuns. Não se trata de uma hereditariedade genética, uma vez que o talento musical não se transmite como a cor dos olhos ou do cabelo. Mas da transmissão de um ofício, de pais que tinham em seus filhos aprendizes imediatos. Quando Mozart tentou quebrar essa seqüência e tornar-se autônomo, rompendo com seu patrono arcebispo, o pai do compositor protestou. Do ponto de vista prático, tinha razão: a estrutura tradicional do poder social ainda estava virtualmente intacta. E esse foi, segundo Norbert Elias, o drama de Mozart: “Um ser humano excepcionalmente dotado, nascido numa sociedade que ainda não conhecia o conceito romântico de gênio, e cujo padrão social não lhe permitia que em seu meio social houvesse qualquer lugar legítimo para um artista de gênio altamente individualizado” (Elias, 1994, p. 24). O compositor, ao tentar vender seu talento e suas obras no mercado livre, antecipou-se à sua época.

O mesmo autor observa quão diferente, entretanto, era o padrão social dos escritores e filósofos da época:

Nos campos da literatura e da filosofia era possível, na Alemanha da segunda metade do século XVIII, libertar-se do padrão de gosto aristocrático-cortesão. As pessoas que trabalhavam em tais setores podiam chegar ao seu público através dos livros; e, como já havia um público leitor bastante grande e crescente em meio à burguesia alemã desse período, ali puderam surgir, relativamente cedo, formas culturais específicas de cada classe. Tais formas satisfaziam os padrões de gosto dos grupos burgueses, não-cortesãos, e expressam sua crescente desconfiança face ao “establishment” aristocrático dominante. (Elias, op. cit., p. 17)

O conceito do artista independente, dotado de individualidade e talento pessoal, reconhecido pelo público consumidor, cronologicamente privilegiou, pois, os escritores burgueses sobre os músicos. Goethe já era gênio quando Mozart tentou romper com as cadeias do patronato. O compositor vivera em uma fase de transição social e, infelizmente, morreu muito jovem. Logo após sua morte prematura, a idéia de genialidade individual chegou à música, conduzida pela forte personalidade de Beethoven. A preocupação com a expressividade da música (ou o gênero de expressão por ela provocado), agora associada à descoberta do talento individual, já vinha, porém, preocupando os filósofos estetas desde o começo do século XVIII.

Na seqüência desses autores, Édouard Hanslick (1825-1904), com o livro “Do belo musical” (1854), marca a sistematização de uma crítica musical “estruturalista”, defendendo um ponto de vista objetivo e menos “lírico-sentimental”, mais voltado para o estudo do “objeto” do que para “as sensações de um sujeito fruidor”. Partidário da música pura (instrumental, no caso), opondo-se à música programática, entrou em conflito com Wagner, para quem a música devia se colocar a serviço do Drama, unida à palavra. Segundo Hanslick, os sistemas estéticos que abordavam o belo apenas em relação com as “sensações” por ele suscitadas estavam ultrapassados. O belo musical estaria unicamente condicionado à contemplação da estrutura musical.

Na música vocal contemporânea, o texto, em alguns casos, é trabalhado e decomposto pelo músico de modo que o sistema musical destrói o sistema lingüístico. Em certas obras seriais ou eletrônicas, a música ultrapassa os limites que permitem a distinção dos fonemas. É o caso de *Le marteau sans maître*, variações sobre poemas de René Char, em que Pierre Boulez liberta-se das regras de prosódia, tornando imperceptíveis as palavras cantadas pela voz feminina.

Por esse resumo histórico, pode-se perceber a supremacia da palavra sobre a música em suas primeiras interações e a progressiva libertação da última – liberdade conquistada com as armas do apuro formal.

Por outro lado, seria interessante lembrarmos alguns textos literários diretamente associados à música. É o caso do *künstlerroman* “Doutor Fausto”(1947) de Thomas Mann. O romancista cria um personagem músico, com dados biográficos de compositores de nacionalidades e épocas diversas. O protagonista tem um pouco de Beethoven, Tchaikovsky, Wagner, Chopin, Berg; emprega em suas composições os processos dodecafônicos de Schoenberg e, nas suas conferências sobre música, reproduz textos do austríaco Anton Webern.

O romance “A morte de Virgílio” (1945), de Hermann Broch, esquematiza os tempos de uma peça musical em quatro partes. Em cada movimento, o ritmo da prosa corresponde a um andamento – largo, andante, adágio, allegro vivace – determinado pela relação entre o tamanho de cada parte do romance e o tempo real dos acontecimentos nela relatados.

A narrativa de Riobaldo, em “Grande sertão: veredas” (1956), de Guimarães Rosa, não é dividida em capítulos, sugerindo um fluxo contínuo, sem pausa. Os diálogos em que Riobaldo torna-se seu próprio interlocutor sugerem uma obra cíclica, recorrente, voltada sobre si mesma, nos moldes propostos musicalmente por César Franck.

O caráter polifônico dos romances de Dostoievski mereceu um estudo de Mickhail Bakhtin, para quem a pluralidade de vozes, independentes e distintas, constitui um traço fundamental do gênero romanesco. Em Dostoievski, a voz dos

personagens centrais é tão importante quanto a do próprio autor. A fala dos heróis possui excepcional independência, combina com a do romancista, com a de outros personagens, formando uma verdadeira polifonia.

Como último exemplo de interação música/literatura, citaremos “Macunaíma” (1928), de Mário de Andrade. A escritora Gilda de Mello e Souza observa, seguindo pistas andradianas, que a originalidade dessa rapsódia está na sua estrutura musical, baseada nas formas da suite e da variação, freqüentemente encontradas nas danças populares brasileiras. Adotando o processo de cantar dos repentistas nordestinos, mescla de memória, esquecimento e criatividade, o livro combina o oral com o escrito, o popular e o erudito, o indígena e o europeu. Ainda sobre o “Macunaíma”, Eneida Maria de Souza observa que o dístico preferido do personagem – “pouca saúde e muita saúva são os males do Brasil – funciona como um *leitmotiv* da narrativa.

Viajando pelo rio Amazonas em 1927, Mário de Andrade encontra a tribo dos Pacaás Novos, que têm uma moral diferente da nossa: andam nus e cobrem o rosto, comunicam-se com gestos evitando as palavras e se escondem para se alimentar enquanto seus banheiros se confundem, sem paredes, por todo o espaço social da aldeia. Rebatizando-os com o sugestivo nome de um acorde musical, o escritor transforma os Pacaás em índios Do-mi-sol, uma imaginária tribo que, no período pré-histórico da separação dos sons em verbais e musicais, inverteram o processo, e deram sentido intelectual aos últimos e valor meramente estético aos sons articulados e palavras. A criatividade e o humor do escritor paulista traduzem, de maneira divertida, sua preocupação constante com a natureza da expressividade musical e sua relação com as palavras:

Ora, eu me vejo tentado a acreditar que nesta pretensão de fazer com que um ré bemol ou um intervalo de terceira funcionem em nossa inteligência como uma imagem objetiva, uma idéia abstrata ou mesmo um pensamento, não existe preliminarmente nenhum confuscionismo, nem sequer alguma abusiva troca de valores. Haverá quando muito uma dilatação de limites, uma elasticização de limites entre os poderes dos sons articulados e inarticulados,

dilatação bastante compreensível, explicável e que jamais poderemos dizer até que ponto abusiva, por ser impossível a determinação dos limiares. (...) se, enfim, tivessem os primeiros homens escolhido convencionalmente os sons musicais para dicionarizar na consciência as imagens e os juízos, nós hoje estaríamos nos comunicando por meio de árias e cantiguinhas, melodias infinitas, hinos e até marchas totalitárias, ao passo que viríamos a concertos escutar a divina arte pura do palanfrório, bulhas escancaradas de mercados e os discursos políticos. Seria triste... (Andrade,1963, p. 38)

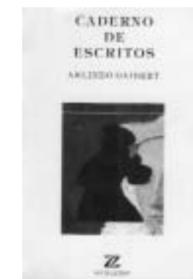
Como as palavras são mais imediatamente úteis, antecederam a música em organização. Desenvolveram-se primeiro, em processo semelhante ao das artes associadas à criação de utensílios e armas. Entre os povos primitivos, o critério do mais bem-feito, do decorativo, que na simples fabricação de objetos, por exemplo, atinge facilmente a beleza artística, exigia da música uma organização técnica que ela não tinha, ainda.

A tradição formalista da música tem raízes na própria natureza impalpável da materialidade musical, que acarretou uma lenta evolução inicial, mas, em contrapartida, forçou uma extraordinária perfeição técnica no seu desenvolvimento posterior. Música e palavra nasceram, ambas, de um “grito” primordial, quando esse grito deixou de ser ato reflexo e se tornou expressão, manifestação independente da vontade humana. Seguiram então caminhos diferentes, mas não opostos entre si.

Bibliografia

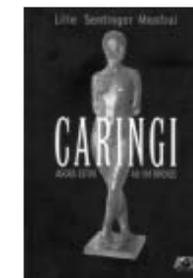
- ANDRADE, Mário de. *O Baile das quatro artes*. 2 ed. São Paulo: Martins, 1963.
_____. *Pequena História da Música*. 7 ed.. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
_____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
PIVA, LUIS. *Literatura e música*. Brasília: MusiMed, 1990.

PAULO SÉRGIO MALHEIROS DOS SANTOS. Professor de música da UEMG e doutor em literatura pela Puc-Minas.



CADERNOS DE ESCRITOS
Arlindo Daibert
Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995

O livro reúne alguns textos já publicados e outros, até então, apenas datilografados saídos do arquivo de Arlindo Daibert sobre suas exposições, incluindo-se a de Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa. Diferentes épocas ficam, assim, representadas nesta coletânea. Os conjuntos de textos, separados por área, convidam o leitor a conhecer o produtor de texto crítico que foi o artista plástico.



CARINGI: AGORA ESTOU ALI EM BRONZE
Lília Sentinger Manfroi
Porto Alegre: AGE, 2005

O escultor Antonio Carangi teria circulado no século passado pelos locais que se tornam cenário no livro. Em Berlim, Carangi vive as tensões da Segunda Guerra. Em Porto Alegre, é procurado por Herta, que o ama e que o narra. Nas nuances da história, vem à tona uma reflexão sobre a arte e seus limites.



FUNDO INFINITO CONTOS ERÓTICOS
Branca Maria de Paula
São Paulo: Totalidade Editora, 2005

Guiados pelo erotismo, doze contos constroem o livro: "...com poesia, sensibilidade e sem jamais se render à mínima vulgaridade...", pelas palavras de Ignácio de Loyola Brandão. Nas narrativas, mesmo quando seus protagonistas têm voz masculina, é a presença feminina que delineia as palavras e os desejos.



AFORISMOS E AFINS
Fernando Pessoa
São Paulo: Companhia das Letras, 2006

Em bordas de páginas, entre textos, em pequenos papéis rasgados e, também, escritos em série, foram deixados por Fernando Pessoa aforismos e produções breves, assinados de maneira diversa. A edição apresenta-os na forma de textos autônomos e, em grande parte, inéditos.



OS SAPATOS DE ORFEU BIOGRAFIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
José Maria Cançado
São Paulo: Editora Globo, 2006

Dada a impossibilidade de separar a pessoa de seu tempo, a biografia de Drummond revela não só a vida do poeta que falou por tantos – o que já não seria pouco – como a história que se foi tecendo. Versos e fatos se entrelaçam. Homem e poeta: quase um só.