



REVISTA BRASILEIRA

Diretora/Editora

Rosiska Darcy de Oliveira

Conselho Editorial

Carlos Diegues

Zuenir Ventura

Joaquim Falcão

Antonio Cicero

Produção Editorial

Monique Cordeiro Figueiredo Mendes

Editores Assistentes

Cristina Aragão

Pesquisa Iconográfica

Anselmo Maciel

Revisão

Carolina Kuhn Facchin

Direção de Arte

Felipe Taborda

Projeto Gráfico

Felipe Taborda

Augusto Erthal

Editoração Eletrônica

Estúdio Castellani

Apoiadores

Armínio Fraga

Barbosa Müssnich Aragão Advogados

FAPERJ

Opportunity

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS 2024

Diretoria

Presidente

Merval Pereira

Secretário-Geral

Antonio Carlos Secchin

Primeiro-Secretário

Geraldo Carneiro

Segundo-Secretário

Antônio Torres

Tesoureiro

Paulo Niemeyer Filho

Membros Efetivos

Ailton Krenak, Alberto da Costa e Silva, Alberto Venancio Filho, Ana Maria Machado, Antonio Carlos Secchin, Antonio Cicero, Antônio Torres, Arnaldo Niskier, Arno Wehling, Carlos Diegues, Carlos Nejar, Celso Lafer, Cicero Sandroni, Domicio Proença Filho, Edmar Lisboa Bacha, Eduardo Giannetti, Evaldo Cabral de Mello, Evanildo Cavalcante Bechara, Fernanda Montenegro, Fernando Henrique Cardoso, Geraldo Carneiro, Geraldo Holanda Cavalcanti, Gilberto Gil, Godofredo de Oliveira Neto, Heloísa Teixeira, Ignácio de Loyola Brandão, João Almino, Joaquim Falcão, Jorge Caldeira, José Paulo Cavalcanti Filho, José Sarney, Marco Lucchesi, Marcos Vinícios Vilaça, Merval Pereira, Paulo Coelho, Paulo Niemeyer Filho, Ricardo Cavaliere, Rosiska Darcy de Oliveira, Ruy Castro, Zuenir Ventura.

REVISTA BRASILEIRA

Esta a glória que fica, eleva, honra e consola.

Machado de Assis



Avenida Presidente Wilson 203 / 4º andar
Centro
20030-021 Rio de Janeiro RJ

Telefones
Geral +(55-21) 3974 2500
Setor de Publicações +(55-21) 3974 2525
publicacoes@academia.org.br
www.academia.org.br

Esta *Revista* está disponível
em formato digital no *site*
www.academia.org.br/revistabrasileira

ISSN 0103707-2

Sumário

JANEIRO FEVEREIRO MARÇO 2024
FASE X • ANO III • N.º 118

EDITORIAL

Rosiska Darcy de Oliveira 6

VIDA VIRTUAL

Fernando Gabeira
Algo está acontecendo, poucos sabem o quê 8

Fabio Rubio Scarano
Sonhos de telepatia e ócio 12

Fernanda Bruno
Inteligência artificial: outras histórias para o presente 18

Maria Homem
Vida online: encruzilhadas e desconexões 24

Claudio Domênico
A prática da Medicina humanizada na era digital 29

IDEIAS

Edgar Morin
De onde vem o erro? 35

ENTREVISTA

Vik Muniz: Entrevista a Rosiska Darcy de Oliveira 41

RETRATO DE ALBERTO DA COSTA E SILVA

Alberto da Costa e Silva
Depoimento de vida 68

Alberto da Costa e Silva: Entrevista a Marina de Mello e Souza 75

Marco Lucchesi
Alberto da Costa e Silva não devia morrer 88

Alberto da Costa e Silva
A enxada e a lança: Conceção 90

ESCRITAS

Socorro Acioli
A estrada linheira 92

Ana Miranda
Uma promessa a Rachel de Queiroz – Dona Bárbara do Crato 96

Bernardo Ajzenberg
Restauração e construção 99

Tom Farias	
Formas de escrita, tesouros de leitura: as confissões de um menino preto	102
OS ESQUECIDOS	
Ruy Castro	
João do Rio	105
Lucio Cardoso	110
ARTE	
Carlos Eduardo de Senna Figueiredo	
Mário Pedrosa, uma vida de entusiasmo	115
Rosiska Darcy de Oliveira	
Mário Pedrosa, Calder e os Exus	132
ACHADOS	
Pedro Karp Vasquez	
Clarice e as bruxas	136
José Paulo Cavalcanti Filho	
O primeiro poeta brasileiro	141
TRADUÇÃO	
Jorio Dauster	
Por que traduzo?	146
ABL: PORTAS ABERTAS / CICLO “LITERATURA & CIA”	
Manoel Corrêa do Lago	
Literatura e música	148
CIÊNCIA	
Silvano Raia	
Como aproveitar o terceiro ato de nossas vidas	164
Paulo Niemeyer Filho	
O que nos faz humanos	170
CELEBRAÇÕES	
Arno Wehling	
O Petit Trianon e sua teia de significados	176
LIVROS	
Eric Nepomuceno	
<i>Em agosto nos vemos</i> , o derradeiro García Márquez	188
Trecho do livro do Gabriel García Márquez	190



Editorial

Rosiska Darcy de Oliveira

Ocupante da Cadeira 10 na Academia Brasileira de Letras.

De onde vem o erro? Quem pergunta é Edgar Morin, que aprendeu com mais de um século de vida a nunca ter certezas inabaláveis. Imbuído do mais fino espírito científico, sabe que a ciência é uma acidentada aventura de ensaios, erros e retificações. Nada mais sábio em tempos sombrios, de certezas pétreas, polarizações e cancelamentos, de sim ou não, tempos alheios ao desassossego da dúvida.

É um privilégio e uma honra tê-lo conosco, iluminando esse número da *Revista Brasileira* em que se impõe a realidade da vida virtual, para a qual deslizamos dia a dia, que hoje compete com a vida real e vai se tornando a vida real de um século que mal começa. Ora, os algoritmos não convivem com incertezas, querem escolhas precisas, impondo sua episteme binária à inquietação do pensamento, onde, férteis, trabalham as interrogações.

Da arte e da vida de Vik Muniz emergem também os mistérios da ilusão, a mágica das transformações, os muitos possíveis da percepção quando a escolha do artista é a liberdade e o encontro marcado com o olhar do outro, em algum lugar imprevisível, que será sempre o da experiência de cada um. Tão múltiplo quanto ele mesmo é o olhar de Vik, o paulistano, o baiano, o carnavalesco carioca, Vik o veneziano que expõe à beleza do Grand Canale a tragédia dos naufragos das costas de Lampedusa. Em suas mãos, um prato de espaguete se transmuta na Medusa de Caravaggio.

A história tem sido o registro de muitos enganos. Alberto da Costa e Silva, que há pouco nos deixou, diplomata

em posto na África, logo percebeu que os escravizados que aqui chegaram não nasceram nos porões dos navios. Corrigiu a história oficial que fazia economia do passado dessas populações e foi buscar na África de que pouco se sabia, um entendimento do Brasil, cego a seus ancestrais. Desvendou um Brasil africano, herança de um continente desconhecido. Talvez só um poeta pudesse ter ousado

... os algoritmos
não convivem com
incertezas, querem
escolhas precisas,
impondo sua episteme
binária à inquietação
do pensamento, onde,
férteis, trabalham
as interrogações.

essa história. Era como poeta que se via. E poeta foi. Poeta maior. O esboço para um retrato de Alberto é nossa homenagem ao Acadêmico Costa e Silva.

Trazer ao presente os que não devem ser esquecidos é regra de ouro. Aqui ressurge o grande Mário Pedrosa, a quem a arte brasileira deve o entendimento de si mesma. E o país, a consciência de que a arte tem um papel estruturante na mudança das mentalidades. O que lhe foi reconhecido por Picasso, Miró e Henry Moore, entre outros grandes artistas e amigos que o defenderam contra as acusações e ameaças da Ditadura Militar.

A literatura vertebra a *Revista Brasileira* no reencontro com os esquecidos, João do Rio e Lucio Cardoso, e no encontro com os que estão escrevendo o melhor da literatura contemporânea. Na arte da tradução ou nas surpresas dos achados literários. Também na saudade de García Márquez, em seu livro derradeiro, *Em agosto nos vemos*. Ou quando a ABL, portas abertas, traz às nossas páginas Literatura e Música, Manuel Bandeira, Villa-Lobos e tantos outros protagonistas dessa história comum.

A Ciência guarda seu lugar cativo na *Revista*, dessa vez nos ensinando como aproveitar o terceiro ato de nossas vidas e o que nos faz humanos.

Na alegria festejamos o centenário de nossa casa, o Petit Trianon e sua teia de significados.

Edgar Morin, hoje com 102 anos, não nos adverte apenas contra o erro. Aconselha a viver poeticamente, correndo os riscos da arte e do imprevisível. A esse sábio, sócio correspondente da ABL, agradecemos a sabedoria de seus bons conselhos.



Algo está acontecendo, poucos sabem o quê

Fernando Gabeira

Escritor e jornalista, assina coluna nos jornais *O Globo* e *Estado de São Paulo*. É comentarista da GloboNews. Livros como *O que é isso companheiro*, *O crepúsculo do macho*, *Entradas e bandeiras*, *Hóspede da utopia*, *Nós que amávamos tanto a revolução* e *Vida alternativa* apontaram novos horizontes no campo das mentalidades e colocaram na berlinda uma série de velhos conceitos da vida brasileira.

Algo está acontecendo aqui, Mr Jones, e você não sabe o quê. Esses versos do Prêmio Nobel de Literatura Bob Dylan, em tese, valem para qualquer época: tudo está em transformação. O grande problema é saber o que acontece agora, quando a mudança ainda é difusa, nem todos os seus traços foram definidos e sua velocidade, comparada a de outros tempos, é alucinante.

Há dois acontecimentos essenciais em curso: as mudanças climáticas e a revolução digital. Pode ser que se entrelacem de modo trágico, de forma que a humanidade torne sua própria vida impossível no planeta, enquanto, progressivamente, vai sendo substituída pelas máquinas.

Os primeiros sinais de alarme surgiram na década de 1960 com o famoso relatório do Clube de Roma. Um grupo de estadistas se reuniu para analisar a situação do mundo, concluindo que a vida iria se tornar inviável se continuássemos produzindo e consumindo da maneira como fazíamos.

O grande problema levantado no relatório era a finitude dos recursos naturais que eram usados em grande escala. Surgiu daí a necessidade de formular uma saída que pode ser resumida na palavra sustentabilidade. O desafio era produzir e consumir de maneira que as próximas gerações também o pudessem fazer, não deixar para elas um planeta devastado.

O temor contido no Relatório de Roma repercutiu mais tarde em Estocolmo, onde se realizou, em 1972, a primeira grande reunião mundial pelo meio ambiente.

Naquele momento, a finitude dos recursos naturais e a poluição eram temas de destaque. Algumas questões internacionais também viriam à tona: a Argentina perguntava se a construção da Usina de Itaipu poderia ser feita sem consultá-la, uma vez que o país partilhava o rio com o Brasil e o Paraguai.

Vinte anos depois, no Brasil, aconteceu a grande conferência do pós-guerra, e o tema era o meio ambiente. A Eco-92, como ficou conhecida, trazia novas dimensões do problema ambiental, uma delas que acabou sendo resolvida positivamente devido à antecipação humana: a destruição da camada de ozônio.

Naturalmente, em 1992 o tema da diversidade cultural emergiu também com grande destaque. A tese apresentada na conferência alternativa, realizada no Aterro do Flamengo, era de que tão importante quanto o cuidado com espécies vegetais e animais para nossa sobrevivência no planeta era também a preservação da variedade cultural. Entre os presentes na conferência alternativa estava o Dalai Lama, preocupado com a cultura tibetana no país ocupado pelos chineses.

O grande tema da época, no entanto, ainda não tinha aflorado com nitidez em 1992. As mudanças climáticas já estavam em curso, já havia teorias explicando-as como uma consequência da revolução industrial, mas elas não conseguiam subir ao topo da agenda. Grande parte da resistência era dos países árabes, produtores de petróleo, que viam na discussão uma grande ameaça para seu próspero negócio.

A criação de um painel de cientistas pela ONU acabou revelando com mais clareza que o planeta estava sim se aquecendo e que inúmeras consequências negativas surgiriam desse processo, desde os eventos extremos que castigaram o mundo nos últimos anos até a elevação do nível dos mares, que pode representar o desaparecimento de pequenos países insulares, assim como grande devastação no litoral de outros, como, por exemplo, o Brasil.

A progressiva consciência do perigo alterou a política de muitos países, assim como colocou a importante questão: quem pagará a conta para reduzir os estragos já feitos e aumentar a resiliência das estruturas que não foram destruídas? É um debate travado entre Norte e Sul, que alcançou um acordo. Os mais ricos financiariam os mais pobres. Se o acordo foi possível, o cumprimento dele, entretanto, ainda parece remoto.

Tudo indica que a economia dos principais países do mundo toma novo rumo, o da transição energética para uma economia de baixo carbono. Isso já estava explícito no programa que levou Biden à presidência dos Estados Unidos. Outros aspectos também ganham força: a economia circular, que recicla e reaproveita recursos naturais, e a bioeconomia, que pode abrir inúmeros horizontes para países que ainda detêm grandes florestas, como é o caso do Brasil, do Congo e da Indonésia.

O quadro de mudanças fica mais completo se avaliamos o impacto da revolução digital e suas incessantes repercussões em nossas vidas.

Algumas décadas depois de sua introdução, algumas indústrias acabaram, outras foram fundamentalmente modificadas. Na medida em que bancos e serviços de gerência são automatizados, setores inteiros de ocupação são destruídos. O próprio trabalho controlado por aplicativos tornou-se precário e teme-se que se transforme em redundante.

Conforme observou o filósofo inglês John Gray, não são apenas esses fatores que eliminam certos empregos: “o avanço da capacidade de reconhecimento de padrões está tomando o lugar do discernimento humano.”

Algumas previsões sombrias decorrem desse processo. Na verdade, nós o sentimos mais na superfície da luta política cotidiana, marcada por uma polarização determinada pela lógica algorítmica.

Visto a uma distância um pouco maior, os efeitos podem ser mais profundos. Algumas tecnologias reduziram os empregos de forma permanente: algumas profissões desaparecem, outras surgem.

Mas as tecnologias robóticas não têm paralelo em seu alcance e dimensão. Gray aponta: “Se uma explosão anterior do avanço tecnológico deixou para trás uma subclasse, o *lumpenproletariado*, a atual parece destinada a criar uma

lumpenburguesia. Sem qualquer perspectiva de uma carreira para toda a vida, carentes de pensões ou poupanças, as classes médias podem esperar uma vida de insegurança e precariedade no futuro previsível.

Para os mais pessimistas, não há a hipótese nem mesmo de uma pequena elite ser capaz de acompanhar o desenvolvimento da inteligência artificial. A longo prazo, seria reconstruir os seres humanos restantes de modo a se assemelharem às máquinas. Mas o provável é que uma diminuta espécie tecnologicamente aprimorada vá aderir ao avanço evolutivo. O resultado é a obsolescência humana, para a qual não se anteviu ainda nenhuma saída, exceto uma espécie de renda mínima universal.

O curioso nesse processo de transformação pelo qual a humanidade passa é o fato de que, simultaneamente, ela luta para sobreviver aos temíveis efeitos das mudanças climáticas e constrói alternativas mecânicas para sua presença no planeta.

Seria este um instante num longo processo de evolução através do qual os humanos transitam para as máquinas, mais preparadas para sobreviver num clima adverso?

Muitos não sentem que esse é um destino inevitável. Os esforços mundiais, embora ainda um pouco lentos, se concentram em evitar o processo de aquecimento acima de certos limites. Isso significa mudanças profundas no processo de produção e consumo. O incontrolável avanço da inteligência artificial também já é um tema em debate.

Mas as saídas não são fáceis. A precariedade do trabalho já atinge altos níveis. Recentemente, Lula e Biden fizeram um acordo para combatê-lo. Ainda não informaram o balanço de seu esforço.

Alguns autores afirmam que sobra apenas o mundo do espetáculo para

O quadro de mudanças fica mais completo se avaliamos o impacto da revolução digital e suas incessantes repercussões em nossas vidas. Algumas décadas depois de sua introdução, algumas indústrias acabaram, outras foram fundamentalmente modificadas. Na medida em que bancos e serviços de gerência são automatizados, setores inteiros de ocupação são destruídos. O próprio trabalho controlado por aplicativos tornou-se precário e teme-se que se transforme em redundante. [...]

Algumas previsões sombrias decorrem desse processo. Na verdade, nós o sentimos mais na superfície da luta política cotidiana, marcada por uma polarização determinada pela lógica algorítmica.

garantir alguma coesão, para distrair as pessoas de suas impossibilidades futuras. E nele há, sobretudo, as guerras, vistas como um espetáculo eletrônico de ansiedade, paralelamente a uma sensação tranquilizadora de segurança.

Não é, portanto, uma época de soluções fáceis.

Há distintos itinerários para mapear essa crise. Um deles é a evolução da crença na salvação pelo conhecimento. O próprio Iluminismo, com a ênfase na razão, pode ter contribuído para o processo de destruição associado a um domínio total dos mecanismos da natureza.

O grande pensador moderno Nietzsche formulou a possibilidade de um super-homem, que pode ganhar significado a partir da vontade. Ele acabou promovendo mais uma versão do projeto moderno de afirmação humana. Mas o reconhecimento dos nossos limites significa que podemos marchar resignadamente para a autodestruição? Esse é um debate indispensável no curso da história humana.

Outro caminho para se mapear a crise é limitado ao estudo do próprio avanço do capitalismo, sobretudo no seu processo de ganhar o mundo, através da globalização. As suas premissas fundamentais de livre curso do dinheiro, das mercadorias e da força de trabalho não conseguem se concretizar na plenitude.

Muitos são deixados para trás. A própria força de trabalho não consegue se deslocar em busca de melhores empregos. Quando o faz, produz nos países onde se concentram grandes movimentos de reação. A extrema direita europeia e norte-americana se fortaleceu a partir da resistência aos imigrantes, do medo de perder postos de trabalho e do convívio com culturas diferentes.

Os grandes deslocamentos provocaram, por sua vez, uma forte tendência de luta identitária dos povos deslocados, luta que se associa também aos grupos minoritários, como raciais, e os tradicionalmente explorados, como as mulheres. As esperanças se concentram na luta para que a sobrevivência no planeta possa superar os imensos obstáculos da destruição ambiental, e que também a diversidade cultural e natural possam sobreviver sem sobressaltos.

Isto implicará numa grande mudança no modo de produzir, consumir e coexistir, uma vez que não existe fórmula única do bem-viver, e o caminho, ao contrário de uma visão missionária, será reconhecer os inúmeros pontos de vista e encontrar espaços de convergência para avançar.

Isso significa também uma nova visão política, adequada à proximidade do abismo em que nos encontramos — e que nós mesmos criamos.



Sonhos de telepatia e ócio

Fabio Rubio Scarano

Titular da Cátedra Unesco de Alfabetização em Futuros do Museu do Amanhã
Professor Titular de Ecologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Um personagem suspeito

Não me utilizo de redes sociais nem do ChatGPT, o que me torna no mínimo um personagem suspeito para refletir sobre um tempo no qual o digital é um imperativo. Entretanto, peço licença às leitoras e aos leitores deste texto para fazê-lo, por sentir que tenho alguma legitimidade.

Digo isso por dois motivos. Em primeiro lugar, por não ser um absoluto iletrado digital. Aprendi a desfrutar do YouTube, especialmente de músicas e filmes que me são caros, bem como de diversos portais de busca e de acesso livre ou comercial de artigos científicos e livros. Alguns desses canais propagam até textos e vídeos meus, por vezes mesmo sem que eu saiba, o que eu acho bom. Já aprendi até que meu celular sabe o que gosto de ler no noticiário quando acordo: futebol, cinema e horóscopo. Me utilizo também do WhatsApp e do correio eletrônico, porém, preciso revelar que a relação com esses dois nem sempre se dá de forma prazerosa (já tenho planos ambiciosos para reverter esse quadro!). Em segundo lugar, ainda que estrangeiro ao amplo universo das ferramentas digitais, eu as admiro. Decerto, mais pelo potencial que vejo nelas do que por seu uso contemporâneo. Minha admiração tem uma curiosa relação com o tempo, por envolver um misto de nostalgia por leituras do passado, com sonhos acerca de estados futuros de bem-estar planetário. De um lado, a digitalização me remete ao jesuíta, filósofo francês e otimista inveterado Teilhard de Chardin. Em meados do século passado, de Chardin dizia que o rádio e a televisão tinham o potencial de nos conectar de tal forma, que talvez antecipariam o advento do misterioso poder da telepatia entre humanos, quem sabe vindo a gerar uma espécie de consciência universal.¹ De outro, admiro o digital e o tecnológico também pela possibilidade de propiciar futuros nos quais todos possam trabalhar menos e viver mais e melhor, como Bertrand Russell² já dizia ser possível com a tecnologia disponível em 1932! Sempre me pergunto o que de Chardin diria se tivesse visto a internet, e o que Russell acharia da inteligência artificial.

Não só não realizamos esses potenciais, mas parece que andamos no sentido contrário a eles. O mundo virtual parece distribuir mais discórdia que harmonia e, ao invés de reduzir nossa carga e jornada de trabalho, a multiplica. Seria fácil

1 Pierre Teilhard de Chardin (1946/2004). *The Future of Man*, 1.^a ed. Nova York: Image Books, 2004.

2 Bertrand Russell (1935/2002). *O elogio ao ócio*. Trad. de Pedro Jorgensen Júnior. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

botar a culpa nesse homem branco de meia-idade chamado capitalismo, mas tenho para mim que o capitalismo também é uma tecnologia. Tal qual os computadores, a internet, as redes sociais e a inteligência artificial, o capitalismo é operado por pessoas. Como dizia Heidegger,³ se não usamos a tecnologia para promover um mundo melhor, é porque ainda não percebemos a sua essência. O problema, creio, é nossa própria espécie.

Mas voltemos às duas possibilidades que me seduzem quando penso no tecnológico e no digital: a telepatia e o ócio. Associo a telepatia à capacidade do amor sem palavras, da comunhão, do entendimento, da compreensão e da confiança entre seres. Minha perspectiva sobre o ócio é como a de Russell: o tempo livre junto a pessoas queridas, à natureza, ou em alegre e reflexiva solitude, nos eleva, inspira, renova. Associo o ócio à paz. Vejo no digital, tecnológico, virtual, veículos para a paz e o amor, mas não creio que encontremos esses sentimentos desejáveis “dentro” dessas máquinas. Não aposto em achar nem paz nem amor no mundo digital ou virtual, mas esse mundo em tese poderia me fazer ganhar tempo para eu poder achar a paz e o amor no mundo natural. Contudo, não o faz porque, como sociedade, não o usamos como meio, mas como fim. Em reflexão, acho que talvez seja isso que me leva a não dedicar tempo hoje a ingressar nessas ferramentas e lidar com elas. Leitora, leitor, note, por favor, que, de forma alguma, isso é uma recomendação para você abandonar suas redes. É mais uma admissão de covardia minha, ou preguiça, ou medo até. Eu deveria, talvez, mergulhar nesse mundo virtual e tentar ajudá-lo a nos ajudar, e a me ajudar, a encontrar nossos caminhos de paz e amor — como humildemente tento fazer no mundo natural. Quem sabe desenvolvendo este texto eu me anime?

Os dois imperativos dos tempos pós-normais

Meu objetivo aqui, então, é discutir como percebo a relação do digital e do virtual com a paz e o amor. Para isso, sinto que é necessário tratar também de dois outros conceitos complexos: o tempo e a realidade.

Vivemos em tempos de “pós-tudo”. Pós-verdade, pós-humano, pós-moderno, pós-desenvolvimento e outros “pós” parecem criar uma cerca ao redor de uma dada parte da realidade e a rotular como algo passado. Recorrer a este prefixo se tornou cada vez mais comum, especialmente a partir da publicação, em 1979, do livro *La Condition Postmoderne*, de Jean-François Lyotard (1924-1998). O “pós” sugere transição em direção a algo que ainda é desconhecido, ou mesmo incerteza na descrição de uma situação presente. Seu uso, portanto, remete a uma certa indefinição ou imprecisão temporal.

Para alguns, atravessamos um tempo “pós-normal”. O termo, cunhado pelos filósofos Silvio Funtowicz e Jerome Ravetz em 1991, diz respeito a tempos de transição em direção a um futuro desconhecido e que são marcados por caos, contradições e complexidade. Estes autores ainda afirmam que, em tais tempos, os fatos são incertos, os valores estão em disputa, os interesses são altos e as decisões urgentes. A condição pós-normal é como nós experimentamos as mudanças que se

³ Martin Heidegger (1949/1977). *The Question Concerning Technology (and Other Essays)*. Nova York: Harper Perennial Modern Classics, 2013.

desenrolam ao longo do tempo pós-normal que, por sua vez, é concomitante com a emergência e a onipresença da cultura digital.⁴ Tal cultura tornou a digitalização um imperativo. Em paralelo, este tempo é marcado também pela contradição que representa a incompatibilidade entre a nossa busca por conforto material e as consequências socioecológicas disto vir a ser alcançado por uma parte ou por toda a humanidade. Dessa contradição emerge o imperativo da sustentabilidade.

Os dois imperativos — o da digitalização e o da sustentabilidade — possuem contornos de valor e ética, ao mesmo tempo que se fazem presentes na política e na ciência. Entretanto, apresentam também as suas próprias contradições internas. A visão hegemônica moderna assume a sustentabilidade como sendo um ponto de chegada de um determinado tipo de desenvolvimento, isto é, trata a sustentabilidade como “desenvolvimento sustentável”. Ao encampar premissas capitalistas, o desenvolvimento sustentável contrasta com visões não desenvolvimentistas ou de “pós-desenvolvimento” (mais um “pós”), sejam elas de origem tradicional (*buen vivir, ubuntu, tekó porã etc.*) ou pós-moderna (ecofeminismo, ecossocialismo, decrescimento *etc.*).⁵ No campo da digitalização, enquanto a internet, as redes sociais e a inteligência artificial⁶ têm demonstrado potencial democrático e emancipatório, respondem também pelo espalhamento de *fake news*, economia da atenção e formas extremistas de violência.

Contudo, os dois imperativos possuem também múltiplos pontos de convergência. Por um lado, uma digitalização efetiva pode ter impactos positivos sobre algumas das crises atuais, ao permitir redução na emissão de gases estufa por deslocamentos aéreos ou terrestres, ao facilitar mapeamento e manejo desde genes, até espécies e ecossistemas, ou ainda ao gerar sistemas de alarme que antecipam a ocorrência de desastres naturais e climáticos. Por outro lado, atenção a aspectos de sustentabilidade individual incluem uso moderado e sensível de ferramentas digitais: a sustentabilidade nas relações sociais pode ser favorecida por um bom uso de ferramentas digitais e a sustentabilidade ambiental pode se beneficiar de compartilhamento democrático de dados e informações acerca do tema por meios digitais.

A biotecnosfera e o pós-humano

Se o imperativo da sustentabilidade nos leva a refletir sobre a biosfera, o da digitalização evoca a tecnosfera. A tecnosfera emerge da biosfera, e essa esfera das coisas construídas pelo ser humano deverá, em breve, superar em peso o da biomassa natural viva.⁷ A noosfera, esfera da consciência e do conhecimento, também emerge da biosfera, e hoje é, em certa medida, armazenada e disseminada pelo componente digital da tecnosfera. A analogia de Hub Zwart⁸ me parece assustadoramente

⁴ Liam Mayo. “The Postnormal Condition”. *Journal of Futures Studies*, v. 24(4), 2020, pp. 61-72. Disponível em: <[https://doi.org/10.6531/JFS.202006_24\(4\).0006](https://doi.org/10.6531/JFS.202006_24(4).0006)>.

⁵ Para este e outros temas tratados neste artigo, veja Fabio Rubio Scarano. *Regenerative Dialogues for Sustainable Futures*. Nova York: Springer, 2024 (no prelo).

⁶ Ver Revista Brasileira no. 115, dedicada a este tema. Disponível em <https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista_brasileira_115_internet.pdf>.

⁷ Emily Elhacham, Liad Ben-Uri, Jonathan Grozovski, Yinon M. Bar-On & Ron Milo. “Global human-made mass exceeds all living biomass”. *Nature*, v. 588, 2020, pp. 442-444. Disponível em: <<https://doi.org/10.1038/s41586-020-3010-5>>.

⁸ Hub Zwart. “Continental Philosophy of Technoscience”. In: *Continental Philosophy of Technoscience*. Nova York: Springer, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-84570-4_8>.

Talvez caiba a pergunta: pode a biotecnosfera, com seus imperativos digitais e de sustentabilidade, funcionar de forma a dar origem a futuros de paz e amor? Quando nos deparamos com mudanças climáticas, perda da biodiversidade, crise de refugiados, crise sanitária, insegurança alimentar e hídrica, nada leva a crer que a resposta para esta pergunta possa ser sim. Esses e outros sintomas do presente são megatendências para futuros nada auspiciosos. Futuros prováveis sufocam os futuros desejáveis. Bauman diagnosticou isso como “fim do futuro”, uma atrofia na nossa capacidade de sonhar e imaginar futuros desejáveis. O presente coloniza o futuro. A imaginação padece.

adequada a este contexto: ele afirma que a internet é o sistema nervoso central da noosfera. A internet, a inteligência artificial e outros recursos digitais são matéria abiótica transformada em sistemas de pensamento mecânicos com os quais a consciência humana se torna cada vez mais entrelaçada. A noosfera, portanto, se amplia: não é mais só uma propriedade que emerge da biosfera, mas é principalmente uma expressão da biotecnosfera. O sistema nervoso central da biotecnosfera é, ao menos em parte, digital, e é também o local de disputa de diferentes desejos.

A psicofera do geógrafo Milton Santos (1926-2001) é a parte da noosfera relacionada ao território e, logo, à cultura. Para ele, é onde o sentido é produzido, uma esfera de ideias e ações intersubjetivas. Num dado território, a psicofera é composta por uma racionalidade hegemônica e por racionalidades alternativas que disputam a tecnosfera, e é justamente desta disputa que futuros distintos podem emergir localmente e globalmente. Tais racionalidades alternativas são uma forma de resistência à lógica hegemônica e ao uso puramente instrumental e voltado para o lucro da tecnosfera. Por exemplo, notamos durante a pandemia uma onda de expansão digital de movimentos de sustentabilidade e resistência socioecológica que se contrapunha às forças hegemônicas modernas.⁹ Reflexo do horror imposto pela doença e também do cenário político no Brasil entre 2019 e 2022, as pessoas procuravam alternativas através de diálogos que agregassem visões múltiplas acerca da vida e da sustentabilidade. Esse exemplo reforça a necessidade de expansão da capacidade digital, que vai além de usar ferramentas e acessar mais fontes de informação, se voltando também para compreender uma sociedade cada vez mais algorítmica.

Os dois imperativos, portanto, são marcos da nossa condição pós-normal. São evidências de expansão de uma realidade anterior, que hoje, ao olharmos para trás, era a nossa referência de “normal” (mesmo que concordemos que não existe tal coisa quanto a normalidade).¹⁰ Neste instante talvez caiba a pergunta: pode a biotecnosfera, com seus imperativos digitais e de sustentabilidade, funcionar de forma a dar origem a futuros de paz e amor?

⁹ Fabio Rubio Scarano *et al.* “Sustainability dialogues in Brazil: implications for boundary-spanning science and education”. *Global Sustainability*, 2024 (submetido)

¹⁰ Rakesh Kapoor. Is there a postnormal time? From the illusion of normality to the design for a new normality. *Futures*, v. 43, n. 2, 2011, pp. 216-220. Disponível em: <<https://doi.org/10.1016/j.futures.2010.10.012>>.

Quando nos deparamos com mudanças climáticas, perda da biodiversidade, crise de refugiados, crise sanitária, insegurança alimentar e hídrica, nada leva a crer que a resposta para esta pergunta possa ser sim. Esses e outros sintomas do presente são megatendências para futuros nada auspiciosos. Futuros prováveis sufocam os futuros desejáveis. Bauman diagnosticou isso como “fim do futuro”, uma atrofia na nossa capacidade de sonhar e imaginar futuros desejáveis. O presente coloniza o futuro. A imaginação padece.

Como disse um dos personagens de Jean-Luc Godard no filme *Adeus à linguagem* (2014), quando não se tem imaginação, refugia-se na realidade. Mas o que é a realidade, afinal? Talvez seja mais fácil dizer o que ela não é. A realidade não é estática. Ela é inacabada e, como o universo, está em contínua expansão. O novo real brota de processos de inovação. A inovação se dá até na evolução biológica. A fotossíntese talvez seja a maior inovação na história do universo, por ter permitido a expansão da diversidade biológica sobre o planeta. Entre seres humanos, a inovação não se dá quando alguém tem uma ideia brilhante ou cria o próximo software, mas quando o comportamento muda, quando a socioecologia se transforma. Em direção ao novo normal, a inovação não estará nos novos aparatos digitais que venhamos a desenvolver, mas em como e para que os usaremos. Na nossa fusão com a tecnologia, já somos pós-humanos. Para que isso possa vir a ser uma boa notícia, ainda só depende de nós.

A ética do cuidado como utopia

O que procuramos no mundo virtual? Tiro pela minha pequena experiência nesse campo. Como mencionei anteriormente, tenho textos e vídeos nessas mídias. Cedo aprendi que há uma contabilidade de público, de quem gostou e quem não gostou, eventualmente há espaço até para críticas. Uma vez que meu parâmetro é a ciência especializada, na qual só quem o lê é também especialista no mesmo tema que você, qualquer uma ou duas dezenas de leitores ou espectadores nos veículos digitais já me deixava alegre! Hoje sei que isso é pouco. Assim, há um certo de tipo de recompensa instantânea, fugaz, no virtual, que se alimenta da esperança de se tornar perene. Daí supponho que, por um lado, muitos dos que usam essas ferramentas querem aumentar sua popularidade, ser notados, talvez ser amados. Seria uma expansão da ontologia da pessoa através de uma outra persona, um avatar digital, que serve como alternativa àquela persona “real”, cuja ontologia muitas vezes foi travada pelo massacre do presente. Entretanto, na vontade de ser “diferente”, persiste o “igual”, como argumenta Byung-Chul Han. O sul-coreano radicado na Alemanha vai além e vê no “enxame digital”¹¹ uma ânsia pelo espetáculo em que, quer seja do ponto de vista do exibidor ou do espectador, falta a distância que o respeito impõe. É como uma telepatia que deu errado por falta de amor. A falta de respeito, segue ele, leva ao escândalo, que por sua vez é o avesso da paz.

Mas sigo achando que estes aspectos negativos são reversíveis, baseado no outro imperativo, o da sustentabilidade. Leonardo Boff nos lembra que essa palavra vem do latim “sustentare”, que significa cuidar. Sustentabilidade, mais que qualquer uma das “sopas de letrinhas” que o capitalismo inventou (como CSR e ESG)¹², é uma ética

¹¹ Byung-Chul Han. *No enxame: perspectivas do digital*. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

¹² CSR é o acrônimo para *corporate social responsibility* [responsabilidade social corporativa], enquanto ESG, hoje mais em voga, significa *environmental, social and corporate governance* [Governança ambiental, social e corporativa].

fundamentada no cuidado consigo mesmo, com o próximo e com o mundo que nos cerca. O tal “respeito”, ao qual Han se refere. Como vimos, a sustentabilidade hoje tornou-se um imperativo diante dos males causados pelo Antropoceno. Este imperativo, porém, está presente na psicosfera na forma de uma racionalidade hegemônica (a sustentabilidade como uma espécie de último suspiro do capitalismo, que se tornará rentável e lucrativa a quem aplicá-la) e de racionalidades alternativas (baseadas em visões não modernas do mundo, que abrem mão do crescimento econômico como premissa, e seguem minoritárias). Se tal ética do cuidado é aplicada à digitalização, pode resultar na expansão de uma racionalidade alternativa, menos preocupada com lucro, poder e espetáculo, e mais voltada para um projeto de paz através de comunicação e uso democrático e amoroso.

Alguns irão, acertadamente, dizer que esta visão é “utópica”. É mesmo. Contudo, acho uma pena que o adjetivo venha sendo mais frequentemente atribuído à falta de pragmatismo ou a devaneios irrealis ou surreais. Utopia não é sobre o que funcionará, mas sobre uma alteridade radical, sobre transcender o mundo como o conhecemos e sobre confrontar o senso comum. É sobre expandir a ontologia do real. A utopia é emancipatória, concreta e aberta, na medida em que não está concluída, está em construção, como a vida e o próprio universo. O futuro que combina sustentabilidade e digitalização a partir de uma ética do cuidado não é “um bom lugar” (*eutopia*) mas um “não-lugar” (*outopia*), ou seja, é uma bússola, uma orientação, um desejo. Para que o novo normal que emergirá no tecido inefável do tempo seja de bem-estar para todos os seres vivos e não-vivos, assim como para aqueles humanos e não-humanos que ainda virão a viver, precisamos de fato desejar. O desejo é nutrido pela imaginação e pela esperança ativa, a mesma que nos faz acordar a cada dia e atuar para que o mundo se torne melhor.

Palavra de precaução

Apesar da minha esperança de que a digitalização, e a tecnologia de modo geral, possam ganhar melhor uso, cabe atenção a um aspecto adicional. O filósofo italiano Giorgio Agamben¹³ relembra que Gaia, a deusa grega da Terra, abrange o campo da vida, do solo à atmosfera. A viva, florida e luminosa superfície de Gaia, porém, contrasta com a escuridão e com o abissal subterrâneo, domínio de deusas e deuses ctônicos, mais sombrios. Gaia hoje se vê com níveis sem precedentes de degradação e poluição justamente pelo fato de o ser humano extrair elementos e energia para suprir suas necessidades de consumo do subterrâneo ctônico. Agamben chama esta casa do petróleo e dos minérios de tanatosfera, a esfera dos mortos. Na Amazônia, Davi Kopenawa Yanomami tem leitura análoga, e projeta que a exploração subterrânea pode implicar na queda do céu.¹⁴ Não é demais lembrar que a tecnologia digital é produzida a partir do que se extrai das profundezas ctônicas. Assim, há que se cuidar e se respeitar as divindades ctônicas, assim como as terrestres e as celestiais — sejam das culturas que forem —, mesmo quando nossa busca for pelo amor e pela paz, ou pela boa telepatia e pelo bom ócio.

13 Giorgio Agamben. Gaia e Ctonia. Quodlibet, 28 dez. 2020. Disponível em: <<https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-gaia-e-ctonia>>.

14 Davi Kopenawa & Bruce Albert. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Trad. de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Inteligência artificial: outras histórias para o presente

Fernanda Bruno

Professora titular da UFRJ, coordenadora do MediaLab.UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ.

A inteligência artificial (IA) não é um problema do futuro, mas do presente. Essa não é uma afirmação inocente e ainda que soe evidente, contém pistas valiosas para lidarmos com o campo cada vez mais vasto de questões relacionadas ao desenvolvimento, às aplicações e implicações da inteligência artificial em nossas sociedades e vidas. O que se torna o humano e sua condição pensante quando máquinas passam a não apenas resolver problemas, mas aprender com seus erros e criar novos meios de resolver tarefas? Como responder por decisões tomadas não mais apenas por atores humanos, mas também por processos automatizados? O que se tornam a escrita e a linguagem diante da utilização em massa de modelos de processamento automatizado de linguagem natural como o ChatGPT? Como compreender e intervir na massiva mediação algorítmica de processos sociais como a circulação de informação e seus efeitos sobre a democracia e a política? O que é trabalhar em um mundo em que sistemas de inteligência artificial estão em vias de transformar quase a metade dos empregos ora vigentes? Como conter os danos socioambientais envolvidos na coleta e mineração de dados para treinamento de inteligência artificial em escala global? Como identificar, analisar e transformar a reprodução de injustiças históricas de raça, gênero e classe na implementação de sistemas de inteligência artificial em áreas como saúde, educação, trabalho e segurança? Que novas modalidades de injustiça estão sendo gestadas nas redes sociotécnicas mediadas por inteligência artificial? Como migrar do atual modelo corporativo e mercadológico de desenvolvimento de sistemas de IA para modelos mais distribuídos e articulados à pesquisa voltada para o bem comum? Essa brevíssima série de questões poderia se desdobrar em escalas que vão do menor ao maior dos problemas, passando por camadas de complexidade as mais diversas.

Todos esses problemas estão situados no presente, e atentar para eles pode ser um caminho para escaparmos da perspectiva futurista que tem nos distanciando da tarefa de pensar e fazer coletivamente mundos com nossas tecnologias. Perspectiva dominante nas grandes corporações de tecnologia e dos pesquisadores a ela associados, as projeções salvacionistas e apocalípticas que recentemente ganharam grande repercussão em diversas mídias e plataformas — anunciando desde a imortalidade até a extinção da humanidade — nos distraem dos problemas muito reais e já presentes em diversos setores da vida cotidiana. Como já apontamos

em outra ocasião (Bruno; Pereira e Faltay, 2023), as aplicações de maior impacto da IA tendem a ser aquelas que permeiam instituições e práticas de maneira muito menos visível e cujos efeitos incidem na vida das pessoas de maneira muito mais corriqueira, seja no uso de sistemas biométricos em espaços públicos e privados, nos sistemas de recomendação presentes em diversos ambientes de acesso à informação e bens culturais, ou na automatização de decisões em setores como trabalho, crédito financeiro, segurança pública, habitação, justiça, educação etc.

Os recentes exercícios de futurologia em torno da IA também reforçam o imaginário de que cabe às grandes corporações de tecnologia o papel de compreender e projetar o futuro em que viveremos, sequestrando o debate público e reduzindo-o a uma agenda restrita de interesses que, mais uma vez, nos distancia da construção de projetos tecnopolíticos voltados para o bem comum, a justiça social e a saúde de todos os viventes e da terra. Se quisermos enfrentar a disputa pela possibilidade de construir outros futuros sociotécnicos, cabe ocuparmo-nos de permanecer com o problema da IA como um problema do presente e não do futuro, de todas as pessoas e não de algumas poucas. A formulação “permanecer com o problema”, proposta por Donna Haraway (2023) a propósito do Antropoceno, nos ancora em uma temporalidade que não aposta em grandes soluções finais, mas na tarefa continuada de recompor, cuidar, reparar o mundo que construímos com entes outros que humanos. Nessa perspectiva, o problema da IA não é algo a solucionar ou algo de que possamos nos livrar. Assim como não nos livraremos da crise climática e precisamos aprender a viver e morrer com esse problema, seus limites e possibilidades, não nos livraremos da convivência

Como aponta a filósofa
Catherine Malabou,
a inteligência
é uma noção
controversa e em
contínua metamorfose:
“a inteligência não é.
Ela age. Não é de modo
algum uma substância,
algo que possuímos
da mesma forma que
possuímos órgãos, por
exemplo, mas uma
dinâmica. A inteligência
constrói relações entre
as coisas, entre os
indivíduos, as ideias,
as máquinas”.

Katherine Hayles,
por sua vez, estende a
cognição a todo ente –
biológico ou não –
capaz de perceber
informações do
ambiente, interpretá-las
e agir em contextos
que as conectam de
forma significativa.

com tecnologias e inteligências outras que humanas. Precisamos, lembrando o que o filósofo Gilberto Simondon (1958) já propunha no fim dos anos 1950, criar uma nova cultura técnica.

Há muitas maneiras de *permanecer com o problema* da Inteligência Artificial e uma delas envolve cuidar daquelas e daqueles com quem vamos pensar e agir juntos. Não é novidade que tanto o modelo de produção quanto o imaginário tecnocientífico ocidental é majoritariamente dominado por homens do chamado norte global. Um modelo que segue triunfando e que num mesmo movimento participa da marcha predatória e extrativa que leva o planeta ao colapso. Felizmente, nem tudo cabe nesse modelo, e as últimas décadas também foram férteis em consolidar um vigoroso pensamento crítico sobre as relações entre tecnologia, sociedade e política, produzido majoritariamente por mulheres. Não é possível nesta curta nota fazer jus à pletora e diversidade do que designo livremente aqui por tecnopolítica feminista contemporânea, mas é na companhia dessas autoras que proponho *permanecermos com o problema* da IA, ressaltando três inflexões decisivas para a reflexão e a ação sobre tecnologia e inteligência artificial.

A primeira inflexão concerne ao contundente desvio da perspectiva antropocêntrica da tecnologia. Autoras como Donna Haraway (1985; 2023), Katherine Hayles (1999; 2017), Catherine Malabou (2017), Rosi Braidotti (1994; 2013), Karen Barad (2007), entre muitas outras, vêm insistindo, ao menos desde os anos 1980 e 1990, na importância de pensarmos nossa relação com os demais entes fora do privilégio ontológico e epistemológico historicamente atribuído ao humano. No que concerne à racionalidade, à cognição e à inteligência, elas deixam de ser pensadas como tendo sua origem ou sua sede privilegiada no humano e passam a ser pensadas a partir da relacionalidade, coprodução e interpelação mútua entre agentes heterogêneos, humanos e outros que humanos. Como aponta a filósofa Catherine Malabou (2018), a inteligência é uma noção controversa e em contínua metamorfose: “a inteligência não é. Ela age. Não é de modo algum uma substância, algo que possuímos da mesma forma que possuímos órgãos, por exemplo, mas uma dinâmica. A inteligência constrói relações entre as coisas, entre os indivíduos, as ideias, as máquinas”. Katherine Hayles (2017), por sua vez, estende a cognição a todo ente — biológico ou não — capaz de perceber informações do ambiente, interpretá-las e agir em contextos que as conectam de forma significativa. Inicialmente presente em corpos biológicos e em diferentes formas de vida — de plantas a organismos complexos —, a cognição hoje também está presente em artefatos e mídias computacionais, adicionando uma nova camada na relação entre a cognição humana e dispositivos técnicos. Eles não apenas participam da gênese e da transformação da cognição humana (Bruno, 1999), mas passam a ser eles mesmos cognoscentes, constituindo uma rede de interdependências complexas que a autora designa por agenciamentos cognitivos (*cognitive assemblages*).

Não se trata aqui apenas de uma “virada” ontológica ou epistemológica que recusa o excepcionalismo humano, mas também de uma perspectiva tecnopolítica. A perspectiva antropocêntrica da tecnologia vai de par com a separação entre natureza e cultura, entre sujeito e objeto, entre matéria e espírito, entre outras partições modernas que fizeram da natureza uma fonte de recursos a explorar, dominar, violar ou até — quando tudo vai mal — salvar. Aliada a essa ideia de natureza, consolida-se a perspectiva de que a técnica é antes de tudo ferramenta de dominação e extração de um mundo apartado de nós, concebidos como os únicos capazes de conhecimento e controle. Essa é também a matriz de histórias e imaginários em que a tecnologia, como bem aponta Ursula Le Guin (2021), é uma empreitada

heroica, hercúlea, prometeica, concebida como triunfo e, por fim, como tragédia. Tais perspectivas sobre a natureza e a tecnologia colocam o homem no pedestal do poder e servem de base para as diversas operações coloniais, raciais, patriarcais, de classe e de Estado que se inscrevem sobre corpos e vidas, discriminando aqueles que seriam mais ou menos humanos. Contestar a perspectiva antropocêntrica da tecnologia é, portanto, atentar para as relações de poder nela implicadas, e no modo como incidem nas vidas, corpos e territórios.

Esta é uma segunda inflexão que autoras de norte a sul vêm construindo. No lugar dos modelos de domínio, conquista e inovação acelerada que historicamente vêm se mostrando incapazes de responder ética e politicamente pelas transformações que operam nos diversos domínios da vida, o tecnofeminismo tem insistido na impossibilidade de separar as tecnologias que produzimos das entidades, significados e mundos que fabricamos, aí incluídos nossos corpos, nossas subjetividades, nossos modos de vida e de existência. Paola Ricaurte tem mostrado como o modelo epistemológico e mercadológico da “IA hegemônica, desenvolvida principalmente por grandes corporações de tecnologia, capitaliza os recursos, os dados e a mão de obra do mundo majoritário para ser implantada como um produto glamoroso que promove o acúmulo de privilégios, riqueza e poder pelas elites globais”. Nina da Hora (2023), Ruha Benjamin (2019), Simone Browne (2015), Timnit Gebru (2022), Virginia Eubanks (2018), Jackie Wang (2022), entre tantas, vêm ressaltando que diversas aplicações da inteligência artificial, como sistemas de reconhecimento facial, tecnologias de vigilância e de policiamento preditivo ou de automação de serviços públicos de assistência a populações vulneráveis, reproduzem e automatizam desigualdades raciais, de gênero e de classe. Além disso, os modelos de inteligência artificial que hoje lideram o mercado são dominados por uma matriz baseada em grandes modelos estatísticos capazes de descobrir padrões e correlações em vastos conjuntos de dados com a finalidade de gerar previsões que manifestam um tipo de performatividade voltado para aceleração e otimização continuadas, alheio aos custos humanos, materiais e ambientais implicados (Bruno, Pereira, Faltay, *op.cit.*). Flavia Costa (2021), Kate Crawford (2021), Paz Peña (2023) e outras pesquisadoras e ativistas vêm chamando atenção para a escala planetária dos riscos e custos envolvidos nos sistemas de inteligência artificial. Ecoando outras autoras como Donna Haraway (*op.cit.*) e Ana Tsing (2022), essas reflexões apontam para a urgência de se construir uma política *tecnosocioambiental* voltada para a reparação e o cuidado coletivo com o planeta. Isso nos encaminha para a terceira e última inflexão.

Escovando a contrapelo o modelo antropocêntrico e o imaginário heroico-triunfante da tecnologia (Le Guin, *op. cit.*), que se abstêm de responder pelas transformações sociais e ambientais que produzem, autoras como Barad (*op.cit.*), Haraway (*op.cit.*) e Hayles (*op.cit.*), mais uma vez, nos convidam, de modos diversos, a contar outras histórias com as tecnologias. Lembrando que contar histórias é também produzir mundos com as tecnologias; afinal, como sugere Haraway, nada vem sem o seu mundo.

Longe de clamar pelo desligar das máquinas, trata-se da afirmação e do desejo de viver, pensar e narrar outras histórias com as tecnologias, de um modo distinto do que nos trouxe até aqui. Essa talvez seja uma bela resposta ao apelo do filósofo Gilbert Simondon (2019) por mais poetas técnicos.

A terceira inflexão envolve, portanto, uma política de cuidado coletivo com o nosso ecossistema sociotécnico e ambiental que leve a sério o emaranhado de relações, interpelações e coproduções entre humanos, viventes e entes técnicos.

Hayles (2023) propõe, inspirando-se na bióloga Lynn Margulis (1999), a noção de tecnosimbiose; Haraway (2023) nos convida a tecer parentescos improváveis com outros que humanos; e Beiguelman (2023), retomando esta autora, propõe que reinventemos nossas relações com as tecnologias para além dos modelos de posse ou servidão, criando máquinas companheiras.

Numa direção claramente distinta da corrida irresponsável e acelerada das grandes corporações de tecnologia, onde vigora o lema oficioso “mova-se rápido e quebre coisas”¹, a tecnopolítica feminista propõe outros modelos de responsabilidade. A dinâmica de inovação das *big techs* envolve experimentos contínuos (Zuboff, 2019), construindo laboratórios de plataforma (Bruno, Bentes, Faltay, 2019) onde vigora uma cultura de testagem de inovações tecnológicas e de modelos de negócios diretamente na sociedade — usando nossas vidas, meios de subsistência e instituições como campos de testes contínuos. Essa cultura produz efeitos concretos de aceleração e implementação irresponsável que nos colocam numa posição de déficit constante, onde estamos incessantemente correndo atrás de processos que já não compreendemos e não dominamos. A sensação corrente é a de que é sempre tarde demais para intervir como gostaríamos, nos restando a tarefa de reduzir danos.

As autoras do campo da IA crítica e do que estou reunindo sob o abrigo de uma perspectiva tecnopolítica feminista insistem na importância de construirmos conexões, composições e parentescos humano-maquínicos capazes de criar mundos comuns pelos quais possamos responder. Para tanto, Barad (*op.cit.*) e Haraway (*op.cit.*) exploram a noção de “response-ability”. Podemos brincar com o português e pensar essa habilidade em responder de modo coletivo e relacional como uma forma de “co-responder”, no sentido de responder juntos pelas conexões humano-maquínicas que estamos construindo.

Referências

- BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- BEIGUELMAN, Giselle. Máquinas companheiras. *Morel*, n. 7, 2023, pp. 76-86.
- BENJAMIN, Ruha. *Race After Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code*. Cambridge: Polity Press, 2019.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Cambridge: Columbia University Press, 1994.
- _____. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- BROWN, Simone. *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness*. Durham: Duke University Press, 2015.
- BRUNO, Fernanda. Fronteiras do Humano: primeiras considerações sobre a relação entre o pensamento e a tecnologia nas ciências cognitivas contemporâneas In: *Ciências cognitivas em semiótica e em comunicação*. São Leopoldo: Unisinos, 1999, pp. 109-131.
- BRUNO, Fernanda, BENTES, A., & FALTAY, P. Economia psíquica dos algoritmos e laboratório de plataforma: mercado, ciência e modulação do comportamento. *Revista FAMECOS*, v. 26, n. 3, 2019, pp.?
- BRUNO, Fernanda, Pereira, P., & Faltay, P. (2023). Inteligência artificial e saúde: ressituar o problema. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*, v. 17, n. 2, ano?, pp. 235-242.

1 “Move fast and break things”: lema corrente em especial no Vale do Silício. Cf. Taplin (2017).

- COSTA, Flavia. *Tecnoceno: Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Buenos Aires: Taurus, 2021.
- CRAWFORD, Kate. *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. New Haven: Yale University Press, 2021.
- DA HORA, N. *Mynews Explica Algoritmos*. Lisboa: Edições 70, 2023.
- EUBANKS, Virginia. *Automating Inequality: How High-Tech Tools Profile, Police, and Punish the Poor*. Nova York: St. Martin's Press, 2018.
- GEBRU, Timnit. Effective Altruism Is Pushing a Dangerous Brand of "AI Safety". *Wired*. 30 nov. 2022. Disponível em: <<https://www.wired.com/story/effective-altruism-artificial-intelligence-sam-bankman-fried/>>. Acesso em: 03 fev. 2024.
- HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no chthluceno*. Trad.: Ana Luíza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- HAYLES, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- _____. *Unthought: the power of cognitive nonconscious*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- _____. The end of being human. *iAI News*. 10 jul. 2023. Disponível em: <<https://iai.tv/articles/the-end-of-being-human-auid-2536>>. Acesso em: 03 fev. 2024.
- LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa de ficção*. São Paulo: n-1 Edições, 2021.
- MALABOU, Catherine. *Métamorphoses de l'intelligence: Que faire de leur cerveau bleu?*. Paris: Presses Universitaires France, 2017.
- _____. L'intelligence n'est pas. Elle agit. *Le Point*. 13 abr. 2018. Disponível em: <https://www.lepoint.fr/sciences-nature/catherine-malabou-l-intelligence-n-est-pas-elle-agit-13-04-2018-2210517_1924.php>. Acesso em: 03 fev. 2024.
- MARGULIS, Lynn. *Symbiotic Planet*. Nova York: Basic Books, 1999
- PEÑA, P. *Tecnologías para un planeta en llamas*. Santiago: Rakuten Kobo, 2023.
- RICAUARTE, Paola. Ethics for the majority world: AI and the question of violence at scale. *Media, Culture & Society*, v. 44, n. 4, 2022, pp. 726-745.
- SIMONDON, G. *Do modo de existência dos objetos técnicos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Contra-ponto, 2020.
- SIMONDON, G; PARENT, J; LE MOINE, J. Entrevista sobre a mecanologia. *Mimeo*. v. 1, n. 1, 2019, pp. 04-42. Disponível em: <<https://portais.univasf.edu.br/antropologia/mimeo>>. Acesso em: 03 fev. 2024.
- TAPLIN, Jonathan. *Move Fast and Break Things: How Facebook, Google, and Amazon Cornered Culture and Undermined Democracy*. Boston: Little Brown and Company, 2017.
- TSING, Anna. *O cogumelo no fim do mundo*. São Paulo: n-1 Edições, 2022.
- WANG, Jackie. *Capitalismo carcerário*. São Paulo: Igrá Kniga, 2022.
- ZUBOFF, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. Londres: Profile Books, 2019.



Vida online: encruzilhadas e desconexões

Maria Homem

Psicanalista e ensaísta. Pós-graduação pela Univ. de Paris 8 e FFLCH/USP. Foi *visiting scholar* em Harvard e palestrante no MIT, Boston Univ. e Columbia, NY.

*Sometimes a new technology changes everything —
the way we work, the way we live,
the way we relate to one another in society.*
Paul Krugman, prêmio Nobel de Economia

Todos nós somos cineastas, escritores, pintores e músicos: produzimos e interpretamos cerca de 5 a 6 filmes por noite, com todas as artes envolvidas. Esses são os sonhos. E fazemos isso também em cada uma das demais “formações do inconsciente”: lapsos, chistes, fantasias, sintomas, insights, criações. Nossa mente não para de tentar dar sentido para o mundo caótico e complexo em que vivemos.

E, tão ou mais importante, cada subjetividade se interroga: como me posicionar diante disso que me acontece? Sonhamos para saber o que fazer. Para resgatar nossos desejos e lembranças e incorporá-los em nossas vivências efetivas, na pele, ao longo de cada dia que nasce.

A tecnologia tem nos ajudado a aprofundar esse processo: o imaginário se expande. Ao menos o grande imaginário consciente que compartilhamos neste momento da história da civilização. E nos tornamos todos incansáveis “produtores de conteúdo”, além das noites, agora também todos os dias. Somos cineastas amadores ao mesmo tempo que atores protagonistas. Cada vez precisamos de mais “nuvens” para abrigar a crescente quantidade de imagens e fotos e filmes e mais filmes produzidos sem cessar. Nos tornamos produtores e consumidores de um imaginário gigantesco.

Enfim, estamos mais “conectados”. Sobretudo desde o corte quase epistêmico da pandemia, que nos ensinou/obrigou a isso: aprendemos a trabalhar, produzir, conhecer novas pessoas, e mesmo conflitar com nossos pares, tudo pelo meet ou pelas redes sociais.

Olha que curioso, aquilo que chamávamos de Vida passou a ser a vida fora da linha: offline, “presencial”, real.

Como será que nossa mente, em grande medida paleolítica, forjada nos milhões de anos do gênero Homo convivendo em pequenos bandos de 150 caçadores e coletores, está incorporando tudo isso?

Uma parte de nós tenta naturalizar essa nova forma de viver. Afinal, não deixa de ser um mecanismo para deixar o outro mais longe. Como diria Sartre, o inferno são

Olha que curioso,
aquilo que
chamávamos de Vida
passou a ser a vida
fora da linha: offline,
'presencial', real.
Como será que nossa
mente, em grande
medida paleolítica,
forjada nos milhões
de anos do gênero
Homo convivendo
em pequenos bandos
de 150 caçadores
e coletores, está
incorporando
tudo isso?

Às vezes sentimos um aprisionamento incrível no tempo-espaço da tela. Na estreiteza do olhar com pixel e mais pixel. A solidão aumenta. A angústia aumenta. A violência aumenta. As tentativas de dar cabo de si aumentam e se espetacularizam.

Como chegamos até aqui?

O antigo sábio Heráclito, filósofo pré-socrático e pai da dialética, cunhou uma frase que sobrevive há séculos: "A guerra é mãe e rainha de todas as coisas; alguns transforma em deuses, outros, em homens; de alguns faz escravos, de outros, homens livres". *Pólemos* pode ser guerra e também batalha, disputa, conflito¹.

Freud não poderia ser mais heraclítico, pois toda a sua teoria, tanto a primeira quanto a segunda tópica, baseiam-se no conflito de forças e ideias. Pulsão x recalque, Princípio do prazer x Princípio da realidade, Eros x Tânatos. E também Eu x Outro. Conhecemos a história: Eu-Bem x Outro-Mal. Nós, identificados ao Bem, lutamos contra os outros, identificados com o Mal. Ambos os lados são especulares e fazem a mesma coisa, na receita perfeita para a eventual aniquilação mútua.

os outros. E nos refugiamos no Império do Eu, atrelado a uma sensação de liberdade e de poder nos desprender da prisão que sempre é nosso corpo e sair navegando em muitos e outros mundos. Em muitas e outras vivências. Mesmo que roubadas, mesmo que fictícias.

Até nosso imaginário erótico mergulhou com tudo pela janela do online. Com ou sem vídeo, com ou sem voz, com mais ou menos teclas, exercemos as fantasias mais secretas e proibidas. A interdição não é a mãe do desejo?

Sabemos que os dois grandes fluxos da grande massa de dados da internet, tanto a *www* quanto a *deep web*, aquela face oculta do iceberg, são sexualidade e comércio ilegal. Comércio esse quase sempre relacionado às nossas pulsões mais vorazes, que vão das drogas ilícitas ao desejo de conquistar a sempre fetichizada deusa Fortuna.

Pergunta ética que se impõe então neste momento: estamos mais felizes mergulhados na vida — online — que acabou por penetrar a nossa velha vida?

Não se sabe. Não parece ser o que as pesquisas indicam. Pelo contrário, agora estamos advertidos que existe também, para além do corpo, uma saúde mental. E que nosso espírito sofre.

¹ Agradecimento especial a Cristina Franciscato, especialista em literatura grega clássica, pelo debate.

O século XX não esteve imune a esse funcionamento intersubjetivo precário. Como em qualquer conflito, temos que desenvolver formas de nos comunicar mais e melhor com nossos amigos e exércitos; e de tal forma que os inimigos não nos compreendam. No decorrer da II Guerra Mundial surgiram formas de telecomunicação (tele = à distância) que iriam ganhar o mundo nas próximas décadas. Nos anos 1960 surge a Arpanet, que junta centros de pesquisa a coordenações militares. Curioso como nos conectamos ao máximo (com o outro) quando temos que nos defender (do outro).

A partir daí nossas redes se tornaram mais densas e conectadas. Nos anos 1980, os polos se ampliam: acadêmicos, militares, comerciais. A conexão ainda era discada e para poucos. Mas fluía. Nos anos 1990, seu uso se expande para as pessoas físicas, além das instituídas e jurídicas.

E assim, no século XXI, as trocas humanas foram sendo atravessadas pelos movimentos dos elétrons e eis que corramos no nível subjetivo a fase eletrônica da nossa Revolução Industrial. Normalizamos o uso de máquinas cada vez mais espertas, literalmente smart. E plugadas na grande rede: com o hoje banal “acesso à internet”.

O primeiro iPhone surge em 2007, o primeiro Android em 2008. As máquinas conectadas — conosco e entre si — chegaram literalmente na palma de nossas mãos e aos poucos foram fazendo parte de nossos corpos e sendo prolongamentos necessários de nossas mentes. Acordar e olhar o celular não é visto como um gesto estranho. Comer em companhia de alguém e olha o celular também não. Fazer sexo com alguém enquanto filmamos tampouco.

E assim alteramos não somente nossa forma de nos relacionar com o outro, mas também nossa forma de ser-no-mundo. A partir do momento em que meu corpo já carrega seu celular para poder se localizar na cidade e estabelecer contatos com outros corpos, todas as relações são mediadas. Quando cada ser se conecta à grande rede, nossas relações são atravessadas pelos códigos e as imagens, alterando a linguagem e escamoteando os corpos, o erotismo e o real do encontro. De certa forma, o Eu-para-o-Outro é um Eu-Imagem-para-o-Olhar-distante-do-Outro, num processo de dupla mediação metalinguística.

Alguns poucos anos de aprendizagem inconsciente desses processos se passam e eis que damos um novo passo. Ao longo da década de 2010 aquilo que chamamos de “redes sociais” se entronam em nosso cotidiano e essa mediação, controlada por meia dúzia de empresas privadas, mergulha de vez em nossa subjetividade.

Ao menos três camadas nos envolvem no processo de emaranhamento por essas redes de pesca. Primeiro: o convite é radicalizar o mito do individualismo moderno. Acreditamos piamente que somos e/ou temos um Eu a ser apresentado ao mundo. Um Eu que deve ser construído e reconstruído em moto contínuo, a fim de cada vez mais se aproximar do design autoaperfeiçoante de um Ideal de Eu imaginário. Miramos formas ideais veiculadas sem cessar pela cultura. E justamente via redes “sociais”, ou seja, aquelas em que nossos sócios na aventura humana se colocam na posição de autoridade para veicular os valores do Bem, do Belo e do Verdadeiro.

Por conta disso, desenhamos um segundo campo, em que o laço social se vê submetido aos padrões da relação standard. Não somente cada Eu se constrói ancorado em fantasias de um Eu Ideal, mas o laço é desenhado a partir de formas de sentir e falar e mandar emojis e, ao fim e ao cabo, formas de se dirigir ao Outro. Mas se o Eu é sempre Ideal, o Outro só vale como espelho do Ideal. Se é diferente, não funciona.

E, assim, a relação com a Alteridade fica fraturada. Pois não há real alteridade, no sentido de Alter, Alius, Outro diferente do Eu. Esse passa a ser prioritariamente atacado e odiado. Ou invejado. E justamente por isso pode também ser atacado e

odiado, como já sabíamos desde a mitologia grega ou diante de Iago rasgando Othelo, em Shakespeare. Seja qual for o afeto de origem, medo, ódio ou inveja, a operação intersubjetiva é primária: ataco, destruo e cancelo o outro que não reflete a imagem fetichizada do meu universo ideal.

Na última década temos visto o acúmulo de dados e estudos sobre esse fenômeno, com o acirramento das bolhas identificatórias na internet. E o mundo assiste a um curioso fenômeno de dissolução das antigas regras de contenção social. Dizemos quase com um misto de orgulho e alívio: ah chega, vou cancelar. Não aguento mais. Esse ano vou fugir da chatice do Natal. Esse meu vizinho é um idiota. E nas redes ataco e xingo e dou um block. Até um dos caras mais ricos do mundo e detentor de uma dessas redes (e também de empresa para sair do planeta) não deixa de dizer tudo o que quer e mandar emojis de cocô para aquilo que acha uma completa shit. Lacrei.

Freud estaria se perguntando se assim, com a dissolução de antigas camadas de recalque e etiqueta, estamos conseguindo diminuir o mal-estar na civilização.

Não parece. E aqui chegamos à terceira camada, mais ampla, sócio-planetary. Como nos organizamos atualmente? Nossos pares no planeta são em parte do nosso grupo e em parte do outro time, rival. Vivemos uma grande polarização e o uso de todos os meios para vencer. Estamos em guerra cultural? Conflito de visões de mundo? Mentimos, bloqueamos e falsificamos e, em alguns casos, a violência transborda para o real e mandamos matar. Ou nos matamos.

O mundo está polarizado e em guerra. Cadê o sonho do final do século passado de que nossa conexão planetária faria o mundo melhor, enfim único e pacificado?

Hoje somos mais de 5 bilhões de seres humanos “conectados”, o que talvez nossa consciência individual não consiga nem apreender. Não sei se conseguimos sentir o fato de que 2/3 do planeta está ligado a essa inter-net, a uma rede que nos implica a todos. Uma teia global, www world wide web. Ampla, vasta. Vasto mundo drummondiano.

Alteramos não somente
nossa forma de nos
relacionar com o
outro, mas também
nossa forma de ser-
no-mundo. A partir do
momento em que meu
corpo já carrega seu
celular para poder se
localizar na cidade e
estabelecer contatos
com outros corpos,
todas as relações são
mediadas. Quando cada
ser se conecta à grande
rede, nossas relações
são atravessadas pelos
códigos e as imagens,
alterando a linguagem
e escamoteando os
corpos, o erotismo e
o real do encontro.

E do qual, atualmente, até buscamos nos defender. Notícia recentíssima: UK proíbe celulares nas escolas. Portugal autoriza diretores a proibirem celulares nas escolas. Parece que uma onda de proteção ao nosso psiquismo vai se erguer ao redor do mundo. As últimas pesquisas buscam rastrear se há níveis mais elevados de dopamina e serotonina em nossos cérebros onlinificados.

A pergunta surge: estamos viciados? Parece que sim. Mais uma vez.

Descobrimos, ao longo dos séculos, que nos chafurdamos em vícios dos mais variados, devidamente apropriados pelas elites como mecanismos de domesticação das massas. Parece simplista, mas é de fato assim que os processos sociais e simbólicos funcionam, na trama que hoje chamamos ideológica. No século XVII a fortuna estava naqueles que vendiam açúcar, na sequência houve uma disputa com o ópio e o álcool, e o império inglês conseguiu enfrentar ambos e colocar o chá como o estimulante eficaz para a massa trabalhadora. No século XIX o café ganhou o mundo e até hoje faz a fortuna não somente das “colônias” produtoras, mas sobretudo das metrópoles processadoras e detentoras de elegantes máquinas em cápsulas. No XX vimos as indústrias químicas de linhagem farmacêutica-psiquiátrica começarem seu império, agora a todo vapor. E eis que o XXI soma a essa camada das drogas — lícitas, ilícitas, receitadas — a grande lobotomização do mergulho da mente no circuito neuronal externo e conectado via redes sociais. Nos deixaremos seduzir por esse universo até quando?

Nestes igualmente loucos anos 2020, atravessamos ainda um novo círculo dessa espiral, a Revolução 4.0 (cada era com seu fetiche numerológico e categorizante). Criamos máquinas à nossa imagem e semelhança, como os robôs humanóides que empilham coisas rapidinho, sem engano nem descanso. Ou que respondem mensagens e escrevem livros e pensamentos com a maravilhosa inteligência do artifício que nossos já cansados órgãos conseguiram inventar.

E temos o lado B, a deep web da qual falávamos no início, que ainda hoje esconde o pior de nós: a vida online, eletrônica e artificial também veio para defender e destruir. As estruturas defensivas e eventualmente paranóides da nossa mente parecem estar a todo vapor, tendo escapado da caixa de Pandora onde por algum momento na história pudemos pensar que a consciência e o livre exercício da razão cristalina amansariam nossos impulsos destrutivos.

Além das armas em si, como drones e mísseis, temos seres transhumanos, nos quais implantamos chips para que possam ver melhor no escuro, ou possam correr mais rápido ou sentir menos dor ou atirar com melhor precisão. E criamos robots-cachorros que também carregam metralhadoras atiradoras com precisão, na luz do sol, na luz da lua, sem dor nem crise de consciência nem manifestos nas ruas.

Heráclito de novo surge diante de nós, assistindo, talvez mais tranquilo que eu, à disseminação das LAWS, as Lethal Autonomous Weapons Systems, quando a inteligência do homem cria inteligências que matam cada vez melhor. Último capítulo da história: a weaponization da AI, em que pensamos que trabalhamos para exterminar o mal.

Como se não bastasse o trabalho mental e físico de construir incessantemente um Eu para o olhar dos outros, e o trabalho mental e igualmente prático de procurar nos reinventar para competir com a IA, agora criamos formas mais inteligentes de destruição.

E assim nos defrontamos com o mais trágico em nós: as pulsões narcísicas, as eróticas e as destrutivas. A tecnologia é de ponta, as premissas — conscientes e inconscientes — ancestrais.

A prática da Medicina humanizada na era digital

Claudio Domênico

Especialista em cardiologia pela Sociedade Brasileira de Cardiologia e *fellow* das sociedades americana e europeia de cardiologia. É cardiologista clínico e coordenador do setor de Cardio-oncologia do hospital Pró-Cardíaco. Além de *Em suas mãos*, é autor de *Te cuida!: Guia prático para uma vida saudável*.

Começo com uma reflexão de Aristóteles: “O ignorante afirma, o sábio duvida, e o sensato reflete”.

Este artigo terá atingido o seu objetivo se nos levar a refletir acerca do que parece ser a maior revolução que a humanidade tem vivenciado: o avanço irreversível da Ciência da Computação em seus diferentes campos de estudo, incluindo a saúde. De antemão posso afirmar que não há como um profissional dessa área ficar de fora desse processo evolutivo e disruptivo. É imperativo que ele acompanhe e se mantenha atualizado sobre as transformações que advêm da nova era digital, como, por exemplo, *big data*, *blockchain*, Internet das Coisas (IoT), Inteligência Artificial (IA), e gêmeos digitais e suas aplicações em pesquisas e inovação em saúde, especialmente na prevenção, no diagnóstico e no tratamento de doenças. E com o primordial propósito de desenvolver uma medicina humanizada, mais eficiente, sustentável, acessível, personalizada e com base em evidências científicas para a promoção do bem-estar individual.

Ao mesmo tempo, essa nova fase da ciência, que permite a interação entre o mundo virtual e o físico, traz novos desafios no dia a dia dos profissionais de saúde e questões éticas à sociedade, principalmente no que diz respeito ao uso responsável das tecnologias. O que fica claro é que é implausível dissociar a prática da medicina *high touch* — com o foco na escuta e no acolhimento e atendimento humanizado do paciente — da era *high tech*. O profissional de saúde não será substituído por máquinas inteligentes.

O exercício da medicina tem características peculiares ao associar o rigor da ciência com a subjetividade dos estudos no campo das Humanidades. Até o final do século XX, predominava a experiência, a intuição e a aptidão do médico, porque ele dispunha de poucos recursos tecnológicos. Mesmo o exame de ressonância magnética, uma rotina hoje em clínicas de radiologia, só teve o seu desenvolvimento a partir dos anos 1980.

Antes da medicina *high tech*, o bom profissional de saúde precisava dominar a arte da escuta, do exame clínico apurado e da conquista da confiança do seu paciente, para chegar a um diagnóstico e indicar um tratamento. Essas habilidades ainda são imprescindíveis, mas, com a incorporação de modernas tecnologias

na ciência, a abordagem médica segue uma nova tendência, na qual a conduta a ser discutida com o paciente terá que considerar uma investigação refinada e, cada vez mais, baseadas em pesquisas atualizadas.

Hoje, centros de pesquisa, clínicas e hospitais já se beneficiam dos avanços na engenharia computação. Um exemplo é o big data, um processo que usa modelos computacionais e permite armazenar e analisar grandes volumes de dados médicos. Já o recurso *blockchain* viabiliza maior privacidade, unificação e compartilhamento com maior segurança de prontuários e outros dados clínicos sensíveis.

Com a Internet das Coisas Médicas (IoMT) é possível, entre outras aplicações, transmitir informações em tempo real para dispositivos, um recurso que facilita a tomada de decisões acertadas por diferentes profissionais de saúde. Mas eles precisam estar treinados para interpretar corretamente os conteúdos que recebem. Essa é uma área que evolui rapidamente com a implementação do padrão de telecomunicações de quinta geração, o 5G. Um exemplo são os relógios inteligentes que medem parâmetros de saúde, como batimentos cardíacos, que estão cada vez mais acessíveis e, em muitas situações, salvando vidas.

Mais conhecidas são as pesquisas em nanotecnologia (a manipulação da matéria em um nível atômico ou molecular). Aqui podemos lembrar dos nano robôs que transportam fármacos no corpo, como alguns que atuam especificamente em células cancerígenas, otimizando o tratamento. Também é possível utilizar a nanotecnologia em microsondas para reparar tecidos ou enviar cápsulas para diagnósticos de imagem.

E cientistas de diferentes instituições têm dedicado recursos e tempo para o uso da tecnologia de gêmeos

Cientistas de diferentes instituições têm dedicado recursos e tempo para o uso da tecnologia de gêmeos digitais na prática médica. O foco nesse caso é criar modelos virtuais gêmeos dos nossos corpos, que serão atualizados periodicamente com o objetivo de prevenir e detectar ainda muito precocemente problemas de saúde. Esse recurso também permitirá fazer experimentos de tratamentos sem colocar em risco o ser humano. A ideia aqui é oferecer uma medicina mais personalizada.

digitais na prática médica. O foco nesse caso é criar modelos virtuais gêmeos dos nossos corpos, que serão atualizados periodicamente com o objetivo de prevenir e detectar ainda muito precocemente problemas de saúde. Esse recurso também permitirá fazer experimentos de tratamentos sem colocar em risco o ser humano. A ideia aqui é oferecer uma medicina mais personalizada.

E uma referência recente e surpreendente da evolução da engenharia da computação na saúde é o implante de um chip em um cérebro humano, realizado por pesquisadores da empresa NeuroLink, do empresário Elon Musk. O Telepathy (Telepatia), em teste, promete que indivíduos com limitações motoras poderão controlar dispositivos, como celulares, apenas com o ato de pensar. Algo que lembra um episódio da série de televisão britânica de ficção científica *Black Mirror*.

Só para mencionar uma das novas tecnologias que estão sendo utilizadas não apenas na medicina, um relatório de 2021 do Institute for Human-Centered Artificial Intelligence da Universidade de Stanford (<https://hai.stanford.edu/ai-index-2021>) aponta que “o investimento global total em IA, incluindo recurso privado, ofertas públicas, fusões e aquisições e participações minoritárias, aumentou 40% em 2020, alcançando um total de US\$ 67,9 bilhões. As fusões e aquisições representaram a maior parte do investimento total. E a maior parte do financiamento em IA é direcionado à pesquisa de novos medicamentos”.

Uma outra pesquisa, da empresa MarketsandMarkets, divulgada em agosto de 2022, mostrou que o mercado de IA deve crescer em média 36,2% ao ano, saltando dos atuais US\$ 86,9 bilhões de dólares em 2022 para US\$ 407 bilhões em 2027, segundo um artigo no portal Instituto de Ensino e Pesquisa (Insper).

Outra análise publicada pelo portal do Laboratório de Políticas Públicas e Internet (LAPIN) ainda traz um dado de grande relevância: “em um índice produzido pelo instituto Oxford Insights, ranqueando 197 países de acordo com quão preparados seus governos estão para se beneficiar da IA na operação e oferta de serviços públicos, o Brasil alcançou a 40.^a colocação”. O texto chama a atenção para as questões éticas e de segurança com a utilização da IA. De maneira geral, os três riscos mais recorrentes são: o viés algorítmico e a falta de diversidade de atores e de transparência em decisões automatizadas que resultam em verdadeiras “caixas-pretas”. Ou seja, os algoritmos podem se tornar tão complexos que nem mesmo seus desenvolvedores irão saber como eles chegaram a determinado dado ou caminho.

E há outro aspecto a destacar na nova era digital na saúde: ter a certeza de que a informação fornecida por um recurso tecnológico é verdadeira. Aqui vale lembrar o uso do ChatGPT, um modelo de linguagem de inteligência artificial baseado na arquitetura GPT (Generative Pre-trained Transformer), criado pelo laboratório de pesquisa de inteligência artificial americano OpenAI. São muitas as suas utilidades: responder perguntas, desenvolver textos e criar imagens, fazer traduções, auxiliar em estudos e pesquisas. Não demorou para ser usada nas ciências. E ainda não deu certo. Isso porque ele é uma ferramenta de inteligência artificial e, portanto, o que oferece não é indubitável. Nem médico, nem paciente podem confiar apenas nesse recurso, sem considerar outras fontes fidedignas. Mais uma vez fica evidente a importância do conhecimento médico adquirido em sua prática diária, em diferentes situações.

Recentemente perguntei ao ChatGPT sobre as vantagens e desvantagens do uso da inteligência artificial na área da saúde. Segue o que ele respondeu.

Possíveis vantagens

- 1) Facilitar análise de dados dos pacientes;
- 2) Monitorar remotamente os pacientes;
- 3) Fazer detecção precoce e iniciar tratamento mais rápido;
- 4) Auxiliar no gerenciamento de tempo, automatizando tarefas administrativas;
- 5) Fornecer suporte emocional e psicológico a distância;
- 6) Auxiliar na interpretação de dados de saúde;
- 7) Telemedicina e Telecirurgias;
- 8) Acompanhar e gerenciar doenças crônicas.

Possíveis desvantagens

- 1) Substituir habilidades humanas e atrofiar habilidades diagnósticas;
- 2) Provocar desemprego no setor;
- 3) Segurança de dados e quebra de sigilo de prontuário médico;
- 4) Custos de implementação;
- 5) Responsabilidade legal: a quem atribuir o dano em situações em que a IA foi a responsável pelo diagnóstico e conduta;
- 6) Sobrecarga de informações;
- 7) Falta de emoção e empatia;
- 8) Isolar as pessoas e diminuir as conexões sociais.

Diante de um cenário, irreversível, em permanente transformação, se antes o profissional de saúde tinha uma imagem de semelhança a Deus e suas afirmações eram consideradas verdades absolutas, sem questionamentos, atualmente, com a melhoria do acesso à informação de saúde e os avanços tecnológicos, a relação médico-paciente se inverteu: agora é paciente-médico. Há quem afirme que o termo correto é ecossistema de saúde-médico, devido à participação de outros atores: planos e seguradoras de saúde, fornecedores de materiais, agências reguladoras, entre outros.

Porém, apesar do novo contexto na prática médica em um mundo cada vez mais digital, os pilares da conexão com nossos pacientes ainda são imutáveis e englobam: cuidar (os profissionais de saúde têm sempre o dever de cuidar, mas nem sempre conseguem curar), informar (os pacientes devem receber todas as informações necessárias sobre seu estado de saúde, opções de tratamento, riscos e benefícios dos procedimentos. Muitas vezes essa informação é insuficiente e traz desgaste na relação médico-paciente), empoderar (estando o paciente informado, cabe a ele a tomada de decisão, a não ser que ele esteja sem condições de saúde para tal, como por exemplo) e aperfeiçoar (é fundamental a multi e a interdisciplinaridade na saúde, buscando sempre oferecer o melhor ao paciente).

A profusão de informações em saúde no dia a dia já é um motivo de preocupação e gerador de ansiedade, considerando que boa parte das notícias na internet podem ser inverídicas, gerando um estresse adicional. No recente Fórum de Davos de 2024, um levantamento realizado com 11 mil participantes de 113 países sobre quais os principais riscos para a Humanidade, o primeiro lugar é a preocupação com a disseminação de notícias falsas, à frente de guerras, da má distribuição de renda e das mudanças climáticas, dentre outros. Na medicina, uma informação falsa pode fazer a diferença entre salvar uma vida ou não.

Uma referência recente e surpreendente da evolução da engenharia da computação na saúde é o implante de um chip em um cérebro humano, realizado por pesquisadores da empresa Neurolink, do empresário Elon Musk. O Telepathy (Telepatia), em teste, promete que indivíduos com limitações motoras poderão controlar dispositivos, como celulares, apenas com o ato de pensar. Algo que lembra um episódio da série de televisão britânica de ficção científica Black Mirror.

O que nos leva a pensar sobre um aspecto marcante do progresso tecnológico na saúde. As ferramentas da engenharia da computação devem servir para potencializar o trabalho humano, não o substituir. E isso vale, claro, para os profissionais de saúde. Uma tecnologia é boa se não faz você gastar mais do seu tempo, que é inelástico.

E um dado interessante: o tempo necessário para todo o conhecimento médico dobrar em 1950 foi de cinquenta anos; em 1980, foram sete anos; já em 2010, 3,5 anos. Em 2020, a projeção era de 0,2 anos — apenas 73 dias. Ou seja, a cada dois meses e meio, o conhecimento médico no mundo dobra, conforme artigo publicado no portal StartSe (<https://www.startse.com/artigos/health-tech-conhecimento-medico-inovacao/>), que cita o estudo *Challenges and Opportunities Facing Medical Education* (em português, *Desafios e oportunidades enfrentados pela educação médica*).

De nada adianta disponibilizar recursos financeiros e humanos em pesquisas em Ciências da Computação na saúde sem investir em incentivo à adoção de um estilo de vida saudável — que inclui ter uma alimentação balanceada, praticar exercícios aeróbicos moderados, dormir bem, não abusar de bebidas alcoólicas, não fumar, controlar o estresse e ter relações sociais fora mundo virtual — e prevenção de doenças.

Para ter uma ideia, as doenças cardiovasculares são a principal causa de óbitos no país: são mais de 1.100 por dia, cerca de 46 por hora e uma a cada noventa segundos, conforme o *Cardiômetro*, um indicador da Sociedade Brasileira de Cardiologia. Outro grave problema crônico de saúde hoje é a obesidade, causada principalmente pela má alimentação e pelo sedentarismo, e que pode levar a outros problemas de saúde, como infarto e câncer. Estima-se que 22,4% da população

adulta brasileira sofre de obesidade. Outro dado alarmante: O Brasil é o 5º país do mundo em número de casos de diabetes, com 16,8 milhões. São esperados 704 mil novos casos de câncer no Brasil para cada ano do triênio 2023-2025, de acordo com o Instituto Nacional de Câncer (INCA). A maioria deles preveníveis. A saúde mental é outra questão importante: de acordo com dados Organização Mundial de Saúde (OMS), 9,3% da população brasileira sofre de ansiedade.

Lembro uma máxima do pai da medicina moderna, o canadense Sir William Osler (1849-1919): o bom médico trata a doença, e o grande médico o doente que tem a doença. Em nosso meio, esse aspecto foi muito bem colocado pelo psiquiatra Danilo Perestrelo, que utilizava o nome “medicina da pessoa”, e, inclusive, lançou um livro com esse título. Depois foram surgindo outras abordagens na medicina, dentre as quais, destaco: a medicina sem pressa, a medicina do estilo de vida, a medicina narrativa e a medicina 4P (prevenção, predição, participação e personalização).

A reflexão que proponho é: será que a nova era digital irá substituir os profissionais de saúde? Posso afirmar com quase 100% de certeza que não. Só o ser humano tem as capacidades de empatia e escuta, que precisam ser feitas com calma, em ambiente adequado, de forma respeitosa e sem julgamento. É no momento extraordinário da consulta médica que temos a oportunidade de entender o corpo e a alma do nosso paciente. É nessa ocasião que seremos capazes de interpretar a origem do seu sofrimento ou a dificuldade na adoção de hábitos saudáveis.

Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), uma pessoa nascida no Brasil em 2022 tem expectativa de viver, em média, até os 75,5 anos. Sabemos que, muitas vezes, o conhecimento não muda o comportamento do ser humano e temos que nos atentar a esse fator, ganhar a confiança do paciente e estabelecer uma estratégia que ofereça ferramentas para que ele tome as rédeas da sua saúde e, assim, tenha maior chance de alcançar longevidade com bem-estar. Como afirmou Carl Jung: “Saiba todas as técnicas, domine todas as teorias, mas ao tocar uma alma humana seja apenas outra alma humana”.

Tim Cook, CEO da Apple Inc., na cerimônia de graduação dos formandos do Instituto de Tecnologia de Massachusetts, disse, em 2017: “Não estou preocupado se as máquinas irão pensar como homens, mas sim se os homens irão pensar como máquinas, sem empatia ou valores”.

Comecei citando Aristóteles e encerro com outra frase do grande filósofo grego: *Virtus in medium est*, em português, “A virtude está no meio”.

O bom profissional de saúde utiliza as tecnologias da nova era digital de forma criteriosa, equilibrada e ética em benefício da sociedade.



De onde vem o erro?

Edgar Morin

Ocupante da Cadeira 2 dos Sócios Correspondentes da Academia Brasileira de Letras.

Desde o nascimento, a adaptação ao mundo exterior se dá por tentativa e erro e assim prossegue ao longo da vida. O conhecimento não se constrói sem risco de erro. Mas o erro desempenha papel positivo quando é reconhecido, analisado e superado. “O espírito científico se constitui com base num conjunto de erros retificados”, escrevia Bachelard.

Os erros nos educam quando tomamos consciência deles, mas não nos ensinam suas fontes múltiplas e permanentes, não nos dizem seu papel enorme e muitas vezes nefasto.

O erro geralmente é subestimado, por falta de consciência de que sua fonte está no próprio conhecimento e de que ele constitui uma ameaça em toda e qualquer vida e por toda a vida.

O erro é inseparável do conhecimento humano, pois todo conhecimento é uma tradução seguida por uma reconstrução. Ora, toda tradução, como toda reconstrução, comporta risco de erro. A começar pelo conhecimento dos sentidos, como a percepção visual: nossa retina é estimulada por fótons e os traduz, segundo um código binário, numa mensagem que é transmitida pelo nervo óptico, reconstruída e logo transformada pelo cérebro em percepção.

Ora, a percepção pode ser insuficiente (miopia, presbiopia, surdez), pode ser perturbada pelo ângulo de visão, pela distração, pela rotina e, sobretudo, pela emoção. Por exemplo, os testemunhos sobre um acidente de automóvel frequentemente são muito diferentes e até opostos. É assim que nossas melhores testemunhas, nossos sentidos, também podem se enganar.

Ideias e teorias são reconstruções intelectuais que podem ser não só errôneas, mas ilusórias.

A memória é outra fonte de erro, porque reconstrução de uma construção que deixou sua marca cerebral. Quantos erros involuntários nas reminiscências e lembranças!

A comunicação é fonte de erro, como indicou Shannon. Entre o emissor e o receptor, o mal-entendido e o mal compreendido podem até se tornar fonte de conflito.

Artigo extraído do livro *Lições de um século de vida* (2021).

Este artigo foi gentilmente cedido para publicação na *Revista Brasileira* pelo autor, pela Éditions Denoël e pelo Grupo Record (Bertrand Brasil).

Tradução Ivone Benedetti.

Como se premunir
contra as notícias
falsas, agora
chamadas
de *fake news*?
A experiência me
mostrou que o
perigo de sermos
desinformados
é muito grande
quando não
dispomos de várias
fontes nem de
opiniões diferentes
sobre um mesmo
acontecimento.
São essas duas
pluralidades que
podem permitir
adotar uma opinião
e frequentemente
— nem sempre —
evitar erros.

As decisões errôneas tomadas nas incertezas e nos riscos da vida podem provocar as piores consequências.

A mentira é, evidentemente, fonte de erro quando nela se acredita. Mas a pior mentira, que só pode encontrar antídoto na mente autocrítica, é aquela que o inglês chama *self deception*, o autoengano: somos ao mesmo tempo enganadores e enganados. Esse fenômeno, muito corrente, esconde de nós mesmos verdades pouco lisonjeiras, vergonhosas ou incômodas.

Finalmente, podemos ser enganados por informações asseveradas por testemunhos que acreditamos confiáveis. Foi o que aconteceu com a notícia falsa, mas persistente, do fracasso de um desembarque alemão na Inglaterra em 1941. Os ingleses teriam espalhado gasolina na sua costa e ateado fogo quando da chegada da frota nazista, que teria sofrido perdas totais. O mesmo aconteceu com a notícia que correu em Orléans, onde até professores estavam convencidos de que as moças desapareciam nos provadores de lojas geridas por judeus.

De modo mais amplo, milhões de pessoas foram enganadas pela propaganda da URSS, que escondia a enormidade de seu sistema concentracionário e exaltava um paraíso soviético imaginário. Milhões de pessoas acreditaram que a revolução cultural chinesa era uma grande etapa do progresso comunista, quando na verdade era uma insana hecatombe que fazia milhões de vítimas.

Como se premunir contra as notícias falsas, agora chamadas de *fake news*? A experiência me mostrou que o perigo de sermos desinformados é muito grande quando não dispomos

de várias fontes nem de opiniões diferentes sobre um mesmo acontecimento. São essas duas pluralidades que podem permitir adotar uma opinião e frequentemente — nem sempre — evitar erros.

Aliás, as teorias científicas se caracterizam por ser refutáveis, e a vitalidade científica se caracteriza por aceitar o conflito de teorias e ideias. Em outras palavras, a ciência não elimina o erro, mas reconhece a possibilidade dele em seu seio. Não

há nenhum refúgio na Verdade absoluta com a eliminação total do erro, a não ser na Teologia e na Fé do fanático.

Por outro lado, acredito que nunca devemos parar de buscar informações, instruir-nos e verificar periodicamente nossos conhecimentos. Num mundo em constante transformação, é importante fazermos, a cada dez anos, uma revisão de nossa visão de mundo. É evidente que os problemas prioritários antes de 1990 (guerra fria e mundo bipolar) já não são os mesmos depois do desmoronamento da URSS (liberalismo econômico e globalização), nem depois da destruição das duas torres do World Trade Center (terrorismo islâmico). Cada uma dessas viradas parece inesperada: raros foram aqueles que profetizaram a queda da URSS e ninguém previra que a virada seria realizada pelo próprio secretário-geral do Partido. Assim também, ninguém previra que dois aviões suicidas destruiriam totalmente o símbolo da potência financeira americana. A história humana é relativamente inteligível *a posteriori*, mas sempre imprevisível *a priori*.

A dificuldade de circunscrever as complexidades também é fonte de erros. Essa dificuldade é aumentada pelo fato de nossos saberes serem disjuntos e compartimentados em disciplinas estanques, ao passo que a complexidade, por exemplo, da crise do coronavírus em 2020 é constituída pelas interações e retroalimentações entre processos biológicos, psicológicos, econômicos, sociais etc. Por isso a tendência a reduzir uma crise multidimensional a um de seus componentes e a tomar uma parte da verdade por toda a verdade, embora seja errôneo todo conhecimento que tome a parte pelo todo.

A ecologia da ação

Toda decisão implica uma aposta quando o meio no qual deve ocorrer a ação decidida comporta complexidades, ou seja, também incertezas. Quantas decisões políticas, militares ou simplesmente individuais, certas do sucesso ou da vitória, redundaram em fracassos, derrotas ou desastres! Quantas ações revolucionárias desencadearam contrarrevoluções que as engoliram! Quantas iniciativas reacionárias desencadearam revoluções que as aboliram! Por isso é preciso ter consciência de que toda ação deve ser conduzida de acordo com uma estratégia modificável em função das casualidades ou de novas informações. Foi o que fez exemplarmente o jovem general Bonaparte na primeira campanha da Itália, ou Napoleão em Austerlitz.

Doenças da racionalidade

Acreditamos com correção que a concordância entre a razão — fundamentada na dedução e na indução — e os dados sensoriais sobre o mundo exterior constitui um conhecimento pertinente.

No entanto, qualquer teoria racional tende a fechar-se como dogma quando ignora os novos dados que a desmentem e rejeita sem exame os argumentos contrários. O dogmatismo é uma doença esclerosante da razão, que precisa estar sempre aberta para uma possível refutabilidade.

A razão também comporta o risco de racionalização, que é uma construção lógica, mas a partir de premissas falsas. Por exemplo, se eu estiver convencido de que meu vizinho me espiona, interpretarei todos os seus comportamentos como indícios de espionagem.

Cegueira paradigmática

Como mostrei em *Método III*, nossa racionalidade é inconscientemente guiada por um paradigma que controla a organização do conhecimento e impõe a disjunção e a redução como modos de conhecimento dos conjuntos e fenômenos complexos. Esse estado de fato cria cegueira no cerne de nosso modo de conhecimento.

Disjunção: enquanto os fenômenos são interligados por inúmeras interações e retroalimentações, a compartimentação dos saberes em disciplinas estanques impossibilita enxergar essas ligações. O conhecimento de um ser vivo não pode ser separado de seu contexto, pois todo vivente depende de seu meio, do qual precisa extrair energia e informação para viver.

Cumprir saber, de modo mais geral, que a ocultação das complexidades, ou seja, das relações indissolúveis entre componentes diferentes do âmbito de disciplinas compartimentadas, induz em erro.

Redução: o conhecimento de um todo é reduzido ao conhecimento de seus elementos constitutivos. Ora, cada organização de elementos diversos em um todo produz qualidades que não existem nesses elementos separadamente: as qualidades emergentes. Desse modo, a organização complexa do ser vivo produz qualidades desconhecidas das moléculas que o constituem: autorreprodução, autorreparação, alimentação, atividade cognitiva, entre outras. Essas qualidades não são dedutíveis nem indutíveis a partir dos elementos tomados isoladamente. A lógica da organização escapa à lógica clássica.

Também é preciso conhecer outras causas de cegueira:

- o caráter inédito de um problema, o esquecimento de uma experiência passada semelhante ou um raciocínio inadequado por analogia;
- a não detectabilidade do problema a partir de ideias preconcebidas e consideradas evidentes, ou a partir de seu desenvolvimento lento ou passível de flutuações;
- o fracasso na solução, devido aos limites dos conhecimentos ou dos meios tecnológicos, ou devido à intervenção demasiadamente limitada ou tardia;
- o comportamento em função de interesses particulares, que ocultam o interesse geral.

Conhecimento pertinente

Será possível depreender alguns princípios que possam ser guardados como guias?

Preliminarmente: saber admirar-se com o que parece normal e evidente e interrogar-se a respeito. Em outras palavras: problematizar. O desenvolvimento das ciências, da filosofia, do pensamento ocorreu durante o Renascimento por meio da

problematização: o que é o mundo, o que é a vida, o que é o homem? O que é Deus? Ele existe? A problematização gera a dúvida, verdadeiro destoxificador da mente, que também precisa saber duvidar da dúvida. A dúvida gera o espírito crítico, que só é crítico quando também é autocrítico.

Primeiro imperativo: contextualizar todo e qualquer objeto de conhecimento. Um fenômeno e uma ação só podem ser corretamente concebidos em seu contexto. Uma palavra polissêmica só ganha sentido na frase, e a frase só ganha sentido no texto. Todo ser vivo alimenta sua autonomia ao extrair energia e informação em seu contexto ecológico e social, não podendo ser considerado isoladamente.

Segundo imperativo, mais geral: reconhecer a complexidade, ou seja, os aspectos multidimensionais e às vezes antagônicos ou contraditórios dos indivíduos, dos acontecimentos, dos fenômenos.

Terceiro imperativo, mais geral ainda: saber distinguir o que é autônomo ou original e saber interligar o que está conectado ou combinado. Todo o transcorrer da educação, a partir da escola elementar, deveria conter a preparação para a vida que consiste num jogo ininterrupto de erro e verdade.

Cada vida é uma aventura incerta. Podemos enganar-nos nas escolhas de amizades, nas amorosas, profissionais, médicas e políticas. O espectro do erro segue todos os nossos passos.

As consequências do erro de julgamento ou de decisão do dirigente de uma nação podem ser desastrosas e fatais para todo o país.

Por isso, o conhecimento é uma arte difícil que pode ser auxiliada pelo conhecimento das fontes de erro e de ilusão, unido ao autoexame e à autocrítica.

A mentira é,
evidentemente, fonte
de erro quando nela
se acredita. Mas a
pior mentira, que só
pode encontrar antídoto
na mente autocrítica,
é aquela que o inglês
chama *self deception*,
o autoengano: somos
ao mesmo tempo
enganadores e
enganados. Esse
fenômeno, muito
corrente, esconde
de nós mesmos
verdades pouco
lisonjeiras, vergonhosas
ou incômodas.





VIK

Entrevista a Rosiska Darcy de Oliveira

Desculpe eu interromper as suas férias baianas com essa entrevista. Há muito tempo eu estava esperando essa oportunidade aqui com você.

Que bom que a gente conseguiu, mas aqui é bom mesmo, porque eu estou mais à vontade também. Não tenho muitos compromissos...

Vik, você tem uma trajetória originalíssima. Porque você nasceu em São Paulo e lá viveu até vinte e um anos. Quando você presenciou uma briga de rua, sem ter nada a ver com a história, levou um tiro na perna, recebeu uma indenização por isso, ganhou um dinheiro. E com esse dinheiro, você resolveu ir para os Estados Unidos. Por que essa escolha?

Eu nasci na Santa Casa, no centro da cidade Os primeiros anos da minha vida, eu passei em Santa Cecília. Eu sou mais paulistano do que a maioria das pessoas que eu conheço. Nasci, graças a Deus, num contexto em que eu tive a maioria das coisas de que eu precisava. Depois de mais velho, você começa a entender isso melhor, mas eu tinha muito pouco do que eu queria. Meu pai era garçom, a vida inteira foi. Minha mãe trabalhou na companhia telefônica, na época, a CTB.

Eles cuidavam dos meus avós. Eles moravam numa casa muito pequena, até o meu pai comprar um terreno no subúrbio de São Paulo, perto do pico do Jaraguá, no Jardim Panamericano. **Minhas memórias todas têm a ideia de poder desenvolver qualquer tipo de trabalho criativo. Eu estudei em escola pública minha vida inteira e não tinha muitas oportunidades...** A primeira coisa que eu pensei: "Tenho que aprender inglês direito". Por sorte, a minha tia, a irmã da minha mãe, começou uma carreira como aeromoça. Na época, era uma profissão até bastante glamourosa. E depois, ela mudou para os Estados Unidos, morava em Miami, e, logo em seguida, ela casou com um senhor que trabalhava num banco, mudaram para Chicago. Ela já havia me convidado uma vez para ir e eu estava juntando o dinheiro, só que no passo que eu estava, ia me levar anos para ter dinheiro suficiente para conseguir fazer a tal viagem. Então eu tive a sorte de separar uma briga na rua, ser confundido com o agressor e levar um tiro. E para eu não prestar queixa na polícia, foi um acidente, a pessoa que atirou em mim me ofereceu uma quantia com a que fui para os Estados Unidos. Tudo foi pura conveniência. Se eu tivesse uma tia que morasse na Espanha, eu teria ido para a Espanha, mas Chicago não é uma cidade que marca muito o começo da minha história lá, porque eu fui com a intenção de ficar seis meses, de fazer um curso de inglês e voltar. Eu acabei estendendo o visto um pouco e trabalhei lá... Tinha já um emprego numa agência de publicidade que fazia ponto de venda, outdoors em São Paulo, que já era um

bom emprego. E quando eu cheguei nos Estados Unidos, fiz de tudo: trabalhei em posto de gasolina, fui pintor de parede, fui bartender... Trabalhei com todo tipo de emprego que aparecia, depois eu decidi ficar. Eu fiz um erro terrível.

Na última semana que era para eu ficar em Chicago, fui para Nova York, era 4 de Julho. Eu visitei os museus e vi os fogos no Central Park. E na hora eu pensei: “Cara, eu vou morar aqui”. O visto expirou, era um visto de turista. Fiquei seis anos vivendo ilegalmente nos Estados Unidos até conseguir o *green card* e depois me naturalizar americano, mais tarde.

Mas Nova York, para mim, é um lugar... Eu pensei: “Se tem um lugar para você crescer...”, porque era muito plural. Eu venho de uma cultura, de uma família muito humilde. Em Nova York, você tem esses mundos que estão sempre se encontrando, que estão sempre colidindo, e eles não se excluem. Eu acho isso muito importante. Eu vi naquele lugar, um lugar onde eu podia crescer, fazer as coisas que eu queria, poderia ter sido outro lugar facilmente, mas por sorte acabou sendo Nova York. Eu fui para passar um fim de semana em Nova York e eu estou lá... Esse ano marca... Quarenta anos. Loucura.

Que fim de semana longo, Vik.

Esse ano faz quarenta anos desse fim de semana estendido.

É curioso porque você é, ao mesmo tempo, um artista americano da sua geração, mas você tem uma sensibilidade brasileira, não é?

É. Eu sou uma pessoa brasileira, eu já falei, a minha formação, vamos dizer, artística, ela vem de longe, desde que eu comecei, desde criança, eu desenho, eu nunca achei que um dia eu pudesse viver de um trabalho de ideias, puramente um trabalho intelectual. Eu achei que o máximo que eu ia conseguir, talvez, fosse ser um ilustrador, trabalhar em publicidade, alguma coisa do gênero. Eu não sabia que isso era possível. O primeiro artista que eu conheci, que se apresentou para mim como artista, foi o Leonilson. Na época, eu ajudava algumas produções do SESC Pompeia, que foi um lugar que mudou a minha vida. Eu estava fazendo colégio ali perto da avenida Pompeia. Uma vez passei num portão vermelho e estavam acontecendo algumas coisas ali dentro. Eu entrei, tinha uma biblioteca gigante e com todas as coisas que eu estava interessado em aprender. Às vezes, eu tinha dificuldade na biblioteca da escola. Não tinha Augusto Boal, não tinha texto sobre teatro. Comecei a ficar maluco. Eu gostava muito de teatro na época, e gostava muito de tudo que tinha alguma relação com representação, e a minha ideia era fazer Psicologia. Eu queria fazer Psicologia Experimental mesmo. A coisa de *Gestalt*, de percepção. Isso sempre foi um interesse. Eu não me lembro de ter outro.

E ali eu passava minhas tardes inteiras lendo. Foi uma época muito marcada por, talvez, um desfecho de uma geração inteira que viveu sob um clima político muito presente. Para você ser, se dizer intelectual, você tinha quase por obrigação de ter uma participação política, ter um posicionamento. Isso era, às vezes, um peso muito grande. Quando eu estava me formando intelectualmente, era um ônus difícil. Teve toda uma geração de pessoas que tinha interesse político, entendia as coisas, mas existia uma espécie de diletantismo que era sintomático, porque você cresceu só escutando... Parece que não era outro assunto, tudo era ditadura, era militar, era isso... As notícias do jornal e a mágica da arte, da representação, da coisa. Eu sempre gostei de circo por causa disso. Eu tentava fugir, tentava ter conversas que eram fora desse... **A minha geração toda estava cansada de escutar Geraldo Vandré. Nada contra o Geraldo Vandré, nada contra. As iniciativas... A militância, eu**

acho que isso tudo tem seu lugar, mas nós, da minha geração, estávamos um pouco cansados dessa quase obrigação de ter essa ligação da arte como uma coisa pragmática.

Eu comecei a ver que aquilo era um clima que estava acontecendo no Brasil, nos fins dos anos 70, que tinha o besteiro. Você tinha a *Blitz*, já tinha, principalmente, no Rio de Janeiro, tinha movimentos de teatro que ignoravam tudo isso, e culminou com a visita do Asdrúbal Trouxe o Trombone, no SESC Pompeia. Eu vi, no Rio, *Trate-me Leão*, achei que aquilo foi a melhor coisa que eu tinha visto na minha vida, porque era um espetáculo e uma coisa que eu sempre... Eu entendo de pobreza, sabe? E era de uma pobreza tão calculada que exigia tanto do ator como da plateia, sabe? Era participativo porque era como se você colocasse uma fila de baldes no palco, azuis, e enchesse aquilo de água. Aquilo representa um rio. Aquilo vai demandar da plateia, tanto esforço para acreditar, quanto do pessoal que está fazendo a peça. Eu acho lindo isso quando você encontra o espectador no meio, e ali você tem a possibilidade de ter uma conversa de verdade.

E é essa cumplicidade que faz o espetáculo. Sem ela, não funciona.

É, tem isso... A plateia sente que ela está trabalhando também para fazer o espetáculo. Ela faz parte do espetáculo com um investimento emocional, um investimento de fé que as coisas ali estão acontecendo... E eu também notei, observando a audiência, observando mesmo as minhas

próprias reações, que essa vontade de acreditar nas coisas estava ligada a você poder observar os mecanismos, as ferramentas que faziam você negociar a realidade, e isso para mim sempre foi mais interessante. **Eu acho que a linguagem, os usos da linguagem, para mim, sempre foram mais interessantes. Os mecanismos são mais interessantes do que o que eles produzem. Quando você começa a utilizar toda a ideia da representação da sua relação com o mundo para fins específicos, isso já me aborrece. Eu tenho uma alergia natural a ideologias.**

Eu nunca deixei de estudar história da arte. Eu nunca tive uma aula de história da arte, mas sempre fui muito curioso.

Eu acho que o Warhol é o primeiro artista puramente americano, porque ele conseguiu traduzir a coisa sintomática da relação da cultura americana com a imagem. Primeiro artista americano talvez seja um *overstatement*. Talvez o primeiro artista americano tenha sido o Walt Disney, que segue sendo meu preferido.

Ele, para mim, é o Rafael, é o Michelangelo dos Estados Unidos.

Muito saudável. Ainda bem.

Eu não gosto, não consigo consumir produtos intelectuais prontos. Eu sempre gostei muito do cinza. Detesto a ideia de que uma coisa é uma coisa; uma coisa é outra.

A principal atividade humana é você estar criando mundos o tempo todo, cada um criando o seu. E isso é legal quando essas coisas têm uma coisa meio que mitocondrial. Elas vão se conversando, você vai penetrando, vai entrando, vai entendendo. Isso para mim é muito mais interessante, mas principalmente do ponto de vista de criação, eu sou muito mais interessado em processos do que em obras. Depois da Revolução Industrial, quando você começou a ideia de especialização de certas ocupações, a ideia também de que o objeto existe em série, a ideia de você produzir objetos, fica muito menos interessante. Acho que o artista tem que começar a ser o criador de processos.

Eu descobri isso um pouco mais tarde quando eu cheguei em Nova York e fiquei. A única coisa que eu não fiz foi ser garoto de programa e motorista de táxi. O resto, eu fiz tudo. Todo o resto eu fiz.

Você morava no East Village, não é?

Morava. E tem uma coisa engraçada. Quando eu fui para lá, tinha um pouco de dinheiro e juntei um pouquinho mais para estudar teatro. Só que o teatro que eu deixei no Brasil era esse teatro que vinha nesse contexto de um país que tinha reprimido esse potencial criativo, essa mecânica, essa dinâmica quase circense que o Asdrúbal, Manhas e Manias, uma série de outras trupes, principalmente no Rio de Janeiro, estavam começando a executar essas coisas e deixar sair. E nos Estados Unidos, eles tinham dois tipos de teatro. De um lado, você tinha Richard Foreman derivado direto do punk. Era performance. Um monte de homem velho pelado gritando palavrão durante duas horas. Tinha isso e tinha *Cats* e *Chorus Line*.

E eu falei: “Cara, não tem lugar pra mim nesse lugar”. E eu fiquei meio perdido, mas é engraçado, você vai consumindo, vai assimilando cultura quase que por osmose. Eu morava no East Village. Acho que tem uma hora que você começa a ver que todos os filmes, todas as músicas, as conversas, o clima cultural em que você se formou... Chega uma hora, você começa a ver que as pessoas da tua geração que param de consumir cultura começam a produzir, e você começa a interagir com o *zeitgeist*, com a cultura do momento, de uma forma muito mais intensa, porque aquilo fala diretamente para você. Eu sempre gostei de Warhol, por exemplo, de *pop art*.

Eu nunca deixei de estudar história da arte. Eu nunca tive uma aula de história da arte, mas sempre fui muito curioso. Eu acho que o Warhol é o primeiro artista puramente americano, porque ele conseguiu traduzir a coisa sintomática da relação da cultura americana com a imagem. Primeiro artista americano talvez seja um *overstatement*. Talvez o primeiro artista americano tenha sido o Walt Disney, que segue sendo meu preferido.

Ele, para mim, é o Rafael, é o Michelangelo dos Estados Unidos. O cara que entre as guerras conseguiu trazer um mundo completamente fraturado, um mundo perdido, colapsado, com uma pobreza emocional... Estava tudo ferrado entre as duas guerras. Aparece um cara e resgata animismo, uma coisa primal. Começa a fazer ratos e cachorros e patos dançarem, falarem, terem personalidade, castiçais dançarem.

Que interessante! Fala mais desse amor pelo Disney.

Eu adoro arte africana, por exemplo, e eu vejo Walt Disney perfeitamente no contexto do primitivo. É lindo, é maravilhoso. Sou superfã de Disney, sempre fui. Sempre gostei de arte comercial. Até hoje eu fico vendo comerciais. Eu adoro.

Eu não tenho preconceito nenhum com isso. Acho que é um preconceito que a elite artística começou a desenvolver para criar uma diferença que, na verdade, é completamente artificial. Ela não existe, não é? Mas quando eu cheguei em Nova York, eu vi que a possibilidade de você interagir com as coisas era maior. Você tinha mais acesso do que no Brasil na época. De informação.

Quando eu comecei a perceber que todo aquele interesse que eu tinha em design, tipografia, teatro, eu comecei a ver artistas usando aquilo e aquilo aparecer em galerias, nas galerias que eram em volta da minha casa, no East Village. Eu falei: “A minha onda está chegando”, porque eles começaram a assumir a arte comercial. Jeff Koons, Ashley Bickerton... Tem toda uma geração que agora é conhecida como *The Pictures Generation*. Eram pessoas justamente que tinham criado, tinham sido nutridas pela imagem eletrônica a partir da televisão. A primeira geração de artistas que passou a vida inteira vendo televisão. É a minha geração. E você tem uma relação com a realidade completamente distinta. Você já é... A confusão entre você e o personagem que está na tela. É muito maior do que no processo que você está, por exemplo, no cinema, em que você está vendo com um monte de gente. Existe um distanciamento. Mas a televisão é muito pessoal.

Foi a época em que você criou o *Blind Spot*, não?

Não. Isso foi depois. Foi um pouco depois. Eu tinha um amigo jamaicano que ele falava pra mim: “Mas você faz tanta coisa. Você desenha. Você tem que começar a visitar galerias de arte, vernissages”. Eu ia com ele. Comecei a perceber que aquilo ali falava muito comigo. E aí, eu aluguei um estúdio no Bronx. Um outro amigo inglês também, era um colega de trabalho. Eu pintava, pintura de navio galeão dando tiro, pinturas cafonas, para sobreviver. Olha que coisa engraçada. Umas cenas também de Paris. Tinham nomes falsos... *Paris na chuva*. Fazia aqueles reflexos das luzinhas. Eu pinto bem. Eram cafoníssimas as pinturas. Eu tinha um *alter ego*.

E quem era esse *alter ego*, tinha nome?

Era só pintura de efeito. Eu tinha um que chamava Blanchard, que era um inglês, mas tinha nascido na Holanda. Eles botavam uma biografia falsa do cara e diziam que ele tinha pintado. O cara era eu. Outro dia eu encontrei uma pintura dele. Eu vi uma pintura dessas numa galeria, estavam vendendo por 3 mil dólares. Eu quase comprei. Eu que tinha pintado.

Deveria ter comprado, para os seus arquivos.

Mas quando vi, por exemplo Cindy Sherman, ninguém precisou me explicar aquilo. Aquilo ali era uma pessoa documentando a confusão entre a audiência e o personagem, a pessoa da projeção que você chora em filme de romance, porque você se comove. E ali, com o hábito de você fazer sistematicamente, através do tempo, você vai se confundindo com os personagens que estão aparecendo como representação na tua vida, e eu, na hora, entendi tudo e comecei a ver esses artistas, talvez alguns anos mais velhos que eu, mostrando em galerias, e comecei a me interessar pelo trabalho deles, e comecei a pensar o que que eu ia fazer. Comecei a criar, primeiro, objetos. Eu falei: “Não vou fazer imagem. Eu quero fazer coisas”, para mim, era um exercício que eu tinha que passar, tinha que passar por isso. Eu ainda penso como uma coisa entre o objeto e a imagem. E foi muito bom, porque criou essa relação no meu trabalho. E eu logo comecei a mostrar meu trabalho. Conheci por acaso um artista suíço. Ele foi no meu estúdio, comprou tudo que tinha lá, baratinho, mas comecei a vender, e ele me apresentou para mais gente.

A Medusa é um acidente. [...] Eu estava fazendo a descida da Cruz do Caravaggio para uma exposição. Era a exposição do MoMA. Eu estava trabalhando naquilo, minha ex-namorada era francesa, fazia um macarrão horroroso que deixou de um dia pro outro, eu dei uma esquentada, estava mole. E sobrou no prato. Estava olhando o livro do Caravaggio e tinha a Medusa do lado. Eu comecei a mexer assim, fiz o olhinho com umas folhinhas, peguei um pingüinho de azeite e botei no olho. O olho ficou vidrado, falei: Cara, ficou ótimo. Peguei, já estava com a câmera pronta, botei embaixo da câmera e fotografei. [...] Isso foi na segunda-feira. No domingo, estava em dois terços de página no *New York Times*, na *Arts & Leisure*. Na primeira página, o meu prato de comida.

Logo eu conheci um casal de curadores independentes, que se chamava Collins & Milazzo, que estava fazendo as exposições mais interessantes em Nova York nessa época. E eles começaram a me colocar em exposições nos Estados Unidos, e eu era ilegal nessa época, não tinha nem *green card*. E tinha um *social security* falso. Eu trabalhava fugindo da imigração. Muitas histórias... Mas eu estava no processo de adquirir o *green card*.

Em um ano eu consegui uma oferta para uma exposição no PS 122, que é um lugar que fazia performances, um lugar conhecido por teatro de performance. E eu ia muito lá. Eu acabei fazendo uma proposta. Eu fiz uma primeira exposição. Eu e esse meu amigo com quem eu dividia o estúdio. Era uma exposição que se chamava "Gravidade e cegueira". Eram só objetos meio científicos. Esses curadores viram a exposição, gostaram, e um galerista na época, que se chamava Stefan Stux, foi ver também, gostou, e me ofereceu uma exposição numa galeria comercial. Aí começa a minha história.

E como foi essa exposição?

Eu fiz uma exposição inteira de objetos. E quando o fotógrafo foi fotografar os objetos, ele trouxe uma câmera enorme. Tinha assistentes, iluminou a obra, e quando eu comecei a ver as fotos, eu gostava mais das fotos do que da coisa.

Iluminou o que você ia fazer no futuro, deu ideias?

É. A relação da imagem com os objetos, para mim, era muito interessante. Tanto não era nem uma coisa nem outra, mas a coisa no meio era interessante, porque, primeiro: as imagens feitas pelo fotógrafo profissional eram cromos de mais ou menos oito por dez polegadas, impecavelmente iluminados, muito nítidos, com uma câmera grande daquelas sanfonadas, que eu vim a utilizar depois.

Eu olhei aquele resultado do fotógrafo profissional. Era perfeito, mas tinha alguma coisa errada ali. E aí eu fiquei cabreiro. Fiquei pensando: "O que está errado?". Aí, pela primeira vez... Eu não tinha uma câmera em casa. Comprei uma câmera vagabunda, botei o filme errado, iluminei de forma errada o trabalho, fotografei errado. Quando eu revelei no lugar errado também, quando eu imprimi, a foto não era boa, mas ela era certa.

A foto que não era boa, era certa?

A foto era certa. Eu fiquei, mas “mas espera aí, entre o perfeito, o bonito, bem iluminado, e o certo, por que essa foto é a certa?”. E eu descobri uma coisa muito curiosa. Quando você cria uma coisa tridimensional, uma coisa que existe no mundo, você primeiro pensa ela, e a gente tem uma capacidade de pensar em coisas no plano bidimensional.

Criança... À medida que ela vai adquirindo linguagem simbólica, aprende números, letras, palavras, o nosso universo começa a se achatar. A relação com o visual, com o mundo, que é muito mais rica, muito mais dinâmica, vai se resumindo, vai se sintetizando. Pessoas com autismo, por exemplo, e crianças têm uma capacidade inacreditável de rodar objetos num campo visual e vê-los de várias perspectivas. A gente vai perdendo isso com o tempo, quando a gente vai adquirindo mais maturidade linguística, vai perdendo isso.

Quando você imagina uma coisa, você imagina de um ponto de vista específico. Quando você faz aquilo, cria aquilo no mundo físico, você olha aquilo e procura o lugar exatamente como você tinha imaginado antes. Quando eu fotografei com a câmera errada, era isso que eu estava procurando, por isso que o objeto fazia um círculo inteiro e voltava para minha cabeça como eu tinha imaginado pela primeira vez, antes de fazê-lo. **O fotógrafo profissional não tinha acesso a essa imagem mental que só eu tinha.** E eu pensei: “tem que ter alguma coisa entre a relação em que você imagina uma coisa, faz, e quando você fotografa do jeito que você imaginou. Neste círculo tem uma coisa a ser explorada”. **Eu comecei a criar objetos só para serem fotografados.**

Eu achava que isso era uma pesquisa que ia me render, sei lá, alguns meses de trabalho, e eu faço isso até hoje. Eu tenho uma foto que se chama *Dois pregos*. Que é um prego fotografado, você põe um por um. Eu imprimi um por um. Fiz uma ampliação do tamanho do prego. Essa foto do prego com o mesmo prego.

Parece uma bobagem, mas quando você anda em volta, um prego mexe, o outro não. Aí eu me toquei de outra coisa. Eu não estava interessado em iludir ninguém. Você só consegue entender a realidade através de ilusão, não tem outra ferramenta. Só se entende o que é realidade quando alguns sistemas responsáveis por criar ilusões falham. Eu queria trabalhar com ilusão, mas do outro lado do espectro que o Steven Spielberg, o pessoal que estava usando tecnologia, estava tentando. Eu queria mover a ideia de um trabalho de realismo através da ilusão, mas que fosse do outro lado da ideia do simulacro. O simulacro está preocupado em fazer a coisa exatamente como a coisa. Criar um mundo paralelo, um mundo que é exatamente igual e te ilude. Você vê uma coisa na tela, você acredita naquilo, que aquilo é realidade. E olha, engraçado que eu já pensava, eu falei isso: “Esse negócio não pode dar muito certo, porque a hora em que ficar exatamente como a realidade, o que vai acontecer é que essa imagem vai começar a se desenvolver dentro de um plano, e fora da realidade ela vai ganhar uma autonomia e não vai servir mais como uma ferramenta para a gente lidar com a realidade”. É exatamente o que está acontecendo agora.

Uma vez eu ouvi você dizer que você representava com absoluto realismo o ambiente visual em que você vivia.

A ideia de ilusão, para mim, não é para decepcionar... Eu não quero iludir a pessoa. Eu quero que a pessoa se sinta consciente do tanto que ela pode ser iludida e do tanto que ela depende de ilusão para se relacionar com as coisas. Eu sempre fui louco por mágica, por exemplo, eu consigo fazer mágica, mas eu só consigo enganar criança de até 7 anos. Depois elas descobrem os meus truques. Eu sou mágico amador.

Mas eu sempre estudei essas coisas. É maravilhoso. Tem um mágico que eu nunca perdia um espetáculo dele, se chamava Ricky Jay. É o cara mais incrível... O Ricky Jay era o cara que dava aula em universidade sobre isso. Era incrível, sabe? É um tema superimportante porque a mágica está exatamente entre a arte e a ciência. Eu adoro show de mágica. Quando a pessoa pede um voluntário, sou o primeiro a levantar a mão. Conheço muito truque.

Mas eu gosto de mágica chula. Esse cara, o Ricky Jay, fazia truque de baralho com as mangas arregaçadas. Então era tão pouco que ele usava, é aquela pobreza que eu estava falando. Era tão pobre, mas aí você fica mais encantado com aquilo. "Cara, como eu sou idiota, como é que eu não consigo ver isso." Eu não gosto daquelas mágicas que dependem muito de artefatos, de coisas... Eu não tenho interesse, mas a coisa básica, eu acho lindo. Eu queria fazer isso.

Tirar um lenço da orelha?

Tirar lenço, tirar coelho de cartola. Eu adoro essas coisas.

Você sabe que, da mesma forma, e você obviamente sabe disso, a variedade de narrativas que você tem para contar é limitada. Você tem o filho pródigo, você tem a vingança. Você contar uma história, não tem tantas formas narrativas. A gente não inventou todas elas, mas a gente vive repetindo as mesmas.

O que muda é o truque, é a forma.

É. Exatamente. Truque de mágica, tem menos ainda. Tem que ter assim, truques originais que foram inventados ao longo da história tem vinte e cinco. Todos são variações da mesma forma. Pessoas geniais como Houdini ou mentalistas que fazem uma coisa nova em um determinado momento. Mas **sempre gostei dessa ideia de uma ilusão pobre. O primeiro documentário que fizeram sobre o meu trabalho se chama *A pior ilusão possível, porque é a pior ilusão capaz de te iludir. É a mônada, sabe, é o mínimo ilusório que é capaz de fazer você falar: "Espera aí. Eu pensei que era uma coisa e era outra"*.**

Você tem uma foto do John Lennon em que os óculos são duas xícaras de café.

Eu vou confessar uma coisa, Rosiska. Ela está no meu *feed*, mas não é minha.

Não é? De quem é?

Não sei. Ela entra no meu *feed* o tempo todo. Tem essa e a de uma enfermeira durante a Covid que todo mundo atribuiu a foto a mim, e eu falei: "Eu adoraria ter feito John Lennon também, mas não fui eu".

Ela é de café, não é? É alguém que gosta do meu trabalho.

Isso é claro, mas fez... Olha, iludiu, iludiu.

Uma das primeiras coisas que eu fiz... Eu copiava sempre, tentava... Eu não fazia pensando em arte. Eu fazia como teste de memória, como quem faz palavra cruzada. Eu tentava memorizar. Eu tentava lembrar das fotos importantes daquele livro, o melhor da revista *Life*, que eram as fotos que todo mundo conhecia, que era o zepelim pegando fogo, a menina que estava sendo queimada por Napalm. Tem várias... O cara na frente dos tanques em Tian'anmen. Eu tentava desenhar as fotos, só o que eu lembrava das fotos. Fiz várias coisas assim. E cada vez eu lembrava um pouco mais, eu ia lá, desenhava um pouco mais. Era uma coisa assim: Quantos botões no casaco do John-John quando ele estava batendo continência para o pai dele no enterro. Marilyn Monroe com a saia no *Some Like It Hot*, mas alguns

davam certo, deram mais certo, outros, não. Marilyn Monroe ficou parecendo um avestruz. Era horrível. Já, por exemplo, o Lee Harvey Oswald, quando dão o tiro nele, eu não lembrava da cara. É difícil de ter uma expressão dele. Eu ia no espelho e tentava copiar minha própria expressão, não conseguia. Mas eu lembro do cara que estava do lado, de terno branco, estava assim: “Oh!”. Aí, ficou melhor.

Eu tinha essas coisas. O galerista com quem eu tinha feito a exposição me falou: “Por que você não mostra esses desenhos?”. Eu falei: “Eu estou trabalhando neles há dois anos e eles são ruins”. Eu tenho vergonha de mostrar porque era tudo meio... Aquele, como é que chama? *White-out*, aquela coisa que você... Às vezes, eu tapava, uma coisa, eu desenhava em cima. Eles eram todos remendados e eu desenhava com caneta Bic preta em cima. Eram, ao mesmo tempo, desenhos, anotações mnemônicas... Tive uma ideia, eu falei: “Vou fotografar esses desenhos e fazer aquele *half tone* com as bolinhas que a gente vê... Eu vi essa foto na revista ou no jornal”. É como a gente vê a imagem desde o começo do século XX. Eu fotografei eles um pouco fora de foco, para tirar a minha mão, tirar os traços. E as pessoas viam essas imagens, não achavam que tinham sido feitas da minha cabeça. Elas acharam que eram imagens mal impressas. O que eu achava engraçado era que algumas delas eram muito diferentes do original, mas como a pessoa fazia um esforço para acreditar, de novo, “a linha de baldes azuis”. Como a pessoa fazia um esforço para entender o que ela estava vendo e já tinham visto antes, eles se encontravam no meio, achavam que aquilo eram fotos, realmente. Tanto que eu nunca fui processado por nenhuma agência ou nenhum artista fotojornalista por essas imagens. E a primeira exposição de fotografia que eu fiz se chamava “*The best of life*”.

Isso valeu também para essa espécie de história da arte que você reconstituiu com os quadros mais famosos? Você fez uma verdadeira história, um museu imaginário.

Eu trabalho muito com arquétipos, com ícones e com estereótipos, porque são coisas que você já fica à vontade. Você já viu. Quando você vê uma coisa que você já viu, você acha que está vendo aquilo que você já tinha visto. Aí, quando você chega mais perto, descobre que não é aquilo. Então, aquilo, você vai ter que adaptar, você vai ter que sintonizar de novo a tua relação com aquilo que está na frente. Nessa sintonia, nesse encaixe que não dá certo direito, você não está pensando na imagem. Isso tem uma outra dinâmica de relação com a imagem. Então, eu procuro sempre coisas que são muito comuns, ou objetos. Eu fiz um de arame, uma vez, que era um cabide, era uma camisa, era uma gaiola com um passarinho dentro, coisas supersimples que eram arquétipos. Já fiz ícones que eram derivados de fotojornalismo. Assim como eu fiz a História da Arte. A ideia é você criar uma análise sintática da imagem, você quebra ela em camadas, faz, por exemplo, um passarinho que está em cima de um arame farpado. E aí, quando você olha, fala: “É um desenho a lápis”, porque parece um desenho a lápis, e é singelo. Então, você fala: “Ah, o desenho a lápis”. Quando você chega perto, você vê que aquele passarinho, na verdade, não é bidimensional, é tridimensional, ele é uma escultura de arame que foi fotografada e tem o arame que está representando o arame também, que é o próprio arame farpado. E aí, você começa a pensar: “Qual é a escala disso?”. Aí, tem mais uma camada, que ou é tridimensional ou não é. Isso está no alto, está em cima de um papel. E você vai criando obstáculos para a pressão imediata da imagem. Por exemplo, eu fiz umas obras a partir do Corot. Essa obra que eu gosto está num livro. Aí eu gosto dessa ideia de que você está olhando o livro. Você está vendo a

impressão de um fotolito, de uma imagem que foi impressa. E essa imagem foi feita a partir de linha, acumulação de linha de costura. E ela é baseada numa pintura que eu vi num livro que estava impresso. Quanto mais você vai descendo, até chegar na pintura original tem um caminho que é completamente diferente, tem uma narrativa de apreensão da imagem que é rica. E você vai engrossando esse caldo.

Você vai matar uma curiosidade, porque agora eu fiquei insegura com a história do John Lennon. A Medusa de espaguete e tomate é sua?

É minha.

Ah, bom. Aleluia!

Rosiska, **a Medusa é um acidente**. Eu estava fazendo uma série. Estava naquelas coisas de chocolate. Porque eu fazia as coisas por muito tempo. Depois, eu falei: “Eu não estou aprendendo o suficiente. Eu tenho que aprender, fazendo uma coisa rápida, que tenha essa tensão entre o material e a imagem”. As pessoas não fazem estudo genético com elefante. Eles fazem com aquelas mosquinhas.

Drosófilas.

Drosófilas. Eu estava precisando de uma drosófila. Então, eu falei: chocolate. Você tem que fazer pequenininho e você tem que fazer rápido, porque ele seca. O chocolate é uma coisa supercomplicada. É uma substância que faz você pensar em muitas coisas: em culpa, em escatologia, em delícia... Tudo. É complexa. Eu fiz uma mulher remando um barco numa enchente, fiz pessoas se beijando, fiz pessoas se matando para ver como a substância afeta o sujeito-tema. E foi ótima essa série, porque aí eu comecei a fazer coisa sacra. Até hoje eu faço, de vez em quando.

Eu estava fazendo a descida da Cruz do Caravaggio para uma exposição. Era a exposição do MoMA. Eu estava trabalhando naquilo, minha ex-namorada era francesa, fazia um macarrão horrível que deixou de um dia pro outro, eu dei uma esquentada, estava mole. E sobrou no prato.



Medusa marinara, 1997.

Estava olhando o livro do Caravaggio e tinha a Medusa do lado. Eu comecei a mexer assim, fiz o olhinho com umas folhinhas, peguei um pinguinho de azeite e botei no olho. O olho ficou vidrado, falei: Cara, ficou ótimo. Peguei, já estava com a câmera pronta, botei embaixo da câmera e fotografei. Eu estava fazendo uma curadoria para uma exposição que chamava "Aparições". E eu não estava na exposição, só estava fazendo a curadoria. Aí a Leslie, que era dona da galeria, falou: "E a sua obra?". Eu falei: "Não tenho obra, eu só sou o curador". Ela: "Não, mas eu já imprimi no cartão". Aí, eu falei: "Ah, eu tenho uma obra".

Fui ao moldureiro, procurei uma moldura redondinha que era do tamanho certo, fiz a foto e consegui enfiar assim, muito malfeito, e ela botou na exposição. **Isso foi na segunda-feira. No domingo, estava em dois terços de página no New York Times, na Arts & Leisure. Na primeira página, o meu prato de comida.** Eu acho ótimo isso. Levou cinco minutos para fazer. E, às vezes, eu tenho que vender as coisas que eu faço em cinco minutos pelo mesmo preço que as coisas que eu levo cinco meses fazendo. É uma injustiça.

Lixo extraordinário

Agora, me explica a morte do Marat na banheira, que você transformou em filme, Lixo extraordinário, e em uma de suas obras mais conhecidas.

Aquilo foi na hora. **Eu vi um cara carregando uma banheira. Falei: "Fulano, traz essa banheira aqui. Vamos fazer A morte de Marat". Ele falou: "Quem é Marat?". Eu falei: "É esse aqui". "Como é que ele morreu?" Tive que contar a história do Marat para ele. Isso eu adoro fazer. Você está com um cara no lixão, reproduzindo uma obra do David, e ter que contar a história do Marat, e o Tião é esperto pra caramba, é superinteligente.**

Eu tinha fotografado o Tião e eu estava procurando uma coisa para ele fazer. Ele era a pessoa, o personagem mais interessante que eu tinha. Eu convivia mais com ele, tanto que a gente conseguia muita coisa através dele.



Medusa, a partir de Bernini, 2003.

Você jogou-o dentro da banheira, para ser o Marat?

E ele gostou: “Vamos fazer. Que legal. Vamos lá”.

No filme vê-se que ele estava animadíssimo para fazer o Marat, e fez muito bem. Ficou maravilhoso.

Fiquei pensando em como você realmente é uma mistura que é única, porque você é um artista americano da sua geração, influenciado por Warhol. Viveu o clima dos anos 70 no East Village e, depois, você volta ao Rio e vai a Gramacho. E faz no lixão um trabalho extraordinário, uma beleza, que acaba na morte do Marat, e em outras obras similares, e que redonda num filme, *Lixo extraordinário*, que é indicado para o Oscar... A melhor parte do filme é levar o Tião para o Oscar. O Tião sai do lixão e vai parar no Oscar.

Isso é genial. Valeu a pena fazer o filme só para isso.

Uma coisa fantástica a alegria das pessoas quando se viam representadas ali, nas obras. Um momento superior do filme. Um momento lindo.

Tem uma frase da Magna no filme que não entrou na edição final. As pessoas costumam se ver em Gramacho representadas em telefones celulares daqueles da tela bem pequenininha de antigamente. Muito pouca resolução. Ninguém tinha câmera fotográfica, ninguém tinha retratos de si mesmo, só do documento, quando tinha, né?

E quando a pessoa se vê enorme, uma coisa gigante, quase do tamanho de uma quadra de tênis ou maior, a escala trazia uma reverência daquela experiência da própria imagem. A Magna, que era uma pessoa muito inteligente, pura de espírito e ao mesmo tempo muito sagaz nas observações que ela fazia, pessoa muito verdadeira. Ela tinha uma capacidade de explicar o que ela estava sentindo maior, talvez, do que a dos outros. Ela falou um negócio genial que eu nunca esqueci. Eu uso isso no meu trabalho. Ela olhou aquilo, ficou toda emocionada. Chorou e disse assim: “Vik, você sabe a coisa mais bonita disso? É que eu me vejo onde o lixo não está”.

Eu pensei: “Lógico. Tem um lugar que é para você criar a imagem, você tem acumulações do material e tem um lugar vazio”. Mas na nossa cabeça a gente não tem o privilégio dessa higiene, de ter um lugar limpo. Nossa cabeça é um grande lixão, a gente só consegue mexer as coisas, por isso que eu comecei a fazer os mosaicos depois, mosaicos com pedaços de revista, porque a gente não tem essa sorte de ter lugares vazios onde a gente pode simplesmente varrer, porque tudo é... Quando você começa a fazer uma omelete, tudo vai, desce para outro lugar.

Esse momento mágico é quando uma coisa vira outra, não é?

Exatamente.

Esse é o momento artístico.

Eu acho que esse é o sublime. Para mim, o sublime, justamente, não está no objeto, não está na mente daquele que observa a obra de arte, mas quando eles se encontram. Essa coisa é muito importante, toda prática artística tem a ver com a ideia de fé, de acreditar. **Quando me perguntam: “O que é a arte?”**. Uma pergunta complicada, porque você, no começo, quando você começa a fazer arte, você só quer ser artista, mas depois de anos fazendo isso, tem que dar uma explicação melhor pelo que você faz. Eu dava aula em uma universidade americana, me perguntaram isso muitas vezes, eu dava respostas muito longas, como eu sempre dou. E descobri uma forma super sintética de explicar isso: **“Arte, para mim, é a interface entre a mente e a matéria, entre a consciência e o fenômeno”**.



Marat (Sebastião), 2008.

Blind spot

Quando eu voltei para os Estados Unidos eu estava quase desistindo de fazer arte, havia uma recessão muito grande. Eu cheguei e voltei para o estúdio que eu alugava, que era um quartinho minúsculo. A única coisa que tinha sobrado lá era uma bola de plasticina. Eu não tinha um tostão. Tive que começar minha vida de novo. Não tinha o que fazer.

Hoje eu estava no meu estúdio, aqui em Salvador, e não tem nada no estúdio. O estúdio está limpo. Eu me lembrei dessa história. Tem uma coisa boa em um estúdio que não tem nada. Que você vai começar do nada. Isso é gostoso. Nesse aí, tinha uma bola de plasticina, uma espécie de barro que não seca, feito com óleo.

Peguei aquela bola, fiz uma escultura, tinha uma câmera, fotografei a escultura. Peguei aquela mesma escultura, desmanchei, fiz outra escultura e fui fazendo assim e eu fiz cinquenta e três esculturas. Eu fazia umas duas por dia. Eu estava precisando ter uma exposição.

Me ligou uma mulher que se chamava Kim Caputo, que falou para mim: “Eu estou querendo falar com você, porque seu nome já veio por duas pessoas que disseram que você gosta muito de fazer curadoria de exposição...”. Eu sempre gostei. Eu sou curador há tanto tempo quanto artista. “Você gostaria? Porque eu preciso de uma pessoa para me ajudar a editar uma revista que eu estou querendo fazer, que vai se chamar *Blind Spot*”. Falei: “Um ótimo nome”.

Ela falou: “Quem a gente pode colocar?”. Começamos a conversar. Eu tinha alguns amigos fotógrafos. Eu falei: “Sabe de uma coisa que está faltando? Está faltando uma revista que não é uma revista sobre fotografia, é uma revista de fotografias, só que para fazer essa revista, você tem que ter uma impressão tão boa que você tem vontade de arrancar a página, botar na moldura, botar na parede e vai custar caríssimo”. Ela falou: “Não tem problema, o maior gênio da impressão dos Estados Unidos, Sidney Rapoport, falou que imprime para a gente, vai servir de catálogo para ele”. Falei: “Ótimo”. Nós fizemos o primeiro número. A edição era de 3 mil exemplares. Saíram todos. E foi indo assim. Em troca, ela falou: “Como é que eu te pago?”. A revista era feita no laboratório de fotografia. Eu falei: “Kim, eu estou precisando que alguém imprima o meu trabalho. Eu não tenho dinheiro para pagar. Então, faz o seguinte, você me paga em serviço do laboratório”. Ela falou: “Perfeito”.

Então, foi assim que eu consegui fazer essa exposição, que se chamava “*Individuals*”, na Galeria Stux, em que eu não vendi um trabalho. Eram cinquenta e três fotos da mesma coisa, em formas diferentes. Era a mesma bola de plasticina que tinha se transformado em formas diferentes. Você estava vendo cinquenta fotos da mesma peça de material, mas com diferentes personalidades. Um eram engraçadas, outras eram meio tristes até. Eram coisas que eu tinha. Fiz um jogo de regras, não podia ser orgânico, não podia ser geométrico. Tinha que ser entre uma coisa e outra. Elas tinham que ter um pouquinho de cada coisa, mas tinham que ser objetos. Eles tinham uma ambiguidade física. Você não podia ver se era duro ou se era mole. Não podia parecer plasticina. Eles eram em branco e preto. Eu fiz de uma maneira, fotografei um pouquinho fora de foco, como se fossem objetos mentais. A ideia é de que a gente tenha essa plasticidade de pegar uma coisa e ficar transformando na cabeça. Tento muito retratar como a gente produz imagens dentro da cabeça da gente.

Pensando, imaginando?

Essas coisas que eu faço agora muito com mosaicos. É um pouco a maneira de como a gente pensa. A gente tem um vocabulário gigantesco de fragmentos de imagens e a gente vai construindo com eles. Por exemplo, eu vou falar para você, Paris. A palavra Paris vai evocar na sua mente uma ou duas imagens. Uma é a torre Eiffel no cartão postal assim, vertical, e a outra é horizontal. É a torre Eiffel à esquerda, ou a curva do Sena, vista da *tour* Montparnasse. Quase todo mundo pensa assim, porque é a imagem de Paris mais clássica que tem. É como falar a Índia é o Taj Mahal. Essa Paris que você acabou de imaginar tem prédios aí do Rio de Janeiro, tem prédios de Sorocaba, sei lá de onde você passou. Você está montando na tua cabeça. Você está criando uma coisa que parece Paris. Então, essa ideia de você criar... Colecionei, durante anos, cartões postais, e cortar eles e criar lugares. É por isso que a gente faz uns lugares na nossa cabeça de outros lugares... Eu adoro a Sicília. A Malu falou: “Por que você se identifica tanto com

Palermo?”. Eu falei: “Porque parece Salvador!”. É uma cidade meio podre, meio mofada, mas interessante, parece um germinal. Vai nascer coisa. Eu adoro esse tipo de lugar, meio úmido, cheio de religião, cheio de vodu.

A avó do Vicentinho

Minha avó que me ensinou a ler, quando eu tinha quatro anos. Ela era uma mulher inteligentíssima, não teve a sorte de ter um dia de aula na vida dela, mas ela leu a enciclopédia. Minha primeira memória: eu e ela, lendo a enciclopédia *Conhecer*, que meu pai ganhou num jogo de sinuca. Eu lembro o dia que ele trouxe pra casa em um carrinho de pedreiro.

O destino humano é fascinante.

Rosiska, ela leu de A a Z. Leu tudo várias vezes. Então, você perguntava para ela: “Qual é a capital de Malta?”. Ela, na lata: “Valeta”. Sabia os ossos do corpo humano, sabia tudo. Ela era uma mulher inteligentíssima e ela se ensinou a ler sozinha. Ninguém sabe como. E ela me ensinou a ler do jeito que ela ensinou a ela mesma a ler, que era botando o dedo em cima das palavras e revelando elas aos poucos. Então, era uma narrativa visual, quase cinematográfica, de palavra por palavra, e eu lia assim quando eu era pequeno. Quando eu entrei no primeiro ano da escola, eu estava lendo *Viagem ao centro da Terra*. Os professores me reensinaram a ler pelo sistema fonossilábico. Eu levei dois anos e meio. No terceiro ano de escola que eu comecei a escrever e antes, como eu não conseguia escrever, eu comecei a desenhar. A história da minha relação com o desenho vem de uma frustração de não produzir palavras. É uma loucura isso.

Minha avó, Ana Rocha, o nome dela, ela é genial. Ela falava coisas que eu nunca esqueço. Uma das coisas que ela falou para mim que são inesquecíveis... Ela me chamava de Tinho, meu nome é Vicente, Vicentinho, Tinho. Quando a gente estava vendo na enciclopédia o universo, os planetas, eu falei: “Mas o universo, como é que ele pode ser finito e infinito? Como assim?”. Ela falou: “Porque ele não é infinito, uma coisa que está crescendo, realmente não tem um limite específico. E tem muito mais do que isso”. Eu falei: “O quê? Uma coisa que não tem tamanho por estar continuamente crescendo dentro de uma outra coisa?”. Ela falou: “Não, é que existem dois universos”. Eu: “Como assim, vó?”. Ela falou: “Existe esse universo que a gente está estudando aqui e existe o universo que está dentro da sua cabeça que está conseguindo entender esse universo”. E ela falou: “E a coisa mais interessante: eles são do mesmo tamanho”.

Isso aí eu falo para todos os meus filhos. É lindo! E eles estão expandindo também na mesma velocidade. Talvez, né?

Sua avó criou um artista.

Ela me criou. Eu sei o que eu sou. Sou muito parecido com ela. Uma coisa que eu penso, essa história da arte ser a evolução dessa interface entre a mente e a matéria, é justamente como esses dois universos se encontram. **Tem um universo psíquico, mental, emocional, e o mundo físico. O trabalho do artista é conectar esses dois mundos. De uma certa forma, é criar essa interface e conseguir não só desafiar a percepção, para ir além do que a gente sabe disso, mas também você está atualizando essa interface continuamente**

como nós fizemos até agora, através da tecnologia. Falo de tecnologia de imagem, de pintura, de desenho. E quando você fala que arte é essa interface, a evolução dessa interface é uma resposta boa, só que ela serve para explicar ciência e religião também. Mas o que essas coisas têm em comum? Em um determinado momento, o artista, o sacerdote e o cientista na mesma pessoa, o xamã é tudo isso. Quando se fala de xamanismo em arte, eu entendo perfeitamente. O que essas coisas têm em comum é o que nos difere de todas as outras espécies. A nossa espécie, tudo o que é vivo sabe alguma coisa, senão não estaria vivo. A nossa espécie é a única que, além de saber, acredita.

A gente consegue exceder o alcance dos sentidos, através de ferramentas. A gente sabe que existe uma cidade que se chama Paris. Ela está lá. A gente sabe que teve um cara que se chamava Gengis Khan que viveu um tempo atrás. A gente sabe as coisas que não estão aqui, imediatamente... Que a gente não sente, mas a gente acredita.

E isso é uma capacidade exclusiva nossa. Nenhum outro animal tem. Isso fez com que nós pudéssemos criar modelos de realidades que podem ser usados. Você vai ter todas as ficções. A ideia de criar modelos é uma coisa que nos ajuda o tempo todo.

Você veja que isso é o que confirma a definição da sua avó de que esses dois universos crescem da mesma maneira, porque exatamente a imaginação é infinita. Quem escreve sabe disso. Você inventa, inventa um mundo, inventa a vida, uma vida, várias vidas. É uma vocação divina, uma aspiração divina.

Eu acredito nisso. Na importância do que eu faço como artista, mas não é entretenimento só. Quando eu vou ao museu, fico observando as pessoas, elas andam na direção de uma paisagem. E aí elas param, como se tivesse uma linha no chão. Elas param quando a imagem cabe confortavelmente no campo visual da pessoa. Dependendo da separação dos olhos da pessoa, vai ser um pouquinho maior, um pouquinho menor, por causa da paralaxe, muita gente faz isso, se aproxima e se afasta da pintura.

Por que a pessoa faz isso? Porque quando ela se afasta, ela vê uma coisa que é o produto de uma mente, é uma paisagem, é uma coisa que a pessoa viu e traduziu aquilo mentalmente, porque ela estava vendo. Quando ela chega perto, ela vê o material com o qual aquilo foi feito, que são pigmentos que vêm de lugares distintos, distantes até do planeta, que se encontram ali naquele lugar e com o auxílio de cola, óleo, água, clara de ovo... Aquilo assume uma forma mental. Então, ela vê mente e matéria. Ela vê o psicomental e o físico. Ela fica indo e voltando. Por que a pessoa faz isso? Porque ela está querendo atravessar o físico e o mundo mental. Ela está tentando achar o lugar onde essas duas coisas se encostam.

Quando uma pessoa vê uma pintura, principalmente impressionismo, onde as marcas são muito deliberadamente presentes, Monet, por exemplo, e aquilo, de repente vira uma imagem... Ele cria a impressão. É muito interessante, mesmo que ambígua. Você vê uma coisa que é um produto da observação do artista, da contemplação, que é uma coisa importante. Artistas não contemplam como deviam. Você vê aquilo que é mental. Quando ela vê o material, as pinceladas, se decompndo, vai se destruindo, de uma certa forma, ela vê a coisa, ela vê o mundo, ela vê o *canvas*, ela vê o tecido, a tela, a tinta, o material, e vai sintonizando, porque é exatamente quando uma coisa se transforma na outra. Você tem o contato, um mínimo segundo, onde esses dois universos que a minha avó falou, eles colidem, eles se encontram. E isso talvez seja a experiência suprema da nossa relação com o mundo. E no visual a gente exerceu, usou a visão muito mais do que talvez a maioria dos outros sentidos para inventar, para criar a nossa relação com o mundo, a gente também criou uma série de lugares de conforto onde a gente prefere ficar.

Minha avó, Ana Rocha, o nome dela, ela é genial. Ela falava coisas que eu nunca esqueço. Uma das coisas que ela falou para mim que são inesquecíveis... Ela me chamava de Tinho, meu nome é Vicente, Vicentinho, Tinho. Quando a gente estava vendo na enciclopédia o universo, os planetas, eu falei: “Mas o universo, como é que ele pode ser finito e infinito? Como assim?”. Ela falou: “Porque ele não é infinito, uma coisa que está crescendo, realmente não tem um limite específico. E tem muito mais do que isso”. Eu falei: “O quê? Uma coisa que não tem tamanho por estar continuamente crescendo dentro de uma outra coisa?”. Ela falou: “Não, é que existem dois universos”. Eu: “Como assim, vó?”. Ela falou: “Existe esse universo que a gente está estudando aqui e existe o universo que está dentro da sua cabeça que está conseguindo entender esse universo”. E ela falou: “E a coisa mais interessante: eles são do mesmo tamanho”.

Eu acho que a arte está sempre tentando tirar você da zona de conforto, para você ter uma relação real. Eu nunca acreditei que essa relação dependesse da tecnologia do simulacro. Você se impressiona com a ilusão, mas no momento que você sabe que elas são ilusões, elas deixam de ser. É o que está acontecendo.

Do bisão à inteligência artificial

Uns vinte anos atrás, quando eu comecei a perceber a facilidade com que a maioria das pessoas ia poder manipular imagens, comecei a falar disso na escola em que eu dava aula. Acho extremamente preocupante, porque a nossa relação com a realidade vai ser afetada de forma contundente, porque você tem 50 mil anos de atividade humana que consiste em criar representações. **Numa caverna o cara foi lá, pintou um bisão numa caverna, uma caçada, para que o filho dele, depois que ele morresse, ele pudesse se relacionar com aquela caçada.**

É uma mensagem dirigida a um interlocutor até mais distante, improvável, mas possível. O bisão funda a civilização. Aquele bisão funda a civilização. Funda a arte e funda a civilização.

Exatamente. A coisa interessante é que o cara desenha um bisão. E ele provavelmente não desenhou o bisão, observando o bisão. **Aquele bisão veio da cabeça dele, e não veio só da cabeça dele não. Ele viu uns rachados na caverna que parecia um bisão. Ele falou: “Cara, isso parece aquele bisão que eu cacei no ano passado, quando estava todo mundo com fome”. Ele foi lá, pegou um pedacinho, uma pedrinha, e completou a imagem. Aí quando ele completou aquela... A caçada veio inteira na cabeça dele, aquilo ali é super realista.**

Aí ele chamou os amigos dele da tribo e constatou que eles também estavam vendo a mesma coisa. “O bisão do ano passado!” Aí o espírito de porco falou: “É, mas faltou uma sombrinha aqui. Faltou uma corzinha, né?”. Aí foram lá e fizeram. E, desde então,

a história da nossa relação com as coisas tem sido baseada nessa corrida entre o pragmatismo e a tecnologia. O cara vai lá falar: “Ah, não tá parecendo, tá muito bom, não. Podia ser melhor”. Desenvolve uma outra técnica de fazer, faz uma coisa tridimensional, aí faz a sombra, aí inventa a perspectiva, aí inventa uma fotografia. E por aí vai.

Você sabe que você tem toda razão nessa história da memória, da primeira memória visual. Eu tive uma experiência que pouca gente teve. Eu entrei em Altamira. Eu vi Altamira por dentro. Eu vi, numa circunstância muito especial. Uma coisa que me marcou para o resto da vida, um deslumbramento. A primeira coisa que me chamou a atenção é que a pedra tinha um relevo que parecia a lateral de um bisão. A gordura dele. Foi em torno daquela pedra que criaram o bisão. Então, é exatamente o que você está descrevendo.

Não dava para fazer do nada.

Olhou e viu que aquilo parecia com alguma coisa que ele já tinha visto. E era o bisão.

Por isso é que se chama representação. Não podia ser do nada. A primeira imagem tinha que ser baseada já numa coisa que parecia a coisa.

O olhar fundador

Eu adoro essa coisa de petróglifo, porque consegui entrar em Lascaux também, antes de eles fecharem. Foi a primeira viagem que eu fiz para a França. Meu ex-sogro era francês. Ele tinha um amigo que trabalhava em Val d’Isère, que cuidava desse negócio todo, e ele falou: “Ele leva a gente lá”.

Hoje, você entra num lugar todo feito de fibra de vidro, que parece Lascaux, mas não é. Mas mesmo nesse lugar que você vai agora, você pode perceber que algumas das formas são feitas a partir de formas já existentes ali, que já estavam na caverna.

Tem uma outra coisa, Rosiska. **Eu fui ao Mali. Eu trabalhava com o grupo “Clube das mulheres fotógrafas de Bamaco”. Eu visitei o país dos dogons. Tem um lugar chamado Cliff of Bandiagara que é uma falésia que vai 180 quilômetros paralelo ao deserto. Do outro lado, é o deserto do Mali. Nessa estrada existem umas construções de adobe que estão ali desde a pré-história, e eles são trogloditas. Você tem essas construções de adobe, e eles vão fazendo buraco nessa falésia. Eles moram dentro dessas cavernas. É patrimônio mundial da Unesco. Nessa caverna, você é capaz de visitar essas pessoas que convivem com o petróglifos que estão lá há 12 mil anos. Então, você tem o rabisco, é o teu primo... Há 10 mil anos, antes da Suméria, antes da primeira civilização acontecer, teu primo fez aquilo ali, teu “tatataravô”, e você convive com o rabisco do teu ancestral primitivo, coisa mais incrível. Antes do Egito, antes das pirâmides. Daí você fala: “Nossa senhora, que loucura”. O mundo é velho pra caramba.**

O chamado da Bahia

Rosiska, eu queria te falar de Salvador. Quando eu comecei a mostrar o meu trabalho, fui convidado pra Bienal de São Paulo... Eu venho de uma família pobre e os meus pais... Eu sou filho único. Então, os meus pais iam nessas cerimônias, nessas festas. E eles ficavam sempre meio acuados em um canto. Meu pai era um cara malandro,

falador, mas eu notava uma diferença muito gritante entre o meu público pessoal que comprava arte e o meu passado. Isso me perturbava. Eu tinha uma galeria em São Paulo, e eu não sabia o que fazer com isso. Em 1999, vinte e cinco anos atrás, eu fui convidado para fazer uma residência em Salvador. Eu vinha muito raramente para o Brasil, só vinha a trabalho e para visitar os meus pais. Eu ficava mais entre Paris e Nova York. Eu morei em Paris também, uma época. Eu não tinha muita vontade de voltar para o Brasil. O Brasil parecia uma coisa que já tinha ficado no meu passado, mas existe sempre um peso, uma coisa... É você. É uma história mal resolvida.

Quando eu vim para Salvador, eu vim para trabalhar, era uma exposição que se chamava “The Quiet in the Land”, a quietude da terra. Tinha o Tunga, tinha a Evani Mendes, tinha o Marepe. Tinha vários artistas internacionais, e era uma residência. **Eu nunca tinha vindo para Salvador, vim para ficar duas semanas e meia, fiquei quatro meses. Eu estava saindo de uma relação lá, aproveitei e me apaixonei, mas a coisa mais importante é que a gente trabalhava com crianças de rua, à tarde, isso para mim foi muito marcante, porque eu comecei a fazer as pazes com o garoto pobre que eu tinha deixado aqui.**

Eu comecei a perceber que eu gosto de dinheiro, eu gosto de viver bem. Eu gosto de comer comida gostosa, eu gosto de viajar de executiva. Eu não sou hipócrita. Mas eu acho que você não consegue fazer essas coisas com uma cabeça legal, se você não se envolve com outras coisas. Você tem que estar vivendo em todos esses mundos possíveis, para ser o Pangloss.

Eu acho que eu estou vivendo o melhor dos universos possíveis sempre, mas você tem que dar uma forcinha para sorte também. Você tem que ser um pouco Candide, tem que viver esses mundos que você normalmente, por conveniência, não viveria. Eu acho que é uma coisa que afeta muito a percepção e o intelecto do artista. Chega um momento que ele vai se acomodando. Como artista, não tenho muito esse problema, mas eu tenho esse problema como pessoa. Como eu vi a possibilidade de trabalhar com uma obra social e estar com crianças de rua, estar vivendo uma realidade que eu tenho uma relação com ela.

Eu fui criado em um conjunto habitacional, numa periferia de São Paulo, que é uma favela. Eu comecei a me ver nesse lugar e ver as duas partes da coisa e trabalhar como se eu tivesse me trabalhando também. Tudo que eu queria era ter um cara que nem eu falando comigo assim. Ser minha avó para mim. Eu adorei fazer isso. Adorei e fiz amigos assim, de vinte e cinco anos, e nunca deixei de vir a Salvador. Eu comecei a me traçar uma linha. Salvador foi me puxando. Eu acabei voltando para o Rio de Janeiro por outras razões. Amo o Rio de Janeiro também. O Rio tem essa bagunça que tem Nova York. Você tem um pobre com o rico na praia, no carnaval. Tem a coisa do carnaval que é fascinante, que eu acho linda.

“Eu adoro Carnaval”

O Gringo Cardia está fazendo uma exposição do meu trabalho no Museu de Arte do Rio que é um livro que nós fizemos sobre o Carnaval. Eu fotografei as pessoas na Apoteose. Eu nem manipulei as fotos, são fotos de gente. Como as pessoas estão todas fantasiadas, eu falei: “tá ótimo, vamos fazer”. Eu adoro Carnaval.

Estava aqui na Bahia. O pessoal fica brigando comigo. “Você só passa Carnaval no Rio.” **Eu gosto da Sapucaí, porque a Sapucaí, ela junta todas as camadas sociais. Tem poesia, música, adereço, guarda-roupa, tem tudo. Para mim são seis óperas numa noite. E elas são lindas, todas elas.**



O Gringo Cardia diz que as escolas de samba são a maior Escola de Belas Artes do Brasil. E é verdade.

O Gringo fala uma outra coisa: “No fim de cada escola, no fim de cada Carnaval, eles jogam fora cinco Disneys”. Jogam no lixo.

Meu filme, o *Lixo extraordinário*, começa com isso. Ele começa com o Carnaval e as pessoas jogando fora as fantasias no sábado das Campeãs. As pessoas vão tirando e jogando nos caminhões enfileirados da COMLURB. É uma coisa tão poética, tão bonita. Jogar fora a fantasia. E aí cada um vai para o seu um canto. É muito bonito isso.

A Sapucaí é um negócio que foi se transformando, mas é tão grande. Ela é tão verdadeira e socialmente relevante. Eu sou doido pela Sapucaí. Eu acho lindo. E a Malu, minha mulher, também. Todas as classes. Junta tudo, bagunça tudo. Eu tenho uma relação com a minha própria cultura que é muito baseada no popular.

Eu sofri muito com isso na época, porque ainda existe uma percepção, uma construção artificial do artista, como sendo de uma elite intelectual. O mundo não te entende. Eu sou uma pessoa bem-informada. Eu gosto de ler. Eu tenho uma profissão, sou artista. Minha profissão não é melhor do que a do polícia e do padeiro. Eu adoro Salvador, mas carnaval é no Rio. **Salvador é a cidade mais brasileira que existe. Eu tenho uma coisa por Salvador muito forte. É também a capital panafricana do mundo, tem todas as Áfricas. Eles vieram para cá e criaram uma cultura, o candomblé. Tudo é feito aqui, e aqui ninguém paga por cultura, eles são cultura.** A cultura, você é dono da própria cultura. Isso cria um orgulho, uma autoestima que o soteropolitano tem. É incrível. Às vezes falam: “O baiano é metido, né?”. É mesmo. Não nasce, estreia. É porque eles são donos da cultura. É como quando você vai pra Lima, pra Cusco, e vê aquele pessoal. Eles têm milênios ali, com aqueles incas... Eles são donos da cultura deles. E você vê, você sente, aqui tem trezentos anos de experiência. **É cultura que foi se fundindo, se amalgamando, e criou uma ideia de África que é completamente distinta de qualquer lugar da África a que você vai.**

É verdade. Já é uma transformação. Já aconteceu a transformação.

Aqui em Salvador, eu saio aqui na rua, eu converso com todo mundo. Quando a Denise Saraceni me chamou para fazer uma abertura de uma novela, eu adorei fazer isso. É maravilhoso, porque você consegue atingir dezenas de milhares de pessoas diariamente. É tudo o que o artista quer. É engraçado, mas me crucificaram. Falaram que eu era um ex-artista, como se eu estivesse me vendendo. Eu não ganhei nada. Todo trabalho que eu faço fora, vai para minha escola no Vidigal ou vai para a Spectaculu.

Essas escolas que você faz para jovens em situação de risco são formidáveis. Você e o Gringo Cardia estão de parabéns, porque elas são o Brasil que deveria ser e ainda não é.

Aparecem essas situações e acaba que você conecta com o mundo verdadeiro também. A gente está criando imagens, está criando mundos. Mas aí você se sente, como artista, no poder de mudar a vida de pessoas, mudar a realidade de gente, diretamente, a mágica xamânica. Você criar uma imagem, vender aquela imagem, e aquilo virar comida. Educação virar oportunidade. Eu acho que isso é muito legal, e as pessoas não entendem muito. Eu fiz a escola no Vidigal. Uma repórter da *Folha de S.Paulo* ficou assim: “Mas você espera um retorno desse seu investimento aqui no Vidigal?”. “Eu já estou tendo”, eu falei. “Mas eu estou falando

financeiro.” Eu respondi: “Minha filha, nem todo retorno é financeiro. Você não paga pra ir na montanha-russa? Você ganha o quê com isso?”. Aí ela falou: “Não entendi”. Eu falei: “Então pensa um pouco”.

O retorno é emocional. Você vive, você morre, você larga tudo aí. Você tem que investir em experiências que vão enriquecer a sua própria existência, e elas nem sempre estão ligadas a acúmulo. Eu sou o maior acumulador que existe. Eu adoro acumular coisa, eu não jogo nada fora, eu reciclo tudo. Eu sempre estou refazendo coisas de coisas, e eu gosto. Tenho tanto cacareco. Eu coleciono máscara africana, fotografia, eu coleciono um monte de coisinhas. Eu fico pensando, aquilo me ajuda a pensar.

Livros em pleno mar

Você é um grande leitor.

Livros, eu tenho mais de 30 mil. Não cabe numa biblioteca. Às vezes, as pessoas falam assim: “Você já leu todos esses livros?”. “Não, eu já li todas as imagens.” Hoje, eu leio tão pouco. Minha resolução de fim de ano é que eu vou voltar a ler como eu lia antes. **Eu tenho uma escuna aqui na Bahia e eu fiz uma biblioteca dentro da escuna, só de histórias do mar. Então tem Stevenson, tem Conrad, tem todos esses... Hemingway.**

Ontem eu pensei: não vou pegar no meu telefone, vou botar música e vou ficar lendo. Fiquei lendo, histórias curtas do Conrad. Eu vou voltar a ler.

Você tem o Melville?

Eu tenho... Mas **o meu livro favorito de história é *A ilha do tesouro*. Eu não consigo imaginar uma coisa mais fascinante como *A ilha do tesouro*. Eu li quando eu tinha catorze anos a primeira vez.**

Eu reli acho que umas seis vezes. O único livro que eu li seis vezes é *A ilha do tesouro*. Eu vou ler de novo, eu tenho certeza. E *Moby Dick* é outro. Eu começo a esquecer, eu leio de novo. Eu li três vezes. Na primeira vez, eu era Ismael. Na segunda, eu era o Capitão. Na terceira, eu já era a baleia. Na terceira vez, eu já queria acabar com tudo.

Lampedusa

Pensando no mar, me vem a memória de uma das suas obras que mais me impactaram, talvez porque o contexto fosse Veneza, talvez por ter sido refugiada, e esse tema me afete profundamente. Mas isso é outra história. Aquela beleza que você fez, *Lampedusa*. Aquele barco na Laguna, na entrada do *Gran Canale*. Quando eu cheguei ali no cais e dei de cara com o *Lampedusa*, um enorme barquinho de papel, um barquinho de criança, uma das primeiras coisas que se aprende a fazer, tão frágil e recoberto com notícias do naufrágio de um barco clandestino em que morreram mais de mil pessoas.

Aquilo foi incrível. Eu estou sempre tentando fazer alguma... A Bienal de Veneza... Eu já fui para a Documenta, em Kassel. Eu cheguei lá, era um domingo às quatro da tarde. A exposição inteira só tinha coisa pra ler. Eu falei: “Cara, eu gosto de ler livro, eu não gosto de ler exposição”. Eu saí meio chateado com a exposição. Não conseguia táxi, não tinha restaurante aberto, tive que ficar até de noite esperando o trem para voltar pra algum outro lugar. Estava chovendo. Eu falei: “Eu nunca mais vou vir para cá”.

Mas a Bienal, se ela é ruim, se ela é péssima, você está em Veneza. Veneza é incrível, não é? Veneza é uma Disney. É a coisa mais incrível que existe.

É a cidade mais linda do mundo.

Se perder em Veneza é ótimo. Eu vou a cada dois anos. Me dá uma desculpa para ir para Veneza, eu vou. Adoro a comida, eu gosto de tudo.

Lampedusa... Eu trabalho com refugiados já há algum tempo. Eu sou embaixador de uma ONG, trabalho numa ONG que se chama Artolution. A gente cria centros de arte em campos de refugiados na Síria, na Grécia e, principalmente, agora, o que eu mais me envolvo é Bangladesh, da minoria Rohingya.

A gente conseguiu fazer vários centros dentro do maior campo de refugiados da história da humanidade, que chama *Kutupalong Balikali*, um dos lugares mais pobres que eu já vi, em Bangladesh. Eles foram aceitos por Bangladesh. Você tem uma ideia da escala disso, o lugar onde antes viviam tigres e elefantes, essa extensa área que se chama Cox's Bazar, em oito meses, recebeu 850 mil refugiados. E essa floresta inteira foi dizimada. Só sobrou uma árvore. Eu fiz uma obra com essa árvore. Uma imagem dessa árvore... Eu me identifico muito com isso, porque de uma certa forma, fui um refugiado econômico. Eu vivi nos Estados Unidos não foi porque eu quis, é porque eu precisava mesmo ter essa experiência lá. Essa coisa de você deixar tudo, deixar sua casa, seu chão, sua cultura, seus pais. Sabe, sair, ir para um outro lugar... **E essa história desses povos africanos que vão até a Líbia e vão até o norte da África e tentam atravessar... Já virou um comércio de morte ali. E quando o primeiro grupo grande... Cento e cinquenta e oito pessoas morreram tentando chegar em Lampedusa... Eu comprei o jornal quando eu estava lá e fiquei olhando... Eu fiz um barquinho com o jornal.**

E foi esse barquinho que virou aquela obra imensa?

No mesmo dia, eu liguei para um armador que fazia embarcações: "Você consegue fazer que tamanho?". Ele falou: "Tem que ser quinze metros, dezesseis metros de tamanho para que a vela, proporcionalmente, consiga passar embaixo da ponte do Rialto. Em água que não seja *acqua alta*.

Descobrimos quais eram as proporções do barco. Eu fui atrás de como fazê-lo. Na semana em que eu ia colocar o barco, uma semana antes da Bienal abrir, morreram 1.500 pessoas. Dez vezes mais.

O destino da imagem

Um tema que me perturba muito na contemporaneidade é a inteligência artificial estar ressuscitando os mortos. Bota os cantores cantando de novo, fazendo propaganda de carros modernos. O que isso faz com a imagem?

A gente criou ferramentas desde o paleolítico que eram para estender a nossa relação mental com o mundo físico. Você podia estar sabendo o que está acontecendo em outro lugar. A gente criou isso. A imagem tem essa importância. Ela tem uma perenidade também. Você começa a poder transmitir coisas da sua vida para gerações que vão vir depois. Só que em um determinado momento... A imagem... Isso é uma questão tecnológica, a imagem sempre teve como função principal conectar uma coisa, conectar a mente a uma coisa que existe. Você vai pro Egito, fotografa as pirâmides, bota uma pessoinha lá pra você ter uma ideia de escala. E você diz: "O Egito existe porque o cara fotografou". Se



...LINEE ABBONAMENTO POSTALI

Migran

La strage più gran

LE REAZIONI

Pa

ED.L. 353 / 2003 (CONV. IN L. 27/02/2004 N. 45) ...
... OMICIDIO DEL ...
nti, centinaia di morti

de: barcone brucia davanti a Lampedusa, 155 tra
...ve strage di migranti
Centinaia di
LA TRAGEDIA
...NERANCO

uma pessoa hoje em dia faz uma imagem de uma pirâmide, você não sabe se aquela pirâmide existe ou não, porque a tecnologia permite que isso aconteça. **Fotografias já não são mais aceitas da mesma forma em cortes, tribunais de lei, porque uma fotografia já não prova a ocorrência, a existência de um fato. Então, essa dissociação da realidade com a imagem faz com que tudo que a gente desenvolveu até agora já não sirva mais para nada. A imagem se tornou uma entidade autônoma. Ela existe para ela mesma, e ela não conecta mais o indivíduo à realidade. Isso é supersimples, e é pavoroso.**

Eu acho o seguinte: fantasmas sempre existiram. Uma comédia americana, até os anos 1980-90, tinha aquela gargalhada, palmas. Isso nos anos 90, essa mesma plateia, eram as mesmas que haviam sido gravadas nos anos 50. E você está ouvindo a gargalhada dos mortos. Enquanto eles estiverem cantando as próprias músicas no *soundtrack* original, tá tudo bem, porque esses fantasmas sobrevivem um pouco, através da mágica, da tecnologia de representação. No momento em que eu estiver cantando como Cartola ou você estiver discursando como Martin Luther King, com a voz dele, aí começa o problema... Isso tudo é possível.

O problema é a capacidade infinita de subverter a realidade. A gente não sabe se aquilo acontece ou não. A gente não sabe se aquilo é real, e a nossa capacidade de reação vai se tornar cada vez mais limitada, mais defeituosa, mais errática. **Acho que o problema pior, a pior distopia que a gente pode estar passando agora, é o fato de a gente começar a ser burro que nem a máquina. Você pode ver uma coisa, que a gente não tem mais espaço dialético, ela está criando desertos dialéticos, onde as pessoas não conversam, elas não aprendem umas com as outras, mas elas simplesmente colocam posicionamentos e brigam e batem de frente. Não conseguem chegar em nenhum lugar comum, porque a gente está começando a pensar que nem a máquina, em zeros e uns. A gente está começando a ter uma consciência binária. Polarização é basicamente isso.**

Um homem alegre

Você é um homem alegre. Qual foi a maior alegria que a sua carreira lhe deu?

Eu sou uma pessoa feliz, Rosiska. **As pessoas falam para mim: “Você está sempre rindo em foto”. Imagina se todas as fotos eu estivesse fazendo careta, carrancudo. Ia ser horrível. Uma pessoa perguntou assim: “Qual foi o momento em que você viu que era um artista de sucesso?”. Eu falei: “Foi quando eu vi que eu conseguia pagar meu aluguel, comprar comida e viajar de vez em quando”.** Quando eu consegui, soube que eu conseguia sobreviver de arte. Nesse momento eu era o cara, um sucesso total. Não tinha melhor do que eu. Eu consigo viver disso. Olha que loucura.

Eu gosto de contar história, eu adoro, eu gosto de narrativas. E no momento em que eu consegui ter consciência de que eu poderia viver de arte, para mim não foi uma coisa que era uma meta que eu tivesse, foi uma surpresa, eu não planejei nada disso. E às vezes as pessoas falam: “É talento”. Eu respondo: “É talento, mas é muita sorte também”.

Oscar Niemeyer falou uma coisa para mim uma vez. Eu o vi umas vezes na minha vida, mas uma vez ele falou: “Não adianta nada. Você pode ser a pessoa mais talentosa do mundo, se não tem uma pessoa talentosa que vai entender o seu talento”. Eu tive essa sorte. Ele teve o Juscelino. Você pode ser maluco, incrível,

ter uma imaginação incrível. Você vai ter que ter uma outra pessoa para entender isso. Não tenho uma carreira meteórica. Eu nunca quis ter. Eu tenho uma carreira que tem quarenta anos, se fazendo pouco a pouco, ela é sedimentar.

Se você me pergunta; “Qual o momento assim mais feliz da minha carreira?”, eu vou ser super bairrista. Eu acho que a exposição que eu mais gostei de ter feito na minha vida foi a exposição que eu fiz no MAM do Rio.

Eu já havia feito uma exposição no Whitney. Eu tinha três obras na Tate. **Eu já mostrei meu trabalho em museus muito bons, mas voltar a fazer uma exposição no Rio de Janeiro, morando no Rio de Janeiro, já tinha uma relação com a cidade e eu quis fazer uma coisa especial. A exposição não se chamava Vik Muniz. Chamava-se Vik.** A exposição não era para nenhuma gente bicuda ir lá e ficar falando da História da Arte. Podia também fazer isso, mas a gente fez um sistema de educação que todas as escolas públicas vinham ver e aconteceu uma coisa mágica. O museu que quase ninguém ia, de repente começou a ter filas, e as crianças que iam durante a semana levavam os pais no fim de semana. Então, não era o número de pessoas tanto quanto o ecletismo do pessoal que estava indo. Então, estava indo gente que era policial, tinha gente que era costureira. Ia esse pessoal que não tinha nenhum contato com arte, como os meus pais.

Meus pais... A primeira vez que eles pisaram no museu foi para ver uma exposição minha, e eu tenho muita consciência disso. Eu não faço arte para crítico; faço também. Mas, para mim, quando eu faço uma exposição no museu, eu quero agradar o diretor, o curador e a pessoa que limpa. Eu quero ter uma conversa que é plena, grande. Eu estou falando com a sociedade, com o mundo, eu não faço arte para grupos específicos de indivíduos.

Quando eu fiz a exposição do MAM, eu consegui fazer isso. Eu consegui conversar com uma cidade. Consegui conversar com a sociedade e de uma forma tão legal. E eu também perdi o medo de fazer isso. Agora, eu trago gente para trabalhar comigo no estúdio, eu faço esses projetos que são inclusivos. O *Lixo extraordinário* é um produto também disso. Entendi que você faz arte para as pessoas, não precisa ser crítico de arte. Não precisa ser gente intelectual, você pode criar uma arquitetura piramidal onde a base, ela é perceptiva, instintiva. E você pode acumular camadas e camadas de conhecimento específico. Você tem que criar uma estrutura porosa. Ela tem pontos de entrada e várias pessoas podem participar daquilo.

Entendo que é muito importante para você ser entendido por qualquer um.

Eu acho que o anúncio, a abertura da novela, a exposição do MAM, O *Lixo extraordinário*, são momentos importantes, porque eles consolidam um pouco, para mim mesmo, explicam pra mim o que estou fazendo, porque você tem que interagir com as pessoas, você tem que interagir com o povo, você tem uma missão.

Tem uma frase do Talmude que eu acho linda: “Não se assuste com a enormidade da dor do mundo. Haja com misericórdia. Seja modesto e clemente. Você não precisa acabar o serviço, mas você não está livre para abandoná-lo”. Para mim, é o *moto* isso, sabe? E no momento em que estava fazendo o filme, a exposição, tudo isso acontecendo, eu descobri um lugar do artista, para eu ser, para eu ocupar. E eu, bem sozinho, ocupo esse lugar, e quero chamar mais gente para ocupar esse lugar, que é o lugar do artista que conversa com a sociedade sem preconceito.

Obrigada, Vik, pela entrevista e por ser o grande artista que você é.

Retrato de Alberto da Costa e Silva

Depoimento de vida

Alberto da Costa e Silva

Quarto ocupante da Cadeira 9 na Academia Brasileira de Letras.

Eu sou como aquela voz que fala no primeiro verso de um poema de Baudelaire que diz assim: “Mon berceau s’adossait à la bibliothèque”. Quer dizer, eu nasci entre livros e fui criado entre livros, tanto da parte de minha avó, que ficou viúva muito cedo e guardou muitos dos livros do marido, quanto da parte de meu pai, que também viveu toda a vida entre livros. Então toda a minha infância se passou com uma intimidade muito grande com os livros e, sobretudo, com os livros de poesia.

O pai, o poeta Da Costa e Silva

Meu pai ficou enfermo quando eu tinha uns dois ou três anos de idade. Ele teve uma enfermidade neurológica, perdeu quase toda a memória e tinha uma espécie de incapacidade muito grande de dar atenção a qualquer coisa por mais de cinco ou seis ou dez minutos. Por exemplo, ele recebia um velho amigo, o Olegário Mariano, que foi um amigo de infância, de mocidade dele no Recife, e conversava cinco minutos e depois era como se o Olegário Mariano não existisse. Ele simplesmente se excluía daquela presença e voltava a ele mesmo. Mas, apesar disso, ele, com o menino que eu fui, era muito especial. Não sei se porque talvez o menino julgue que quando um adulto lhe dá dez minutos, está dando uma hora ou duas horas, ou se realmente ele me dava todo o tempo que a minha memória indica que ele me entregava. Mas o fato é que ele passava o dia inteiro sentado numa cadeira, lendo um livro — e estava sempre lendo um livro. E ele me leu muita coisa e ele lia muito bem e ele me leu Walt Whitman, ele me leu Baudelaire, ele me leu Mallarmé, ele me leu Verlaine, Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos, Olavo Bilac, Gonçalves Dias, Camões, Cesário Verde, António Nobre, que era um poeta de grande predileção dele.

Eu quase certamente não entendia tudo o que ele me lia, mas me ficava a música das palavras e esse sentimento encantatório que elas têm e que ele me passava tão bem. Depois ele tinha uma coisa muito curiosa, ele sabia o nome de tudo. Eu saía de manhã, nós íamos dar um passeio, ele tinha um enfermeiro e íamos com o enfermeiro dar um passeio.

Nós morávamos num fim de rua, em Fortaleza, quer dizer, quase no começo das vacarias, quase no começo dos sítios, quase no começo das quintas. E ele ia

dizendo o nome das árvores, essa árvore é isto, essa árvore é aquilo... os nomes dos passarinhos ... ele tinha um grande apego. De maneira que foi uma presença na minha vida muito intensa, ele foi na realidade o meu grande amigo de infância.

Ele não foi apenas o meu pai, foi o meu grande amigo de infância.

E observar tudo, mostrar como havia muitos tipos de formiga, muitos tipos de abelha. E ele me dizia “olha, são raras as formigas iguais, preste atenção a esta formiga grande, aquela pequenininha já tem a barriga grande, aquela tem a barriga pequena, essa tem pinças, essa tem antenas e presta atenção às coisas.” Porque ele foi um poeta visual, um grande poeta visual. Quer dizer que procurava reproduzir as coisas que ele via, os seres, os objetos e as árvores.

A mãe

Minha mãe era uma mulher muito forte. Basta dizer o seguinte: ela era vinte anos ou mais de vinte anos, mais nova que meu pai. Meu pai ficou doente e após cinco, seis anos de casamento, e ela cuidou do meu pai a vida inteira com uma dedicação extraordinária, educou os três filhos e, não satisfeita com isto, educou mais cinco crianças. Deu caminho a mais cinco pessoas na vida. Mas era mulher realmente de uma grande fortaleza. E sobretudo, com um sentimento de cumprimento de dever muito forte. Ela foi seguramente uma mulher muito triste até um determinado momento. Ela foi uma pessoa triste até ter netos. Quando ela teve netos, mudou inteiramente. Ela até ter netos era de um extremo rigor e tinha de ser de um extremo rigor, porque ela tinha uma responsabilidade enorme sobre ela. Era muito exigente, mas era exigente de uma maneira muito especial. Quando eu era adolescente, chegava tarde em casa. Ela nunca se queixou de que eu chegasse tarde em casa, mas eu subia a escada e via que por baixo da porta do quarto dela, a luz estava acesa, a luz estava acesa e que mal eu entrava e abria a porta do meu quarto, ela apagava a luz do quarto dela.

Esse era o sinal que ela me dava de que ela estava atenta à hora que eu chegava e não precisava dizer mais nada, que para mim bastava.

Aprendi a ler sozinho

Aprendi a ler sozinho porque a minha avó, a avó de olho azul, perfil judaico e ar aristocrático, essa minha avó, ela começou a me ler o Tico-Tico, os livros de Monteiro Lobato. E eu ia acompanhando, ela ia lendo e eu ficava ao lado dela, olhando. E ela lia como as pessoas antigas costumavam fazer, passando a mão por cima do que lia. As pessoas antigas faziam isso.

E eu ficava olhando. E um dia eu percebi que sabia ler, que estava lendo, que eu já tinha decorado aquilo tudo. E comecei a ler muito tranquilamente. Tanto que eu não fiz nem o primeiro ano primário nem o segundo ano primário. Eu entrei no quarto ano primário. Aí tive um problema muito sério, porque eu não sabia nada de matemática e tive que aprender as contas. Eu já entrei na escola bastante adiantado.

Descobri àquela altura que tinha uma grande facilidade verbal e essa facilidade verbal foi o que eu passei toda a minha vida combatendo, porque com aquela educação que eu tive — do rigor, tudo o que é facilidade precisa ser cuidado e precisa

ser domado. Então eu comecei e passei toda a minha vida domando essa facilidade verbal, fazendo o possível para que o orador não despontasse em mim outra vez, ficasse no menino e não viesse comigo para a idade adulta. Eu consegui domar bastante, mas, mesmo assim, ele veio.

Eu lia tudo, tudo, tudo que caía na minha mão. Eu lia até o manual de criador de cães se caísse ali. E eu li e reli muito. Eu reli muito, porque quando eu gostava de um livro eu terminava na última página e passava para a primeira outra vez. E voltava todo. E eu voltava, porque a leitura é estranhíssima. Há uma diferença clara que todos nós sabemos entre a leitura e a releitura e as releituras. A leitura é aquele momento de assombro, aquele momento de iluminação diante de um texto que nós desconhecíamos. A releitura é aquilo que nós vamos extrair mais proveito, vamos nos adensar mais, vamos adentrar mais o texto, verificar suas matizes, verificar o seu colorido.

É uma outra forma de se colocar diante de um livro. Alguns livros, nós lemos e releemos muitas vezes. Eu acho que eu li, eu reli já umas catorze vezes *Os Maias*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, umas seis vezes *Orlando*, de Virginia Woolf. Já li umas oito vezes ou nove, *A Ilíada* e a *Odisseia* em traduções diferentes. Quer dizer, e cada vez é um livro distinto. Eu fiz uma experiência, por exemplo, com Quixote. Eu já tinha lido o Quixote várias vezes e quando fui para a Espanha, eu não só reli o Quixote inteiro, mas todo sábado e domingo saía com a minha mulher e íamos a um dos lugares mencionados por Cervantes para ver como é que era. E, graças a isso, descobri muitas coisas curiosas em Cervantes. Há certos jogos de palavras de Sancho que correspondem a ditos populares e a costumes e nomes de coisas que até hoje são empregados naquela parte da Espanha, principalmente na Mancha. Então dá uma nova abertura para o livro.

Depois, repeti com *A Divina Comédia* quando eu vivi em Roma, me dediquei a ler todo dia um pedaço da *Divina Comédia* em italiano. Depois em várias traduções, via as edições com notas para saber como é que era aquilo e voltava a ler. Então, você tem vários níveis de leitura distintos. Tem aquele primeiro nível, que é aquele do impacto, do poder verbal do poeta e do poder da palavra e do verso como música, como timbre, como tonalidade, como atmosfera.

E depois a compreensão exata do que o poeta talvez tenha que lhe dizer ou do que aquilo que nós achamos que é uma das coisas ou duas ou três das coisas que ele quis nos dizer e, posteriormente, uma nova leitura poética, em que, então, vamos somar a magia do primeiro encontro ao deslumbramento de termos chegado perto de algum entendimento de seus versos.

A chegada ao Rio, aos treze anos

Foi um estranhamento inicial absoluto, não só porque até o que se comia era diferente e eu, pela primeira vez, vi uma cenoura na vida... e nabo! Quer dizer, não só a forma de comer era diferente, mas a forma de viver também era. E enfrentei um problema especial na escola, porque eu saía de um mundo laico para uma escola religiosa. [Externato São José].

Então, tive de inverter de repente todos os meus valores. Lutero deixou de ser um grande herói. Galileu... eu estava acostumado a olhar para a história da origem do mundo de um ponto de vista darwiniano e por essa época o colégio onde eu estudava ainda adotava uma visão criacionista do universo. De repente eu me vi de cabeça no chão e pés no ar.

Rio, 27. III. 63

Mãe com ALBERTO,

Você — uma das melhores, mais bem feitas criaturas que se conhece, e, para, mim, uma das mais importantes — realizou um livro "que merece", sucesso, sério, certo, ponderável. "O TECELÃO". E gostei muito dele, também, para amigo e conhecido. O livro — objeto — ficou sóbrio e belo. Certo, está VOCÊ, em calda. Sóbrio parecia, de repente, assim, será que não é alguma espécie de pecado falar? (A dedicatória — foi amiga, imensuravelmente, de instantâneo efeito — camou-me.) Só sei, por aqui, agradecer o magnífico presente.

* * *

E, agora, está chegando aqui sua boa conta de din 22. E, justamente, estou restituindo, nesta data, devidamente firmada, a via do contrato para o "MIGUELIM E MANVELZÃO", que ele, outem (isto é, que recebi outem), com bela e cordial conta, me mandara. Estou altamente contente. Miguelim é, de tudo, o que sinto mais meu. Acompanhe-o, por favor, com sua atenção.

* * *

Aqui ponho, desde já, meu forte agradecimento pelo "Dicionário Geral Luso-Brasileiro do L.P.", cuja amável remessa você me assumiu. Sua leitura de seus favoritos, a minha vaidade terá muito a ganhar.

E, por tudo, mas por tudo, sou grato sempre e com seu, com abraço enorme e amizade invariável,

Guimarães Rosa

Carta de Guimarães Rosa a Alberto da Costa e Silva (27/03/1963).
Fonte e créditos: Arquivo Múcio Leão/Arquivo Alberto da Costa e Silva.

E pior do que isso é que eu, de repente descobri que trazia um atraso no conhecimento de línguas — francês e inglês — imenso em relação aos meus colegas, porque enquanto os meus colegas tinham começado a estudar francês no curso primário, eu tinha um ano de francês e eu tinha meses de inglês. E com sotaque nordestino que realmente era traumatizante. E continua a ser até hoje, porque eu fui um profissional obrigado ao uso das línguas estrangeiras, e todas elas eu falo gloriosamente com sotaque nordestino, bem carregado, com as vogais bem abertas, eu não consigo evitar isto quando falo uma língua estrangeira. Isso não impediu que eu tivesse de fazer um esforço imenso para, digamos assim, acompanhar o curso. Eu, na realidade, trazia um grande atraso, exceto na área do uso do português na qual eu trazia um grande adiantamento, que não dependia de mim, era apenas que meu colégio no Nordeste era muito mais adiantado do que o colégio no Rio de Janeiro em matéria de uso da língua. Eu tinha me acostumado, desde o terceiro ano primário, a fazer redações de uma forma muito exigente, porque tive professores de português de altíssima qualidade, assim como professores de história, professores de geografia — o que eu não tinha era professores de línguas. E, realmente, isso foi um atraso muito grande para mim, me causou grandes angústias durante os dois anos que eu estive nos irmãos maristas.

A minha crise religiosa foi de curtíssima duração. Eu, na realidade, sempre tive, desde menino, uma tendência para ser incrêu e não há nenhum motivo de orgulho nisso, porque a minha família era extremamente religiosa. O meu pai era católico praticante, minha mãe também, eu tive um tio padre, tenho um sobrinho padre. Minhas irmãs são católicas praticantes, mas eu talvez tenha ficado desde muito pequenininho com mágoa de Deus. [longa pausa]

Eu talvez não tenha compreendido por que meu pai, que era uma criatura excepcionalmente sensível e inteligente, tinha de sofrer o abalo, a derrota que ele sofreu na vida.

E embora eu tenha tido uma infância mais feliz do que muitos meninos que eu conheço, eu tive também uma infância contraditória, muito infeliz, porque eu fui órfão de pai vivo. Então, talvez por isso eu tenha guardado uma certa indevida mágoa de Deus. Mas eu acho que eu ainda não fiz as pazes com ele até hoje, embora ele me tenha, embora eu tenha tido após os meus 25 anos de idade, uma vida extremamente... pela qual eu estou extremamente grato.

Quando eu saí do colégio dos Maristas, fui para o Instituto Lafayette.

E no Instituto Lafayette eu tive alguns professores que foram vitais na minha vida. Um deles, Carlos Haroldo Portocarrero de Miranda, que me ensinou a estudar “para aprender alguma coisa tem que começar do início. Enquanto você não souber declinar *rosa rosae* absolutamente de cor, você não vai avançar no estudo do latim nem no estudo de nada.” E um outro que foi Herbert Parentes Fortes, que era filólogo e que me pôs nas mãos *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, *Os africanos no Brasil*, de Nina Rodrigues e *Costumes africanos no Brasil*, de Manuel Querino.

E foi a partir basicamente de *Casa Grande e Senzala* e logo em seguida de *Africanos no Brasil*, que eu tive aquela intuição de que era impossível estudar o Brasil sem estudar a África. Quer dizer que enquanto nós teimássemos em considerar que o escravo nascia no navio negreiro, e que, portanto, grande parte da população brasileira nascia no navio negreiro, não vinha de lugar nenhum nós não podíamos entender tudo isso que temos diante dos nossos olhos, que é este casamento de culturas que faz a riqueza da vida brasileira. Então que tínhamos de estudar a África, como tínhamos de estudar Portugal, como tínhamos de estudar os aborígenes, como tínhamos de estudar as outras áreas de imigração para o Brasil, a Itália, a Alemanha e a Rússia, o Líbano, a Síria, etc. Mas que no caso de Portugal e no caso da África isso era patente. Nós já estudamos Portugal, mas à África não dedicávamos nada, não sabíamos o que era aquela gente, de onde ela veio, o que é que ela fazia e como é que instituições e que organização social ela tinha. E desde essa época eu comecei a me interessar pela África e a ler tudo o que me caía na mão.

E isso foi criando uma outra vertente na minha vida. Eu continuei altamente interessado por poesia e pela literatura de criação e passei a me interessar também pela investigação histórica, antropológica, sociológica dos países africanos. E então eu me bifurquei e passei a vida toda, dançando, dançando entre essas duas calçadas, dessas duas ruas. Não sei se caminhando bem, mas tentando, tentando pelo menos fazer uma espécie de divulgação do que eu aprendo sobre a África, passando para os outros, para os outros, o que eu aprendi.

Atormentado por uma enxaqueca

Eu me livreí da enxaqueca depois de cinquenta anos em que eu tive enxaquecas mais de uma vez por semana. E eram enxaquecas terríveis que me atrapalharam a

vida de maneira espantosa, eu não sei dizer, porque eu tive de me acostumar a trabalhar com enxaqueca. Quem sofre de enxaqueca sabe que às vezes é quase impossível, e às vezes era impossível. Eu tinha de me deitar, dormir, tomar injeção para dormir e me livrar daquilo. Mas quando eu era embaixador em Lisboa, tinha uma grande amiga da minha mulher e da minha filha, que é médica e cardiologista e todas as quintas-feiras, ela tinha plantão no hospital, que era perto da embaixada e se nós estávamos em casa ela jantava conosco. Eu já a conhecia de muitos anos. Um dia ela chega — e eu estou com enxaqueca espantosa — disse para a Raquel, ela se chama Raquel,

— Me desculpe, mas hoje eu estou imprestável. Estou com uma enxaqueca espantosa. Não aguento nem olhar para as pessoas. E ela disse:

“Mas apesar disso, você está aí, de camisa de manga curta. Vou tirar a sua pressão.” E tirou a minha pressão e disse “Alberto, você está com 9 por 11. Você está com a pressão convergente terrível. Você podia estar até morto. Quem sabe se não é isto a espoleta das tuas enxaquecas?”

Você vai começar a tomar um regulador de pressão.”

E comecei a tomar. Nunca mais tive enxaqueca. Até dor de cabeça passou a ser rara. Portanto, de repente, no espaço desses dez anos que eu estou sem enxaqueca, a minha vida se transformou noutra coisa. Comecei a escrever muito, comecei a fazer muitas coisas que antes não podia.

“Eu sou mimado até hoje.”

Eu sou mimado até hoje. Eu tenho uma memória visual muito aguda. Eu não lembro das casas onde eu vivi em Botafogo, no Rio de Janeiro, mas me lembro, tenho uma memória muito antiga que é de uma casa, porque é a memória da minha primeira enxaqueca. Eu devia ter três anos de idade, mais ou menos.

Da casa de Fortaleza eu tenho memória muito clara, muito precisa, até porque eu tinha um verdadeiro jardim zoológico dentro de casa. Eu tinha macaco, eu tinha carneiro, eu tinha frango d’água azul, eu tinha jaçanã, eu tinha saracura-da-canarana, eu tinha pombos, e tinha canário, eu tinha cabeça vermelha, eu tinha sabiá, tinha todos os bichos ao meu dispor.

Em casa também tinha um cachorro, mas com cachorro eu nunca me dei porque cachorro toma muita intimidade e eu tenho um certo pudor que tomem intimidade comigo.

Escritores

Jorge de Lima. Eu conheci Jorge de Lima, mas não me marcou como pessoa, me marcou como poeta. O Augusto Meyer teve uma influência muito grande. Foi um grande amigo meu e teve uma influência enorme. O Augusto Meyer me estimulou muito nos meus estudos sobre África. E ele dizia: “Olha, Alberto, você está fazendo uma coisa que ninguém está fazendo.” E eu disse: “Então vou virar o homem que falava javanês”.

“Mas é que isto você está fazendo, está interessado, e faça isso porque isso é muito importante.” E como ele era, em última análise, um poeta que também se

desviou da poesia para os estudos literários e estudos de filologia e crítica e realmente conseguiu fazer tudo isso mantendo uma qualidade de linguagem que continua a ser de poeta. E isto marcou muito, marcou muito a minha vida. Como Schmidt [Augusto Frederico Schmidt], que também foi uma pessoa com uma inteligência fulgurante.

Eu fui trabalhar com ele, mandado pelo ministério quando estava preparando a inauguração de Brasília. Então nós tínhamos que fazer discursos, fazer cartas diferentes para cada chefe de Estado no mundo etc. E a partir daí estabelecemos uma excelente camaradagem, mesmo porque ele havia sido amigo de meu pai. Ele havia conhecido meu pai, embora fosse muito mais jovem que ele. Havia conhecido meu pai em livrarias do Rio de Janeiro. Fizemos uma boa camaradagem e ele realmente era de uma inteligência extraordinária.

Fala-se tão pouco de todo mundo, de todo mundo. A morte no Brasil realmente é o esquecimento. Você veja que agora voltou-se a se falar do Manuel Bandeira, mas quantos anos de silêncio? Veja os anos de silêncio que temos em relação a Henriqueta Lisboa.

Sobre a sua geração

Era uma geração que sabia admirar como poucas.

Mas a diferença é esta: era uma grande capacidade de admirar os que tinham vindo antes de nós. Então nós nos olhávamos muito menos no espelho que a maioria das gerações fazem, a geração de 22 passou o tempo todo se olhando no espelho, se auto-idolatrando e se autodescobrindo a si mesmos. Narcisismo puro.

A poesia

Eu acho que o entendimento da poesia é permanente, que a poesia é uma coisa tão rara. Eu sofro desse pecado terrível que eu tento combater, o esteticismo, mas quando eu chego na área da poesia, eu sou absolutamente angelista, porque a poesia é tão rara. A grande poesia, então, é raríssima e ela tem um papel tão consolador que não pode ser desgastada facilmente. Então, eu acho que nós devíamos ter uma lei proibindo escrever poesia.

Eu procuro, eu tenho uma lei própria. Eu procuro escrever poesia o mínimo que eu posso. Não mais de um ou dois poemas por ano, para ver, para ver. Porque a poesia não pode ser desgastada com facilidade. Ela é muito difícil de ser feita e as pessoas, como ela é breve, muitas vezes breve, julgam que é mais fácil escrever um poema do que escrever um romance.

Eu parto do princípio de que é mais fácil escrever um romance do que escrever um verdadeiro poema. Não uma anotação lírica, que uma coisa diferente, pode ser até interessante, mas um poema real.

Um poema, é uma coisa muito difícil de ser escrito. Tanto é assim que veja quantos poemas Baudelaire escreveu, quantos poemas Mallarmé escreveu, o próprio Manuel Bandeira, veja que é uma obra poética relativamente pequena.

Retrato de Alberto da Costa e Silva

Alberto da Costa e Silva

Quarto ocupante da Cadeira 9 na Academia Brasileira de Letras.

Entrevista a Marina de Mello e Souza

Alberto da Costa e Silva é autor dos dois mais importantes livros sobre história da África escritos no Brasil: *A enxada e a lança* e *A manilha e libambo*. Em Portugal publicou *O vício da África e o outros vícios*, no qual reuniu artigos e crônicas dentre os quais muitos são dedicados à África, como o título indica. Filho do poeta Antonio Francisco da Costa e Silva, também tem vários livros de poesia, entre os quais *Alberto da Costa e Silva carda, fia, doba e tece* (1962), *Livro de linhagem* (1966), *As linhas da mão* (1978), *Consoada* (1993) e *Ao lado de Vera* (1997). Embaixador de carreira, hoje está aposentado e é o atual presidente da Academia Brasileira de Letras, em cuja sede, no Rio de Janeiro, me recebeu com a gentileza que lhe é característica para que eu colhesse a entrevista que segue. Esta aparece aqui interrompida de forma um tanto abrupta devido ao fim da fita do gravador, mas o principal já havia sido dito.

Rio de Janeiro, 15 de julho de 2003, em sua sala na ABL

Como o senhor gosta de se apresentar, de ser apresentado — o que o senhor mais valoriza na sua trajetória profissional, uma vez que o senhor é poeta, memorialista, cronista, ensaísta, africanólogo, historiador, escritor...

Gosto de ser chamado de poeta, porque na realidade eu faço todo o resto da perspectiva do poeta. Quando escrevo sobre a história da África, o poeta não se aparta do historiador.

O que especificaria essa perspectiva de poeta?

É um sentimento de que o objeto de tudo é o homem, somos nós. Quer dizer, eu estou muito mais interessado nas personagens históricas do que no fluxo da história. Embora acabe escrevendo, inexoravelmente, sobre o fluxo da história, porque sou levado a isso. Digamos que busco o que ilumina o ser humano na sua trajetória. E esta é a perspectiva do poeta...

Certamente... Quando surge e como surge o interesse pela África; que aspectos e que regiões do continente primeiro e mais despertaram a sua atenção, o que é mais atraente para o senhor?

O interesse pela África surgiu quando eu tinha meus dezesseis ou dezessete anos. Quando li *Casa-grande & senzala* e *Os africanos no Brasil*. Esses dois livros me

marcaram muito. Mostraram-me que, se queríamos entender o Brasil, tínhamos que estudar a África. Da leitura deles ficou-me uma percepção muito clara de que não nos bastava estudar Portugal e a Europa, porque nós éramos tão herdeiros de Portugal e da Europa quanto da África. *Casa-grande & senzala* revelou-me que o negro somos nós. E *Os africanos no Brasil* revelou que, durante séculos, as relações entre as duas margens do Atlântico, a africana e a americana, foram muito mais fortes do que eu jamais havia percebido. A partir de então, comecei a me interessar sobre tudo o que vinha da África. Lia todos os livros sobre a África que me caíam nas mãos, e eram poucos, mas a curiosidade aguçada acabava por descobrir num sebo do Rio de Janeiro, um livro do Capelo e Ivens, por exemplo — num alfarrabista carioca, eu comprei o segundo volume desaparecido de *De Angola à Contra Costa*, e só fui adquirir o primeiro volume, muitos anos depois, em Lisboa. Fui encontrando esses livros, e fui lendo, e me enfronhando no assunto.

A África que mais me interessou foi sempre a África Atlântica, porque é a que se encaixa em nosso mundo brasileiro, ao passo que a África Índica é muito mais ligada, como o próprio nome diz, ao mundo árabe, ao mundo indiano e ao mundo indonésio. Mas, curiosamente, essa África Índica me fascina. Ela me seduz porque se inclui nas relações que manteve, ao longo de séculos, o Oceano Índico com o Brasil. Foi esta uma percepção que eu tive desde o princípio: a de que o Oceano Índico foi muito mais importante para nós do que pensávamos. Isto porque, durante muito tempo, o Brasil esteve, digamos assim, atado umbilicalmente a Goa, ao chamado Estado da Índia. Era de Goa que vinham os tecidos de algodão essenciais à aquisição de escravos na costa africana; era das Maldivas, mas muitas vezes passando pela Índia, que provinham os cauris; o que significa que as principais moedas do tráfico vinham da Índia. Para comerciar escravos na África, dependíamos em grande parte da Índia. O que mais tomou o meu tempo e ganhou a minha atenção foi sempre, contudo, a África Atlântica. E, ao estudar a África Atlântica, até por influência de Nina Rodrigues (e também de Arthur Ramos), eu sofri também de um pecado que marca um bom número de historiadores brasileiros: o de nos dedicarmos muito mais à África Ocidental do que a Angola, aos Congos e ao Gabão — à chamada África Central Ocidental —, que foram muito mais importantes na formação do povo brasileiro. Mas essa é uma inclinação que eu tenho procurado corrigir, na tentativa de libertar-me dessa espécie de “nagolatria” ou “iorubacentrismo” que atraiu todo o Brasil, e que se caracteriza por procurar ver tudo o que diz respeito à herança africana de uma ótica que privilegia não só a África Ocidental, mas, especificamente, os nagôs ou iorubás. Isso se deve em grande parte à influência dos estudos de Nina Rodrigues, de Arthur Ramos, de Edison Carneiro e, no plano da opinião pública em geral, à enorme audiência de escritores e artistas baianos, como Jorge Amado, Carybé e Dorival Caymmi, para ficar em apenas três nomes.

E pegando então esse gancho, que o senhor está falando das pessoas, eu queria saber que tipo de preocupação os estudiosos brasileiros que estavam querendo entender o Brasil, nos anos 1930, 1940, tinham com a África.

É muito curioso, por exemplo, ver como Caio Prado Júnior, um autor de minha admiração, um autor extremamente criativo, um historiador que exerceu uma enorme influência sobre mim, descartava a África, em *Evolução política do Brasil*. O africano aparece no livro de Caio Prado Júnior como, digamos assim, uma personagem ancilar e não central. Central é o português, central é a influência que a Europa, que os acontecimentos europeus têm na formação do Brasil. Ele não dá

uma importância maior ao escravo africano como produtor e transmissor de cultura, mas concede relevo aos descendentes de africanos, aos mestiços, aos balaios, aos cabanos. Dá importância, portanto, ao brasileiro das classes populares, que era na sua maior parte descendente de africanos. Sérgio Buarque de Holanda comete deslize semelhante em *Raízes do Brasil*, quando afirma que os negros e os índios praticamente não tiveram voz na formação brasileira. Temos, assim, um conjunto de autores que se contrapõem a um outro grupo, com Gilberto Freyre, Arthur Ramos e Florestan Fernandes, que confere ao negro uma posição no primeiro plano do palco.

E em termos das pessoas envolvidas com movimentos negros, desde o começo do século — os negros querendo construir uma identidade para si, abrir espaços na sociedade pós-escravista...

O que eu verifico é que não havia, no início, uma vinculação com a África. A vinculação do negro brasileiro com a África é relativamente recente. Eu me atreveria a dizer que começa por volta de 1960, com as independências africanas.

E surge em que setor?

Em determinados setores do movimento negro. Porque, curiosamente, veja o que se passou com os grandes intelectuais negros brasileiros. André Rebouças talvez tenha escrito sobre a África, mas nunca li esses escritos. Tampouco os de Luis Gama, se existiram. Teodoro Sampaio preocupou-se com quem? Com o índio. Talvez o maior de todos os intelectuais negros que o Brasil teve, quais são as suas grandes obras, as obras que não podemos deixar de ler de Teodoro Sampaio? *O Tupi na Geografia nacional* e *O rio São Francisco e a Chapada Diamantina*. O que é estranho é não ter havido da parte da maioria desses intelectuais, nem da parte dos pioneiros do movimento negro, dos pioneiros da reivindicação de um lugar próprio, de um lugar que se devia ao negro na sociedade brasileira, a preocupação de levantar as tradições dos africanos e de seus descendentes no Brasil. A exceção foi o extraordinário (sob todos os aspectos) Manuel Querino, que buscou levantar até mesmo a história de famílias negras na Bahia. Contraditoriamente, será um homem imbuído de ideias racistas, um mestiço que se tinha por branco, Nina Rodrigues, quem irá recolher o que pôde das tradições dos africanos e de seus descendentes de primeira geração em Salvador. Se ele não tivesse escrito *Os africanos no Brasil*, teríamos perdido muitos dos traços da presença africana na Bahia. Não houve, na verdade, por parte dos intelectuais brasileiros, a preocupação ou o interesse em estudar a África e os africanos. Sílvio Romero tinha toda a razão, ao escrever, nos *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*, que, enquanto os alemães e os ingleses iam para a África e lá passavam anos a estudar um idioma, a recolher o vocabulário de um idioma, nós, que tínhamos essas línguas dentro das nossas casas, nunca nos interessamos em estudá-las — em estudá-las aqui mesmo no Brasil, onde continuavam a ser faladas. Nunca nos interessamos sequer nas histórias pessoais desses africanos, de onde vinham e como era a vida nas suas terras de origem. Veja-se Castro Alves, o poeta dos escravos, um poeta que se devotou de corpo e alma à causa da abolição da escravatura no Brasil. É uma das personagens mais bonitas da história da cultura brasileira. O mais romântico dos nossos românticos. Ele tinha escravos ao seu lado, mas penso que nunca lhes perguntou de onde provinham e como era a vida deles no outro lado do oceano. Por isso, quando a África aparece na poesia de Castro Alves, é uma África que nada tem a ver com as Áfricas

de onde vieram os escravos que povoaram o Brasil. A África de seus poemas é a África do Norte, é a África do Romantismo e do imperialismo francês, é a África de Delacroix, é a África das paisagens recolhidas no Marrocos e na Argélia, é a África do deserto, do simum, em vez do harmatã, onde as suas personagens se abrigam sob tendas, e montam de camelos. Ora, deveriam ser muito poucos os africanos no Brasil que alguma vez montaram um camelo. Alguns conheciam o dromedário, é bem verdade: os hauçás, os nupes ou tapas, os bornus. Mas seriam uma contada minoria. Na realidade, os intelectuais brasileiros, fossem negros, mulatos, caboclos ou brancos, ficaram com aquela certeza, recebida dos europeus, no século XIX e inícios do XX, de que a África era um continente bárbaro, sem história, sem tradições, de onde nada se podia tirar.

Mas eles estavam indo lá, e registrando...

Estavam registrando como registros etnográficos, e a serviço do colonialismo. Agora você repare numa coisa: nós tivemos três séculos e meio de contatos semanais, por assim dizer, com a África. Quantas peças de arte africana antiga você conhece no Brasil?

Só conheço a coleção do Mariano Carneiro da Cunha no MAE, que não é antiga...

Que foi recolhida quando ele viveu na África... Então você vai ao Museu Nacional, há uma vintena de peças do século XIX. Duas delas são importantíssimas, porque são das mais antigas que de seu tipo se conhecem. O Museu possui uma bandeira com recortes de fazenda colorida costurados num pano branco, característica do Daomé, que é anterior a 1822.

E veio, sabe-se donde?

Sabe-se. Foi trazida por uma daquelas embaixadas do Daomé ao Brasil. Mas o Museu exhibe algo ainda mais precioso: um trono de rei daomeano. Esse trono é semelhante aos vários tronos que havia nos palácios de Abomé. Foram eles queimados, quando os franceses entraram em Abomé e o rei Béhazin mandou incendiar os palácios. Então esse trono, que está aqui no Brasil (e que já estava no Museu Nacional em 1823, porque Maria Graham a ele se refere), é o trono daomeano mais antigo que existe.

E este sabe-se como chegou aqui?

Há duas hipóteses. Que ele tenha vindo quando o príncipe D. João assumiu a coroa portuguesa. O rei do Daomé pode ter mandado um trono de presente para D. João VI. Essa é a primeira hipótese. A segunda é que seja o trono do rei Adandozan. Quando Adandozan foi deposto por *Gezo* em 1818, como o trono era um objeto sagrado — você sabe que no trono estava a essência do poder — e não podia ser queimado, jogado fora ou vendido, o que fizeram com ele? Exilaram o trono. Mandaram-no para o Brasil.

Essa é uma hipótese sua?

Não, essa é uma hipótese do Pierre Verger. O certo é que há um trono antigo de rei daomeano no Brasil. E o estranho é que parece que os traficantes de escravos não se interessavam em trazer esculturas africanas para o Brasil. Se algum as trouxe nos navios negreiros, as famílias as jogaram fora, as queimaram, ou não lhes deram importância. Quando os alemães inauguraram, em 1886, o Museum für Völkerkunde de Berlim, este já possuía quase dez mil peças de arte africana. No Museu Nacional

não passavam de uma vintena. Nós estávamos aqui mentalmente bloqueados: a África não tinha importância, e suas esculturas não passavam de manipulados disformes e grotescos. Que não valiam nada.

Por isso que eu fico curiosa, porque lá eles estavam guardando e aqui não, quer dizer, a minha ideia é que há mesmo um preconceito tamanho que conseguiu eliminar essa parte da nossa cultura...

O que acontecia é que só víamos a África como fonte de mão de obra cativa. Ainda que muitas vezes se tivesse por garantido que, como essa mão de obra, vinham também conhecimentos técnicos. Eu estou convencido de que não se importava apenas escravo a granel; importava-se também escravo “de butique” — estou usando uma metáfora para tentar explicar. Quando, no fim do século XVII, se encontrou ouro no Brasil, foi-se buscar na África escravos acãs que soubessem catar ouro nos rios e que soubessem fazer minas subterrâneas, técnicas que os portugueses ignoravam. Os portugueses foram buscar não só mão de obra mineradora, mas também a técnica de mineração na África. Os pequenos fornos para fundir o ferro de Minas Gerais — disso já se dera conta Eschwege — eram idênticos aos fornos africanos, o que indica que também se foi buscar na África quem soubesse trabalhar o ferro e trouxesse para cá as suas técnicas. Houve, portanto, uma procura de escravos especializados, que eram provavelmente mais caros, escravos mineradores, fundidores, ourives. O grosso da escravaria espalhava-se nas plantações de açúcar e de café, mas havia uma outra, que era adquirida na África para tarefas bem determinadas.

Mariano Carneiro da Cunha tem uma teoria muito curiosa para explicar por que nós não importamos escultores da África. A tese dele é a de que esses escultores, embora tenham desembarcado ao Brasil, aqui foram trabalhar noutros ofícios, porque não havia mercado para a escultura africana. Os cultos africanos eram de tal maneira perseguidos, que se dissimulavam e se faziam às vezes até secretos, e eram pobres demais para pagar por esculturas sacras, pelas obras sacras que hoje temos como obras de arte. Eu tenho uma outra teoria, que não desmente a do Mariano, mas a complementa. A minha é de que dificilmente um rei ou um aristocrata africano venderia um escultor de qualidade como escravo para o Brasil, porque o guardaria para si ou poderia obter por ele um preço muito maior na África.

Onde o trabalho dele era muito mais valorizado.

Exatamente. Não o ia vender como um escravo qualquer para o Brasil, jogá-lo num porão de navio, pelo mesmo preço dos outros, para vir aqui plantar cana de açúcar. Assim se explicaria também que nós não tenhamos tido oleiras africanas de qualidade nem uma tradição de cerâmica do nível da que há na África. Embora muito de nossa cerâmica popular possa ter sinais africanos, não possui o mesmo requinte da que se fazia e faz na África, possivelmente porque não se vendiam as grandes oleiras. Eu estou convencido de que os profissionais de qualidade não eram vendidos para o Brasil. Quase todos ficavam na África. As exceções eram aqueles de tal forma rebeldes, que praticamente eram mandados embora, a fim de que a coletividade ficasse livre deles, mas aí já estamos diante de uma escravidão judiciária ou política.

O fato é que, no século XIX, não mostramos praticamente nenhum interesse pelo africano. Tinhamos interesse pelo negro, é certo, mas pelo negro brasileiro, o negro crioulo, pelas suas tradições, pela sua história, pelos seus costumes, por isso, por

aquilo, por aquilo outro... Mas não pelo africano. Era como se o negro começasse aqui. E isso se prolongou pelo século XX, até mesmo nos grander estudiosos. Você veja: o próprio Gilberto Freyre, que se voltou tanto para o negro e reclamou tanto a importância do negro, não sabia muito sobre a África. Nele nota-se uma curiosidade enorme em relação à África muçulmana, um fascínio com a África Oriental, um interesse imenso pelas influências africanas no Brasil, mas não chega a cruzar a ponte entre o que está no Brasil e o que está na África. Quem tentou fazê-lo foi Arthur Ramos, mas o Arthur Ramos, como você sabe, morreu ainda jovem e deixou uma obra que, embora importantíssima, ficou a meio. Na sua *Introdução à antropologia brasileira*, naquela metade do primeiro volume que dedica à África, Arthur Ramos nos revela um conhecimento muito amplo e atualíssimo da bibliografia então existente sobre a África.

Me chama atenção como ele está absolutamente a par do que Herscovits e os americanos estão discutindo, e muitas vezes ele é muito mais moderno e abrangente do que os americanos no tratamento da cultura afro-americana.

Exato. O Arthur Ramos tentou cruzar a ponte, ou melhor, já avançara por ela. Sente-se isto perfeitamente bem quando se acompanha o seu itinerário intelectual, desde os seus primeiros livros até a *Introdução à antropologia brasileira*. Vê-se como ele estava transitando paulatinamente do estudo do negro do Brasil para o estudo do africano, que ele sentiu a necessidade de procurar as origens dos brasileiros negros na África. Com Arthur Ramos ocorria o mesmo que se passava com Mário de Andrade: ele acertava muito por intuição. Mário de Andrade também era intuitivo. Mas Mário de Andrade, se tinha um enorme interesse por todos os aspectos da cultura de origem africana no Brasil, apresentava-se, ao mesmo tempo, extremamente cético sobre a África. Quando, por exemplo, ele se refere às embaixadas africanas, é quase em tom de mofa: como é que aquela gente ia mandar embaixadores ao Brasil?

Ele tem um senso de hierarquia cultural...

Um senso de hierarquia muito marcado, porque o Modernismo foi, sem o querer ser, muito europeizante. Os modernistas de primeira hora quiseram-se entranhadamente brasileiros, mas foram brasileiros com o olhar de Paris. Mário de Andrade, porém, era dotado de uma intuição extraordinária: percebia as coisas ao primeiro contato. Se Nina Rodrigues acertava sempre que esquecia ser cientista, Mário de Andrade acertava quando se esquecia de que era modernista.

As amarras de cada um.

As amarras de cada um, não é? Muito mais fortes, muito mais prejudiciais no caso de Nina Rodrigues, porque a crença dele na degenerescência do mulato, nas teorias científicas de seu tempo, é genuína, é profunda, como a do Euclides da Cunha. Euclides está marcado pelo racismo europeu. Se, nas suas melhores páginas, ele se liberta ou, quando menos, se esquece dele, é porque é um homem generoso! No caso de Nina Rodrigues, o que o salvou, mais do que a generosidade, foi a doação que se deu à pesquisa. Nele, a observação superava a ideologia, entende? O observador extraordinário que ele era, punha no livro, com nitidez e simpatia, o que descobrira: depois, ao comentar o que anotara, comentava ao contrário, ao resvalar para o racismo. Mas nós que aprendemos a ler, nós o entendemos de outra maneira, não é verdade?

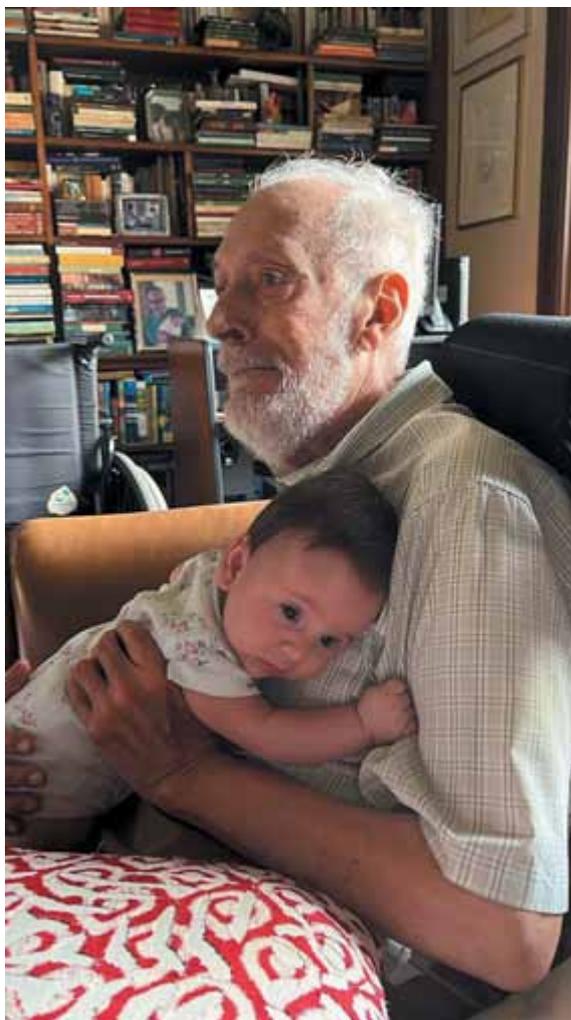
Embaixador, mudando um pouco de assunto, quer dizer, ficando sempre na África, eu queria que o senhor desse a sua opinião de qual é a importância do lugar da África no conjunto da história do homem, através dos tempos, e como o senhor vê a África hoje.

Você me perguntou qual é a época que mais me interessa na história da África. É a época sobre a qual eu ainda não escrevi: é o século XIX. Essa é a minha grande paixão: século XIX. É o século do dismantelamento e da resistência das estruturas estatais e sociais africanas. Eu espero ainda viver para escrever sobre o século XIX, porque ele realmente me apaixonou. Mas eu não poderia escrever sobre o século XIX, sem escrever sobre os séculos anteriores, num país, como o Brasil, que não tem tradição de estudos de história da África. Eu estaria construindo um edifício com alicerces de brisa, como diria o Augusto Meyer.

Mas então o senhor se interessa especificamente por essa passagem, quer dizer, quando a África perde a autonomia de uma vez por toda?

Não, porque ela vai perder a autonomia só no final do século. O que me interessa é como os estados africanos resistiram à presença do europeu, como foi essa resistência, como é que eles sobreviveram a tanta pressão militar e econômica. Quanto à minha visão da África de hoje, recordo o que disse, outro dia, num programa de televisão. Nele falaram um maliense, um inglês que é responsável pela parte africana do *Economist* e eu. Eles demoraram-se sobre as crises, as fomes, as enfermidades e as guerras civis na África. Eu — e, por isso, recebi uma série de mensagens eletrônicas em que me acusavam de excesso de otimismo — preferi explicar que há várias Áfricas. Se há uma África em crise — na Libéria, na Serra Leoa, na República Democrática do Congo, em Burundi —, há outra da qual ninguém fala, que está em paz, onde as crianças vão à escola, os jovens vão à universidade, os artistas fazem seus trabalhos, planta-se, produz-se e sonha-se. Uma África onde a vida corre normalmente. Veja o brilharco que o Senegal e os Camarões fizeram na Copa do Mundo de Futebol. No Gabão não há fome. Botsuana apresenta uma exemplar história democrática. Há países que deram passos significativos para romper uma tradição de governos ditatoriais ou autoritários e estão sendo dirigidos por governos surgidos do voto popular.

As mazelas políticas e econômicas da África têm explicação. A partir de 1860, o colonialismo europeu foi-se apossando da África. Esse movimento de conquista



Alberto da Costa e Silva com sua bisneta Sofia.
Foto: Acervo da família.

concluiu-se por volta de 1914 e começou a ser revertido, com a independência de Gana, em 1954. O colonialismo tinha um profundo desprezo pelas instituições africanas e aspirava a europeizar o continente. Foi um esforço de curta duração (em algumas regiões durou menos de meio século), mas alterou comportamentos, modos de produção e relações de poder. Com as independências, assumiram o mando as chamadas novas elites, rapazes educados nos Estados Unidos, na Inglaterra, na França, na União Soviética, na China, na Tchecoslováquia, nas duas Alemanhas, e imbuídos de valores que fizeram de muitos deles um novo tipo de colonialista, de colonialista entre aspas. Ignorando ou desprezando o passado de seus povos, procuraram fazer dos países criados pelos europeus na África, ou um estado parlamentar liberal, ou um estado presidencialista, ou um estado de uma economia centralmente unificada do tipo leninista da União Soviética ou do tipo maoísta da China. No poder, tentaram à força enquadrar os seus países no modelo ideal de estado e de sociedade que traziam de seus estudos. Muitos começaram a fazer experimentos. Homens da maior qualidade intelectual, como Nkrumah, e de uma pureza pessoal muito grande, como Nyerere, gastaram-se em experiências desastrosas e até trágicas. As intenções podiam ser as melhores possíveis, mas aceleraram a desarticulação da vida social, que já vinha do colonialismo. As cidades, sedes de uma burocracia estatal devorante, parasitaram cada vez mais o campo. Todo o processo se deu sem a menor consideração, sem o menor respeito pelas estruturas sociais tradicionais. E os donos dos novos estados começaram a entrar em choque com as instituições tradicionais. Então você verá o ashantehene, ou rei dos axantes, e os grandes líderes do interior de Gana se oporem a Nkrumah. Os novos governantes quiseram aplicar à África a teoria das nacionalidades, esquecidos de que na própria Europa vários estados são formados por mais de uma nação. Resultado: a guerra de Biafra. A falência das administrações conduzidas pelos que foram líderes da independência — alguns deles transvertidos em autocratas — não tardou em fazer desabar sobre vários desses países uma série de ditaduras militares. Penso que essas elites independentistas, formadas no estrangeiro, foram coloniais em suas próprias terras — um fenômeno que, de certo modo, conhecemos na América Latina, sobretudo no século XIX. A diferença é que em nosso continente não havia estruturas políticas e sociais antigas e fortes como na África. Éramos países em que a maioria das estruturas antigas, ou eram frágeis, ou tinham sido derrocadas e substituídas pelo colonizador, como se viu no México e no Peru. Na maior parte da África, foi diferente. O colonizador chegava num lugar onde havia o sultão de Caarta, o sultão de Socotô, o emir de Kano, o emir de Katsina, o maí de Bornu, o rei de Bamum, com cortes bem-organizadas, nas quais se aplicava a xariá ou a lei islâmica. Suas estruturas políticas eram requintadas, como os reinos de Axante, do Daomé e do Benim, e com uma tradição de estado tão completa quanto a de qualquer reino saído da Idade Média europeia...

Será possível combinar essa sabedoria ancestral com o sistema ocidental parlamentar representativo?

Eu acho que sim! Olhe, quando fui a primeira vez à Nigéria, em 1960, para a festa da independência, algo que me impressionou muito foi a ideia de coexistência de um Parlamento eleito com uma Câmara dos Chefes, equivalente à antiga Câmara dos Lordes britânica, na qual se assentariam os grandes chefes dos antigos pequenos Estados que tinham passado a formar a Nigéria: ali estavam o emir de Kano, o alafim de Oió, o ologun de Lagos e os demais. Dentro das estruturas

de poder do novo Estado independente, inserir-se-iam as antigas estruturas políticas, as que continuavam a resolver os problemas do dia a dia das pessoas, as questões de terra, as heranças, as relações pessoais.

Isso acabou nos anos 70?

Não, a ideia se extinguiu com a independência. Houve um grande esforço para tirar todo o poder dos chamados chefes tradicionais, em nome da modernidade, da representatividade política popular e da eficiência administrativa. Um esforço parcialmente malogrado, porque o emir de Kano e o obá do Benim continuaram poderosíssimos. Perderam eles, porém, a possibilidade de atuar aberta e diretamente na vida política. A exceção foi o Sardauna de Socotô, o delfim do sultão, por se haver tornado o líder de um grande partido político. Os demais só atuavam na política por interpostas pessoas e como apoiantes de determinados partidos. O que passou a ocorrer? Numa eleição, um obá recomenda ou manda que se vote num partido ou num candidato, e todos ou quase todos os seus súditos o acompanham. Ele não tem, porém, voz direta na condução dos rumos do país, embora represente o seu povo, a sua nação, a sua gente. Em Estados que são quase todos plurinacionais, resolveram que o plurinacionalismo era um mal. Adotaram essa tolice, inventada pelos franceses — e francês está sozinho para inventar teorias que um outro francês desmontara dez anos depois —, de que o grande inimigo da construção dos novos Estados africanos era o tribalismo. Ora, o que é o tribalismo? O tribalismo é uma tradução de nacionalismo. É o reconhecimento de que você pertence a uma das nações que formam um Estado. Na França, você pode ser bretã, não pode? Pode ser provençal, não pode? Ou será que não pode ser normanda? Eu tive uma bisavó que, quando dizíamos que ela era francesa, retorquia prontamente: “Francesa, mas normanda”. Então, por que é que você não pode ter em Gana um sujeito que é gonja, um outro que é fante, um terceiro que é gã, um quarto, axante, todos cidadãos do mesmo Estado. Por que isso tem que ser combatido? Como um governo podia estar em mãos de políticos pertencentes a um ou a alguns grupos nacionais, com os demais em posições subalternas ou na oposição, o governo passou a ser visto por uns como tribalista, e a oposição, por outros. Formaram-se em muitos países partidos com base em determinadas nações ou grupos de nomes, por incompreensão de que as grandes formações políticas, os Estados, resultam da vontade, e quase nunca representam uma única nacionalidade. Os Estados italiano, alemão, francês, espanhol, belga, britânico, holandês não são compostos por uma única nação. Portugal é. Desse grande equívoco, herança do pensamento europeu, derivam os movimentos de secessão e as guerras civis que têm assolado a África.

Ligado a isso, o senhor acha que tem uma maneira africana de ser...

Africana, não: há maneiras africanas. Essa nossa tendência de falar da África como uma realidade única, como uma totalidade, serve, em última análise, para facilitar o nosso entendimento e a nossa compreensão. Mas não há nada mais diferente de um axante do que um ibo ou um ambundo. Existem na África grandes áreas culturais. Tal qual ocorre na Europa. Na Europa, você conhece, por exemplo, uma área ibérica, que abrange Espanha e Portugal. Se você quiser, essa área ibérica compreende também a Sicília e talvez até um pouco do Marrocos. Estamos diante de um mundo semelhante. Como estamos diante de um universo semelhante numa área nórdica, que se estenderia até a Grã-Bretanha. Na África, passa-se o mesmo. Congos, ambundos e ovimbundos,

por exemplo, apresentam uma semelhança cultural muito grande. Uma outra área seria formada, por exemplo, por iorubás, fons, huedas, guns e gãs, que possuem culturas muito semelhantes. Mas, às vezes, muito próximos um do outro, temos povos com culturas bastante distintas. Como os ibos e os iorubás. Entre os iorubás, por exemplo, as mulheres que têm gêmeos são consideradas privilegiadas pelos deuses, quase sagradas, e se consideram os gêmeos uma grande benção. Entre os ibos, a mulher que tem gêmeos tem de submeter-se a cerimônias de purificação, e esses seus filhos são jogados na floresta, para morrer, por impuros.

Mas os dois lidam de forma especial com os gêmeos, aí já tem uma...

Já tem uma aproximação. Não, eu dei este exemplo, como podia dar vários outros diferentes, para mostrar que em última análise são duas culturas que se chocam. Os iorubás formaram cidades-estados, são extremamente hierarquizados do ponto de vista do sangue, e os ibos não, não formaram estados, a não ser junto ao Benim, por influência desse reino, ou, mais ao norte, por contágio com os igalas, e não possuem estruturas hierárquicas baseadas no sangue, mas sim no êxito pessoal e na riqueza. À medida que uma pessoa enriquece, ela sobe na sociedade, porque a riqueza permite que compre os títulos que, de degrau em degrau, a levam aos patamares superiores da sociedade. Os iorubás não conhecem os párias; já os ibos, os possuem: o *esus*, ou escravos dos deuses. Então, estamos diante de sociedades que estão uma ao lado da outra, mas culturalmente se chocam.

Na realidade, há várias Áfricas. E eu tenho a impressão de que o nosso primeiro dever é compreender isso. O que se diz de uma África pode não valer para outra.

Porque eu penso às vezes, até a partir da música africana, que é muito aceita, incorporada mundialmente, o que o mundo ocidental, global, ao qual a gente acaba se ajustando, poderia aprender, poderia se enriquecer com coisas que viessem de um saber especificamente africano.

Mas veja que, no caso da música, você está diante de duas tradições musicais que entraram forte no Ocidente: a da África do Oeste e a do Congo-Angola. As outras ficaram de fora. Até mesmo na África, você ouvirá música congoleza nas praias do Índico. Mesmo na África, a música congoleza e a da África Ocidental, sobretudo a iorubana, se impuseram fortemente. E a caraibana, também. O que desejo ressaltar é que temos de estar atentos ao fato de que a África que entrou no Brasil não foi unitária, que os africanos que para cá foram trazidos não compartilhavam todos os mesmos valores, mas possuíam distintas culturas e, às vezes, valores contrastantes. Como de resto sucedeu com a Europa que recebemos: os espanhóis eram distintos dos alemães e também dos italianos. Esses imigrantes vieram de sociedades com culturas diferentes, com distintas maneiras de comer, de dividir o dia — o espanhol dorme a sesta, o alemão, não —, de andar na rua. Não só as relações familiares são diversas, mas também até o comportamento frente aos relógios. Mesmo num mundo cada vez mais globalizado, alemães e espanhóis continuam a ser diferentes.

Como o senhor viveu a sua experiência pessoal, o senhor viveu no Benim e na Nigéria...

Eu morava na Nigéria e ia muito ao Benim, porque eu era embaixador nos dois países ao mesmo tempo.

Então, como foi essa sua experiência, de estar inserido num modo de cultura...

Estar inserido em várias culturas. Porque na minha casa, por exemplo, embora estivesse em Lagos, que é um cidade iorubana, dois dos meus empregados eram ibos, e o cozinheiro e o chofer eram fons. Ah, meus guardas eram tuaregues: os seguranças da casa eram homens azuis, com véu a lhes tapar a boca e longas espadas. A diferença de culturas era meu pão quotidiano. Uns eram protestantes, outros, católicos, e outros, muçulmanos. Com uns eu falava em inglês, com outros, em francês, e com os tuaregues, somente por meio de intérprete. As diferenças faziam-se sentir no dia a dia, e eram extraordinárias. Havia, contudo, uma coisa espantosa: cada um daqueles meus servidores era poliglota. Todos falavam iorubá, ibo e hauçá. Quase todos, não só inglês, mas também francês. E desconfio de que os que serviam dentro da casa compreendiam perfeitamente o português e nele só não se expressavam para não revelar que o entendiam. Mais de uma vez, eu os surpreendi rindo quando alguém contava uma história engraçada à mesa.

Essa coisa que se diz, que quando se aprende várias línguas em criança se tem mais facilidade...

E o africano tem muita facilidade, porque na Nigéria e no Benim, por exemplo, as mães vêm de diferentes lugares. E como, entre os iorubás, que são polígamos, o filho de uma mulher é considerado como filho pelas demais mulheres do marido, ele acaba por aprender, sem sair de casa, várias línguas.

São línguas muito diferentes entre si?

Muito, muito diferentes. O hauçá é uma língua relativamente fácil de se aprender. Já o iorubá é uma língua muito difícil, uma língua tonal muito difícil, e muito diferente do ibo.

Mas é como se fossem assim, línguas latinas? Português, francês, italiano, ou é mais diferente?

Digamos, o ibo está para a iorubá — não estou fazendo uma comparação científica, não — como o romeno está para o português. Ambos pertencem ao mesmo ramo linguístico, o *kwa*, da família nígercordofaniana. Desse ramo *kwa* fazem parte também o fon, o evé e o gã, que são idiomas muito semelhantes, como o português, o espanhol e o italiano.

E essa experiência do senhor na Nigéria, no Benim, que sentimentos, que sensações, foram despertados na época?

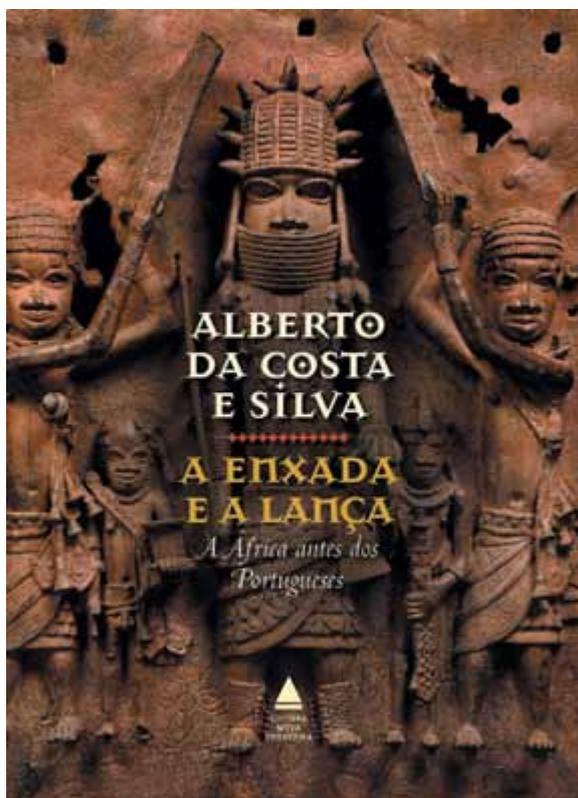
Ah, foi fascinante! Foi fascinante! Foi uma experiência extraordinária! Porque eu procurei viver a vida da terra. Fiz muitos amigos; dei-me muito bem com o obá de Lagos. Uma de suas mulheres era descendente de brasileira, era agudá...

Como era o obá de Lagos? Ele era um homem que tinha sido educado na Europa?

Eu nunca lhe perguntei onde se educou. Agora, o oni de Ifé, este era doutor por uma universidade inglesa. E o ashantehene, que visitei em Kumasi, foi meu contemporâneo em Roma. Eu era ministro-conselheiro da Embaixada do Brasil, e ele, o Embaixador de Gana.

Eles fazem parte também dessa elite europeizada?

Eles são europeizados, mas no cerne permanecem africanos, africanos de suas nações. Para serem reis, têm de submeter-se a todos os ritos tradicionais. O alafim



A enxada e a lança, a África antes dos portugueses.

todos os pelos do corpo raspados, a comer e a beber as comidas e as bebidas dos deuses, aprendendo a comportar-se com um rei divino”.

O nosso amigo era formado nos Estados Unidos, casado com uma moça encantadora, também formada em universidade norte-americana. Eu indaguei: “Como será a partir de agora? Voltará a jogar conosco?”. O companheiro médico tinha outra preocupação: a de como reagiria a mulher do novo rei, já que ele tinha vivido até então à maneira ocidental e monogâmica, e teria necessariamente, como rei, de ter várias esposas.

Mas isso, o senhor não acha que é uma coisa muito característica das várias culturas africanas, essa plasticidade, essa capacidade de convivência dos diferentes.

Essa capacidade que foi em parte destruída pelos homens da colonização e da descolonização, quer dizer, pelos europeus e pelos primeiros dirigentes africanos que assumiram a África na época das grandes esperanças. Vai ser terrível isto que vou dizer, mas os homens das grandes esperanças sentiam-se incomodados pela plasticidade africana. Não acabaram com ela, mas em muitas partes a enfraqueceram seriamente. Dogmáticos, senhores da verdade, não souberam aproveitar essa capacidade que sempre tiveram tantos povos africanos de acomodar diferenças, de negociar e conciliar oposições — uma capacidade que você identificará ao longo de toda a história da África.

O invasor se torna o invadido também...

Tornava-se o invadido, chamava o chefe dos conquistados para ser, na nova estrutura política, o “senhor da terra”, para ser o grande sacerdote, e dessa forma somava os conquistadores aos conquistados. Essa tradição de composição, acomodação e soma foi comprometida por pessoas que estavam imbuídas do pior que a Europa tinha, que era a crença de que só o que você pensa é que está certo, e todos os demais

de Oió, por exemplo, é mais do que um sacerdote: é a personificação de Xangô. Então, se um obá é, por exemplo, metodista, ele, como rei, tem de cumprir as obrigações rituais em relação aos orixás. O seu povo espera isso dele. Os reis tradicionais são quase sempre homens muito inteligentes e de uma habilidade mental fora do comum. Eu tive um amigo, um excelente engenheiro, em Lagos — jogava pôquer comigo, aos domingos — que um dia sumiu da roda. Perguntei a um companheiro, um médico iorubano, o que ocorrera com o desaparecido. O meu interlocutor perguntou-me: “Você não sabe? Está virando deus. Ele é de uma nação delta do Níger, e lá o rei é a encarnação divina. O nosso amigo vai ser entronizado rei e, portanto, vai virar deus. Nesse momento, ele está passando por todos os ritos necessários: está recluso, com

estão errados. Talvez seja esse o maior pecado do pensamento europeu. Não houve continente, a não ser, no passado, a Ásia, que tenha produzido tanto para a humanidade, como a Europa. Ela esteve tecnicamente na vanguarda do mundo, desde o fim da Idade Média. Sobretudo, porém, a partir do século XVIII, os europeus se afezaram à certeza de suas verdades. As guerras de religião, na Europa, foram desatadas exatamente por isto: por esta convicção de que os que não pensam como pensamos estão em erro e devem ser resgatados desse erro ou destruídos. Isso explica as cruzadas contra os albigenses, explica a Inquisição, explica Calvino, explica a Contrarreforma, explica Santo Inácio de Loyola, não é verdade?

Explica o Bush...

Explica até hoje o Bush! Explica tudo! Quando você se volta para os liberais europeus, você verifica que pouquíssimos eram liberais! Quase todos eram excludentes. Nós contra os outros. O pensamento excludente, a certeza intelectual de que você tem razão. E isso o africano não tinha. Você veja, o islamismo africano era dúctil, o cristianismo africano vai ser dúctil, mas, politicamente, numa geração, os que conduziam ou queriam conduzir a África perderam essa ductibilidade.

Será que essa perda é irreversível?

Não, eu acho que não. Penso que a África aprendeu e continua a aprender dolorosamente que não pode ser assim. Porque, você, quando olha para a Espanha, vê os bascos, os catalães, os andaluzes, os valencianos, os galegos, grandes agrupamentos. A África é toda como uma enorme Espanha. Ou melhor, como os Balcãs. Aqui você tem um grupo iorubá e, colado nele, um outro grupo mina, e mais adiante, um outro fon, e logo junto a este, um outro gun. Numa região predominantemente bornu, você pode ter bolsões hauçás, e numa cidade hauçá, um bairro ibo.

E eles viveram assim muito bem até chegar...

E viveram assim até a chegada dessa ideia de que a cada nação deve corresponder um Estado. O que é uma ideia falsa.

Embaixador, só para concluir, para a gente chegar aqui na nossa realidade, como que o senhor vê o ensino e a pesquisa de história da África hoje no Brasil?

Está melhorando. Começa a haver um maior interesse pela África. Eu, por exemplo, fui muito surpreendido pela recepção de meu último livro, *A manilha e o limbambo*, sobre a África e a escravidão, de 1500 a 1700. A Nova Fronteira tirou 3.000 exemplares, e a edição já está praticamente esgotada. Eu nunca pensei que um livro tão caro — porque é caro, oitenta e dois reais é muito caro para o Brasil — fosse vender 3.000 exemplares em pouco mais de seis meses, não é? Isso é um bom indício de que começa a haver um interesse.

O senhor fez história? Ou sempre foi paixão pessoal?

Paixão pessoal. Eu sou autodidata em tudo. As coisas de que gosto, eu nunca as estudei na universidade. A minha experiência universitária foi catastrófica, pois fui cursar Direito, e tinha horror àquilo tudo. Só gostava de Teoria do Estado e de Filosofia do Direito...

De política o senhor sempre gostou.

Mas nunca fiz política. Sempre gostei de observar a política, de ser observador da política, de procurar entendê-la. Nunca tive vocação pelo poder.

Retrato de Alberto da Costa e Silva

Alberto da Costa e Silva não devia morrer

Marco Lucchesi

Ocupante da Cadeira 15 na Academia Brasileira de Letras.

Alberto da Costa e Silva não devia morrer, não podia morrer. Era uma hipótese improvável. A multa seria muito pesada. E tudo mais, desnecessário.

— Tenho certeza de que não conseguiu. Uma obra límpida e ativa, rebelde e inovadora, vasta e fascinante não se desfaz. É patrimônio da cultura nacional.

Ele tornou-se um maestro, a reger os instrumentos de sua orquestra interior, poema e história, ensaio e memória, cujo lá fundamental é indubitavelmente a poesia.

Ninguém se engane. Alberto foi sobretudo poeta, ao longo de sua vida, em tudo o que fez ou deixou de fazer. Dotado de profunda intuição, viu mais longe, de forma nítida e sutil, o pálido semblante do futuro. Poesia despojada, espaço afetivo, sentidíssimo: pão sobre a mesa, cartas e retratos que povoam seus poemas. E que resgatam as coisas que se perdem, como nos versos “Usa o meu coração, se o teu já tens gasto”, verdadeiro tesouro da língua portuguesa.

Seu livro de memórias *Espelho do príncipe* é um dos mais bem-sucedidos capítulos sobre a infância, sempre em terceira pessoa, entre Jorge de Lima e Graciliano, em contraponto. E com Bandeira, com igual, serena humildade.

Porta semiaberta, o livro todo, cuja casa e quintal pressentimos, como se fosse uma arca disposta ao Dilúvio: tão implicados, homens e animais. Complementares, solidários. Alberto vive naquelas páginas. E não perde o direito de sonhar.

Alberto estudou a herança plural de nossa cultura. Olhar intenso para a África, dentro dela nos reconheceu. Propôs uma nova leitura do Atlântico: deixou de ser oceano e fez-se rio. Criou uma poética do diálogo para alcançar o centro da diáspora. E reuniu as margens que pareciam distantes.

Foi seu amigo o rei de Ifé. Veio ao Brasil, enquanto rei e sacerdote, para acalmar as almas dos escravizados: um belo e contundente ritual.

Alberto deu início a uma leitura participativa dos laços vigorosos que nos prendem. Que são também os laços que libertam. Prendem e libertam. Ele apostou na diversidade, combateu o racismo, antecipou-se a uma agenda de justiça e igualdade. Assim como a lei Afonso Arinos.

Falava horas a fio de música e pintura, de seus amigos de África e Portugal. E quando ganhou o Prêmio Camões, festejado por todos, chegou a duvidar do próprio mérito.

A geração de Alberto “buscou a santidade”, disse uma vez citando Léon Bloy. Tornou-se, vida afora, agnóstico ou ateu. Só mesmo quando ouvia “A paixão segundo Mateus”, de Bach, pensava na hipótese de Deus.

Jamais passou de hipótese.

Se Deus ou Bach existirem, em alguma parte do universo, Alberto dará testemunho pleno de uma vida luminosa, fraterna e solidária.

Soneto a Vera

Estavas sempre aqui, nesta paisagem.
E nela permaneces, neste assombro
do tempo que só é o que já fomos,
um céu parado sobre o mar do instante.

Vives subitamente em despedida,
calma de sonhos, simples visitante
daquilo que te cerca e do que fica
imóvel no que é breve, pouco e humano.

As regatas ao sol vêm da penumbra
onde abria as janelas. E, de então,
vou ao campo de trevo, à tua espera.

O que passa persiste no que tenho:
a roupa no estendal, o muro, os pombos,
tudo é eterno quando nós o vemos.



Retrato de Alberto da Costa e Silva

A enxada e a lança: Concepção

Alberto da Costa e Silva

Quarto ocupante da Cadeira 9 na Academia Brasileira de Letras.

Já contei mais de uma vez como Carlos Lacerda, num jantar em Madrid, na casa de Lídia Besouchet e Newton Freitas, me intimou a escrever sobre a África e os seus povos. O que para poucos eu disse foi que, no domingo seguinte, deixei de ir, como costumava, ao Museu do Prado, e passei a tarde, de lápis na mão, a fazer uma espécie de índice do que havia sobre os antigos reinos de Axum, Gana e Mali, nos livros recentes de história da África que adquirira em minhas viagens por aquele continente. Não demorei a perceber que o que neles para mim era novo, como os achados da arqueologia, se somava ao que guardara de minhas repetidas conversas, ao longo de vários anos, com a literatura dos Descobrimentos.

Em sucessivos fins de semana, não hesitei em sombrear um pequeno pedaço do desenho que estava fazendo, demorando-me num simples parágrafo de um texto moderno e bem cuidado, para casá-lo com uma, duas ou várias referências, descrições ou relatos postos no papel por mãos antigas. E uma leitura me levou a outras, que me aproximavam dos que nos ofereciam os frutos de sua aventura, de sua inquietação e de seu saber, nas revistas especializadas em assuntos africanos que se publicavam no Reino Unido, na França e nos Estados Unidos. E também na África, notadamente em Dacar.

Quando, em 1977, fui transferido de Madrid para Roma, levei comigo uma caixa com centenas de notas e interrogações de leitura — sobre o xadufe e a nora ou roda pérsica, e sobre os arreios dos cavalos e a maneira de montar de alguns povos, e sobre a construção de muralhas, e sobre as almadias em alto mar, e sobre os teares horizontais e verticais, e sobre isto, e sobre aquilo, e sobre tudo o que não sabia ou julgava que sabia. Alguns desses papéis estavam datilografados cuidadosamente por mim, como se fossem — e eram — parágrafos do livro que eu prometera escrever.

O livro tomara forma na minha mente: imaginava o ritmo apressado de alguns de seus capítulos, as ênfases em alguns temas e a multiplicação das dúvidas, enquanto buscava nos autores do passado e do presente que suas palavras confirmassem o que era memória nas minhas.

Em Roma, encharquei-me da visão islamita da África. Dos viajantes e geógrafos árabes e arabizados. Já conhecia vários deles. Os mais famosos. Mas tinha muito que aprender com os outros. Como tinha muito que aprender, nas coleções dos museus, com as esculturas e os objetos rituais ou de uso diário de diferentes povos da África.

Menino e moço, encantou-me a diversidade das máscaras que se mostraram mestras do Modernismo europeu, mas foi durante a minha estada na Nigéria, entre 1979 e 1984, que percebi que elas se impregnavam de tempo, ou seja, de história. Em Lagos, não acrescentei muitas páginas novas ao meu livro, mas refiz várias das que tinha por concluídas, para aplicar a um ou mais parágrafos o que me fizera pensar o anel de ouro maciço de um nobre acã ou um travesseiro de madeira que, ao servir de apoio para o pescoço, preservava as tranças de um requintado penteado.

Em Lagos, portanto, o livro andou devagar. Logo, porém, que regressei a Brasília, voltou-me o gosto pelo que estava escrevendo. Acordava entre as 5 e as 6 horas da manhã — sem despertador —, trabalhava no livro até as 8, tomava o café e seguia para o Itamaraty.

Continuei a despertar cedinho em Lisboa, para onde fui em 1986. E lá decidi que terminaria a minha história das numerosas Áfricas por volta de 1500. contei as páginas que já havia escrito: beiravam o milhar. Ainda tinha, contudo, muito cansaço pela frente. Devia rever cuidadosamente cada capítulo, cada parágrafo, cada oração. Dei-me a isto. E revi por três vezes os meus originais — o que representava ter de datilografar numerosas páginas muitas vezes, pois não contava ainda com o socorro do computador. Se me custou organizar a bibliografia, muito mais difícil foi montar um índice que, bondosamente, desse a mão ao leitor.

Um índice cuidadoso parecia-me essencial. Numa grande mesa, fui arrumando em pilhas, por ordem alfabética, os cartões com os itens que formariam o índice. Na primeira semana, eram uma centena; no fim do mês, chegavam a dois mil.

Fiz algumas ilustrações, orientei o traçado de alguns mapas e fechei toda a papelada numa pasta que, a caminho de Bogotá, em 1990, trouxe comigo para o Rio de Janeiro. Entreguei-a a Sebastião e Carlos Augusto Lacerda, e comecei a escrever *A manilha e o libambo*.

— Rio de Janeiro, 2/6/2021

Ainda que os mapas mostrem alguma vez a totalidade da África e indiquem áreas e lugares ao norte do Saara, este livro se restringe à parte negra do continente e aos povos que viviam ao sul do grande deserto. Não que negue a importância fundamental que teve o Egito no desenvolvimento das culturas núbias, nem a influência do Magrebe e da Líbia na expansão do islamismo e de novos modelos políticos no Sael e na savana sudanesa, mas a história dos egípcios, líbios e berberes, das colônias fenícias, gregas e romanas, e dos árabes e arabizados pertence a um outro universo: o do Mediterrâneo. Para os povos do norte da África, as paisagens além do Saara e a oeste do mar Vermelho sempre estiveram distantes e sempre foram exóticas. Como distantes e exóticas para os brasileiros, ao interromper-se, no fim do século XIX, o demorado convívio com a outra margem do Atlântico, se foram tornando as terras de tantos de seus avós, enroupadas de preconceito, infâmia e remorso. E de saudade e mito.

Lisboa, em 29 de março de 1990.

Prefácio da primeira edição de *A enxada e a lança*.

A estrada linheira

Socorro Acioli

Jornalista, Doutora em Literatura pela UFF-RJ, professora da Universidade de Fortaleza (UNIFOR). Autora, dentre outros trabalhos, dos romances *A cabeça do santo* e *Oração para desaparecer*, publicados pela Companhia das Letras.

A escrita do romance é um projeto que se executa. É uma decisão. Um dia alguém resolve que dedicará seus próximos dias, meses, anos a contar uma história. É um trabalho com as palavras. Milhares de palavras. Cinquenta mil palavras constroem um romance de volume razoável para os tempos atuais. O projeto a ser executado, visto como olhos pragmáticos, é encher páginas até atingir este número. Está feito o livro.

A escrita do romance é um ato de fé. É uma doação. Um dia alguém decide doar dias, meses e anos de sua vida, transformar vida em palavras e entregar isso a outra vida. Tome aqui cinco anos de dedicação, diz o autor, na esperança de ter aberto uma porta larga no velho mundo do leitor. Seu tempo é multiplicado nas horas dos outros, é quase como ter tudo de volta. Faz valer a pena, faz sentido ter escrito. Está provado o mistério da fé.

A escrita do romance é um ato de ódio, uma missão, um plano, uma ilusão, uma ganância, uma salvação. Depende de quem o executa e não se pode tratar da matéria com nenhuma generalização, pois poucos trabalhos são tão pessoais e íntimos quanto este. Cada um que escreve conta o que viveu e assim temos um caleidoscópio de experiências.

Eu, por exemplo, escrevi o romance “Oração para Desaparecer” por obediência a uma ordem dada em 1946 mas que eu só recebi em 2016 e concluí em 2023.

Primeiro veio a imagem. Uma amiga me mandou a foto de uma igreja quase totalmente enterrada pela areia, sem data e sem referências. Parte do teto na nave central não existia mais. Cerca de trinta pessoas posavam para a foto. Mulheres de saias longas, chapéus. Alguns cavalos, um homem na sela de um deles. Fim do século dezenove, provavelmente. A igreja enterrada: na junção dessas duas palavras havia um livro possível. Decidi começar o trabalho e escrever um romance a partir da fotografia.

A história aconteceu em Almofala, uma praia cearense. A explicação geológica detalhava o fenômeno comum das dunas móveis, das tempestades de areia que já enterraram casas, igrejas, vilas inteiras ao redor do mundo. O mesmo vento, quando mudou de ideia, fez o sopro contrário que a desenterrou. Nos dias de hoje ela reina como um monumento branco, abriga os cantos das missas, recebe visitantes e reflete o sol no centro da pequena aldeia.

Na primeira tentativa de pesquisa, descobri que existem mais sete Almofalas e elas estão em Portugal. Do árabe, significa “acampamento temporário”, deixados

pelos caminhos dos Mouros na Península Ibérica. José Saramago fala das Almofalas no seu livro “Viagem a Portugal”, uma aldeia que é quase nada. Assim são todas. O Brasil está cheio de topônimos, isso não era nada de espantar. Uma igreja enterrada, sete cópias de cidades. Eu ainda não via a ponta do fio por onde eu puxaria a história.

Decidi ir a Almofala ver a igrejinha de perto. Assisti missa domingo de manhã e nem sou católica. Observei as pessoas e os ritos. Falei com muita gente e me contavam o que ouviram dos seus pais e avós. Que a duna, de noite, assustava. Que ouviam o sino badalando ali por baixo. Que na lua cheia tiravam a areia na barra da saia, nas latas, nas sacas, mas no dia seguinte o vento cobria tudo de novo.

Almofala é território Tremembé e fui conversar com eles. Lutam pela terra, pelo coqueiral infinito que lhe foi tirado. No dia sete de setembro eles dançam o Torém na frente da igreja e eu dancei com eles. Fui conhecer uma pajá, a dona Elita. Entrei na sua casa de cura e entendi a religiosidade Tremembé, tão brasileira, com tantos santos e entidades em poderosa convivência sob a luz das velas.

Ela rezou por mim. Eu disse que estava pesquisando para a escrita de um livro e ela me disse que me via em uma estrada linheira. Perguntei o que era. Estrada reta, comprida, apurmada, bonita, estrada longa. Já andava no segundo caderno todo escrito com dados e fatos da pesquisa.

Enfim encontrei um homem que viu a igreja enterrada e ajudou a desenterrar. Contou que os objetos desapareciam em Portugal e apareciam aqui. Acontecia o mesmo daqui pra lá. Nomeou os ventos: o Terral enterrou, o Vento Leste desenterrou. Quem soprou foram os encantados. Tomei nota de tudo. Senti tudo. Mas ainda não tinha uma história.

Tive medo de morrer e
deixar o livro inacabado
e assim descobri
que eu nunca quis
tanto viver.

Era uma igreja
enterrada e desenterrada
pelo vento.

Era o povo Tremembé,
adorando a Labareda,
lutando pela vida.

Eram os escravizados
singrando o rio,
formando um novo
quilombo.

Era Portugal nos
entregando uma língua
e um processo
colonizador violento.

Era Joana Camelo
e Carlos Drummond
de Andrade.

E eu, tantos anos depois,
diante de tudo, assumi
a responsabilidade
de fazer disso tudo
um romance.

Fui a Portugal para um evento em Óbidos e aproveitei para planejar uma ida a uma das Almofalas. A mais viável era a que ficava perto de Caldas da Rainha. Fui com uma amiga acostumada a aventuras, pois só assim me compreenderia. A princípio não entendemos porque o senhor da bilheteria relutou tanto e ficou tão espantado quando pedimos uma passagem de ônibus para Almofala uma hora da tarde. A sua companheira de trabalho disse “cada um vai onde quer”. Uma senhora atrás de nós, na fila, completou que “eu, daqui, nunca iria”. Não teve a coragem de perguntar o que faríamos lá. Vendeu os bilhetes e nos acompanhou com os olhos.

Teria sido útil se ele tivesse avisado que não havia nenhum ônibus de volta. Que era uma cidade com setenta por cento das casas abandonadas e que as pessoas que moravam lá, no máximo duas em cada lar, só estavam aí porque não podiam mais sair. Minha amiga é mais corajosa, eu tive medo do som das minhas botas no chão. Do latido dos cachorros. Um latia, outro respondia. Para mim aquilo poderia ser um plano de morte.

Que ideia idiota essa de achar que eu encontraria o jeito de contar minha história andando e morrendo de medo em uma Almofala semi abandonada. Felizmente a sorte não me abandonou e eu tinha guardado no bolso o cartão de um taxista que andou conosco em Caldas da Rainha mais cedo. Ele foi nos buscar, ele nos salvou. Ficou da visita a foto na linda placa de azulejos: Almofala. Al mohala. Alma fala.

Mesmo assim, eu não tinha um romance. Tinha pedaços, cenas, imagens, fragmentos, mas isso não era suficiente. Sou uma leitora muito exigente com os romances que leio. Ao imaginar algo escrito só com o que eu trazia até ali, eu detestaria.

Voltei para a pesquisa bibliográfica. De novo as matérias de jornal, os artigos científicos. Encontrei um artigo explicando detalhadamente o projeto de restauro da igreja, o detalhamento do estilo arquitetônico, dos materiais, o que era ou não original, o que pode ser preservado até chegar em um trecho que mudou completamente o curso do meu trabalho.

Em determinado momento, o autor do artigo citou uma crônica de Carlos Drummond de Andrade, com o título “Areia e Vento”, publicada no Correio da Manhã de 17 de novembro de 1946.

Graças ao trabalho magnífico da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, encontrei a crônica. Era Carlos Drummond de Andrade falando da igreja da Almofala, a minha igreja e fazendo uma convocação:

*... assalta-me o desejo de convocar os poetas, os sociólogos,
os pintores, os romancistas e os músicos do Brasil
e pedir-lhes que vejam, mas vejam longamente, a igreja
de Almofala. [...] Vinde poetas e vinde sábios, vinde
celebrar comigo este caso de vento e areia, e o índio disperso
e a soterrada igreja.*

Drummond teve acesso aos documentos sobre a igreja de Almofala no IPHAN e ficou entusiasmado com o contexto do enterro da igreja. Ele conta que a igreja foi construída como símbolo de um pacto de paz entre a Coroa Portuguesa, os padres encarregados da catequese e o povo Tremembé. Tudo por causa de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, encontrada na praia. Caiu um galeão espanhol, era o que diziam, coberta de ouro. Os Tremembés, achando que era uma chama na praia, a chamaram de Labareda e a adoravam como a um Encantado.

O pacto era o seguinte: eles devolveriam a imagem e Portugal providenciaria a construção de uma igreja para adoração. Eles poderiam entrar, olhar para a Labareda e dançar o torém no adro. A madeira foi levada da Bahia por escravizados que também trabalharam na construção, pelo rio Acaraú.

Os Tremembés traziam, todos os dias, centenas de búzios da praia, pisavam nos pilões e misturavam à cal, para que a igreja tivesse o espírito do mar. Assim foi feita, assim apareceu na praia a igreja de uma torre só, essa metáfora de Brasil.

Mas o acordo de paz não foi cumprido e logo depois da construção, um massacre dizimou dezenas de Tremembés. Foi por isso que os Encantados operaram vingança, sopraram o vento, enterraram a igreja.

Naquela foto, a primeira que vi, estava o Padre Antonio Tomás, bispo do Ceará. Sua presença ali ordenava a interdição da igreja e a retirada da imagem de Nossa Senhora da Conceição da Almofala, que iria para Fortaleza.

Drummond diz na sua crônica que uma prostituta chamada Joana Camelo, indignada com o roubo da santa, tirou o tamanco do pé e jogou na cabeça do padre. Agora sim, eu tinha uma história.

Era o ano de 2016 quando eu prometi ao cronista que não iria mais desistir do livro, pois ele me deu uma personagem de presente. Joana Camelo passou a ser o foco do personagem. Inventar uma mulher. Inventar uma vida. A cena da violência contra o padre dizia muito sobre ela. A partir dali eu precisava seguir. Foi quando decidi que ela iria atacar o padre, entrar na igreja soterrada para salvar a santa e dali, desaparecer.

Joana Camelo seria dada como morta, mas estava a salvo porque rezou a Oração para Desaparecer, dos Tremembés. A reza que os livra do perigo, que cega o inimigo. Era óbvio que ela renasceria em Portugal, na Almofala de lá. Agora eu já conhecia, já poderia descrever tudo e escrever o livro.

A partir desse momento foram mais sete anos de trabalho, até concluir o texto. Duas versões foram descartadas para começar tudo de novo. Joana chegou ao outro lado sem memória, mas falava. E descobriram, pelo sotaque, que era brasileira.

Enquanto estive presa, por vontade, nessa história, vivi anos muitos felizes. Fiz amigos, conheci os Tremembés. Fui abençoada, curada. Entendi a vida de outras formas. Tive medo de morrer e deixar o livro inacabado e assim descobri que eu nunca quis tanto viver.

Era uma igreja enterrada e desenterrada pelo vento.

Era o povo Tremembé, adorando a Labareda, lutando pela vida.

Eram os escravizados singrando o rio, formando um novo quilombo.

Era Portugal nos entregando uma língua e um processo colonizador violento.

Era Joana Camelo e Carlos Drummond de Andrade.

E eu, tantos anos depois, diante de tudo, assumi a responsabilidade de fazer disso tudo um romance. Quarenta e sete mil palavras. Uma capa azul da cor do mar da Almofala daqui e do céu da Almofala de lá.

Escrever um romance é um projeto que se executa, um ato de fé, um modo de viver, missão, profissão, sina, destino, entrega. O sentido da escrita se constrói por dentro dos olhos dos leitores. Já pensei em deixar um exemplar no colo do Drummond da praia. Fazer uma entrega simbólica. Contar que recebi seu pedido, setenta anos depois, como se abrisse uma garrafa jogada ao mar. O que são setenta anos sendo a Literatura uma força tão poderosa quanto o amor, o fogo mais antigo, que dissolve e recria o tempo.

Uma promessa a Rachel de Queiroz – Dona Bárbara do Crato

Ana Miranda

Escritora e desenhista.

Ana Miranda, minha filha, sente, fique só uns cinco minutos, que ando muito cansada, a velhice é uma praga, não serve pra nada, você ainda está nova, não sabe o que é a velhice, mas vai saber, envelhecer é coisa que não aconselho a ninguém, mas, velha estou, e ando viajando por uns ermos escuros, tonta, desorientada, como se estivesse num túnel e estranhando a claridade, quem me quer bem me deixe num lugarzinho sossegado só pra eu espiar o mundo, porque pra trás não posso olhar, só vejo mortos e mortos, e pra frente, não sei o que me espera, nem o que ainda vão roubar de mim, quer um cafezinho, uns biscoitos? Bastiana, avie um chá pra Ana Miranda! Este é seu livro novo? São os romances que me servem de companhia nas horas de amargura, fico feito um cachorro com um osso velho, deixa ver, bote aí uma dedicatória, eu gosto de romances, mesmo sabendo que só falam de desgraça, quem é que faz reputação contando alegria? As desgraças é que nos fascinam, escreva histórias de crime, de maldade, de sofrimento, minha filha, o interesse do leitor, e eu falo mais como leitora do que como escritora, o interesse é pelos horrores que se descrevem, quanto mais sangue e lágrimas mais brilham os nossos olhos, a literatura dá conta das vilezas humanas. Quem foi que lhe disse que a arte nos redime? Tolice, minha filha, não há redenção para a humanidade. Não quero contaminar seu coração com minhas amarguras, com a minha língua de maldizente, as minhas queixas e a minha mania de ser a palmatória do mundo, mas o que é que o mundo pode oferecer senão desamparo, desorientação e medo, ou uma indiferença de condenado? Do que mais podemos falar, nós, escritores, a não ser de guerra, opressão, exploração e suborno, lutas raciais e religiosas, bomba atômica e gases venenosos, tiroteios, assassinatos, atentados, terrorismo, epidemias, miséria e fome? Esta é hoje a humanidade, minha filha, nada se levanta, prospera ou cresce neste mundo de hoje, tudo antes parece afundar-se, desaparecer e ficar podre... Coma mais um biscoitinho.

Minha filha, conhece a Bárbara do Crato? Nunca ouviu falar? Depois anda dizendo que é cearense, não dá para ser cearense sem conhecer a nossa história, dona Bárbara do Crato é a heroína cearense, uma heroína republicana, a única mulher recolhida aos ergástulos da Bahia, em virtude da Guerra dos Padres de 1817, ela foi a chefe dessa revolução independentista e republicana, um fato espantoso pelo ineditismo no Brasil, uma representante do sexo feminino acusada de um crime passível de pena capital. Bastiana, me traga aquele livro ali! Eu sou descendente de

Bárbara, sou da família do José de Alencar que é neto da Bárbara do Crato, ela era a mãe do senador Martiniano. Dona Bárbara do Crato é minha quinta-avó pelos dois lados, sou descendente da dona Bárbara como José também era. Minha bisavó era prima-irmã de José de Alencar. Ela contava episódios de quando o primo José vinha ao Ceará. Ele era deputado e convivia com as primas. Ele lia suas histórias para elas. Pois está vendo este livro aqui que eu separei? Tome, guarde este livro e escreva a história da dona Bárbara do Crato, a heroína cearense que ninguém conhece, mesmo no Ceará pouca gente conhece, sei que ninguém gosta mais de herói, os heróis se perderam no meio da multidão, entendo o que você está dizendo, minha filha, o herói perdeu o seu fascínio até na literatura, o romance moderno já nasceu anti-heroico, com *Dom Quixote*. E com *Ulisses* de James Joyce se acabou até o anti-herói, o personagem é qualquer um de nós, gente do dia a dia, do cotidiano nas tabernas de uísque, nos becos imundos, na vida moderna todo mundo é herói, mas Bárbara possui a fascinação da personalidade, porque apesar de todos os seus desenganos ela sempre teve o coração cheio de fúria, coisa de gente que acreditava ser possível nivelar a desigualdade com um apelo ao idealismo e ao altruísmo, gente capaz de renúncias, o peito cheio de amor pela liberdade, ódio aos regimes absolutos, capaz de entregar a vida à terrível e devoradora luta que separa sem remissão as fraternidades do gênero humano até que uma consiga destruir a outra.

Não, não posso eu mesma escrever esse romance, não posso, minha filha e você há de compreender as minhas razões. Mas eu vou lhe contar o que sei da história de Bárbara, sei muita coisa, de ler, de ouvir, da versão familiar. E depois disso, você me prometa que escreve. Mas não se esqueça: nunca alforriar o elemento imaginativo, se

Minha filha, conhece a Bárbara do Crato? Nunca ouviu falar? Depois anda dizendo que é cearense, não dá para ser cearense sem conhecer a nossa história, dona Bárbara do Crato é a heroína cearense, uma heroína republicana, a única mulher recolhida aos ergástulos da Bahia, em virtude da Guerra dos Padres de 1817, ela foi a chefe dessa revolução independentista e republicana, um fato espantoso pelo ineditismo no Brasil, uma representante do sexo feminino acusada de um crime passível de pena capital. Bastiana, me traga aquele livro ali!

entregue à sedução do fabuloso. Nada de lengalengas sentimentais, sertão é ódio, espinho e sangue. Pise no chão, minha filha. Cuspa e esfaqueie. Mas ouse roubar o fogo do céu, atreva-se a interferir com as unidades sagradas, crie a máquina diabólica capaz de percorrer as idades, altere as velhas leis aristotélicas que regem as percepções sensoriais e, mais insolente ainda, atravesse a fronteira entre o racional e o irracional, deixando-nos um arrepio de sacrilégio. Vá indo. Desça lá, ponha seus próprios pés na terra e chafurde, jogue-se pelos abismos. Com o tempo, minha filha, você vai penetrar o cerne dessa mulher, sei como é a nossa luta, inglória. E entre nos domínios da política, porque, como dizia o Alencar, para nossa família a política é uma religião.

Você sabe, minha filha, que eu cresci nos sertões e ali eu aprendi a calcular o valor que tem cada árvore, cada tufo de macambiras, a beleza cortante dos conjuntos de mandacaru nas lajes, as paisagens sob irradiação do sol ou da lua... Meu grande amor é o sertão. Esse mesmo amor você precisa sentir, para o romance. Precisa se sentir bem na confusão desolada dos galhos secos, dos espinhos agressivos, conhecer as nuvens que são apenas enfeites do céu, sentir a aproximação da chuva e comover-se com o reverdecer milagroso. Pois você vá ao sertão, minha filha, apanhe um pouco de terra vermelha, passe-a no seu rosto pra sentir aquele cheiro de invisíveis sementes que germinam, e as pequenas raízes e pedacinhos de folhas, e até formigas e tracuás escapando pelo dorso das nossas mãos. Essa deve ser a sua prece, um ritual de amor.

Recebi do meu pai o amor pelo sertão, ele era um ecologista *avant la lettre*. Herdou a extensa mata do Junco, onde se tirava lenha para locomotivas, mas botou critério nesse corte, poupava a madeira de lei, ali jamais se abatia um cumaru, uma aroeira, um pau d'arco. Quando recebi de herança a fazenda Não Me Deixes, veja só que nome...

Debruçada nas águas dum regato

A flor dizia em vão

À corrente, onde bela se mirava...

"Ai, não me deixes, não!" (Gonçalves Dias)

cuidei dos bosques da Caatinga e da fauna que ali vivia como num paraíso. Em 1994 apelei para o tombamento dos inselbergs de Quixadá, e a caravana de seres fantásticos em pedra foi decretada paisagem notável, de excepcional beleza cênica e reconhecida a riqueza de seus monólitos como patrimônio natural. Em 1998 escrevi de próprio punho, em um papelzinho timbrado da Academia Brasileira de Letras, o requerimento para que fosse declarada a fazenda como reserva particular, criando ali uma área de conservação ambiental. Todo esse esforço foi coroado num dia, quando chegaram dois carros carregados de gaiolas com aves silvestres que tinham sido aprisionadas, para que eu as libertasse e passassem a viver nas matas da fazenda. Acho que mereci essa honraria, pois sempre foi preocupação minha, desde menina, soltar passarinho. E abri as gaiolas, uma a uma. Nunca esqueci, minha filha, a sensação de libertar um pássaro, senti-lo estremecer entre os meus dedos, assustado; retirá-lo suavemente da gaiola, estender os braços o mais longe e abrir as mãos no ar, dando liberdade ao cativo. Liberdade ao cativo, entende, minha filha? É o sentimento desse romance, seu *leitmotiv*, como você me disse, aquele dia, que o *leitmotiv* de Carmem de Bizet é o sangue. Basta de maçada!

Texto inédito de Ana Miranda, escrito após visita a Rachel de Queiroz em seu apartamento no Leblon, Rio de Janeiro, nos anos 1990. A promessa resultou no romance Semíramis, publicado em 2014, no qual Barbara do Crato é personagem e musa.

Restauração e construção

Bernardo Ajzenberg

Escritor, tradutor e jornalista paulistano, autor de *Inveja e outras histórias* (2023) e *A gaiola de Faraday* (Prêmio ABL de Ficção em 2003), entre outros livros.

Vem uma pontada no estômago, mais precisamente no alto dele, quase no esôfago. Em seguida uma queimação, combinada com o velho e conhecido aperto na garganta. Difícil relacionar esses sintomas uns aos outros sem considerar que o nexos entre eles nasce e se expande, se costura, a partir da contração do corpo, um ponto que costuma se aquecer com a aproximação da cabeça, dói, e deve se situar pouco acima da testa, ali dentro. Esse ponto, por sua vez, recebe uma energia cuja origem parece estar entre os olhos, o vértice que apertamos entre o polegar e o indicador para liberar os canais lacrimais. As palavras então cedem, dispõem-se, se abrem, se apresentam. E se despregam ao mesmo tempo servis e soberanas — são escolhidas, mas também se impõem na vibração germinal da frase. É aí que nasce o texto.

Passei boa parte dos anos 1990 escrevendo resenhas literárias, principalmente sobre livros de autores brasileiros. Muitos jovens ou estreatantes emergiram naquele período imediatamente após a ditadura militar (inclusive eu, com minhas próprias incursões na ficção) e continuam firmes e fortes publicando obras que já lhes garantiram um espaço na história recente da literatura no país. Não é bem o caso, pois se trata de uma autora já então consagrada e muito conhecida, mas certa vez, em 1994, publiquei na Folha de S.Paulo uma resenha sobre um livro de memórias da saudosa Nélida Pinõn (1937-2022) chamado *O pão de cada dia*. Alguns dias depois da publicação, recebi um telefonema de Nélida. Ao atender, imediatamente pensei: “hummm, deve ter algum problema, onde será que eu errei?”. Ela foi muito gentil e me ligava para agradecer. Agradecer, especialmente, por um motivo que me surpreendeu: “Você não imagina o quanto a sua resenha emocionou e fez bem para a minha mãe, e como ela ficou orgulhosa de mim, Bernardo. Sou-lhe muito grata por isso”. Nélida tinha então 57 anos, eu 35. Viramos amigos.

Recentemente, perdi meu pai. Nonagenário, ele já vinha enfrentando havia uns oito anos problemas de saúde de diversas ordens, as dificuldades se acumulando, e, pelo que pude compreender, um câncer detectado tardiamente no pâncreas acabou por acelerar de modo fulminante e decisivo seu processo de realocação no universo. De alguma forma ele já havia captado o início do fim, e foi nos últimos anos distribuindo pequenos pertences entre os membros da família: alguns relógios de pulso, pequenas esculturas, lembranças de viagens, álbuns de fotografias, estatuetas, pinturas ou gravuras, CDs, canetas, chaveiros, tapetinhos, livros, até mesmo roupas que sabia que jamais voltaria a usar. Apesar disso, ao iniciar o esvaziamento do apartamento onde ele morava de aluguel, eu e minhas irmãs nos deparamos com armários e gavetas de escrivaninha lotados. A relação é longa. Vou resumir: inúmeras

A pontada no estômago
e todos aqueles
sintomas de algo que se
impõe percutindo nos
canais lacrimais me
levam, neste momento,
a mergulhar em uma
forma cujos contornos
não enxergo, cuja
profundidade não
consigo precisar e para a
qual não pressinto quais
palavras serão as mais
apropriadas. Talvez
tudo venha a acontecer
por uma via muito mais
simples e límpida do
que eu mesmo suponho
agora. Talvez não.

carteirinhas de pertencimento a associações, placas de reconhecimento por sua atuação na área médica, diplomas, passaportes, cadernos com anotações diversas, bilhetinhos recebidos dos filhos quando crianças, vários passaportes que se revalidaram ao longo de décadas, documentos, blocos em branco para prescrição de receitas a pacientes, pastas cheias de gravuras e pôsteres que não haviam encontrado espaço nas suas paredes, documentos de seus pais, vindos da Polônia nos anos 1920... Todo um acervo que levará um bom tempo para ser destrinchado e, claro, muita papelada, mas muita mesmo, a qual nos levou a considerar a hipótese de que, além de preservar sua própria memória, sua história, meu pai era também uma espécie de acumulador muito organizado. Seu túmulo ainda não foi inaugurado — de acordo com as regras judaicas, temos o prazo de um ano para fazê-lo —, e recebi de minhas irmãs a tarefa de redigir o seu epitáfio. Está difícil. De certa forma, é como escrever um livro, ainda que minúsculo. Sei aonde quero chegar, mas não sei muito bem por quais caminhos ou atalhos devo ir.

Recentemente, também, comecei a tentar organizar o meu próprio acervo, focado, aí, nas coisas que escrevi desde a adolescência. Tudo está em meia dúzia de caixas de plástico transparentes: recortes de jornais e revistas, reportagens ou resenhas que escrevi,

pequenas publicações, fotografias, algumas placas de reconhecimento, diplomas, certificados, alguns prêmios, textos de resenhas ou ensaios sobre livros de minha autoria, fotografias, cartas, depoimentos, dezenas de traduções que realizei...

Em que pesem os muitos anos de ativismo e de uma militância política intensa e apaixonada na juventude (até quase completar trinta anos de idade), vejo-me hoje como um homem de letras e, inevitavelmente, confronto essa constatação com a de que meu pai, embora tenha sido um grande leitor (sempre teve uma linda biblioteca nas diferentes casas onde morou, da qual inclusive fui herdando muitos volumes que hoje compõem a minha), foi sobretudo um homem de ação, socialmente, como integrante de entidades diversas e na medicina (inicialmente como pediatra e depois, numa virada espetacular e admirável em idade já avançada, como analista). E me pergunto aqui: de que serve essa comparação? Ainda não sei. Só sei que que ela se impõe e me remete a um pequeno receituário que escrevi para

mim mesmo há vários anos e tento aplicar, de forma nem sempre bem-sucedida: escrever à mão, escrever no computador, ler no tablet, ler impresso, correr/caminhar/nadar, tocar alguém, fumar um bom charuto, ouvir (vozes, música, vento, chuva), amar, silenciar no cinema, abrir e fechar os olhos com muita consciência. Um dia ganhei de minha filha uma plaqueta apócrifa que também exponho, como um tipo de mantra complementar, em minha biblioteca: “Por ser esta uma zona de lectura, se ruega a toda persona sea respetuosa com el lugar y su voz la trueque em murmullos, los murmullos em sussurros y los sussurros em silencio, que la paz em los oídos ayuda a escuchar el hojeo, sonido que sólo molesta a los necios”.

Os livros que escrevi refletem e são frutos de tudo o que aparece nas linhas anteriores deste texto. Não teriam surgido sem a necessidade profunda de processar imagens, lembranças, angústias, realizações, dúvidas, fugas, anseios, alegrias, medos — de não deixar que nada disso me escape, se perca (porque na verdade nada nunca se perde, apenas se oculta e pode se transformar em profundo amargor ou em um vazio assombroso). Sem dúvida, publicando, compartilho toda essa sublimação. (Não são livros obrigatoriamente autobiográficos, embora essa discussão seja vencida, de certa maneira, quando se fala nesses sentimentos como germes de uma ficção. Como se sabe, uma autobiografia, afinal, não se faz apenas de fatos objetivos.) Quando escrevo “necessidade profunda de processar”, quero dizer que, se todos esses substantivos podem e obviamente se manifestam e se impõem fazem, a outras pessoas de formas diferentes e não pela via das palavras, minha trajetória pessoal e profissional sempre me levou a transitar por elas, a usar e abusar delas, a lhes pedir ajuda e a respeitá-las carinhosamente, oscilando entre os terrenos do jornalismo (a busca da objetividade, a precisão, a concisão, a hierarquização dos eventos no texto, o esclarecimento...) e da literatura (as perguntas incertas, a liberdade da falha, o incremento das interrogações mais do que das respostas, a desobrigação da ordem...). Passar de um registro para o outro constitui, diga-se, um desafio. Desafio imposto, indefectível, ao menos para mim, que não cultivo a hibridez de estilos.

Mas todos esses caminhos, na ficção, passam por um desejo, atrás do qual correr, como de todo desejo, é sempre exaustivo e arriscado, mas do qual não há, nem deve haver, escapatória. É a construção de um mundo próprio a qualquer artista, uma realidade antes inexistente, uma restauração que é ao mesmo tempo construção. Sinto se apresentar diante de mim, assim, um desafio diferente. A pontada no estômago e todos aqueles sintomas de algo que se impõe percutindo nos canais lacrimais me levam, neste momento, a mergulhar em uma forma cujos contornos não enxergo, cuja profundidade não consigo precisar e para a qual não pressinto quais palavras serão as mais apropriadas. Talvez tudo venha a acontecer por uma via muito mais simples e límpida do que eu mesmo suponho agora. Talvez não. A única coisa que sei é que, ao escrever pela primeira vez a partir de um tema claramente definido — minha vivência como pai de um jovem trans masculino do qual me orgulho como a mãe de Nélida se orgulhava dela —, tarefa que se me impõe agora como um ficcionista que busca não distinguir carne, ossos, sangue e palavras, terei mais uma vez de buscar mesclas de linguagem que não conheço, inventar fluxos narrativos próprios, abrir-me para as energias — das quais as palavras são meios de transporte — provenientes de toda desmistificação, de todas as dores que não permiti se tornarem para sempre sofrimento, de todo amor. Como se faz para estar à altura de mais essa tarefa? Não tenho ideia. Ou tenho, sim, algumas ideias vagas. É aí que nasce o texto. Desse vazio amplo, cheio apenas de ar. E é muito bom — indispensável —, me parece, que seja assim.

Formas de escrita, tesouros de leitura: as confissões de um menino preto

Tom Farias

Escritor, jornalista, autor de romances e biografias de personalidades negras da história do Brasil. É membro da Academia Carioca de Letras.

Meu contato com a literatura, via de regra, ocorre no alvorecer da minha adolescência, após os 13 anos. Não foi pragmática essa entrada, talvez um pouco accidental. Perdi meu pai pelos nove anos. E isto diz muito. Desde então, a insônia renitente e o pavor da ausência paterna passaram a pautar minha existência. Estes fatores, somados e vistos patologicamente na fase adulta — adrede à solidão e à dor de menino mais velho de quatro irmãos —, me levaram à leitura dos livros deixados por ele: as coleções de obras de Machado de Assis (a luxuosa W. M. Jackson, edição de 1955, a qual ainda conservo) e as de Lima Barreto, de Raul Pompeia, e, especialmente, o clássico “Eu”, de Augusto dos Anjos, que decorei, entre tantos outros livros de história, geografia, literatura, dicionários de provérbios — além de uma surpreendente relíquia: “Quarto de despejo”, de Carolina Maria de Jesus, datado de 1960, em quarta edição ou “40.º milheiro”, que guardo, religiosamente, apesar da capa já bem rota, evidentemente pela ação do tempo e as muitas consultas que fiz para compor, em 2018, a biografia da escritora mineira, nascida na cidade de Sacramento.

Estrofes vêm e vão, mas estas que presumo serem de uns versos de Fernando Pessoa, definem bem esse meu perfil inicial: “Sou um evadido. / Logo que nasci / Fecharam-me em mim, / Ah, mas eu fugi.”

Se fui leitor precoce e igualmente um escritor, não sei dizer a ordem. Lembro-me apenas que a escrita literária atravessou meu caminho desde adolescente, aí pelos idos dos 14 anos, e já na fase estudantil — se tornara avassaladora. Aluno aplicado, eu tinha o estudo como uma religião. Na classe, respondia tudo que os professores perguntavam — e estava acima da média da turma no quesito leitura. Quando o assunto era José de Alencar, Castro Alves, Gonçalves Dias, Drummond ou Bandeira — mesmo os portugueses Eça de Queiroz ou Camilo Castelo Branco —, eu os tinha na ponta da língua. Era soberbo e impertinente.

Por conta disso, estudante, no subúrbio carioca, enamorado das ideias literárias, e escolhido pelos colegas, me fiz editor do jornal “Boca Livre” — um hebdomadário redigido “nas coxas” e impresso a álcool, via mimeografo, às expensas materiais da direção da escola, que tomara na iniciativa visando nos incentivar à

leitura e nos apaixonar pelos livros. No meu caso, eu já era conspirador nato, respirando pelas brechas dos romances, poesias, contos, fábulas, novelas.

Não durou muito para os benfeitores da juventude se insurgirem contra a “imprensa marrom”. O dito jornalzinho, aparentemente inofensivo, seria interrompido abruptamente, duas ou três edições seguintes, sob impropérios do diretor, ofendido com a audácia da molecada, que enxergava seu lugar. A folha, além de publicar massadas poesias, modus-operandi de toda adolescência, que se valia do verso para falar de amor e revolta, tinha como editorial meter o malho na direção da escola, cobrando melhorias nas condições de estudo e merenda, infraestrutura e salas adequadas para professores. Logo, a caça “aos comunistinhas”, como éramos vistos, e contra a “pive-tada”, veio dura e repressiva.

Essa experiência foi marcante em minha vida, dada a liberdade de escrever e criar o que me vinha na cabeça — já que eu era o editor — e publicar textos em prosa e poemas à mancheia, como o que escrevi sobre a morte do zelador da escola, que nós alunos tínhamos em boa conta.

Certa vez, discutindo as matérias de uma das edições, na melhor redação do jornal — uma lanchonete de esquina do bairro —, lia o texto que escrevi aos “jornalistas” presentes, quando um homem se aproxima e diz que gostou do texto e gostaria de publicá-lo em seu jornal — que era impresso e circulava no bairro de Campo Grande, na Zona Oeste da cidade.

Fiquei surpreso e encantado com o convite. Cedi o texto — ainda em manuscrito — para a tal publicação, cujo nome não recordo, mas que também era semanal. O texto aludido chamava-se “Consciência” e deveria — não lembro exatamente — tratar de arroubos juvenis, protestos por causas determinadas e sonhadoras, defendidas com veemência nessa quadra dos 14 anos ou mais de vida.

Transcorrida a semana, fui buscar o meu exemplar na redação e me surpreendi duas vezes: o meu texto saiu colado com o editorial do jornal, na página 2, e eu seria pago pela colaboração. Por causa deste fato, ou impulsionado por ele, é que me embreei pelo mundo do jornalismo, onde estou agarrado pela medula até hoje.

Um dia, dei com os costados no apartamento do Dr. Plínio Doyle, em Ipanema. Ele me apresentou um livro raro do Cruz e Sousa, poeta imortalizado pelo simbolismo. E nesse mesmo dia, um sábado, pela tarde, conheci — acidentalmente! — Drummond. “Seu” Carlos, como passei a tratá-lo, foi afável comigo e generoso. Não sabia direito o que falar para um ídolo. Mas um naco de papel voou das mãos do poeta para a minha com um recado: “me ligue”.

Não é nada fácil o mundo da literatura, conseqüentemente o da escrita. Ocorreu-me aqui uma frase do velho Lima, com quem aprendi a gostar de Dostoiévski, quando diz: “A Literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela”. Austregésilo de Athayde, que foi amigo do velho Lima, e meu amigo também, me dava lições sobre o escritor carioca: “Era muito revoltado”.

Eu, desde menino, andei errante pela vida literária feito um andarilho à cata de abrigo e pão. Nunca soube bem o que é ser um escritor de fato — talvez ainda não o saiba hoje. Mas a aventura da escrita, o negócio de ver o que você produz sair em letra de forma, nos fascina e apreende.

Eu me fascinei e apreendi, vocacionado pela leitura, através das muitas histórias que os livros clássicos me traziam. Fui bom menino, apaziguado e não falante. No meu canto ou no quintal de casa, sob a sombra de mangueiras, minha sina diária era ler — e escrever diários, onde contava, de mim para mim, as façanhas no mundo.

Parti daí para outras aventuras “das letras”. Pulei das páginas dos livros para conhecer seus autores e guardiões. Assim, um dia, dei com os costados no apartamento do Dr. Plínio Doyle, em Ipanema. Ele me apresentou um livro raro do Cruz e Sousa, poeta imortalizado pelo simbolismo. E nesse mesmo dia, um sábado, pela tarde, conheci — acidentalmente! — Drummond. “Seu” Carlos, como passei a tratá-lo, foi afável comigo e generoso.

Não sabia direito o que falar para um ídolo. Mas um naco de papel voou das mãos do poeta para a minha com um recado: “me ligue”. No papelzinho, o número da casa do Rei. Demorei a ligar, tomado de dúvidas — “será que ele me confundiu?” Ao ligar, o assombro, pediu para eu anotar seu endereço. Certo dia, manhã qualquer, bati à portaria do edifício Luiz Felipe, em Copacabana, suando frio. Dona Dolores, sua esposa, atendeu-me sem acreditar no que via: um moleção alto e magro, carão afinado, pele brilhosa e negra. “Meu marido e suas amizades”, deve ter pensado. Será?

Fiz-me amigo de um dos maiores poetas brasileiros. Pergunta-lhe, por cartas ou presencialmente, coisas do arco da velha, e ele, pacientemente, as respondia. Uma delas: porque o senhor nunca escreveu romance? “Não é pra mim”. Diante da minha insistência: “Muito complicado. Eu mesmo já não desejo mais escrever crônicas”. Se referia a que escrevia e publicava no *Jornal do Brasil*. Era o ano de 1984.

No “Sabadoyle”, saí de ousado moleque para atrevido entre celebridades — rascunhei uma das atas, lida em voz alta diante de presenças ilustres, dentre elas, uma que me apadrinhou: José Galante de Sousa.

A literatura para mim é a melhor forma de estar conectado com o mundo. Foi soro injetado na veia de um menino raquítico — isto desde nascença —, e fadado a não crescer, a não se tornar homem feito, dado os desviantes sociais do sistema que, desde sempre, nos mete nas grades da exclusão e do extermínio.

Mas foi dessa secura que nasceu em mim a vontade de sonhar. Sonhar é o pressuposto de adquirir asas — fauvismo de um olhar moldado a cores vermelhas, a cores encarnadas, bem africanas, a cores de sangue.

Para quem cresceu e enxergou o livro antes de encarar a pobreza, fui bem nascido. E o ler e o escrever, aliados à curiosidade pelo mundo — “quem tem um livro tem uma estrada”, filosofa Dona Carolina Maria de Jesus —, possibilita-nos atravessar a ponte dos desejos.

Em tempos me vi, como aquele menino preto descendo as ladeiras do Morro do Livramento, para o asfalto da cidade, à cata de razão e sabedoria. Um jovem machadiano, com certeza, procurando os mistérios da vida através de uns olhos de ressaca. Aqui estou; e sobrevivi.

Os esquecidos

João do Rio

Ruy Castro

Ocupante da Cadeira 13 na Academia Brasileira de Letras.

O Acadêmico João do Rio morreu em junho de 1921. Significa que seu centenário de morte aconteceu há dois anos e alguns meses, em 2021. Esperei ver uma grande celebração da data, como se fez com recentes centenários inflados e supervalorizados. Nada aconteceu. Não foi uma celebração à altura da vida e da obra de João do Rio.

João do Rio saiu cedo, cerca de dez da noite, de seu jornal *A Pátria*, no largo da Carioca — seu horário normal para ir embora era três da manhã. Naquele dia, 23 de junho de 1921, uma quinta-feira, ele sofrera contrariedades e não estava se sentindo bem. Tomou um táxi e mandou tocar para a longínqua avenida Vieira Souto, em Ipanema, onde morava. O motorista o conhecia. Todos o conheciam. Ele era o escritor, o jornalista, o homem público, membro da Academia Brasileira de Letras. É fácil também de identificar: mulato, muito gordo, fala mansa, olheiras escuras — “olhos cor de bala de mel”, disse um colega —, fraques extravagantes, chapéu coco, charuto à boca, diamante na gravata. Ao chegarem à confluência das ruas Bento Lisboa e Pedro Américo, no Catete, o mal-estar piorou. Pediu ao motorista que parasse e lhe conseguisse um copo d’água. O profissional obedeceu. Ao voltar, encontrou João do Rio morto dentro do carro. Tivera um derrame.

A notícia logo correu a cidade, transmitida por outros motoristas, pelos pequenos jornalheiros e pela enorme colônia portuguesa, de quem ele era amigo e aliado. Alguém telefonou para *A Pátria* e, em minutos, seus companheiros e os repórteres dos outros jornais já estavam ao lado do corpo. Um deles ligou para dona Florência, sua mãe, mulher de grande autoridade e também moradora de Ipanema. Passado o choque, ela ordenou que, depois de embalsamado pelo Gabinete Médico-Legal, seu filho deveria ser levado para *A Pátria* e velado em câmara ardente no saguão. Não permitia que fosse para a Academia Brasileira de Letras, para a qual tinha sido eleito em 1910, aos 29 anos — o mais jovem acadêmico até então —, e com quem estava brigado. Mas aceitou que um emissário fosse despachado à casa dela para buscar a roupa com que seria enterrado: o fardão da Academia — que ele fora o primeiro a usar numa cerimônia de posse.

Na manhã seguinte, sua morte foi manchete em todos os jornais. Por dois dias, sexta e sábado, milhares fizeram fila na *Pátria* para se despedir do homem que, em sua maioria, só conheciam de fama. Mas os ilustres também compareceram:

autoridades em exercício, a alta sociedade carioca e seus colegas de jornal, teatro e literatura — lado a lado com as figuras que ele conhecera nas suas incursões pela noite: ex-presidiários, mendigos, macumbeiros, drogados, tatuadores. Mas nada superou a colônia lusa. Os comerciantes portugueses, que dominavam os restaurantes, botequins, açougues, padarias e armazéns da cidade (e não aceitavam que ele pagasse em seus estabelecimentos), fecharam as portas em sua homenagem. Dos comendadores da rua do Acre às beneficências e aos ginásticos, todos mandaram flores e coroas em quantidade para encher caminhões. E os taxistas, maciçamente portugueses, ofereceram seus carros a quem quisesse acompanhar João do Rio até o Cemitério São João Batista. Era como se ele tivesse morrido em Lisboa — como, aliás, desejara.

No domingo à tarde, seu caixão foi colocado numa carreta a ser puxada pelos populares até o cemitério, tendo à frente um táxi com seu retrato no capô sobre um nicho de crepe negro. Não um táxi comum, mas o próprio táxi em que ele morrera, e dirigido pelo mesmo motorista — por acaso não português, mas italiano, Adalberto Cestari. O carro, um Studbaker, não pertencia a Cestari, mas ao gerente de uma companhia de seguros, Ascendino Martins, que, por não saber dirigir, o pusera na praça. Ascendino era pai do estudante Luís Martins, quatorze anos, aspirante a escritor e futuro ocupante da cadeira que tinha João do Rio como patrono na Academia Carioca de Letras.

O cortejo deixou o largo da Carioca, desceu pela rua São José e tomou a avenida Rio Branco. Ao passar defronte aos cafés, redações e teatros que, um dia, João do Rio frequentara, todos se puseram de pé ou chegaram às janelas. Parou por alguns minutos na lateral do Teatro Municipal e dobrou a direita no obelisco, rumo a Botafogo, sempre ganhando adesões. Os que se deixavam ficar nas calçadas tiravam o chapéu. À medida que o cortejo atravessava a Glória e o Flamengo, mais gente se juntava. Falou-se em cem mil pessoas, o que faria de seu enterro o segundo até então na história do Brasil, perdendo apenas para o do barão do Rio Branco, em 1912. O mesmo Rio Branco que, em 1902, recebera friamente certo jovem no Itamaraty e lhe fechara as portas da carreira diplomática por ele não ser dos mais brancos — o jovem que se tornaria João do Rio.

Seu corpo desceu ao túmulo sob veementes discursos de admiração. A missa de sétimo dia foi na igreja da Candelária, talvez a única a comportar seus admiradores. Meses depois, a Livraria A Carioca, na rua São José, passou a se chamar Livraria João do Rio, a primeira no Brasil a ter o nome de um escritor. E, em menos de um ano, o Gabinete Português de Leitura, na rua Luiz de Camões, abria ao público a biblioteca de quatro mil volumes que João do Rio lhe destinara. Ao folhear alguns desses livros, os consulentes podiam ler, nas margens, a lápis, o que ele pensava de certos escritores com quem tinha de lidar socialmente. Nada demais nisso. O Rio era um turbilhão de interesses envolvendo poder, dinheiro e prestígio, e os escritores e jornalistas viviam no seu epicentro. Nada de água de violetas na Capital Federal.

João do Rio era um *nom de plume* — um pseudônimo, ao qual somente se referiam os seus leitores, por vê-lo impresso em toda parte, ou quem não o conhecia pessoalmente. No registro, ele era João Paulo Emilio Christovam dos Santos Coelho Barreto, nome que, segundo Agrippino Grieco, exigia um táxi “para ser percorrido na íntegra”. Mas, para si mesmo, para os amigos e até para os inimigos, era apenas Paulo — ou Paulo Barreto.

A maneira extremada com que o viam, pró ou contra, equivalia ao tamanho de sua presença na cena carioca. Em um momento ou outro, Paulo Barreto foi

Embora João do Rio circulasse pelo teatro como autor, crítico e personalidade, o palco não era o seu principal território. Nem os corredores do Congresso, pelos quais andava de braço dado com os políticos e discutia com eles os destinos do país. E nem os salões elegantes, nos quais partilhava a intimidade das grandes damas e de seus maridos como se não fizesse outra coisa. Nenhum destes era seu território, mas todos lhe pertenciam, como se ele tivesse a bênção da ubiquidade.

revisor, repórter, cronista, articulista político, colunista social, romancista, contista, tradutor, dramaturgo, conferencista, crítico (de livros, concertos, exposições e peças de teatro), e, no fim, proprietário de revista e jornal. Subiu às favelas, varejou o universo dos cortiços, penetrou nos covis de ópio, visitou presídios e foi apresentado a ritos satânicos, tendo como cicerones os íntimos desses cenários, como os bambambãs, os opiômanos, os condenados, os fiéis dos rituais. Presenciou sacrifícios de animais, conheceu cheiros e pisou em substâncias que nunca imaginara, e tudo isso com o mesmo gosto com que descrevia os belos, os perfumados e os bem vestidos nos *thé-tangos* e *five o'clock teas* que cobria com o pseudônimo de José Antonio José. Foi o primeiro a citar a mãe-de-santo baiana Hilária, aliás Aciata, então morando na rua da Alfândega, e depois famosa como tia Ciata, em cuja casa na praça Onze nasceria o samba “Pelo telefone”. A língua portuguesa lhe devia os verbos flanar (“flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado à vadiagem”) e esnoabar (“fazer o superior”). Mas, mais importante, João do Rio fora fundamental para trazer as ruas para dentro dos jornais, e não apenas a sua alma encantadora.

Cada gênero ou estilo que praticou foi registrado em textos que ele próprio transformou em livros ou deixou que a posteridade o fizesse. A crônica está em *Vida vertiginosa*, *Cinematógrafo*, *Amulher e os espelhos* e *A alma encantadora das ruas*. A reportagem, em *As religiões do Rio* e *O momento literário*. A coluna social, em *Pall-Mall Rio*. Os artigos políticos, em *No tempo de Wenceslau...* As conferências, em *Psicologia urbana*. Os contos (entre os quais, “O bebê de tarlatana rosa”), em *Dentro da noite*. O romance, em *A profissão de Jacques Pedreira* e *A correspondência de uma estação*

de cura. O teatro, em *Que pena ser só ladrão!*, *Eva* e *Abela madame Vargas*. Quase tudo isso foi produzido originalmente para jornais — *A Cidade do Rio*, *Gazeta de Notícias*, *A Notícia*, *O País*, *Rio-Jornal*, *A Pátria* —, e, numa época em que a imprensa estava aos beijos com a modernidade. Era o começo da paginação, das manchetes, dos subtítulos, das entrevistas, das fotografias, das charges a cores, das “caravanas” de repórteres indo à cena da notícia e também dos vespertinos, recém-saídos das máquinas, sendo gritados pelos meninos nas ruas e disputados pelas pessoas correndo em busca do bonde para casa.

Era o fim de uma era e o começo de muitas. No teatro brasileiro, iniciava-se a era do autor, e João do Rio teve tudo a ver com isso. Em 1917, inspirados por Chiquinha Gonzaga, ele e os principais teatrólogos em atividade — Viriato Corrêa, Oduvaldo Vianna, Raul Pederneiras, Bastos Tigre, Gastão Tojeiro — fundaram a SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), com o que garantiram que os empresários finalmente pagassem aos autores uma fração, mesmo que mínima, da bilheteria por suas peças — até então, os empresários prestavam as contas que queriam e quando queriam.

Embora João do Rio circulasse pelo teatro como autor, crítico e personalidade, o palco não era o seu principal território. Nem os corredores do Congresso, pelos quais andava de braço dado com os políticos e discutia com eles os destinos do país. E nem os salões elegantes, nos quais partilhava a intimidade das grandes damas e de seus maridos como se não fizesse outra coisa. Nenhum destes era seu território, mas todos lhe pertenciam, como se ele tivesse a bênção da ubiquidade. É o que se depreende de sua produção jornalística no ano de, digamos, 1916: seu dia-a-dia está descrito em nada menos que 341 textos assinados — quase um artigo por dia, a maioria em *O País* —, segundo seu *Catálogo bibliográfico* levantado por João Carlos Rodrigues. Como seu ídolo Oscar Wilde, João do Rio era capaz de resistir a tudo, menos às tentações, e o incrível é que, em meio a tantos compromissos, ele ainda achasse tempo para escrever.

Nem sempre assinava como João do Rio. Revezava-o com José Antonio José, Claude, Máscara Negra, Joe, Godofredo de Alencar, Jacques Pedreira e Barão de Belfort. Mais do que pseudônimos, eram seus heterônimos, cada qual com personalidade própria. Um deles, Jacques Pedreira, tornou-se seu personagem de romance. Outro, Godofredo de Alencar, era citado em sua coluna social como se existisse. E o terceiro, o barão, surgia de repente num conto como “O bebê de tarlatana rosa”. Mas, por trás de todos eles, estava Paulo Barreto.

Os mais velhos se lembravam do quase garoto Paulo na virada do século. Seu primeiro emprego, de revisor na *Gazeta de Notícias*, fora-lhe arranjado pelo deputado Nilo Peçanha. Ele era simpático e atrevido, fumava humildes charutos “de tostão”, tomava água nos cafés por não ter dinheiro para um licor e deixava de comer para comprar os jornais e revistas franceses que levava no bolso do paletó roto. Mas, em 1903, consagrou-se como João do Rio. O sucesso lhe traria independência, admiração popular, fraques de brim branco, suspensórios de seda, charutos caros, três banhos por dia, mesas a satisfazer seu descomunal apetite, palacete à beira-mar e, como inevitável, a hostilidade aberta de um ou outro escritor. Cada qual podia ter seu motivo particular para não gostar dele, mas dedicavam-se a atacá-lo por seus flancos mais expostos: era gordo, mulato e homossexual.

Quando ele se elegeu para a Academia Brasileira de Letras, por exemplo, o poeta satírico Emilio de Menezes pespegou-lhe uma quadrinha que saiu de sua mesa na Confeitaria Colombo para todas as esquinas da cidade: “*Na previsão dos*

próximos calores/ A Academia, que idolatra o frio/ Não podendo comprar ventiladores/ Abriu as portas para o João do Rio”.

Lima Barreto também o desprezava. Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, o personagem Raul de Gusmão é obviamente inspirado em João do Rio e, sem pouco preconceito, chamado de “misto de suíno e símio”. Lima também se “recusava a dizer-se literato — porque João do Rio o é”. Outro desafeto, e ainda mais violento, era o polemista Antonio Torres. Com sua impiedosa fuzilaria verbal, nada condizente com seu passado de claustro e orações, Torres o definiu em certa ocasião como “um balaio de toucinho podre”, portador de uma “beijorra etiópica”, “odre hereditário de banha rançosa” (referindo-se à mãe de João do Rio) e “homem-torpeza que trouxe para o mundo todas as ancestralidades fétidas dos excrementos falsificados” — fosse lá o que isso queria dizer. O curioso é que muitos desses epítetos poderiam se voltar sobre seus autores — porque Emilio de Menezes e Antonio Torres também eram gordos, e Torres e Lima Barreto, mulatos.

Mas o motivo que punha aqueles homens em radical oposição a João do Rio era outro. Antonio Torres e Lima Barreto eram nacionalistas às raias da xenofobia; e João do Rio era cosmopolita, pensava em francês, vestia-se à moda dândi e tinha adoração por tudo que se referisse a Portugal. O Brasil, às vésperas das comemorações do Centenário da Independência, em 1922, estava sensível a esses arroubos nacionalistas.

Desde sua primeira ida a Portugal, em 1908, a serviço da *Gazeta de Notícias*, João do Rio nunca mais se afastara das caravelas. Exceto pelos anos da Guerra, que dificultavam a travessia do Atlântico, voltou a Portugal três vezes e estendeu, por conta própria, uma ponte Rio-Lisboa sobre o oceano. Criou relações fortes com jornalistas e intelectuais locais, fundou e sustentou por 48 números uma revista binacional, *Atlântida*, tomou partido nas querelas políticas portuguesas — torceu pela implantação da República, em 1910 — e sentia-se tão em casa na Lapa lisboeta quanto na carioca. Em setembro de 1920, lançou no Rio seu jornal *A Pátria*, um matutino moderno e vibrante, abertamente simpático a Portugal.

Mas Paulo Barreto não era mais um homem feliz. Sofria do fígado, e as enormes refeições a que ainda se dava ao direito não ajudavam em nada. Sua vida amorosa também não era nada vertiginosa. Deixara de comparecer às sessões da Academia Brasileira de Letras para não ter de conviver com o conde Afonso Celso, que não se cansava de agredi-lo, e com Humberto de Campos, eleito em 1919 e outro desafeto que não perdia oportunidade para humilhá-lo. E *A Pátria*, nova no mercado, vendia muito, mas lutava para se firmar — os comendadores portugueses, a quem os nacionalistas atribuíam a propriedade secreta do jornal, não eram sequer seus maiores acionistas. Para equilibrar as finanças, João do Rio aceitou uma injeção de dinheiro que lhe foi administrada por um intermediário do governador mineiro Arthur Bernardes, já candidato oficial à presidência da República e presumível vencedor. O jornal estava salvo, mas ficara virtualmente na mão de Bernardes.

Em 1921, seu velho amigo e protetor Nilo Peçanha foi lançado candidato à Presidência pela oposição — para enfrentar justamente Arthur Bernardes. João do Rio nunca faria campanha contra Nilo, mas era isso que Bernardes estava exigindo dele e bem a seu modo — frio, cruel, perigoso. Paulo Barreto não dormia mais.

Não foi o único motivo, claro. Mas contribuiu para que, semanas depois, ao entrar naquele táxi, João do Rio, 39 anos, não chegasse a tomar o copo d’água que pediu ao motorista.

Os esquecidos

Lucio Cardoso

Ruy Castro

Ocupante da Cadeira 13 na Academia Brasileira de Letras.

Lucio Cardoso nasceu em 1912. Ou seja, há 112 anos. Não é um número que justifique uma efeméride. Mas ele, como romancista, poeta, dramaturgo e artista plástico, não precisa de efeméride. Precisa só ser lido. Morreu em 1968, quase esquecido. Exceto pela Academia, a que ele nunca pertenceu, mas que lhe deu, em 1966, o Prêmio Machado de Assis.

Em 1957, Lucio Cardoso, tentando libertar-se de seu emprego como redator de polícia no jornal *A Noite*, bateu às portas de uma agência de propaganda. Para conseguir esse emprego, teria de submeter-se a um teste escrito, em forma de questionário. Submeteu-se e foi reprovado. O profissional que o avaliou não sabia quem era Lucio Cardoso. Ou talvez soubesse, razão pela qual achou que ele não serviria. E, nesse caso, teria razão. Não seria preciso ler *Crônica da casa assassinada*, o romance que Lucio estava acabando de escrever naquele ano, para saber que ele não se sentiria à vontade entre anúncios de sapólio, sabão de coco ou palha de aço. Bastaria ler qualquer coisa que ele já tivesse publicado.

No dia em que acordar para a obra de Lucio Cardoso, a literatura brasileira levará um susto. Haverá gente se perguntando como pudemos ter sido tão cegos, surdos e insensíveis para com um artista de seu porte. Dependendo da época, Lucio foi posto à margem por não ser realista, não ser de “esquerda”, não ser de “vanguarda” e não ser o que fosse a exigência do período. Era um autor de livros sombrios, com pouca ação e muita reflexão. O cenário costumava ser a fronteira interiorana de Minas Gerais com o Estado do Rio. Mas seu verdadeiro território eram os quartos escuros da alma. E seu tempo não se media por relógios.

Os próprios títulos de seus romances, novelas e peças revelavam isso: *A luz no subsolo* (1936), *Mãos vazias* (1938), *O desconhecido* (1940), *Dias perdidos* (1943), *O escravo* (1945), *Crônica da casa assassinada* (1959) — todos remetiam à ideia de porão, vazio, ausência, perda, grilhões, morte. Não eram livros de apelo popular e as editoras não tinham pressa em publicá-los. *Crônica da casa assassinada* ficou dois anos na gaveta de uma delas.

“Não sou um escritor, sou uma atmosfera”, dizia Lucio. Como escrever uma atmosfera e, sobretudo, como lê-la? Quando *Casa assassinada* estava finalmente para sair, Lucio anotou em seu diário que já estava preparado para o silêncio com

que esse livro, assim como os outros, seria recebido. Livros estranhos costumam provocar reações extremadas. Mas os de Lucio provocavam indiferença — com que não se conformavam seus poucos e fanáticos admiradores.

Alguns desses admiradores eram Carlos Drummond de Andrade, Octavio de Faria, Sergio Buarque de Hollanda, Maria Alice Barroso, Agrippino Grieco, Wilson Martins, tudo gente séria. Clarice Lispector, que o comparava a um “corcel de fogo”, respeitava-o tanto que lhe dava seus originais para ler e opinar. Para José Carlos Oliveira, a obra de Lucio, assim como seu nome, era “feita de cardos e de luz: Lucio Cardoso”. Walmir Ayala chamava-o de “príncipe das trevas”. José Lins do Rêgo dizia que sua prosa “sem ossatura” era composta de “uma carne incendiada de pecado”. Fogo, cardos, trevas com lampejos de luz. Não é o material de que se constroem os best-sellers.

“Escrevo porque não tenho olhos verdes”, disse Lucio certa vez. Bem, Vinicius de Moraes tinha olhos verdes e escrevia do mesmo jeito. E Lucio, se os tivesse, também não se contentaria com eles. Escrevia porque não podia deixar de fazer isso. Era escrevendo que prestava contas a Deus, o personagem invisível e onipresente em sua ficção. Lucio era um homem dividido, com um tremendo sentimento de culpa por seu homossexualismo e uma invencível nostalgia da pureza. Mas, ao mesmo tempo em que sofria por não sufocar sua “inquietação de felino” (pela qual, sóbrio, dizia sentir repugnância), sabia que ninguém desprovido de paixão faria literatura. E ele precisava da literatura para merecer o que entendia como o perdão final — precisava expiar-se em seus personagens, “essas tristes almas obscuras que invento, que não escolhi, mas que me foram dadas na sua solidão e no seu espanto”.

Um amigo padre definiu-o como “um místico amputado”, e ele não protestou. Numa época tão grosseira como a nossa, esses dilemas podem parecer sem sentido, o que explicaria o fato de Lucio, durante muito tempo, ter sido quase evaporado da literatura. Mas, em 1960, já era assim e ele pressentia o próprio anacronismo — o que não o impedia de continuar trabalhando penosamente em seu último romance, *O viajante*, que não conseguiu completar.

Sua vida interior parecia não ter nada a ver com sua vida exterior. Os artigos que o descrevem como um homem tímido e introspectivo — e que “só não se matava porque olhava para trás e via o vulto de [seu mentor] Octavio de Faria escondido atrás da árvore”, como disse alguém — devem ter sido escritos por pessoas que o conheceram apenas por sua literatura e nunca o viram em ação. Basta perguntar aos que privaram com ele em Ipanema. O personagem que eles revelam não parece caber nos livros que Lucio escrevia. Ele era “o irreal cavalgando o real”, como dizia outro amigo, o ator Fregolente.

Lucio Cardoso era o maior festeiro de Ipanema. Seu apartamento na rua Joana Angélica, perto da Lagoa, era uma casa aberta. De dia ou de noite, lá podiam ser encontrados, em fins dos anos 50, Antonio Carlos Jobim, João Saldanha, o paisagista Burle Marx, o poeta Marcos Konder Reis, o fotógrafo Alair Gomes, Clarice Lispector, o cineasta Paulo César Saraceni e os muito jovens Marina Colasanti e Jomico Azulay --- que, aliás, vem à Academia todas as terças-feiras, para assistir aos ciclos. Enfim, gente de todas as gerações e áreas da criação. Até 1962, o apartamento de Lucio foi uma das grandes universidades livres de Ipanema e todos que passaram por lá saíram enriquecidos.

Em seu livro *Por dentro do Cinema Novo*, Paulo Cesar Saraceni diz que, quando Lucio se entusiasmava, transfigurava-se. Falava sem parar, movimentava-se como se dançasse, mas com a coreografia de um cineasta --- enquadrava as pessoas

Clarice Lispector,
 que o comparava a
 um “corcel de fogo”,
 respeitava-o tanto que
 lhe dava seus originais
 para ler e opinar. Para
 José Carlos Oliveira, a
 obra de Lucio, assim
 como seu nome, era
 “feita de cardos e de luz:
 Lucio Cardoso”.
 Walmir Ayala
 chamava-o de
 “príncipe das trevas”.
 José Lins do Rêgo
 dizia que sua prosa
 “sem ossatura” era
 composta de “uma
 carne incendiada de
 pecado”. Fogo, cardos,
 trevas com lampejos de
 luz. Não é o material
 de que se constroem
 os best-sellers.
 “Escrevo porque não
 tenho olhos verdes”,
 disse Lucio certa vez.

com uma câmera invisível, buscando ângulos diferentes, como nos filmes que sonhou escrever e dirigir (chegou a começar um, *A mulher de longe*, em 1949, que não conseguiu terminar). Como a justificar seu nome, transformava-se num Lúcifer no cio e abusava de seu poder de seduzir. Clarice, enrodilhada a seus pés, pediu-o “em casamento”. Não era a única mulher a adorá-lo.

Sua bebida de eleição era o vinho branco e ele o tomava em grandes quantidades. Lucio era alcoólatra e, como tal, sujeito às variações típicas dessa condição — da euforia à depressão ou à agressividade. É provável que, em meados dos anos 50, já estivesse dependente do álcool — conforme ele mesmo escreveu em seu diário, ao falar do “café da manhã” de William Faulkner num hotel em São Paulo em 1953 e ao confessar que o seu era igual: um copo de gim com um dedo de tônica. Mas, pelo menos até 1962, isso não pareceu turvar a lucidez criadora de Lucio --- seus diários de 1949 àquele ano, reunidos no livro póstumo *Diário completo* (1970), são extraordinários e sua maior criação depois de *Crônica da casa assassinada*. Aos que esperavam dele revelações “íntimas” sobre sua vida particular, Lucio nesse diário ofereceu algo muito mais íntimo --- sua alma pelo avesso.

Em janeiro de 1959, aos 46 anos incompletos, Lucio projetou no diário que viveria mais vinte anos — se “tivesse sorte e escapasse ao câncer, ao enfarte, à cirrose, à angina, à diabete e a outros males menores”. Previu todos, menos o que o fulminou: o derrame cerebral, em dezembro de 1962. Todo o seu lado direito ficou paralisado. Não podia mais escrever nem sequer ditar seus romances, porque perdeu a fala articulada e só conseguia grunhir. Não era agradável vê-lo — lúcido e inerte, os olhos firmes, mas impotentes, e o cérebro parecendo o mar tal como ele

o descrevera certa vez: *“Uma grande coisa aflita e aprisionada, lançando-se sem descanso contra esses carcereiros imóveis, que são os rochedos”*.

Lucio não fez os filmes que planejou. Suas peças foram fiascos de público. Seus livros eram recebidos com frieza. Tudo isso, de repente, se tornara passado. Mas sua necessidade de expressão não tinha limites. O desenho, que até então era um hobby, tornou-se uma obsessão e ele passou a pintar --- com a mão esquerda, que não era a sua, e, mesmo assim, no começo, com os dedos que sujava na tinta, até adquirir o controle dos pincéis. Pintava cidades, praias, serras — Valença, Mangaratiba, o bairro da Lapa — com firmeza e urgência. Incrivelmente, nos seis anos que lhe restavam viver fez quatro exposições individuais, duas no Rio, as outras em São Paulo e Belo Horizonte. Em todo esse período, uma pessoa nunca mais saiu de seu lado: sua irmã, Maria Helena Cardoso, autora do também belíssimo romance *Por onde andou meu coração* (1966). Desde que foi vedado a Lucio expressar-se por seu principal instrumento — a palavra —, ela falou por ele, rezou com ele e enxugou lhe as lágrimas. Até que um segundo derrame, em 1968, o levou.

Lucio nunca mudou, mas o Brasil melhorou. Sua obra está sendo reeditada pela Companhia das letras e ele tem hoje mais leitores do que nunca.

Algumas frases de Lucio

A tragédia é o estado natural do homem.

Todas as paixões me pervertem, todas as paixões me convertem.

Sou da raça dos que se alimentam de venenos.

*A política é um modo de organizar e dirigir os homens.
Mas, a mim, os homens só interessam livres e desorganizados.*

Tenho o Rio de Janeiro nas minhas veias como uma doença.

O que mais me agrada nas litografias é o silêncio. Silêncio do preto, silêncio do branco. Silêncio do preto e do branco, unindo-se para compor essa pausa imensa, que é o cinza.

[Sobre o dinheiro]:

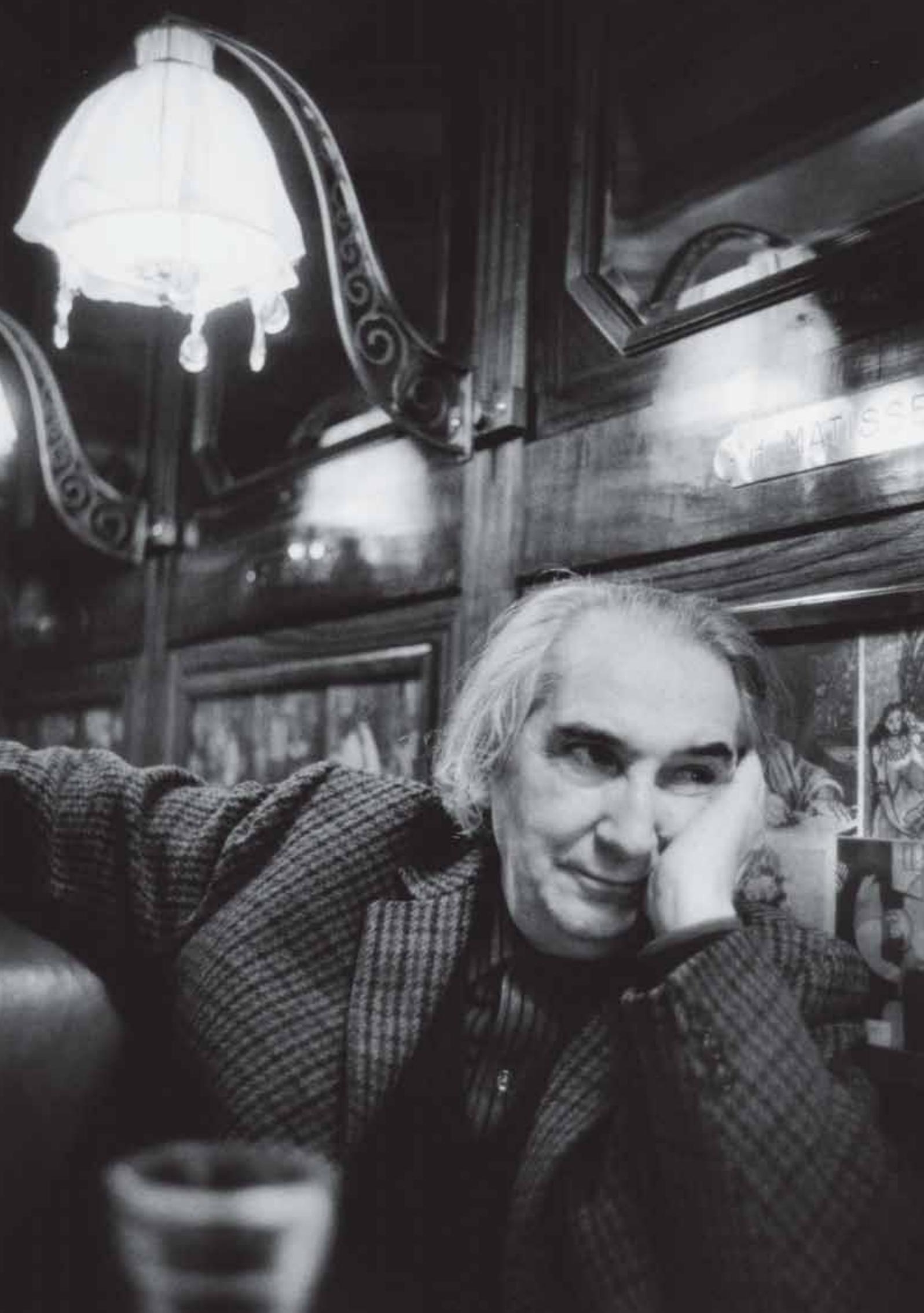
Vivo de ganhar aquilo de que eu morro.

[Sobre O diário de Anne Frank]:

*Um modelo de como deve ser a existência de um escritor
— como um prisioneiro.*

[Sua definição de escrever]:

Um modo de agonizar de olhos abertos.



Mário Pedrosa, uma vida de entusiasmo

Carlos Eduardo de Senna Figueiredo

Engenheiro e artista de domingo. É autor de *Mário Pedrosa, retratos do exílio*.

Repiso fatigado lugar comum ao dizer que Mário Pedrosa foi muitos e que sua vida e pensamento retrataram o século XX. Seus fazimentos na primeira metade do século passado são objeto de numerosos ensaios, teses, livros documentários. Formam leque aberto de olhares que tencionam com maior ou menor sucesso defini-lo por inteiro.

Não é por outra razão que desolho neste escrito seus dias de infância e juventude, primeiros combates políticos e notável — imprescindível — contribuição às artes brasileiras.

Limito-me a narrar seu extraordinário feito em tempo de madureza no exílio chileno. É o que posso contar sem retoque ou encobrimento, vez que estava ao seu lado.

Não raro, o “velho leão”, como o intitulava Pierre Restany¹, era motivo de perseguição política. Julho de 1970. Advertido de que seria preso, deixou sua residência no Rio de Janeiro, que foi logo invadida por policiais. Com ajuda de Jânio de Freitas, refugiou-se no Consulado do Chile, onde permaneceu por três meses na espera de salvo-conduto para viajar a Santiago. Cumprira setenta anos de idade em abril.

Miguel Rojas Mix recorda²: “A Mário, que estuvo asilado en la Embajada chilena, no fue fácil sacarlo de Brasil y avecindarlo en Chile; por otro lado, por su empeinado trotskismo, despertaba susceptibilidades en algunos sectores políticos de Chile”.

Há cinquenta anos, a vitória de Salvador Allende e sua coalizão de esquerda nas eleições de 1970 desbordou fronteiras e despertou mundo afora o sonho do socialismo em democracia. Descortinavam-se horizontes de liberdade, participação e criatividade.

Perseguido pela ditadura no Brasil, Mário Pedrosa exilou-se no Chile, onde deu início ao Museu da Solidariedade, formado por doações espontâneas de artistas de

¹ Antje Kramer-Mallordy, “Pedrosa, le ‘vieux lion’ – Fragments franco-brésiliens d’une histoire de la critique engagée”. *Critique d’art*, n. 47, outono/inverno, 2016.

² Miguel Rojas Mix (escritor e historiador chileno). *La solidaridad hecha museo*. Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, 1975–1990.

todo o mundo ao povo chileno. Gerava-se relação inédita entre os criadores de arte e o público; rompiam-se laços tradicionais entre artista, *marchand*, galeria, colecionador privado. Em pouco mais de dois anos, Mário trouxe ao Chile setecentas obras de pintores e escultores consagrados. Trechos de suas cartas são relatos de entusiasmo. Em Londres, já em dezembro de 1971, recebi sua mensagem:

Investigação urgentíssima a fazerem aí: Quais os artistas e críticos importantes que possam ser considerados mais de esquerda? O Antonio Dias ainda está por aí? E o Senna manteve ligações com o Guy Brett?

Precisamos com urgência do endereço de Moore, Roland Penrose, Anthony Caro, Francis Bacon, Paolozzi e Richard Hamilton. Urgente. Urgente.

Mário aferrou-se insone à criação do Museu. Em fevereiro de 1972, recebi mais uma carta sua:

Vou escrever ao Guy, agradecendo o que está fazendo pelo nosso projeto, e convidando-o a colaborar conosco, oficialmente. O projeto ainda está nos seus inícios.

A inauguração do museu projetado não é para já. Ainda há muitas coisas antes a fazer e a cozinhar. O problema principal agora ainda é assegurar a colaboração real de artistas. Nesse sentido gostei muito da iniciativa do Guy, de conseguir a lista de artistas jovens que conseguiu. Agora, o importante é nos assegurar uma lista de artistas mais conhecidos e consagrados para tranquilizar e contentar o pessoal oficial, Allende e Cia., que só conhecem os grandes nomes. Daí a importância para nós de contarmos com a colaboração de um Moore, um Bacon, um Paolozzi etc. Se o Guy conseguir isso será um benemérito. Gostei da reação do Antonio Dias. Ainda não recebi comunicação dele, mas se há tempo escreva-lhe *incontinenti* dizendo-lhe do meu contentamento e que não perca tempo em obter colaboração de outros artistas. Que ele me mande sugerir algum nome ou nomes a quem poderei mandar convites, e como poderemos obter também uma doação do Marino Marini, pois o princípio é o mesmo para a Inglaterra e para a Itália e para toda parte: jovens artistas sim, como base de desenvolvimento do museu experimental, e velhos artistas de nome para fortalecer o projeto e consagrar o Museu de Arte Moderna na sua abertura. É possível que o encontro aqui seja retardado — para depois da reunião da UNCTAD. Vamos decidir isso agora. É pois muito possível que o Antonio em pessoa possa vir.

No mesmo fevereiro de 1972, Mário escreverá a Guy Brett³ em nome do Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (1):

Caro Guy,

Senna tem me mantido informado sobre sua amável cooperação em nosso projeto de um Museu de Arte Moderna e Experimental por meio de doações de artistas amigos do processo chileno. Isto é bom. Recebi a lista dos jovens artistas que você organizou e que estão prontos para enviar suas obras ou propostas para o museu, e entre eles encontrei nosso velho amigo Medalla.

É nossa ideia convidá-los a vir em visita ao Chile e então muitos deles poderão fazer seus projetos uma vez aqui. Entendi que você quer agora abordar aqueles artistas que não são tão jovens e, portanto, com uma bagagem maior e reputação já estabelecida. Isto é muito importante porque dará ao *establishment* e aos funcionários de governo

3 Crítico de arte e curador inglês.

maior garantia quanto aos valores e maior prestígio das obras doadas. Por exemplo, uma doação por um nome glorioso como H. Moore ou F. Bacon daria imediatamente às obras já coletadas uma apreciação muito maior. Estimamos que esses artistas ofereceriam a base do que em nosso projeto seria o “Museu de Arte Moderna”, enquanto os demais artistas, os mais jovens, assegurariam o funcionamento do que chamamos de museu “Experimental”.

Caro Guy, para reforçar a sua iniciativa e autoridade, queremos convidá-lo a fazer parte do nosso Comitê (Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile), cujas tarefas você já assumiu em boa parte. Com a carta oficial de convite para participar do CISAC, envio alguns outros documentos que darão uma ideia completa do nosso projeto. Espero que concorde conosco e esperamos vê-lo mais tarde, aqui, quando discutiremos juntos muitos problemas relacionados aos últimos desenvolvimentos da arte em nosso tempo e a instituições tradicionais e novas como museus, galerias e assim por diante.

Melhores cumprimentos,
Mário Pedrosa

Também de fevereiro é esta carta de Antonio Dias destinada a mim:

Gostei demais do convite do Mário, mas acho que não vou poder ir à inauguração do Museu — se for antes do fim de abril, é claro. De qualquer maneira, preciso que você me mande urgentemente o endereço do Mário lá no Chile, faço questão de dar um trabalho para o Museu. Também poderia me virar para conseguir a doação de trabalhos por parte de artistas italianos, se o Mário topar. Bolei um trabalho muito bacana para ficar no Museu do Chile, mas preciso falar diretamente com Mário para ver se há a possibilidade de realizar a “coisa” lá mesmo — eu mandaria daqui só o projeto.

Antonio Dias cogitava uma grande bandeira vermelha a ser colocada na entrada do museu (*Project for a people's flag*, 1972).

Numerosas foram as cartas que recebi de Mário antes da minha chegada a Santiago. A 4 de março de 1972, me informava:

Escrevi ao Guy e o convidei a participar do nosso Comitê Internacional, uma vez que ele se mexeu, conseguindo jovens artistas e se propunha conseguir outros de artistas já de mais peso. Com a carta mandei os documentos oficiais em que se explica tudo, e *statements* em que se convidam artistas. Agora aguardamos a ação dele. O projeto de museu continua de pé. Talvez tenhamos de convidar também o R. Penrose para membro do Comitê, proposta vinda da Europa.

Recebo carta de Guy Brett datada de 27 de março de 1972 com endereços de artistas de big names Francis Bacon, Ben Nicholson, Henry Moore, David Hockney, Bridget Riley, Phillip King e Eduardo Paolozzi. E relata seu empenho para a criação do Museu.

Como bem consta de publicação do Museo de la Solidaridad, Brett vinculou-se à instituição em distintos momentos da sua história. Graças à sua amizade com Mário Pedrosa, gestionou, junto a Roland Penrose, a doação ao Museu de dezenas de obras de artistas britânicos, pronto expostas no Institute of Contemporary Arts — ICA. Seriam enviadas a Chile, mas o golpe de Estado as encontrou na Embaixada de Chile em Londres. Não foram de imediato devolvidas a seus autores.

O mundo da arte britânica não tardou em reagir. Roland Penrose escreve a Allende ao encaminhar doações de artistas ingleses (2):

Caro presidente,

Em nome de um grupo de ilustres artistas britânicos e como membro do Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, peço que aceite as obras de arte mencionadas na lista anexa que foram escolhidas pelos artistas como doações ao Museo de la Solidaridad que será inaugurado em breve em Santiago do Chile.

Estes artistas têm sido abordados por seu talento, por sua originalidade e por sua crença na importância do rol que as artes devem desempenhar na sociedade. Sua resposta foi entusiástica e seus presentes são um símbolo de sua simpatia pelos ideais revolucionários do Governo Popular que você preside.

Ficam felizes ao saber que seu gesto será entendido como um sinal de amizade entre eles e o povo chileno. São igualmente gratos a você por possibilitar que um grupo de artistas que representa as tendências mais vigorosas da arte na Grã-Bretanha receba lugar de destaque no novo museu, onde podem ser vistos por todos os que desfrutam e apreciam o valor eterno das artes.

Eles desejam ardentemente que suas doações tragam consigo não apenas prazer para um grande número de pessoas no Chile, mas também criem laços de amizade mais estreitos entre nossos países. Desejo expressar minha gratidão à sra. Bunster por sua apresentação inicial ao Movimento Internacional de Artistas pelo Chile e sua inestimável ajuda para ativar o apelo aos artistas britânicos.

Aceite estas doações dos artistas cujos nomes acompanham esta carta,

Sir Roland Penrose

Membro do Comité Internacional de Artistas em Solidariedade com o Chile

Chegam obras para o Museu, e Mário apresentou a Allende o primeiro lote de obras doadas (3):

Permitam-me também que voltando à primeira mostra do nosso Museo de la Solidaridad — como o senhor, companheiro presidente, o chamou na sua carta aos artistas do mundo —, lhes diga que esperamos novas obras de outras partes do mundo: dos Estados Unidos, da Inglaterra, da França, da Itália, e outros, além de nossos países da América do Sul, inclusive meu país, cujo governo fechou as portas de saída a nossos artistas que quiseram demonstrar sua solidariedade ao socialismo chileno.

Na frente contemporânea, gente das vanguardas contribuiu maciçamente. Das nossas latitudes, chegaram em peso. Formava-se um povo-continente. A tela doada por Miró — espécie de ave fênix — alinhava-se ao seu notável cartaz *Aidez l'Espagne*, de 1937, em apoio ao combate republicano.

A 26 de abril de 1972, Mário, como Presidente del Comité de Solidaridad Artística con Chile, escreve a Allende (4):

O que une indissoluvelmente estas doações é precisamente este sentimento de fraternidade, para que jamais se dispersem em direções e destinos diferentes. Os artistas as doam para um Museu que não se desfaça no tempo, que permaneça através dos acontecimentos como aquele para o qual foi criado: um monumento de solidariedade cultural ao povo do Chile em um momento excepcional de sua história.

Os doadores querem que suas obras sejam destinadas ao povo, que sejam permanentemente acessíveis a ele. E mais ainda, que o trabalhador das fábricas e das minas, das comunidades e dos campos entre em contato com elas, que as considere parte de seu patrimônio.

A esperança dos artistas e nossa é contribuir desse modo à espontânea criatividade popular para que flua livremente e possa coadjuvar à transformação revolucionária do Chile. É assim como pensamos que o Museo de la Solidaridad deverá ser exemplar nas suas tarefas educativas e culturais, exemplar na sua acessibilidade democrática. Deve ser a casa natural das expressões culturais mais fecundas do Chile novo, consequência do seu avanço no caminho do socialismo. Este é o desejo entusiasta dos artistas do mundo que contribuem para isso entregando o produto de sua força criativa.

O museu é inaugurado no mês seguinte (5).

A los artistas del mundo, saúda Allende em discurso inaugural a 17 de maio de 1972 (6):

Em nome do povo e do Governo do Chile, faço chegar minha emocionada gratidão aos artistas que doaram suas obras para constituir a base do futuro Museo de la Solidaridad. Trata-se, sem dúvida, de um acontecimento excepcional, que inaugura um tipo de relação inédita entre os criadores da obra artística e o público. Com efeito, o Museo de la Solidaridad con Chile — que logo será estabelecido no edifício da UNCTAD III — será o primeiro que, em um país do Terceiro Mundo, por vontade dos próprios artistas, aproxima as mais elevadas manifestações da plástica contemporânea às grandes massas populares.

[...]

Os artistas do mundo souberam interpretar esse sentido profundo do estilo chileno de luta pela libertação nacional e, em gesto único na trajetória cultural, decidiram, espontaneamente, presentear essa magnífica coleção de obras-primas para desfrute dos cidadãos de um país longínquo que, de outro modo, dificilmente teriam acesso a elas.

Mário cogita trazer a *Guernica* de Picasso ao Museu e rascunha carta ao mestre (7):

Ao companheiro Picasso, saudações

Nós, artistas latino americanos, teus irmãos, teus admiradores, viemos pedir-te uma coisa: o traslado de GUERNICA, fruto do teu sagrado protesto e do teu gênio, do Museu de Arte Moderna de Nova York onde se encontra por tua decisão, para o Museo de la Solidaridad, de Santiago, Chile.

A meu aviso — que Mário não me ouça —, por ser monumento antifascista, a tela seria avariada ou roubada pelos golpistas.

Inaugurado o Museu, ele me escreve:

Santiago, 31-5-72

O museu tomou o nome de “Museo de la Solidaridad” por razões fáceis de compreender, que acho, aliás, bonito e significativo. A montagem, instalação dele vai levar até outubro ou novembro. Então inauguraremos o bicho com banda de música e, à chilena, isto é, com vinho tinto e empanadas. [...]



Mário Pedrosa e Lygia Clark, 1974, no La Palette, Paris.
Foto: Alcício de Andrade.

Como vai o Guy? Afinal Sir Roland foi feito membro do Comitê Executivo, acabo de lhe escrever uma carta diplomática e cheia de nós pelas costas como convém a um par do Reino de Sua Majestade. Espera-se que aqueles nomes eminentes indicados pelo Guy (Moore, Bacon, Paozzzi, Ben Nicholson, King, B. Riley, D. Hockney) já tenham sido abordados e concordem em doar. Aliás, inauguramos a mostra com obras bem boas em sua média, e excelentes algumas vezes. O Miró mandou um galo, que tem servido de prato de substância para a propaganda. É realmente bonito, é o “galo cantando a alvorada”. Tornou-se um bom símbolo para a retórica museográfica. Os brasileiros de Paris mandaram boas cousas, Lygia, Sergio Camargo, Piza, Esmeraldo, Krajcberg etc. Os argentinos um grupo magnífico. O time espanhol é de primeira. Os franceses também são bons, inclusive um belo Vasarely. E acaba de chegar a primeira turma da Itália e estamos com um Calder acabado de chegar, mas ainda não aberto pela alfândega. Os americanos estão anunciados. E de outras partes: Suíça, Alemanha, Japão. A ideia foi vitoriosa, e tudo foi feito no peito e na raça. [...] Do Brasil vinha um bom grupo, mas na última hora um general meteu a pata, e parou tudo à porta do avião (aquela gente até morde, passando-se perto).

Gostaria de ter mais notícias britânicas sobre o museu nosso. Não me esqueci da lista dos jovens abordados pelo Guy. Assim que resolver a remessa dos veteranos galardoados, vamos nos virar para os meninos ainda apenas com fitas de cabo ou sargento.

O acosso da ditadura brasileira a Mário foi tão determinante que Pedrosa não conseguiu replicar em seu país o que fez em outras latitudes: organizar doação de artistas para o Museu. Não pôde convidar oitenta artistas que considerou inicialmente. Numa carta a Aracy Amaral, ele menciona Tarsila do Amaral, Mira Schendel, Amelia Toledo, Lívio Abramo, Claudio Tozzi, Luiz Baravelli, Yolanda Mohalyi, Tomie Ohtake, dentre muitos outros.

Nossos artistas davam sinais de inquietação. Já em agosto de 1980, Hélio Oiticica escrevia a Lygia Clark⁴:

Lygia,

Finalmente escrevo depois de tanto tempo; e ainda mais com urgência, pois penso que você pode ajudar em algo: Mário teve ordem de prisão preventiva (talvez você já saiba) decretada; se mandou, e Mary continua em casa etc.; o que acho que poderia ajudar muito é o seguinte: como no caso do Hélio Pellegrino, pessoas (críticos etc.) do estrangeiro que escrevam pedindo por ele pode causar efeito aqui; AICA etc.; fale

⁴ Lygia Clark / Hélio Oiticica: *Cartas 1964-74*. Editora UFRJ, 1998

com Jean Clay; estou escrevendo para Guy Brett; talvez o Clay possa telefonar para ele e combinar uma investida em conjunto etc.; são ossos do ofício (como se diria, bem lugar-comum) neste paraíso surrealista; nem mesmo eu sei onde nosso amigo está, mas sei que está bem; solto; a mim, me deprime tudo isso [...] como você já sabe, a “calma” do casal Pedrosa é de espantar; Mary diz assim: “não é a primeira, nem será a última vez”; [...] mas só terei descanso quando vir Mário fora do país. [...]

Julho de 1972. Recebo carta de Mário:

Continuo a achar que a América (do Norte e do Sul) é hoje mais contemporânea que a Europa. Um intelectual, um proscrito de nossas bandas onde deve estar é por aqui, ou por essas bandas. A não ser que já queira viver aposentado ou marginalizado.

Achei graça do susto que v. levou ao ver impresso no catálogo a lista dos ingleses que v. mandou procedente do Guy. Aliás, o que pensamos da lista era que, a juízo do Guy, aqueles artistas eram politicamente conscientes ou inclinados a gestos de solidariedade como esses para o museu. Talvez o Guy tivesse sondado algum ou soubesse que estariam dispostos a mandar. E daí a publicação dos nomes, fiados também em que o Roland Penrose, a quem afinal convidei para membro do Comitê Internacional, ia ser contactado pelo embaixador ou embaixatriz chilena aí bem como alguns artistas, como, por ex., o Bacon, que a embaixatriz visitou. Afinal Roland Penrose me escreveu, aceitando o convite, desvanecido etc., mas que ia então sair de férias para estar de volta dentro de um mês, e começaria o trabalho de contactar os artistas etc. Enfim, a coisa tomou um pouco mais de forma.

Quanto aos jovens, é realmente difícil adivinhar o que muitos deles podem mandar como “obra” pois tudo fica no plano do “conceito” ou de ideia. Mas há outros que têm obras etc. O problema daqueles seria uma viagem até aqui para fazer algo *in locu*. Isso, porém, já são outros quinhentos mil réis.

O Museu agora trata-se de instalá-lo, acomodando os espaços reservados para ele. É a tarefa urgente a fazer, assim como também é urgente dar-lhe forma jurídica, existência palpável. Esperemos que até o fim do ano se faça.

Otimista inveterado, como ele mesmo certa feita se definiu, escreve para mim em 18 de setembro de 1972:

[...] A crise de poder agravou-se enormemente no mês passado e início deste. Com as altas de preços que o governo permitiu, subitamente, na esperança de poder frear o mercado negro e dar então um reajuste geral generoso às massas proletárias capaz de cobrir as altas, em outubro, a burguesia inteira acreditou chegada a hora de, agitando cassarolas, tomando as ruas, fechando o comércio, fazendo greves de caminhões e autos, tratando a porretes e correntes os que encontravam pelo caminho poder tornar a situação insustentável para o governo, e obrigar Allende a capitular ou a entregar-se às forças armadas. Com a CIA e o imperialismo, a ofensiva mômnia era poderosa. Mas houve um basta. E quem o deu foi a classe operária, agindo à la 1917 na Rússia. Ao chamado do governo e da CUT, as massas saíram à rua e desfilaram horas diante do palanque presidencial, ocupando inclusive os bairros mômios, chics, como Providencia. A direita, que jamais esperou essa formidável resposta da massa à convocação numa hora de tantas dificuldades e altas incríveis de preços, encolheu-se. A DC, cuja base proletária da CUT formou com o resto da classe, e sua direção firmou o apelo da CUT para ocupar fábricas, usinas e tudo em caso de ameaça de golpe, não prosseguiu na ofensiva, com medo da resistência no seu flanco esquerdo a qualquer manobra de golpe com a direita parafascista e fascista. [...]



Mário Pedrosa e Salvador Allende. Acervo MSSA.

Era dezembro de 1972, pouco antes da minha chegada ao Chile, recebo carta de Mário:

E suas *démarches* junto ao lord comuna amigo do Moore? Estou pensando em escrever-lhe eu mesmo, uma vez que o lord o tenha abordado. [...] Outra cousa: a lista mandada pelo Guy é fruto de sua abordagem aos artistas ou simplesmente uma enumeração de artistas que seria interessante termos no Museu? Outro dia fiquei esmagado: o Szeemann, diretor de Dokumenta 5, a quem havia escrito, convidando-o a ser membro do nosso Comitê Internacional, me mandou uma carta com uma lista de 404 artistas (espalhados pelo mundo e de gabarito) aos

quais escrevi pedindo obras. Entre esses, muitos já foram contatados e já mandaram obras; da lista do Guy Brett contei dez. Aguardo um certo tempo, e então vou escrevê-los, reforçando a referência do Guy (quando for o caso) e do Szeemann.

De janeiro a setembro residimos com Mário e Mary em Santiago. A 6 de agosto de 1973, cerca de um mês antes do golpe pinochetista, Mário achava-se na Europa e me escrevia, de Madri:

Hoje recebi tua última carta, de 30/7. Excelente, e algumas informações esclarecedoras. Precisamos agora acima de tudo acertar os relógios. Não tenho ainda data certa de chegar aí, mas aproximada: em torno da primeira semana de setembro. Acabo de chegar da Alemanha, por onde andei nos meados de julho. A grande maioria dos artistas fora, de férias. Mas excelentes perspectivas. O mesmo em Paris. O problema é mobilizar as entidades diplomáticas, sobretudo em Paris onde apesar dos esforços reais do encarregado de negócios, a Controladoria aí não deixa soltar gaita para os transportes das obras etc. Vou aproveitar o resto do mês por aqui para telefonemas aos que já anunciam a volta das férias sobretudo na Alemanha e Paris. Penso sair daqui lá para o fim deste, talvez em cia. da Mary até Caracas, de onde ela iria para o Rio. [...]

Minha situação aí é bastante precária. Se o Museu, através o mau tempo reinante, se mantém e prossegue, espero que afinal me deem os meios de sobreviver, do contrário estou no mato sem cachorro pois da Universidade que posso esperar?

Do catálogo do museu consta carta de Mário a Dore Ashton e entrevista e artigo de Dore, intitulado *El ejercicio crítico de la libertad*.

As doações vindas da Inglaterra foram numerosas. O catálogo da exposição feita no Institute of Contemporary Arts em Londres, organizada por Penrose em julho e agosto de 1973, as descreve.

Porém, a Unidad Popular de Allende perdia fôlego. A economia chilena desandava. A intervenção secreta da CIA engendrava o regime mais opressivo da história latino-americana. A revelação pelo senado norte-americano de documentos do National Security Archive relativos ao Chile denunciou os horrorosos eventos entre 1970 e 1976.⁵

⁵ Peter Kornbluh, "Chile and the United States: Declassified Documents Relating to the Military Coup, September 11, 1973". *National Security Archive Electronic Briefing Book*, n. 8, ano?.

Só o cego não vê que Nixon ordenou a CIA a “fazer a economia gritar” no Chile para “evitar que Allende chegasse ao poder ou destituí-lo”. A extrema direita tornava-se ainda mais belicosa. Uma publicação do North American Congress on Latin America (NACLA) relata (8):

Após a eleição de Allende como presidente do Chile em 1970, mensagens misteriosas começaram a aparecer na capital, Santiago, pintadas sobre paredes em bairros ricos e em cartões postais endereçados às residências de integrantes da esquerda do governo e dos partidos. As mensagens declaravam: “Jacarta vem aí”.

Ninguém ignorava que “Jacarta vem aí” era ameaça tenebrosa de violência. No fim dos anos 60 e começo de 70, a Indonésia vivia sob mando de Suharto, ditador genocida matador de um milhão de pessoas. O movimento comunista, desarmado, foi aniquilado em dois tempos. O país fez-se exemplo do anticomunismo violento.⁶

O *U.S. Select Committee on Intelligence Activities* registra que ações secretas dos Estados Unidos no Chile na década de 1963-73 foram continuadas e massivas.⁷ O Comitê do senado norte-americano relata que (9): “O mais famoso grupo paramilitar fascista era Pátria y Libertad, que surgiu logo após a eleição de Allende a 4 de setembro. O grupo recebeu 38.500 dólares da CIA no afimco de criar tensão e possível pretexto para intervenção”.

Durante a greve dos caminhoneiros de outubro de 1972, o Pátria y Libertad lançava “miguelitos” (pregos retorcidos) nas ruas para obstruir o fluxo de veículos. Em 1973, o grupo declarou-se responsável pelo golpe militar frustrado de 29 de junho daquele ano. Em julho, anunciou que deslancharia ofensiva armada para derrubar o Governo.

À greve dos caminhoneiros somaram-se greves no comércio, no transporte urbano, em hospitais privados etc. Nesse ínterim, cerca de trezentas mil cabeças de gado foram contrabandeadas e dez milhões de litros de leite atirados aos rios para que não chegassem à mesa dos pobres. A terra não foi cultivada e a produção de alimentos caiu catastróficamente.

Desatou-se o terror. Nos últimos meses do governo de Allende, a extrema direita cometeu em média vinte e um atos terroristas por dia.⁸ A democracia findava.

Agosto de 1973. Corriam rumores de golpe de estado em Santiago. Foi decretado estado de emergência na capital.

Foram dias de escassez aguda de suprimentos, alimentos e remédios em Santiago. Mário estava na Europa congregando artistas e organizando o transporte das obras para o Museu. Em agosto de 1973 sugeri por carta que ele adiasse seu regresso ao Chile. Mário desconsiderou minha advertência e regressou poucos dias antes do golpe.

Recebi cartas de Stafford Beer, cientista inglês criador do sistema de autogestão operária com base nos princípios da cibernética posto em marcha na indústria da área social do Chile. Na mensagem datada de 29 de novembro de 1973, dirá Stafford (10): “[...] Estou muito aliviado de saber que Mário está salvo — eu sempre penso nele, e não me supreende inteirar-me de que ele insistiu em retornar [...]”.

⁶ Philip Luke Johnson, *The Jakarta Method Comes to Latin America*. Resenha do livro *The Jakarta Method*, de Vincent Bevins. NACLA, 2020.

⁷ Senate Select Committee on Intelligence Activities. Relatório da equipe. Ações secretas no Chile 1963-73.

⁸ Augusto César Buonicore, “Chile: Os mil dias da Unidade Popular (1970-1973)”. In: *Linhas Vermelhas: Marxismo e os dilemas da revolução*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2016.

Em 9 de setembro de 1973, divergindo dos meus juízos, Mário abrevia sua estada na Europa e volta ao Chile para salvar o Museu e seu precioso acervo. Quem sabe a egrégia Democracia Cristã poderia tomar as rédeas do Museu para defendê-lo? Mário chegou dois dias antes do golpe. Ao vê-lo no aeroporto de longe mostrei com o polegar para baixo que o desastre era iminente.

Estávamos em Santiago e Mário chegado da Europa. Na noite de 10 de setembro, véspera do golpe, mostrei a ele onde estavam louças e talheres para o café da manhã. E a chaleira. Hóspede de Mário e Mary por oito meses, eu partiria na manhã seguinte e Mário ficaria sozinho na sua casa. O ensinamento mais delicado foi acender o fogão. Risquei fósforo e acendi o queimador. Mário observava. Sugeri que ele fizesse o mesmo. Queimou os dedos. Intelectual não sabe fazer coisas práticas!

Telefonei a Luiz Alberto e Lucia e combinamos que eles teriam Mário em todos os seus *desayunos*. Ele sairá de casa na manhã seguinte, salvo por Luiz Alberto.

Era 11 de setembro: “*Disparan, disparan contra el pueblo, es decir, contra la poesia*”, canta Neruda em *Odas elementales*.

Mário deu-se de corpo inteiro à causa do povo chileno. Ferido em combate, partiu vitorioso. No dizer de Neruda⁹: “Que quem se dá não se acaba / Como se dão sem acabar, meu irmão, / ao mar as águas dos rios”.

O golpe de setembro de 1973 interrompeu a nossa aventura. As obras foram confiscadas e encerradas em porões. Algumas foram danificadas ou roubadas. Outras serviram, de jeito infame, para adornar dependências ministeriais. Graças à imensa amizade e coragem de Luiz Alberto Gómez de Souza, que trabalhava na Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), Mário enrustiou-se na embaixada do México e deixou o país.

Túlio Quintiliano, companheiro de Mário no Consulado do Chile no Rio de Janeiro, foi preso e assassinado no Estádio Nacional, transformado em campo de concentração pelos militares.

Jeremy Corbin¹⁰ nos adverte dos perigos do fascismo: “Imaginem — não tivesse ocorrido o golpe, que país seria o Chile” (11).

Minutas da reunião do *Washington Special Actions Group* on September 12, 1973, dentre outros documentos, delineiam o cinismo dos senhores do Império (12).

Fora do Chile, um conjunto de obras *arrêté en marche* deu lugar ao Museu Internacional da Resistência Salvador Allende. Há belos depoimentos de Júlio Cortázar e de Carmen Waugh sobre seus feitos (13).

A eleição de Allende contrariou a estiagem ideológica da Guerra Fria. Onde achar caminho democrático que enfeixasse liberdade e justiça social? Chile deu o rumo. A “via chilena ao socialismo” veio em botão para inspirar a esquerda italiana, que logo a associou a Gramsci, e Mitterand, que deu com os costados no Chile para estimar a possibilidade de ensaiá-la na França ao forjar o Programa Comum e chegar à presidência em 1981. Não tardou em inquietar o Pentágono, Nixon e Kissinger, que não admitiam a certo país derivar à esquerda “por irresponsabilidade da sua gente”. O país em tela era o Chile da democracia pluralista mais avançada da América do Sul.

Essa luta de David contra Golias conquistou o apoio de setores progressistas das Américas e da Europa. A solidariedade começou com os artistas. O Museu

9 “Que quien se da no se termina [...]”

¡Como se dan sin terminarse, hermano mío, al mar las aguas de los ríos!”

10 Jeremy Corbin, “Chile’s Coup Shows that Fascism Is Still a Threat”. *Tribune*, September 15, 2023.

de la Solidaridad, que existe em Santiago, celebra a virtude do humanismo. A palavra solidariedade aparecerá em grandes letras coloridas nos muros pintados em noites ermas por brigadas de jovens aliados à Unidad Popular.

Como recorda Miguel Rojas Mix, formou-se o Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, destinado a dar corpo à simpatia e adesão do mundo da arte ao povo chileno. Era presidido por Mário e integrado por Danilo Trelles, Louis Aragon, Giulio Carlo Argan, José María Moreno Galván, Dore Ashton, Roland Penrose, Mariano Rodríguez, Eduard de Wilde, Jean Leymarie, Juliusz Starzyński, Carlo Levi e Rafael Alberti.

Por força do golpe de setembro, as obras não chegaram a Santiago. Em 1993, Carmen Waugh, diretora do museu, voltou aos artistas britânicos para recuperar as doações.

As obras em trânsito e retidas por força do golpe formaram o acervo do Museo Internacional de la Resistencia, apresentado em 1977 por Júlio Cortázar. Em Paris surgiu secretariado, com regência de Mário. Criam-se numerosos comitês de apoio. No comitê francês, Louis Aragon, Louis Althusser, Roland Barthes, François Biot, Jean Cassou, Françoise Choay, Júlio Cortázar, Régis Debray, Mikel Dufrenne, Jean-Pierre Faye, Pierre Gaudibert, Jean-Clarence Lambert, Jacques Lassaigne, Marc Le Bot, Jacques Leenhardt, Julio Le Parc, Jean Leymarie, Edgar Morin, Édouard Pignon, Bernard Pingaud, Pierre Restany, Antonio Saura, Pierre Soulages, Dominique Taddei, Bernard Teyssèdre, Alain Touraine e Victor Vasarely.

Gente de peso nas artes plásticas, literatura, filosofia e política avolumou o movimento. Aliaram-se Eduardo Galeano, Mário Benedetti, Jorge Enrique Adoum, Augusto Roa Bastos, Fernando Botero.

Em 1977 Julio Cortázar apresenta o Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende. Não quero recordar aquele 11 de setembro de 1973. Antes, releio a carta aberta, escrita pelos mais célebres intelectuais e artistas do século XX (14):

CARTA ABERTA AO PRESIDENTE DA REPÚBLICA DO BRASIL, GAL. GARRASTAZU MÉDICI

Nós, abaixo assinados, intelectuais e artistas, tomamos conhecimento com indignação e preocupação do mandado de prisão política expedido por seu governo contra o escritor e crítico de arte Mário Pedrosa.

O sr. Pedrosa é-nos conhecido por seus trabalhos no campo da arte e representa, para todos aqueles que o leram ou se aproximaram dele, uma das expressões mais perfeitas da inteligência de um país que sempre brilhantemente representou e defendeu com intransigência e coragem.



Mário Pedrosa, 1969, Meudon, França.
Casa de Alberto Magnelli. Foto: Alécio de Andrade.

Acreditamos que você seja pessoalmente responsável pela integridade física e moral deste eminente brasileiro, cuja personalidade conquistou a admiração e o respeito de seus colegas em todos os lugares.

Aguardamos com impaciência e angústia notícias concernentes à anulação das medidas contra ele por parte de seu governo.

Assinaram a carta Alexander Calder, Henry Moore, Picasso, Pignon, Soto, Cruz-Díez e outros.

De novembro de 1973 é a comunicação que recebo de Mário, asilado no México,

Em relação ao Museo de la Solidaridad, a ideia que está prevalecendo é refazer o museu cá fora. Hoje falei com a Tencha pelo telefone, mal chegada da Europa e gripada, e já em vias de seguir na próxima segunda-feira para o Canadá, em giro. Aqui quer-se ver se o gov. mexicano fará uma *démarche* junto à junta (*de bois*) do Chile para que devolva as obras a seus criadores por não terem situação definida segundo a lei chilena. E ao mesmo tempo se prepara uma campanha para a recuperação delas. Em Paris já há em formação um movimento grande em torno disso.

Guy também me escreve, do México, a 15 de novembro de 1973, depois de passar alguns dias em minha casa em Lima (15):

Achei Mário depois de uma busca tipo Kafka através de repartições governamentais. Ao final ele se achava num hotel a um quarteirão de distância do meu! E Mary ali estava também. Ambos parecem bem, embora ontem Mário sentisse mal por ter excedido na bebida na noite anterior. Hoje ele se reúne com os artistas mexicanos que doaram obras ao Museo de la Solidaridad, para apoiá-los na recuperação de seus trabalhos.

Ele me disse que tem um amigo em Cuba que poderia me ajudar a ir lá. Veremos o que acontece.

Eles estão residindo num hotel (San Diego, Calle Luis Moya 98) às custas do governo. Mary irá à Espanha amanhã mas Mário pensa permanecer outra semana ou dez dias aqui. Ficaram muito contentes de saber de vocês.

Assim, as coisas resultaram bem. Mas eu fiquei triste de deixar vocês. Eu me senti muito bem cuidado...

A ditadura ocultou o museu, que reviveu em 1976 no exterior, etapa batizada como Resistencia. Com o retorno da democracia no Chile, ambas coleções reuniram-se formalmente sob nome de Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA). Tornou-se um dos mais importantes de América Latina em arte moderna e experimental. Mantém os conceitos fundacionais de fraternidade, arte e política.

Na segunda quinzena de outubro de 1974, Guy Brett secretariava o Arts Festival for Democracy in Chile, organizado por Artists for Democracy no Royal College of Art, em Londres. David Medalla era chairman do evento.

Em 1974, Guy Brett, David Medalla, Cecilia Vicuña e John Dugger formaram o Artists for Democracy (AFD) para apoiar lutas antifascistas. Em 1992, com sua mulher, a chilena Alejandra Altamirano, buscaram Carmen Waugh, então diretora do MSSA, para doar novo conjunto de obras.

Guy deixa saudade. Como bem atesta o Museu:

Entristece-nos a partida de Guy Brett (1942-2021), um dos críticos e curadores britânicos mais reconhecidos da última metade do século XX e um dos amigos do MSSA mais importantes que acompanharam sua história. Deixa-nos um grande legado de solidariedade, fraternidade e vinculações internacionais que viram-se motivadas por sua posição política, junto a seu interesse pela arte e pela cultura.

Outubro de 1977. Mário volta do exílio. Dali a pouco lideraria a campanha para recuperar o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) após o incêndio de 1978. Quer reerguê-lo na forma de cinco eixos em diálogo permanente: museu de arte moderna, museu de arte virgem, museu do índio, museu do negro e museu de artes populares. Estariam enfeixados na ideia de Brasil, arte e origem.

Mário Pedrosa deixou como legado todo o entusiasmo que resta no mundo.

Notas e referências

(1) Dear Guy,

Senna has been keeping me informed of your kind cooperation on our project of a Museum of Modern Art and Experimental through donations of artists who are friendly to the Chilean process. This is fine. I received the list of the young artists you organized ready to send their works or their propositions for the museum, and among them I found our old friend Medalla.

It is our idea to invite them to come for a visit to Chile and then many of them may make their projects once here. I understood that you intended now to approach those artists who are not so young and therefore with a larger baggage and reputation already established. This is very important for it will give to the establishment and to the official people more assurance concerning the values and higher reputation of the works donated (sic). For instance, a donation (sic) by a glorious name like H. Moore or F. Bacon would immediately give the works already collected a much higher appreciation. In our mind, those artists would offer the basis of what in our project would be the "Museum of Modern Art" while the other artists, the younger (sic) would assure the functioning of what we all the "Experimental" museum.

Dear Guy, in order to reinforce your initiative (sic) and authority we wish to invite you to join our Committee (International Committee of Artistic Solidarity with Chile) whose tasks you have already taken in charge for a good part. Herewith I am sending you with the official letter of invitation to participate in ICASC, some other documents which will give you a complete idea of our project. I hope you will agree with us and so we expect to see you later, here, when we will discuss



Cartaz do Museo da Solidaridad (1972).

together many problems related to the last developments of art in our time and to traditional and new institutions like museums, galleries, and so on.

Best greetings, Mário Pedrosa

(2) Dear President

May I on behalf of a group of distinguished British artists and as a member of the Committee of Artistic Solidarity with Chile ask you to accept the works of art mentioned in the accompanying list which have been chosen by the artists as gifts to the Museum of Solidarity which is to open shortly in Santiago de Chile.

These artists have been approached because of their talent, their originality and their belief in the importance of the role that the arts should play in society. Their response has been enthusiastic and their gifts are a token of their sympathy for the revolutionary ideals of the Popular Government over which you preside.

They are happy to know that their gesture will be understood as a sign of friendship between them and the people of Chile. They are also grateful to you for making it possible for a group of artists representing the most vigorous tendencies in art in Great Britain to be given a place of importance in the new Museum where they can be seen by all who enjoy and appreciate the eternal value of the arts.

It is their ardent hope that their gifts will bring with them not only pleasure to large numbers of people in Chile but will create closer links of friendship between our countries. I wish to express my gratitude to Mrs. Bunster for her initial introduction to the International Movement of Artists for Chile and the invaluable help she has given in activating the appeal to British artists.

Please accept these gifts from the artists whose names accompany this letter,

Sir Roland Penrose

Member of the International Committee of Artists in Solidarity with Chile.

(3) Permítanme, también que volviendo a la primera muestra de nuestro Museo de la Solidaridad — como Ud., compañero Presidente, lo llamó en su carta a los artistas del mundo —, les diga que esperamos nuevas obras de otras partes del mundo: de los Estados Unidos, de Inglaterra, de Francia, de Italia, y otros, además de nuestros países de América del Sur, inclusive mi país, cuyo gobierno cerró las puertas de salida a nuestros artistas que quisieron demostrar su solidaridad al socialismo chileno.

(4) [...] Lo que une indisolublemente estas donaciones es precisamente este sentimiento de fraternidad, para que jamás se dispersen en direcciones y destinos diferentes. Los artistas las donan para un Museo que no se deshaga con el tiempo, que permanezca a través de los acontecimientos como aquello para lo que fue creado: un monumento de solidaridad cultural al pueblo de Chile en un momento excepcional de su historia. [...]

Los donantes quieren que sus obras sean destinadas al pueblo, que sean permanentemente accesibles a él. Y más que eso, que el trabajador de las fábricas y de las minas, de las poblaciones y de los campos entren en contacto con ellas, que las considere parte de su patrimonio.

La esperanza de los artistas y nuestras es contribuir de este modo a la espontánea creatividad popular para que fluya libremente y pueda coadyuvar a la transformación revolucionaria de Chile. Es así como pensamos que el Museo de la Solidaridad deberá ser ejemplar en sus funciones específicas, ejemplar en sus tareas educativas y culturales, ejemplar en su accesibilidad democrática. Debe ser el hogar natural de las expresiones culturales más fecundas del Chile nuevo, consecuencia de su avance en el camino del socialismo. Este es el deseo entusiasta de los artistas del mundo que concurren para ello entregando el producto de su fuerza creativa.

(5) Discursos pronunciados por el Presidente de la República, Doctor Salvador Allende, y por Mário Pedrosa, Presidente del Comité de Solidaridad Artística con Chile, con ocasión de inaugurarse la primera muestra de obras donadas al Museo de la Solidaridad (17-V-72). Disponible en: <https://www.mssa.cl/publicaciones/discursos-pronunciados-por-el-presidente-de-la-republica-doctor-salvador-allende/>.

A carta de Mário a Allende ao inaugurar o Museu está em Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. International Center for the Arts of the Americas. The Museum of Fine Arts, Houston. Registro ICAA: 765622.

O discurso de Allende ao inaugurar o Museu está em Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. International Center for the Arts of the Americas. The Museum of Fine Arts, Houston. Registro ICAA: 765609

(6) A LOS ARTISTAS DEL MUNDO

En nombre del pueblo y del Gobierno de Chile, hago llegar mi emocionada gratitud a los artistas que han donado sus obras para constituir la base del futuro Museo de la Solidaridad. Se trata, sin duda, de un acontecimiento excepcional, que inaugura un tipo de relación inédita entre los creadores de la obra artística y el público. En efecto, el Museo de la Solidaridad con Chile — que se establecerá luego en el edificio de la UNCTAD III — será el primero que, en un país del Tercer Mundo, por voluntad de los propios artistas, acerque las manifestaciones más altas de la plástica contemporánea a las grandes masas populares.

[...]

Los artistas del mundo han sabido interpretar ese sentido profundo del estilo chileno de lucha por la liberación nacional y, en un gesto único en la trayectoria cultural, has decidido, espontáneamente, obsequiar esta magnífica colección de obras maestras para el disfrute de ciudadanos de un lejano país que, de otro modo, difícilmente tendrían acceso a ellas. [...]

(7) PROYECTO DE CARTA A PICASSO Julio 19 1972

Al compañero Picasso, saludos

Nosotros, artistas latinoamericanos, tus hermanos, tus admiradores, venimos a pedirte una cosa: el traslado de GUERNICA, fruto de tu sagrada protesta y de tu genio, del Museo de Arte Moderno de Nueva York donde se encuentra por tu decisión, para el Museo de la Solidaridad, de Santiago, Chile. [...]

Carta de Mário Pedrosa a Pablo Picasso. Museo Nacional. Centro de Arte. Reina Sofía. Disponible en: <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-mario-pedrosa-pablo-picasso> <https://issuu.com/mssachile/docs/s0050>

(8) After the election of Salvador Allende as president of Chile in 1970, mysterious messages started to appear in the capital of Santiago, painted on walls in wealthy neighborhoods and on postcards sent to the homes of left-wing government officials and party members. The messages declared, “Jakarta is coming”.

(9) The most prominent of the right-wing para military groups was Patria y Libertad (Fatherland and Liberty), which originated right after Allende’s September 4 election, during so-called Track II. It received US\$ 38,500 from the CIA, in an effort to create tension and a possible pretext for intervention.

(10) [...] I’m very relieved to hear that Mário is safe — I have thought about him often, and I’m not surprised to hear that he insisted on returning. [...]

(11) Pinochet's coup reminds us of the danger of fascism. [...] Just imagine, had the coup not taken place, what a country Chile would now be like.

(12) Department of State, Memorandum for Henry Kissinger on Chile, December 4, 1970.

Department of Defense, U.S. Milgroup, Situation Report #2, October 1, 1973.

National Archives, Nixon Presidential Materials, NSC Files, NSC Institutional Files (H-Files), Box H-94, WSAG Meeting, Chile 9/12/73. Secret.

Department of State, SECRET/NODIS, Secretary's Staff Meeting, October 1, 1973.

(13) Júlio Cortázar presenta el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (1977). Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qu54mzWbQAM>

Entrevista a Carmen Waugh, Directora del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (1991-2005), en el marco de los 40 años del MSSA: Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=eV3bEMCisS4>

(14) LETTRE OUVERTE AU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE DU BRÉSIL, GAL. GARRASTAZU MÉDICI

Nous soussignés, intellectuels et artistes, avons appris avec indignation et inquietude, le mandat d'arrêt politique lancé par votre gouvernement contre l'écrivain et critique d'art, Mário Pedrosa.

M. Pedrosa nous est connu par ses travaux dans le domaine de l'art et représente, pour tous ceux qui l'ont lu ou approché, une des expressions les plus accomplies de l'intelligence d'un pays qu'il a toujours brillamment représenté et su défendre avec intransigeance et courage.

Nous estimons que vous êtes personnellement responsable de l'intégrité physique et morale de cet éminent brésilien, dont la personnalité a su gagner partout l'admiration et le respect de ses confrères.

Nous attendons avec impatience et angoisse les nouvelles nous apprenant la cassation des mesures qui pèsent contre lui de la part de votre gouvernement.

(15) I found Mário, after a Kafka-like search through government offices. In the end he turned out to be in a hotel one block away from mine! And Mary there too. Both seem pretty well, though Mário yesterday was feeling ill for drinking too much the night before. Today he is meeting the Mexican artists who donated works to the Museum of Solidarity, to arrange for the artists to demand their work back.

He also says he has a friend in Cuba who may be able to help me go there. Let's see what happens.

They are living in a hotel (San Diego, Calle Luis Moya 98) at the government expense. Mary is going to Spain tomorrow but Mário plans to spend another week or 10 days here. They were very pleased to hear from you.

So things have turned out well. But I was sad to leave you. I felt very well looked after...



Mário Pedrosa, Calder e os Exus

Rosiska Darcy de Oliveira

Ocupante da Cadeira 10 na Academia Brasileira de Letras.

No começo dos anos setenta, saí de Genebra e fui buscar Mário Pedrosa em Paris, para descermos o vale do Loire rumo à casa de Alexander Calder, que o convidara para almoçar.

Para Mário, um passeio sem mistérios. Eram amigos há muitos anos, recebera-o quando de sua estada no Brasil, convivia com sua obra com a intimidade do crítico de arte. Tinham afinidades políticas. Calder fora um dos signatários da carta que um conjunto de artistas, entre os quais Picasso e Henry Moore, mandou ao general Médici, responsabilizando-o pela vida e pela segurança de Pedrosa. Para mim, caloura no exílio e nas artes, era quase um convite para a última ceia.

Mal saída da adolescência, entrei na casa de Mário, na Visconde de Pirajá, e vi, pela primeira vez ao vivo, um *mobile* que, ao longo de infindáveis conversas políticas, me raptava para outro mundo, hipnotizada pelos desenhos do vento naquelas lâminas brancas. Devo ter prestado mais atenção à poesia desses metais esvoaçantes do que aos riscos da oposição à ditadura, pois acabamos todos perseguidos e exilados. Agora, lá íamos nós, pelo *doux pays* de France, em plena primavera, ao encontro da majestade dos *stables* que, sobre a colina, demarcavam os territórios de Alexander Calder, no minúsculo vilarejo de Saché.

Saché não existiria no mapa se Balzac não tivesse andado por lá, fugindo dos credores e, grato pela acolhida, situado ali seu belo romance *Le Lys sur la Vallée*. O genro de Calder, o escultor Jean Davidson, descobrira o lugar, a vista do alto da colina e ali fizera seu ateliê. Calder veio em seguida e construiu um ateliê para si, imenso, iluminado pela claridade do vale, onde criou algumas de suas obras mais importantes. Ao lado, a casa onde iríamos almoçar. Contra o céu *stables* e *mobiles* monumentais.

Ao meu lado, Mário cantarolava a letra de *Eles*, de Caetano Veloso. No banco de trás, minha irmã, Mariska Ribeiro, fazia coro. "Eles" são os que não preferem São Paulo, nem o Rio de Janeiro, apenas têm medo de morrer sem dinheiro. Aqueles que vivem à sombra do arvoredado, longe da maçã, para quem a vida começa no ponto final. Os que têm certeza do bem e do mal.

Mário considerava esse rapaz genial, jóia que a música brasileira produzira nos últimos tempos. Eu pensava apenas no encontro com Calder, sem suspeitar que não seriam nem *mobiles* nem *stables* a surpresa do dia.

Calder mais do que falava, grunhia. Sua mulher, Louise, sobrinha neta de Henry James, gentilíssima, nos introduziu em um espaço único, generoso, dividido apenas pelos tapetes que ela mesma tecia com os desenhos e as cores do marido. Andávamos, assim, pisando em arte, embora o meu fascínio se concentrasse na cozinha incorporada à sala, de onde pendiam painéis vermelhas, azuis, amarelas, transformadas, por um jogo associativo de cores, em citação da obra de Sandy.

Aquele menino descomunal, de cabelos branquíssimos, rubicundo, trouxe na manopla um bichinho de arame torcido e me disse algo parecido com cachorrinho. Depois perguntou se alguém jogava bilhar. Para sorte minha, eu tivera, na



O escultor Alexander Calder, Rosiska Darcy, Mário Pedrosa e Elise Breton. No jardim do Calder, em Saché, Vale do Loire. 1972. França.

infância, o dissabor de furar o pano da mesa de meu avô, o que me valeu para sempre o exílio da sala de jogos e a confirmação de que aquilo não era brinquedo para meninas. Confiante no taco das mulheres, aceitei, de pronto, ser parceira, pela glória de jogar bilhar com Alexander Calder. Ele, na verdade, jogava sozinho, com uma concentração absoluta nos movimentos das bolas que corriam sobre o pano e que, só então percebi, tinham as cores brilhantes e esmaltadas de um verdadeiro Calder. Na parada para um gole de uísque, sorriu para mim, e eu soube que vivia um grande momento, ao som seco das bolas em ricochete.

Quando voltamos para a sala, a conversa prosseguia, alegre. Um personagem recém-chegado juntara-se ao grupo, Elise, a viúva de André Breton, uma mulher cujos traços resistiam à idade, iluminados por olhos cinza-esverdeados ou de uma cor que mais ninguém possui. Envolta em um xale vermelho, seduzia com o hábito de uma beleza excepcional que ironizava o tempo.

Falavam de música brasileira, Mário contava sobre a nova estrela, Caetano Veloso, Louise Calder se divertia. Era uma mulher marcada pelo samba, pelos pontos de macumba, que aprendeu no Rio, pela amizade com Heitor dos Prazeres, cuja banda tocou a noite inteira na festa de despedida que Sandy ofereceu aos amigos quando deixaram a cidade. Mário lembrou que nessa festa em que não havia mais móveis na casa — havia esteiras espalhadas pelo jardim —, bebeu-se e dançou-se madrugada adentro, ao som da banda e no ritmo do rebolado das dezesseis cabrochas do Heitor. Estavam nessas reminiscências, Calder parecendo ausente, o olhar embaçado pelo uísque, quando se levantou, foi buscar um disco não identificado e, simplesmente, explicou que era música brasileira e que, dessa, gostava muito.

Um silêncio reverente esperou a escolha do gênio. Irrompeu uma voz quebrada, de palhaço, cantando "ei você aí, me dá um dinheiro aí, me dá um dinheiro aí". E como Mariska, animadíssima, completasse "você vai ver a grande confusão que eu vou fazer bebendo até cair", Calder tirou-a para dançar e lá foram os dois, aos requebros, pela casa afora.

A verdadeira intimidade com o Brasil, a memória da cultura brasileira na obra de Calder foi Mário Pedrosa quem desentranhou. Quando Calder lançou seus *critters*, exibindo-os primeiro em Nova York e depois na França, Mário percebeu neles não só o movimento mas a malícia dos exus, e até mesmo um passo de capoeira em uma dessas estranhas criaturas nascidas na última quadra da vida de Calder. Mário não gostava de explicar os artistas e, por isso mesmo, não lhe ocorreria atribuir a apenas uma herança a gênese dos *critters*. Mas sabia que Calder, "pelos fios invisíveis da simpatia e da intuição, se mantém constantemente em contato com os rituais, as artes, as religiões e as culturas que se fazem, se desfazem e se refazem, periferia das metrópoles brancas".

Teria sido a chegada de Elise Breton que soltou na sala o fantasma do surrealismo? O peso dos mistérios se abateu sobre mim. Como aquele disco teria ido parar em Saché?

Com o passar dos anos fui percebendo os laços de Calder com o Brasil. Segundo Elisabeth Bishop, ele e Louise teriam ido ao desfile de escolas de samba com Lota Macedo Soares e se esbaldado. Bishop, que os achava simpaticíssimos, lembra a maior calça jeans que viu em sua vida, a que Calder esqueceu na casa delas.

Para além do anedótico, a verdadeira intimidade com o Brasil, a memória da cultura brasileira na obra de Calder foi Mário Pedrosa quem desentranhou. Quando Calder lançou seus *critters*, exibindo-os primeiro em Nova York e depois na França, Mário percebeu neles não só o movimento mas a malícia dos exus, e até mesmo um passo de capoeira em uma dessas estranhas criaturas nascidas na última quadra da vida de Calder. Mário não gostava de explicar os artistas e, por isso mesmo, não lhe ocorreria atribuir a apenas uma herança a gênese dos *critters*. Mas sabia que Calder, "pelos fios invisíveis da simpatia e da intuição, se mantém constantemente em contato com os rituais, as artes, as religiões e as culturas que se fazem, se desfazem e se refazem, periferia das metrópoles brancas".

No ensaio publicado na revista *Derrière le Miroir* da Fundação Maeght, Mário surpreendeu o deslocamento de Sandy dos personagens do circo para esses seres, ainda mais surpreendentes, que brotam das sombras das sociedades, dos núcleos marginais, que se isolam para melhor se preservar ou manter a efervescência da contracultura.

Não sei por que caminhos, acho que foi um presente do artista, chegou a ele a perna de um desses *critters*, ou exus, ou diabos, que, no dia em que voltava ao Brasil, depois do longo exílio, Mário tentou levar consigo. O excesso de peso criou um caso no embarque. Até hoje não sei como a história se resolveu, nem que destino teve a perna do exu. Virei as costas e me afastei para não ver Mário partir.



Clarice e as bruxas

Pedro Karp Vasquez

Escritor e fotógrafo. Editor responsável pela obra de Clarice Lispector na Editora Rocco.

Existe muita fantasia a respeito da participação de Clarice Lispector no Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, realizado em Bogotá entre os dias 24 e 31 de agosto de 1975. Isso porque o próprio congresso em si estava envolto em mistério até bem recentemente, quando uma minissérie de televisão despertou o interesse do público leigo, provocando a publicação de artigos esclarecedores na imprensa colombiana.

Assim, antes de evocar a participação de Clarice propriamente dita, convém contextualizar o evento, para que as razões do seu envolvimento sejam finalmente esclarecidas.

O “Congreso Nacional de Brujería” visava oferecer aos participantes a possibilidade de “encontrar cientificamente o próprio poder e o saber [profundo],

explorando as potencialidades humanas como nunca dantes havia sido possível”, e foi idealizado e promovido pelo escritor, ocultista e político Simón González Restrepo (1931-2003), envolvendo mais de 2.500 participantes e ocupando trezentos estandes, que ofereceram desde leituras de tarô e realização de feitiços até livros e remédios homeopáticos. Em paralelo, foram realizadas numerosas conferências e mesas-redondas versando sobre um amplo leque de temas, englobando religião, bruxaria, alquimia, esoterismo, telepatia, hipnose, regressão, sociologia, antropologia, literatura, discos voadores, sociedades secretas, medicina alternativa, assim como diversos outros assuntos pertencentes ao domínio daquilo que hoje conhecemos como *New Age* [Nova Era]. Realizou-se ainda um “Salón de Arte Brujo” e se outorgou um prêmio literário, além de se promoverem rituais de vodu, candomblé e de limpezas xamânicas.

Simón González revelou ser de fato um visionário, muito à frente da sociedade colombiana, então dominada pela presença da Igreja Católica em um cenário político reacionário em que dois partidos (Conservador e Liberal) dividiam o poder desde fins do século XIX, em um esquema muito semelhante ao da “Política do Café com Leite” vigente no Brasil da República Velha. Não é de se espantar, portanto, que o jornal *El Espacio* o tenha apelidado pejorativamente de “bruxo da publicidade”, afirmando que o congresso oferecia “feitiços e malefícios a preços módicos” e que nele se protagonizaram “ridículas cenas de terror e fetichismo”. Porém, Simón González Restrepo, que passou a ser conhecido também como “Brujo Simón” e “Brother Simón”, não tinha nada de ingênuo ou caricatural, sendo, pelo contrário, um profissional muito bem-preparado: estudou Engenharia Mecânica, Engenharia Metalúrgica, Engenharia Industrial, Economia e Sociologia nos Estados Unidos, e especializou-se em fornos de fundição

em Paris, além de ser poliglota, fluente em quatro idiomas. É bem verdade, no entanto, que ele era um tipo excêntrico que se deslocava em uma moto Harley-Davidson chamada Rayo de Luna e que, na juventude, havia feito parte do grupo Los Nadaístas. Ou seja, era alguém que transitava entre o niilismo

e o surrealismo, cujo objetivo secreto ao organizar o Congresso de Bruxaria era — segundo os mais enfiados — reunir em Bogotá 2.500 feiticeiros, curandeiros e xamãs encarregados de gerar energia suficiente para debilitar os militares que haviam conseguido que o governo decretasse Estado de Exceção na Colômbia. Ele era filho do escritor e filósofo Fernando González Ochoa e foi diretor-executivo do Instituto Colombiano de Administración Incolda. Em 1992, ele se tornou o primeiro governador eleito pelo voto popular do arquipélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, que ele já havia administrado entre 1983 e 1988 por nomeação do presidente Belisario Betancur. Simón González Restrepo ganhou também a alcunha de “Barracuda” em virtude de sua paixão pelo silêncio misterioso, expressivo e, para ele, extrassensorial, do oceano. Ele amava tanto o mar do Caribe que pediu para que suas cinzas fossem nele dispersas, o que seus seguidores fizeram ao largo das ilhas de Cayo Cangrejo e Cabeza de Morgan, em um ritual no qual foi queimada a canoa que as transportava — uma impressionante evocação de um funeral viking.

É bem provável que o mais importante conferencista tenha sido o médico norte-americano Andrew Weil, que, malgrado a sólida formação na tradicional Universidade Harvard, celebrou-se depois pelo uso das terapias alternativas e pela apologia da alimentação saudável, com a True Food Kitchen e o sistema denominado Integrative Medicine & Healthy Living, desenvolvido em seu centro de estudos em Tucson, sob a tutela da Universidade do Arizona. Ironicamente, apesar de superqualificado, o dr. Andrew Weil não agradou em Bogotá, cidade que outorgou a si mesma o título de “capital mundial do café”. Isso porque ele teve a temeridade de condenar o consumo excessivo do café, por considerá-lo potencialmente viciante. Foi um caso raro de um sujeito aclamado desde sempre como profeta em seu próprio país que não conseguiu ser profeta em terra alheia...

Sem dúvida alguma, a estrela midiática do congresso foi o israelense (hoje cidadão britânico) Uri Geller, então no auge de sua fama como paranormal capaz de entortar talheres com o poder da mente. O incrível sucesso internacional de Uri Geller suscitou inveja e ataques daqueles que o consideravam charlatão, entre os quais o ilusionista norte-americano James Randi, que jurava que Geller não possuía nenhum poder paranormal. Randi conquistou seus quinze minutos de fama

Antes de embarcar,
Clarice declarou
à revista Veja:
“Minha intenção é
mais absorver do que
irradiar. Só falarei caso
não for possível ficar
calada. Levo para ler
um conto chamado
‘O ovo e a galinha’,
que é misterioso até
mesmo para mim”.

reproduzindo as façanhas de Geller para demonstrar que não passavam de truques de ilusionismo, ao alcance de qualquer mágico experiente. Pode ser, mas o fato é que na época em que participou do Congresso de Bruxaria de Bogotá, Uri Geller estava no auge da fama e já havia sido inclusive submetido com sucesso a testes secretos no programa Stargate da CIA. Hoje, aos 76 anos, ele possui o próprio museu em Tel Aviv, onde duas mil colheres tortas exibidas sobre um Cadillac preto buscam atestar a veracidade dos seus poderes. Geller, que nunca pecou pela modéstia, desembolsou cerca de seis milhões de dólares do próprio bolso para converter uma antiga fábrica de sabão no porto de Jaffa em espaço museal. Contudo, essa espantosa *ego trip* tem, segundo ele, um nobre propósito: todo o dinheiro arrecadado com a venda de ingressos não tem torto destino, seguindo reto para programas de caridade que amparam crianças cardíacas.

Muitos dos participantes do Congresso de Bruxaria devem ter encarado as demonstrações de Uri Geller como mero espetáculo, uma espécie de “circo místico”. Porém, com toda certeza, ninguém ousou encarar as danças dos feiticeiros haitianos adeptos do vodu com idêntica descuidada descontração. Em primeiro lugar porque o vodu é uma religião legítima merecedora de respeito; em segundo lugar porque também é confundido com uma forma de magia obscura capaz de transformar as pessoas em zumbis, os famosos mortos-vivos que, estranhamente, invadiram as telas do cinema e da televisão em pleno século XXI, em que uma visão mais “científica” da existência humana deveria imperar. Seja como for, na década de 1970, as apresentações dos trinta e dois verdadeiros bruxos — ou, mais corretamente, sacerdotes — haitianos causaram forte impressão no público presente em Bogotá, pois além de executarem as danças ritualísticas ao som mesmerizante dos tambores, eles também realizaram proezas como mastigar vidro, esfregar tochas acesas no corpo sem se queimar ou ser duramente chicoteados sem desfalecer. Talvez, atendendo às solicitações da clientela local, feiticeiros haitianos tenham transformado algumas pessoas em zumbis em Bogotá. Mas, se o fizeram, foi muito discretamente, visto que não há registro na imprensa a respeito de tal proeza.

É também merecedora de destaque a participação no congresso de Beatriz Veit-Tané, sacerdotisa do culto a María Lionza, na Venezuela. Isso porque ela foi a grande reformadora deste culto, para o qual ela procurou criar uma ortodoxia espírita, enfatizando sua matriz indigenista e neotradicionalista em substituição às influências estrangeiras mais recentes. Ela conseguiu inclusive que a doutrina fosse reconhecida pela Unesco e pelo Ministério da Cultura venezuelano, que o inscreveu na Lei de Proteção e Defesa do Patrimônio Cultural. Foi graças a ela (e mais tarde, nos anos 1990, a Pablo Vásquez) que o culto *mariolioncero* adquiriu o status de uma verdadeira religião, irradiando-se fora da Venezuela, para países próximos, como a Colômbia e o Panamá, e também para as Antilhas e o Sul dos Estados Unidos.

Incompreendido em seu tempo em virtude do caráter ousadamente visionário, o Congresso de Bruxaria, que tinha como lema “À sombra do desconhecido, com amor e assombro”, hoje começa a ser encarado com outros olhos. Prova disso foi a realização de uma série de televisão documental em três episódios dirigida por Roberto de Zubiría em homenagem ao vigésimo aniversário de falecimento de Simón González Restrepo: *Congreso Internacional de Brujería — El Woodstock de la Brujería*.

A título de curiosidade, vale lembrar para o público brasileiro amante do personagem Chaves (*El Chavo del Ocho*, no original mexicano), exaustivamente reprisado pelo SBT, que seu criador, Roberto Gómez Bolaños, ironizou o evento em um dos episódios, ao comentar que Dona Clotilde (“a Bruxa do 71”) não estava em casa porque ainda não havia regressado do Congresso de Bruxaria de Bogotá.

Em artigo publicado em *Señal*, David Jáuregui Sarmiento¹ insiste no olhar maldoso sobre o evento: “Como se fosse pouco, em paralelo ao primeiro Congresso Mundial de Bruxaria se desenvolveu também um mercado nada desprezível de unguentos, cartas divinatórias, talismãs, poções milagrosas ou serviços que ofereciam milagres, enquanto a cidade se enchia de jornalistas de várias partes do mundo e de manifestantes católicos que se opunham à realização do Congresso.”

A magia de Clarice Lispector

Ao comentar a participação de Clarice no Congresso de Bruxaria, sua biógrafa, Teresa Montero, evitou o sensacionalismo:

Quando foi convidada para participar do Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, em Bogotá, na Colômbia, Clarice não pensou duas vezes. Aceitou o convite e chamou Olga Borelli para acompanhá-la. Pensou o quanto seria prazeroso viajar, desfrutar do conforto de um bom hotel e poder conviver com os indígenas de Sierra Madre. [...] O congresso ocorreria no período de 23 a 26 de agosto de 1975.² Sua palestra, intitulada “Literatura e Magia”, estava marcada para o dia 26, dia do falecimento do seu pai. Clarice preparou um texto para ser lido como introdução à leitura que iria fazer do conto “O ovo e a galinha”. Ele falava da magia que existia nos fenômenos naturais, na inspiração que tinha um toque de magia, já que a criação era inexplicável. Em certo momento, ao anunciar a leitura do conto, ela escreveu: “Eu peço a vocês para não ouvirem só com o raciocínio porque, se vocês tentarem apenas raciocinar, tudo o que vai ser dito escapará ao entendimento” (*Outros escritos*, p. 121). Mas, no dia da palestra, Clarice mudou de ideia e não leu a introdução falando de magia. O clima de Bogotá não lhe fez bem. As dores de cabeça devem ter contribuído para achar tudo muito desinteressante. Talvez em função disso, ela pediu para que alguém lesse o conto “O ovo e a galinha”. Clarice teve a impressão de que a maior parte das pessoas não entendeu nada. Porém, um americano ficou tão “alucinado” com “O ovo e a galinha” que lhe pediu uma cópia.³

Simón González conheceu Clarice Lispector em 1974, quando ela participou do Congresso da Nova Narrativa Hispano-Americana, organizado pela Universidade de Cali, do qual também fizeram parte o peruano Vargas Llosa, o argentino Antonio Di Benedetto e a brasileira Lygia Fagundes Telles. Nessa ocasião, Clarice chamou sua atenção ao ler uma frase que ficou famosa: “Deixo registrado que, se voltar a Idade Média, estou do lado das bruxas”. Impressionado com a autora, mas também com sua obra, que ele fez questão de ler atentamente depois do encontro em Cali, ao convidá-la para o Congresso de Bruxaria, Simón González disse que ela nem mesmo precisaria fazer uma palestra formal, bastando que levasse para Bogotá “seus belos olhos”.

1 SARMIENTO, David Jáuregui. “Así fue el Congreso Internacional de Brujería de Bogotá”, *Señal*, 23 nov. 2022.

2 A data correta é a indicada no início deste texto: 24 a 31 de agosto.

3 MONTERO, Teresa. *À procura da própria coisa: Uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2021, pp. 694-695.

Antes de embarcar, Clarice declarou à revista *Veja*: “Minha intenção é mais absorver do que irradiar. Só falarei caso não for possível ficar calada. Levo para ler um conto chamado ‘O ovo e a galinha’, que é misterioso até mesmo para mim”. Eric Nepomuceno, então exilado no México, assistiu com o filho ao episódio do programa *Chaves* que ironizou o congresso ainda por ser realizado e conseguiu emplacar uma pauta com a revista alemã *Der Spiegel* (em parceria com seu correspondente chileno Enrique Müller) para entrevistar Clarice em Bogotá. Mas teve seu intento frustrado por uma grave questão familiar: seu filho pequeno sofreu um acidente logo ao chegar à cidade.

Contrariando a versão do mal-estar causado pela altitude (o que seria bem possível de ocorrer, já que Bogotá situa-se 3.600 metros acima do nível do mar), Juan Forn afirmou que Clarice não falou no congresso porque teve um dos “seus conhecidos ataques”, chegando a admitir ter “às vezes repugnância das pessoas, depois passa e volto a ser curiosa e atenta”.⁴ Forn informou ainda que Clarice levou o conto traduzido, conforme a organização do evento lhe havia solicitado, porém a única tradução disponível estava em inglês, de modo que não foi a escritora e sim uma funcionária da embaixada do Brasil que leu o texto no congresso. Segundo o testemunho do escritor colombiano Cobo Borda, quando a leitura foi concluída “Clarice permaneceu em silêncio, vestida de preto dos pés à cabeça, até que o último dos decepcionados espectadores deixasse a sala, após o que ela também foi embora”

Consta igualmente que Marina Colasanti visitou Clarice no dia do seu regresso da Colômbia e comentou com Eric Nepomuceno que Clarice trouxe para cada um dos filhos uma colher dobrada por Uri Geller, com a recomendação de que cuidassem bem delas, pois eram “amuletos contra a bruxaria”.

A participação de Clarice no Congresso de Bruxaria de Bogotá deixa pairando no ar ainda uma indagação destinada a permanecer sem resposta: o que será que fez com que ela se mostrasse subitamente disposta a viajar, depois de uma década de sedentarismo carioca subsequente à separação do marido e seu regresso ao Brasil, em junho de 1959?

Com efeito, além de ter visitado a Colômbia nas duas ocasiões citadas, em 1974 e 1975, somente em 1976 Clarice realizou quatro viagens, como bem salientou Teresa Montero. Em abril, ela foi a Buenos Aires para participar da Feira Internacional del Autor al Lector, viajando em seguida para Brasília, no mesmo mês, para receber o prêmio que lhe foi outorgado pelo conjunto de sua obra pela Fundação Cultural do Distrito Federal. Em maio, foi ao Recife fazer uma palestra no Bandepe (Centro Cultural do Banco de Pernambuco), tendo então a oportunidade de visitar os locais de vida na sua infância em companhia do escritor Augusto Ferraz, principal responsável por sua ida. E, finalmente, em outubro, Clarice esteve em Porto Alegre, participando do Cultur 76, encontro que reuniu cinquenta escritores que lutavam pela regulamentação da profissão e a presença maior do livro nas escolas brasileiras. Sua derradeira viagem foi para a cidade de São Paulo, em fevereiro de 1977, quando concedeu a antológica entrevista a Júlio Lerner, veiculada — a seu pedido — apenas após sua morte, ocorrida em 9 de dezembro do mesmo ano.

Resta então a pergunta: o que teria motivado Clarice, pouco disposta a deixar seu refúgio no Leme, a fazer sete viagens (três das quais internacionais) em seus quatro últimos anos de vida? Mistério que ficará sem resposta, já que apenas a fiel “cartomante do Méier”, Dona Nadir, teria condições de decifrar...

⁴ FORN, Juan. “Clarice Lispector va a um Congreso Mundial de Brujería”, *Nieba Negra em Bogotá*, 16 de outubro de 2022.

O primeiro poeta brasileiro

José Paulo Cavalcanti Filho

Ocupante da Cadeira 39 na Academia Brasileira de Letras.

O início de nossa história literária foi marcado por não haver ainda, naquele tempo distante, escritores nascidos no Brasil. Considerados precursores, nesse contexto, aqueles que escreveram seus livros no Brasil (independentemente das línguas em que o fizeram). Capistrano de Abreu (*Tratado da Terra do Brasil: História da Província de Santa Cruz*) definiu esses primórdios como um “país descrito por viajantes estrangeiros e moradores mais ou menos incertos de sua permanência na terra, também estrangeiros”. Daniel Fernando Gruber (*Entrelaço*) até dizia que essa literatura não seria “brasileira, mas luso-brasileira”. Enquanto para Antônio Houaiss (*O português do Brasil, pequena enciclopédia da cultura brasileira*), “até 1822, toda nossa literatura é uma literatura portuguesa do Brasil”. Feita de prosadores, apenas, assim foram todos os nossos primeiros escritores.

Como Pero Lopes de Sousa, fidalgo e navegador português de Lisboa, autor de um *Diário da navegação*. Pêro de Magalhães Gândavo, português de Braga, filho de pais flamengos da região de Gand (daí seu nome de família), autor do famoso *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Gabriel Soares de Sousa, nascido em Portugal, autor de *Notícias do Brasil*. Fernão Cardim, português de Viana do Castelo, autor do consagrado *Tratados da terra e da gente do Brasil*. Hans Staden, mercenário alemão, autor de *Duas viagens ao Brasil*, livro que acabou sendo grande sucesso de vendas. Ou Anthony Knivet, navegador inglês, que narrou seus feitos em *As admiráveis aventuras e a estranha sorte do mestre Anthony Knivet*. Sem esquecer aquele que vem sendo considerado como o primeiro poeta do Brasil. Até agora.

Bento Teixeira Pinto nasceu no Porto, em 1561. Era filho de Manuel Álvares de Barros e Lianor Rodrigues, ambos criptojudeus. Com a família, veio ao Brasil, em 1567, para morar em São Salvador, Baía, onde estudou no Colégio Jesuíta e frequentou o Seminário Católico. Em 1584, casou-se com Filipa Raposa, que tinha só 14 anos e era quase uma menina. Ocorre que a relação entre os dois jamais andou bem. E logo foi por ela acusado, perante a Inquisição, de ser judeu — crime do qual restou absolvido, em 1589, pelo Ouvidor da Vara Eclesiástica.

Mudando para a Capitania de Pernambuco, passou a ganhar a vida como professor de aritmética, gramática e latim. Mas logo decidiu morar longe da capital, no Cabo de Santo Agostinho, com a esperança de que lá a moça sossegasse, por ser local de poucos brancos. Estava enganado, e seus muitos adultérios iriam continuar, tanto que logo ela o traiu com ninguém menos que um vigário local, o padre Duarte Pereira — descrito, nas crônicas da época, como um *pároco facinoroso*.

Foi demais para ele. Quando se inteirou do fato, em 1595, enfiou uma faca na barriga da pobre mulher. Para defender sua honra, depois alegou. E a viu agonizar,

em sua frente, por dois dias. Para escapar das forças policiais, refugiou-se no Mosteiro de São Bento, em Olinda, onde começou a escrever sua única obra, *Prosopopeia*, que dá início a um ainda insipiente movimento barroco no Brasil.

São 94 estrofes de oitavas heroicas, em versos camonianos (752 contra os 8.816 de *Os Lusíadas*), contando a trajetória do capitão Jorge de Albuquerque Coelho, governador de Pernambuco, que teve celebrados seus feitos, em Alcácer-Quibir, ao lado de Dom Sebastião e seu séquito de “aventureiros, devassos, pedintes, temerários e vaidosos”, palavras do historiador Oliveira Martins. Essa batalha se deu no coração do Marrocos, em 4 de agosto de 1578, às vésperas do dia de Nossa Senhora das Neves. Ksar-el-kébir quer dizer “grande castelo”.

Bento Teixeira foi preso no mesmo ano do seu crime, logo sendo transferido para Lisboa. Condenado à prisão perpétua, na cela permaneceu até a morte, em 1600. Seu livro acabou publicado, em Portugal, por volta de 1601, pelo editor António Alvares. Desprovido de maiores méritos literários, e mesmo sem relações expressivas com nossa terra, é lembrado somente por conta do seu significado histórico. Mas essa primazia vem sendo mantida só até quando surge, em nossa história, outro personagem.

Bartolomeu Fragoso nasceu em 1566 num Portugal que logo passaria, em 1580, às mãos espanholas de Filipe II (em Portugal, Filipe I). E cresceu no mais concorrido logradouro público de Lisboa, uma espécie da rua Garrett daquele tempo, a rua Nova dos Ferros — também conhecida como Nova d’El Rei e, em sequência, da Madalena. Correspondia, na geografia da cidade, à hoje rua da Conceição.

A mesma rua em que, depois, se instalou a tabacaria da *Tabacaria*, de Fernando Pessoa, números 63/65, a Havaneza dos Retroseiros. Em sua frente se encontram, no poema, Esteves, nome completo Joaquim Esteves, vizinho que frequentava a casa da família na Coelho da Rocha e morava bem próximo, na rua Saraiva de Carvalho 200. Tratava-se, assim está no *Desassossego*, de um “velhote redondo e corado, de charuto, à porta da tabacaria”. E o “Dono da tabacaria” (sem nome citado no poema), Manuel Alves Rodrigues. Descrito este, igualmente no *Desassossego*, como o “dono pálido da tabacaria”.

Era filho de Amador Fernandes, natural de Pias, arredores de Tomar, alfaiate, irmão na prestigiada Confraria da Misericórdia e Escrivão de Mestres e Ofícios na Câmara de Lisboa. A mãe foi a doméstica lisboeta Vitória Fragoso. Mas coube a um tio paterno, Gaspar Fernandes, rendeiro de um engenho de açúcar em São Salvador, exercer influência determinante no seu destino. Com certeza o pequeno Bartolomeu veio ao Brasil com a promessa de ficar sob proteção desse tio Gaspar, na Capitania da Baía, para cursar Artes e iniciar vida eclesiástica.

Passam-se doze anos e Bartolomeu Fragoso, depois de se licenciar em Filosofia pelo Colégio de São Salvador, é já mestre em Artes. Vestia o hábito da Companhia de Jesus, e agora, com 25 anos, morava em convento na capital da Baía. Ocorre que, intimamente, não estava em paz, sempre questionando ritos que precisava cumprir na religião que lhe fora dada. Tanto que, naquele claustro, chegou a traduzir os onze primeiros capítulos da *História de Tobias*, que está no Antigo Testamento. Um livro proibido pelos Índices Expurgatórios dos Quinhentos, considerado pela Igreja herético, e que foi determinante na sua condenação pela Inquisição.

A sentença que mereceu, com doze páginas e publicada em 26 de janeiro, é a seguinte (resumo): “Sentença de 16 de janeiro de 1592 lida na mesa na cidade de São Salvador. Faça *Abjuração de Levi*, suspeito na fé, e vá degredado para todo o sempre para fora desta capitania da Baía de Todos os Santos e seja absoluto da excomunhão maior em que incorreu. Conforme o Monitório Geral, por não vir denunciar a esta mesa as culpas que sabia pertencentes a ele, e de certas pessoas, usando

com o réu de muita misericórdia por honra do grau de Mestre em Artes que tem, e por reverência do hábito clerical que veste, lhe perdoam dos açoites e demais penas públicas que de rigor merecia. E cumprirá penitências espirituais”.

Em missa dominical na Sé na Bahia, pouco depois, e como lhe foi determinado, fez sua *Abjuração de Levi*, uma cerimônia pela qual o pecador se reconcilia com a Igreja: “Enquanto se celebra missa, esteja na Sé, descalço, cingido com uma corda, com a cabeça descoberta, em pé, com uma vela acesa na mão, em público”. Bartolomeu Fragoso ainda “perdeu o direito de usar hábitos religiosos”, e todos os seus bens foram confiscados. Para encerrar, vieram as custas do processo: 1.442 réis, sem indicação de pagamento. Após o que acabou libertado.

O problema para Bartolomeu Fragoso, antes mesmo do referido processo, era saber que precisaria de licenças para a publicação de sua obra. E não tinha presença de destaque para isso na incipiente sociedade em que vivia. Como conseguir? Eis a questão. Teria, então, que obter apoios — não havia outro caminho.

O primeiro candidato a tanto seria, sem dúvida, seu pai, por ter presença expressiva na Misericórdia e na Câmara Municipal de Lisboa — onde exercia, com proclamado louvor, é bom lembrar, o ofício de Escrivão. Mas, morando tão longe, pressentiu que seria pouco, dado não ter maiores relações com os censores locais. Em razão do que, recorreu a alguém mais próximo, na cidade de São Salvador, contando aceitar ser seu protetor. Tratava-se de certo Ruy Teixeira, sem maiores indicações no processo de quem se tratava.

Foi para ele que dedicou seu primeiro poema, em que o define como um “senhor alto, ilustre e venerando”, portador de “honra e valor”. Mas logo

Bartolomeu Fragoso nasceu em 1566 num Portugal que logo passaria, em 1580, às mãos espanholas de Filipe II (em Portugal, Filipe I). E cresceu no mais concorrido logradouro público de Lisboa, uma espécie da rua Garrett daquele tempo, a rua Nova dos Ferros — também conhecida como Nova d’El Rei e, em sequência, da Madalena. Correspondia, na geografia da cidade, à hoje rua da Conceição. A mesma rua em que, depois, se instalou a tabacaria da *Tabacaria*, de Fernando Pessoa, números 63/65, a Havaneza dos Retroseiros.

Não se trata de uma descoberta pessoal. E primeiro que se manifestou a respeito deste poeta foi o historiador Victor Eleutério, cabendo-me agora estudar mais detalhadamente, na Torre do Tombo, o processo da Inquisição que sofreu e pelo qual foi condenado, com detalhes sobre os caminhos que percorreu e a vida que teve em terras do Brasil; ainda, e especialmente, para tornar públicos todos os seus poemas, até agora desconhecidos, já vertidos em um português que se possa compreender nos dias de hoje.

percebeu ser preciso fazer isso com a mais alta eficiência possível, para que o sr. Ruy Teixeira se desse ao esforço de convencer os censores. E assim ocorreu, a partir da sua natureza de poeta, em versos de amor. Numa espécie de antecipação do romantismo, escreveu sonetos em louvor de suas duas filhas. Com tintas de erotismo, para os padrões da época.

Interpelado pelo Visitador do Santo Ofício, Bartolomeu declarou que “sua intenção não foi entender a perfeição sobrenatural, mas o modo de falar humano”, como via em “muitos poetas” que usavam “suas hipérboles”. E isso num tempo em que havia poucas mulheres brancas no Brasil. Tanto que o padre Manuel de Nóbrega solicitou a seus superiores o envio para lá de “quaisquer mulheres”, inclusive “órfãs ou mesmo erradas”.

Em todos os sonetos pode-se ver o estilo de Camões. Algo de resto natural, naquele tempo. Ocorre que os versos em louvor a essas irmãs acabaram depondo contra Bartolomeu, por duas razões. A primeira, moral. Em tal processo, inclusive anotou o escrivão, está que “no segundo quarteto do *Soneto a Beatriz* se chama perfeita, digna e justa, os quais epítetos não poderiam ser tão imperfeitos, tão indignos e tão injustos”. A segunda razão era religiosa, por conta da sensualidade que se via no próprio teor dos textos. Tanto que “foi acusado por um soneto em que o réu escreveu, com sua própria letra, em louvor à sua mulher, enamorada nesta cidade, a qual publicamente foi desonesta, mundana e pecadora, como seu confessor”.

A obra literária de Bartolomeu Fragoso sofreu as consequências dos caminhos de seu autor. Com certeza, tinha com ele um bom conjunto de poemas,

já conhecidos por numerosos leitores. O próprio Visitador declarou, em despacho de 8 de janeiro de 1592, ser Bartolomeu um “poeta localmente reconhecido”. Até porque, se assim não fosse, jamais o teriam processado. Como era preciso licenças para publicar livros, depois do processo, perdeu as derradeiras esperanças de conseguí-las. Sem contar que Ruy Teixeira, seu protetor, já havia partido para Portugal.

Tudo o que se sabe do que escreveu é o que resta hoje na Torre do Tombo. Para sorte do autor, foram anexados ao referido processo, pelo meirinho do Santo Ofício e seus oficiais, sete sonetos, uma grande Ode em 157 quadras, e uma quintilha, com certeza o que de mais expressivo há nos seus textos. Uma espécie de advertência às irmãs, indicando os “grandes perigos do mar, seus desvios e suas crueldades” que iriam enfrentar, ao viajar.

O resto ter-se-á perdido, talvez por não servirem a uma condenação; e, certamente por isso, não ganhou maior reconhecimento sua poesia. Sem ter influência mais notável em outros poetas, como consequência, que lhe foram contemporâneos ou posteriores, mesmo quando revelasse, o que é importante, um alto sentimento brasileiro. Bartolomeu Fragoso mereceu a honra, e o infortúnio, de ser o primeiro condenado marcado pelo estigma infamante da Inquisição em terras do Brasil.

Não se trata de uma descoberta pessoal. E primeiro que se manifestou a respeito deste poeta foi o historiador Victor Eleutério, cabendo-me agora estudar mais detalhadamente, na Torre do Tombo, o processo da Inquisição que sofreu e pelo qual foi condenado, com detalhes sobre os caminhos que percorreu e a vida que teve em terras do Brasil; ainda, e especialmente, para tornar públicos todos os seus poemas, até agora desconhecidos, já vertidos em um português que se possa compreender nos dias de hoje.

Mais importante é que a obra de Bento Teixeira tem data certa, 1601; enquanto a de Bartolomeu Fragoso, bem anterior, vem de entre 1579 e 1592, tudo como se pode ver na sentença que o condenou, publicada em 26 de janeiro deste último ano. E creio que terá válido a pena esta releitura do papel que teve entre nós, por se tratar de algo muito relevante para a literatura brasileira. Mudando um marco, até aqui generalizadamente aceito, de atribuir essa primazia a Bento Teixeira — por conta de poema claramente posterior aos de Bartolomeu Fragoso. Fique o registro, pois. Reconhecendo uma precedência indiscutível e alterando esse marco nos apontamentos sobre nossa história. Assim se contando, a partir de suas próprias palavras, a melancólica trajetória de Bartolomeu Fragoso, primeiro poeta do Brasil.

Encerro, para que se tenha ideia do estilo, lembrando um de seus sonetos:

Vós outros, que sabeis de mal de amores,
Ajudai-me a lamentar meu triste fado,
Tormento, desventura, pena, cuidado:
Pois sabeis, por ele, passo cem mil dores

A vós me remeto, a vós, oh! bons pastores,
Que por esses campos, serras, verde prado
Vos queixastes de amor cego, inflamado,
Que algum remédio me deis para favores

Senhora Beatriz Correa, a quem peço,
Que nisto me socorreis, tende memória
Atentando ao que aqui digo. De amor triste

Que por vós, e outrem, ninguém, sempre padeço
Em trevas, escuridade, sem ter glória
Eu tudo ver, que sempre viste.¹

¹ Texto completo, com toda obra de Bartolomeu Fragoso, pode ser visto em <http://servbib.academia.org.br:8084/arquivo/index.html>.

Por que traduzo?

Jorio Dauster

Embaixador aposentado, consultor de empresas, tradutor.
Já traduziu mais de oitenta obras, entre elas dos seguintes autores:
J.D. Salinger, Vladimir Nabokov, Philip Roth, Salman Rushdie e Ian McEwan.

Ao contrário do que ocorre em outros países, no Brasil o ofício do tradutor é desmerecido, quando não de todo ignorado. Nas resenhas de obras literárias recém-lançadas, já tão poucas em nossa imprensa, é raríssimo que haja algum comentário sobre a tradução. Sendo assim, muitos me perguntam: por que você traduz? E só recentemente, com uma bagagem de mais de oitenta livros que inclui autores como Salinger, Nabokov, McEwan, Franzen, Rushdie, Virginia Woolf e dezenas de outros mestres, realmente parei para refletir. A resposta, na verdade, é bem simples. Meu pai médico e minha mãe professora de filosofia eram amantes da leitura e, já com treze, catorze anos, eu lia Balzac, Dostoiévski, o que quer que estivesse por cima das mesinhas ou nas estantes. Tendo a felicidade de haver sido criado numa era sem televisão, bem cedo me encantei pela literatura. Mas logo reconheci que não poderia ser um criador de ficção graças à incapacidade de declarar, como Castro Alves em *Mocidade e morte*, que “sinto em mim o borbulhar do gênio” — e, em vez de ser um escritor medíocre, descobri em certo momento que sentia imenso prazer em transpor para o português do Brasil as obras que me empolgavam.

Traduzir é sempre um prazer por duas razões essenciais. A primeira é o fato de ter um temperamento lúdico em que vejo cada tradução como um enorme quebra-cabeça onde todas as palavras são de fato pecinhas a serem colocadas no lugar certo para que surja, no final, o texto transmutado para o vernáculo. Nesse tipo de jogo, por exemplo, eu também gosto muito de traduzir livros que não li, porque vou me surpreendendo com o texto à medida que nele trabalho. E, ocasionalmente, encontro uma pérola na ostra, como quando, naquela página inicial antológica em que Humbert Humbert define Lolita como luz de sua vida, temos em inglês o poderoso “my sin, my soul”, com dois monossílabos sibilantes, que perderia toda a força estilística na versão literal de “meu pecado, minha alma”. Ocorreu-me então, exercendo o mínimo de liberdade a que me permito, “minha alma, minha lama”. E não é que uma recente tradutora do livro em Portugal aproveitou o achado e o reproduziu em seu texto (fazendo o devido reconhecimento na introdução)?

Esse “mínimo de liberdade” significa, por exemplo, jamais eliminar alguma frase ou inserir coisas que não constam do original, conquanto, em casos excepcionais, não haja alternativa senão substituir uma expressão idiomática ou um trocadilho intraduzível por algo que tenha a mesma conotação em nossa língua. Outra faceta interessante da tradução é que cada obra corresponde a um tipo

diferente de desafio, desde o tom solene de Henry James ao linguajar necessariamente escrachado de James Baldwin quando descreve vidas conturbadas no Harlem. O tradutor é obrigado a dar um salto mortal quando passa de um texto escorrido e preciso de Ian McEwan para *Belos e malditos* de Scott Fitzgerald, que barrocamente apõe dois ou três adjetivos a cada substantivo e um ou dois advérbios a cada verbo. Para mim, a graça do ofício está exatamente em lidar com essas diferenças, algo semelhante ao músico que interpreta à tarde uma peça clássica numa orquestra sinfônica e, à noite, participa de uma roda de choro. Mas sou obrigado a reconhecer que sempre dediquei um cuidado excepcional aos livros de Nabokov porque neles, como nos de seu adorador Flaubert, não há uma palavra posta no papel por acaso.

No entanto, o crucial é que o tradutor não pode sentir que está “enfrentando” o autor, devendo, isto sim, criar com ele uma forma de parceria mental. Ajuda conhecer a vida e o tempo do escritor, porém o bom mesmo é penetrar de corpo e alma no texto e, pouco a pouco, discernir a arquitetura do edifício ficcional, quais os materiais semânticos que estão sendo usados, qual a melhor correspondência daquilo com o vernáculo. Por isso, é sempre prazeroso voltar a trabalhar com algum autor, sentindo a mesma alegria que se tem ao visitar um amigo: já conhecemos certos truques de estilo, certas construções mais costumeiras, até mesmo certas manias. E, às vezes, sobretudo quando se trabalha à noite, é possível imaginar que o autor sussurra aquela palavra que você estava procurando em vão.

Graças a essa relação mágica que pode se estabelecer entre escritor e seu intérprete, entendo que o produto ideal é um texto que faça o leitor brasileiro sentir que está lendo algo recentemente escrito em português. E isso, repito, sem tomar liberdades com o original, respeitando o tom e o estilo do autor, sendo tão literal quanto possível. Não tenho nenhuma fórmula ou receita que garanta esse efeito, mas, como só traduzo do inglês, sinto a necessidade de mudar com grande frequência a ordem das palavras ou das orações numa frase, assim como, obviamente, reduzir ao mínimo os pronomes pessoais obrigatórios no original. Outra necessidade é encontrar equivalentes no vernáculo às expressões idiomáticas, que se tornam ridículas quando traduzidas literalmente por quem não as conhece. São coisas assim, muitas vezes pequenas, que, acumuladas, tornam o texto mais fácil de ler e fazem toda a diferença. E um bom teste é, na dúvida, ler o que foi traduzido em voz alta: o ouvido é mais exigente que os olhos.

Enfim, acho que a tradução teve e tem importância na minha vida por oferecer uma janela através da qual posso enxergar um outro mundo riquíssimo que nada tem a ver com as preocupações cotidianas — o que no fundo constitui a razão de ser de toda a literatura. Mas costumo dizer que a tradução é minha nave espacial e, em último caso, um aparelho de ginástica neurônica que combate a senilidade em todas as suas formas. E, com as devidas vênias que aprendemos com nossos eminentes juristas, confesso que nunca li um livro teórico sobre tradução, e não pretendo fazê-lo.



Literatura e música

Manoel Corrêa do Lago

Musicólogo, autor de ensaios e livros sobre a Música no século XX e sobre o Modernismo musical no Brasil. É titular da Cadeira 15 “Carlos Gomes” da Academia Brasileira de Música.

Boa tarde Nesse dia em que estamos todos de luto pelo desaparecimento do tão querido e admirado Alberto da Costa e Silva, queria agradecer à Academia Brasileira de Letras — e muito especialmente aos acadêmicos Antônio Carlos Secchin e Joaquim Falcão — pelo convite tão honroso de participar deste ciclo de conferências.

O tema Literatura e Música é a tal ponto vasto que achei apropriado para o encontro de hoje circunscrevê-lo a dois momentos, na realidade muito distintos, mas que, a meu ver, ilustram a imensa riqueza do tema.

O primeiro, na segunda metade do século XIX, época de esplendor na Europa da ópera e do *lied*, quando no Brasil ainda se questionava se a língua portuguesa se prestaria ou não ao “cantar artístico”: este é o momento no qual vão surgir as primeiras manifestações de uma música de câmara brasileira de alta qualidade, principalmente na música dos compositores Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e Glauco Velásquez.

O segundo, começando na década de 1920, corresponde a uma fase extraordinariamente rica na produção musical de Villa-Lobos, durante a qual o seu contato com escritores brasileiros de sua geração se torna particularmente intenso, especialmente com Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Drummond, os quais, por sua vez, participam, repercutem e acompanham muito de perto certos momentos da carreira e da obra do compositor.

Século XIX – Ópera e Canção de câmara

A atuação de José Zapata y Amat

Os primeiros encontros entre uma alta literatura brasileira e música de concerto começam a se dar na segunda metade do século XIX através de uma figura ainda a ser mais bem mapeada: o compositor espanhol José Zapata y Amat (1818-82), — que, segundo uma certa tradição, teria sido um refugiado carlista —, e que foi muito ativo no Rio de Janeiro entre 1848 e 1865. Ele é principalmente conhecido pela experiência notável — ainda que de curta duração — que foi a fundação, em 1857, da “Imperial Academia de Música e Ópera”, cujo propósito principal era o de criar uma Ópera

Nacional com o projeto de estimular o surgimento de um novo repertório de óperas em língua portuguesa — iniciativa essa que contou com o decidido apoio de Dom Pedro II.

Apesar desta experiência ter durado menos de cinco anos, ela, no entanto, produziu frutos importantes: a primeira ópera brasileira em vernáculo — *A noite de São João*, com libreto de José de Alencar e música do compositor paulista Elias Álvares Lobo — e a revelação de dois jovens compositores: Henrique Alves de Mesquita e Carlos Gomes. Além da encomenda de novas obras, podemos ver que o esforço da montagem dos espetáculos era acompanhado pela edição das partituras e dos libretos, como por exemplo, a partitura do jovem Carlos Gomes (então com 27 anos) publicada por subscrição pública, no Rio de Janeiro, pela casa Raphael Machado — loja de pianos e música situada à Rua da Quitanda 43.

Foi o grande sucesso das duas óperas em português de Carlos Gomes — *Joana de Flandres* e, sobretudo, *A noite do castelo* — que decidiu D. Pedro II a financiar os seus estudos no Conservatório de Milão. Poucos anos depois, em 1870, quando Gomes obteve um verdadeiro triunfo na Scala de Milão, com *O Guarani*, essa iniciativa seria largamente recompensada tanto em termos do prestígio imperial quanto da exaltação do orgulho nacional. Um exemplo do entusiasmo provocado no Brasil é o tom dessa mensagem, bem ao estilo da época, que José de Alencar endereça, naquela ocasião, a Carlos Gomes:

“a pátria de Rossini, o berço das artes, laureou o vosso nome, ilustre Maestro, mas vós laureais a vossa Pátria”.

De fato, nas duas décadas subsequentes, Carlos Gomes se transformaria — ainda que com altos e baixos em sua carreira — num dos principais personagens da vida musical milanesa. Uma medida do sucesso que alcançou na Itália é o fato de ele talvez ter sido — na década de 1870 — o compositor mais frequentemente tocado depois de Verdi.

Voltando à contribuição de Amat: talvez possamos dizer que o duradouro sucesso do *Guarani*, sobre texto de José de Alencar, e, dez anos mais tarde, a composição do *Schiavo*, sobre argumento do Visconde de Taunay — portanto, duas óperas sobre assunto brasileiro e baseadas em obras literárias brasileiras — não deixam de ser um eco do projeto da Imperial Academia, a qual foi, nas palavras de André Rebouças:

“o generoso berço do gênio de Carlos Gomes”.

Carlos Gomes se transformaria – ainda que com altos e baixos em sua carreira – num dos principais personagens da vida musical milanesa. Uma medida do sucesso que alcançou na Itália é o fato de ele talvez ter sido – na década de 1870 – o compositor mais frequentemente tocado depois de Verdi.

Outro aspecto pioneiro da atuação de José Amat foi, a partir do modelo do *lied* alemão, o seu esforço de criar um repertório equivalente em português. Em 1857 e em 1865, ele publicou na França dois álbuns com os títulos *Mémoires Brésiliennes* e *Les nuits Brésiliennes*, que totalizam aproximadamente sessenta canções de sua composição, com textos em português, notadamente de poetas românticos brasileiros, como Álvares de Azevedo — o seu poema *Por que mentias?* mas, principalmente, Gonçalves Dias, o poeta mais popular de seu tempo.

Alberto Nepomuceno e sua geração

	Alberto Nepomuceno (1864-1920)	Glauco Velasquez (1884-1914)	Francisco Braga (1868-1945)
- Gonçalves Dias (1823 – 1865)	O Sono	Seus olhos	Desejo
- Fagundes Varela (1841 – 1875)		As Letras	O Vizir
- Machado de Assis (1839 – 1908)	Coração Triste		Lágrima de Cêra
- Raimundo Correia (1859 – 1911)	Filomela	Mal secreto	
- Coelho Neto (1869 – 1939)	Cantilena Artemis		A Visitação
- Olavo Bilac (1865 – 1918)	Numa concha Olha-me	Ouvir Estrelas	Virgens Mortas Dá-me as pétalas da rosa Canção de Romeu Epicínio
- Luis Guimarães Filho (1878 – 1910)	Madrigal Turquesa Hidrófana	A Bela	Cantiga de Amor

IMAGEM 1: “Canção em Português: escritores brasileiros séc. XIX e início séc. XX”.

Passadas duas a três décadas dos esforços de Amat, caberia ao compositor cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920) retomar com vigor a causa do canto em português, quando lançou um *slogan* que se tornou então famoso:

“Não tem pátria o povo que não canta em sua língua”.

No seu clássico *150 anos de música no Brasil*, Luiz Heitor Correa de Azevedo deixou esta avaliação da contribuição de Nepomuceno:

“Já em seu primeiro concerto em 1895 ele apresentara quatro canções em vernáculo; continuou levando para a música textos de grandes poetas brasileiros, e pouco a pouco foi levantando o respeitável monumento de suas canções, que continua sendo na música brasileira um dos mais expressivos da nossa sensibilidade, um dos mais altos como significação universal.”

É importante notar que a militância de Nepomuceno em favor de um repertório em língua portuguesa se fez sem exclusivismos dogmáticos, pois suas canções abraçam um vasto leque de autores (de Dante a Tagore), e não deixam de incluir canções em francês (sobre textos de Maeterlinck), ou em alemão (sobre textos de Lenau e Heine). Nepomuceno incorpora, portanto, ao seu cancionário, tanto poetas brasileiros da primeira geração romântica — como Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela — quanto seus contemporâneos: Machado de Assis, Afonso Celso, Alphonsus Guimarães, Bilac e Coelho Neto.

O exemplo de Nepomuceno seria emulado por seu eminente contemporâneo Francisco Braga (em cuja produção se destacam melodias sobre poemas de Bilac e Antonio Nobre), e notadamente pelo discípulo deste, Glauco Velásquez, figura cult em seu tempo, falecido precocemente aos trinta anos de idade, e cuja personalidade atormentada apresenta não poucos paralelos com seu contemporâneo o poeta Augusto dos Anjos, com uma linguagem musical audaciosa, muito marcada pelo wagnerismo, e querendo às vezes enxergar, de longe, o Atonalismo.

Anos 1920: Diálogos entre Literatura & Música

Literatura brasileira na obra de Villa-Lobos

Deslocando agora o foco para um mundo completamente diferente, o dos anos 1920, sugiro olharmos para certos encontros entre a literatura e a música sob um prisma especial: o da obra musical de Villa-Lobos.

Por que Villa-Lobos? Por um lado, por ser ele, incontestavelmente no século XX, a figura dominante e de maior expressão da nossa música; por outro, por seu contato pessoal e uso frequente de textos de alguns dos principais escritores de sua geração (muitos dos quais membros desta Casa...): Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Álvaro Moreyra, Olegário Mariano, Guilherme de Almeida, Drummond, Ronald de Carvalho, Dante Milano, Mário de Andrade, Renato Vianna e Oswald de Andrade, utilizando seus poemas, como ele diria mais tarde a Mário de Andrade:

“para completar minhas ideias sonoras”

VILLA-LOBOS: MUSICA/LITERATURA				
ANO	AUTORES	LIVROS	POEMAS	COMPOSIÇÕES
1920	Ribeiro Couto	<i>Jardim das confidências</i>	"Solidão"	Historietas
	Manuel Bandeira	<i>Carnaval</i>	"Debussy"	Historietas
1921	Ronald de Carvalho	<i>Epigramas irônicos e sentimentais</i>	Coletânea	Epigramas irônicos e sentimentais
1923	Mário de Andrade	<i>Loango coqui</i>	"A Menina e a Canção"	Suíte para canto e violino
1926	Mário de Andrade	<i>Cã do Jabuti</i>	"Iara"	Três Poemas indígenas
	Carlos Drummond de A., Álvaro Moreyra, Manuel Bandeira, Dante Milano, Ribeiro Couto, G. de Almeida, Ronald de Carvalho, Olegário Mariano	Diversos	Diversos	Serestas
1929	Oswald de Andrade	Poemas em francês	"Ciné-Journal", "Comoedia", "Le récit du peureux"	Suíte Sugestiva
1943	Carlos Drummond de Andrade	<i>José</i>	"Viagem na Família"	Poema de Itábia
1944	Carlos Drummond de Andrade	<i>José</i>	"José"	José
1945	Manuel Bandeira		"Martelo"	Bachianas n.5
1945	Manuel Bandeira		"Martelo"	Canções de Cordialidade

IMAGEM 2: "Villa-Lobos: Música e Literatura".

Como podemos verificar nesse quadro, a colaboração que se estende por um período mais longo é com Manuel Bandeira, começando em 1920 — sintomaticamente, com o poema do *Carnaval* intitulado “Debussy” — e culminando, em 1945, com as *Canções de Cordialidade* e, sobretudo, com o poema “Irerê, meu passarinho”, que Bandeira escreveria expressamente para a segunda parte de *Bachianas Brasileiras n. 5*.

Com Mário de Andrade, seu principal interlocutor paulista, a colaboração é importante — pois são quatro obras musicais, com textos do *Losango Cáqui* e do *Clã do Jabuti* — porém muito concentrada num curto intervalo de tempo: entre 1923 e 1926.

Com Oswald, as relações foram muito cordiais — a ponto de Villa-Lobos dedicar a ele e a Tarsila, em 1925, uma de suas obras mais “Pau-Brasil”, que é o *Choros n. 3*, baseado no cântico “Nozani-ná” dos índios Parecis. No entanto, a utilização de textos de Oswald em obras de Villa-Lobos se limitou apenas aos curtos *sketches* escritos em francês, inseridos em sua *Suíte sugestiva*, uma das várias obras que Villa-Lobos estreou em Paris em 1929.

Mas é talvez com Drummond onde o encontro entre música e poesia tenha se dado da maneira a mais plena e mais profundamente comovedora, seja no intimismo da “Cantiga de Viúvo” — a *Seresta n. 7*, datada de 1926 —, seja nos anos 1940, vertendo o José para a polifonia de um coro *a capella*, e sobretudo, na tradução tão expressionista que é dada, com o *Poema de Itabira* para soprano e orquestra, ao poema *Viagem na família*.

Em torno da Semana de Arte Moderna

Recapitulando algumas cronologias: a primeira grande amizade literária de Villa-Lobos foi com o poeta e diplomata Ronald de Carvalho. Entre 1919 e 1926 ele colocou em música vários dos seus poemas, especialmente os *Epigramas irônicos e sentimentais*, e foi por seu intermédio que Villa-Lobos veio a conhecer Ribeiro Couto e Manuel Bandeira. Daí os dois poetas já figurarem, em 1920, na sua bela coleção para canto e piano *Historietas*, com poemas extraídos do *Jardim das confidências* e do *Carnaval*.

Esses laços se estreitariam ainda mais quando ao publicar a coletânea completa dos seus *Epigramas*, Ronald os dedicou simultaneamente a Villa-Lobos e a Graça Aranha; e quando, junto com Graça Aranha e Di Cavalcanti, eles articularam com Paulo Prado o convite a Villa-Lobos para organizar — com total carta branca — toda a programação musical da Semana de Arte Moderna.

Quem era Villa-Lobos naquele momento? Com trinta e poucos anos de idade, era considerado o compositor de maior destaque de sua geração, com uma bagagem muito considerável: uma ópera, *Izath*, com fortes lembranças puccinianas e straussianas, quatro sinfonias, alguns poemas sinfônicos e uma importante produção de música de câmara. Apesar de nós ainda não reconhecermos nelas o Villa-Lobos dos *Choros*, das *Cirandas* ou das *Bachianas*, são obras exuberantes que, então, já revelavam uma personalidade forte, pesquisadora e inquieta.

Villa-Lobos foi, portanto, “a estrela musical” do evento — ao mesmo título que Brecheret na escultura ou Anita Malfatti na pintura —, sendo que a quase totalidade da programação dos concertos, ao longo dos três dias da Semana, foi dedicada a uma ampla retrospectiva de sua obra de câmara.

Datam desse momento os laços que ele desenvolve com um certo segmento da intelectualidade paulista — uma relação que seria alimentada por correspondência, artigos elogiosos na imprensa e numerosas estadas em São Paulo, e que só

Quem era Villa-Lobos naquele momento? Com trinta e poucos anos de idade, era considerado o compositor de maior destaque de sua geração, com uma bagagem muito considerável: uma ópera, *Izath*, com fortes lembranças puccinianas e straussianas, quatro sinfonias, alguns poemas sinfônicos e uma importante produção de música de câmara. Apesar de nós ainda não reconhecermos nelas o Villa-Lobos dos Choros, das Cirandas ou das Bachianas, são obras exuberantes que, então, já revelavam uma personalidade forte, pesquisadora e inquieta.

esfriaria mais tarde a partir da Revolução de 1932. Os personagens são, naturalmente, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Menotti Del Picchia, mas também os ilustrados mecenas Paulo Prado (futuro dedicatário do *Macunaíma* e das *Memórias sentimentais de João Miramar*, e a quem Villa-Lobos dedicaria o *Choros n. 10*) e Olívia Guedes Penteado (inspiradora do *Turista aprendiz*, a quem Villa-Lobos dedicaria o *Ensaio sobre Música brasileira* e o *Noneto*).

Esses laços se aprofundam ainda mais durante a primeira longa temporada de Villa-Lobos em Paris, em 1923-24, de onde mantém uma calorosa correspondência com Mário de Andrade, e onde conviveria com Di Cavalcanti, Sérgio Milliet, Souza Lima, Oswald e Tarsila, cujo estúdio ele frequentava.

Correspondência Villa-Lobos – Mário de Andrade

Citando alguns trechos desta correspondência (que se encontra no IEB/USP), Villa-Lobos escreve pouco após a sua chegada na França, em agosto de 1923:

“Já estive com o Oswaldo. Sempre entusiasta. Li pela primeira vez seu romance *Os condenados* e achei admirável para o seu tempo dentro do nosso meio.”

E pergunta:

“O que tens de novo? Como vai a nossa rapaziada sacudida? [...] Quero que mandes notícias dos nossos queridos amigos de São Paulo que, embora não lhes escreva sempre, penso eternamente nesse grupo de jovens que honram a uma geração.”

Para Mário, ele conta detalhes de uma nova composição, que seria estreada poucas semanas depois em Paris:

“Caro Mário, esse pedaço de papel vai dizer-te que escrevi em três horas um interessante dueto de violino e canto sobre as palavras do teu poema regionalíssimo *A menina e a canção* formando dessa maneira a última parte de uma fantasia para os mesmos instrumentos. [...] Sabes que o violino, nessa parte, é tomado por várias situações, sendo que a melhor é aquela que lembra o nosso tradicional cavaquinho, por formar um ambiente típico, e haver um forte contraste de ritmos.”

De São Paulo, vem a resposta de Mário:

“Villa querido. Tua carta que prazer. Tua carta triunfal [...] estou louco para ver e ouvir *A menina e a canção*. Sou feliz de saber que de alguma coisa te serviram esses meus versos.”

Até 1930, a colaboração entre Mário e Villa-Lobos permaneceria intensa e extremamente calorosa. Por exemplo, em 1925, Mário escreve a Villa-Lobos quando este lhe dedica o *Choros n. 2* (para flauta e clarineta):

“Villa querido, Deus lhe pague o magistral presente do *Choro*. [...] A prova de camaradagem que você me dá, com essa oferta, é das que francamente me orgulham. A gente apanha porrada, leva descompostura, porém de repente um artista, um homem que a gente admira e ama nos dá um abraço assim como o que você me deu dedicando o seu *Choro*! Tudo quanto foi contrariedade e amargor desaparece. Fica a alegria da vida e a certeza de que ainda tem gente amiga da gente neste mundo.”

Villa-Lobos em 1926, agradecendo o *Losango Cáqui*, escreve:

“Querido Mário, tenho em minhas mãos o nosso *Losango Cáqui*. Digo nosso porque toda vez que surge uma obra de arte ela deixa de ser do autor para pertencer aos que lhe admiram.”

Ou, ainda, em 1928, ao receber o *Macunaíma* em Paris:

“Meu grande Mário, li o teu colossal *Macunaíma*. É mais que formidável. Dona Olívia [Guedes Penteado] poderá dizer-te o meu entusiasmo. Talvez a alegria de um exilado que lhe tenham lembrado a sua terra. Há mais de um ano comecei a escrever um bailado, saudoso da música fetiche dos nossos fantásticos macumbeiros. Não havia meio de encontrar um título e nem me sentir com coragem de escrever um argumento; eis que recebo o teu último livro e logo devoro as suas páginas com meus olhos contentes. Uma ideia me veio. Feliz e perfeitamente a propósito.

O meu bailado chamar-se-a *Macunaíma* e o seu assunto será extraído do capítulo ‘Macumba.’”

Ao recapitular os poemas de Mário que ele já havia utilizado em outras obras (sendo que ele acabaria por não levar adiante esse projeto de bailado baseado em *Macunaíma*), conclui:

“[...] mas tu és grande e cada vez cresces mais”.

Nessa mesma carta, na qual ele conclui não mais ter condições de levar adiante o ambicioso projeto de documentação folclórica *Alma Brasileira*, iniciativa dos irmãos Carlos e Arnaldo Guinle, é a Mário que ele deseja “entregar o bastão”:

“Creio que D. Olívia já te falou dos meus projetos em entregar-te todo o meu compromisso para acabar a *Alma do Brasil*, assim como todo o meu imenso material de folclore. Como não deves ignorar, tenho todo o 1.º Volume, que contém uma longa introdução e um minucioso estudo documentado sobre os nossos índios. Porém, reconheço que toda essa obra é fraca porque não possuo a capacidade sintética de historiador, nem tenho tempo para calçar a minha imaginação (que está inteiramente voltada para um outro

assunto) em consultar livros e exercitar-me para o aperfeiçoamento de linguagem clara e curta, que é o que mais requer as obras neste gênero. Tu és o único que pode assumir essa responsabilidade. E se achares útil o meu concurso, estarei sempre às tuas ordens.”

Retorno de Paris

O sucesso obtido por Villa-Lobos por ocasião de sua primeira longa temporada na França, em 1923/24, é muito repercutido no Brasil, onde circulam, e são traduzidas, críticas da imprensa francesa, entre as quais esta, muito representativa, do influente crítico Boris de Schloezer, publicada na prestigiosa *Revue Musicale*:

“Até agora só conhecíamos de Villa-Lobos, o jovem compositor brasileiro, algumas melodias e várias pequenas peças para piano [...] Mas, ultimamente, num concerto inteiramente dedicado a suas obras, admiravelmente interpretadas por Vera Janáčková, Arthur Rubinstein, pela Sociedade Moderna de Instrumentos e pelo Coro Misto de Paris, foi-nos dado conhecer algumas de suas obras mais importantes. [...] Nelas observa-se uma extraordinária diversidade e complexidade rítmicas, e o jogo de timbres alcança uma riqueza e um refinamento extremos. O talento e a capacidade inventiva de Villa-Lobos me parecem inegáveis e pode-se gostar mais ou menos desta arte tão particular, mas quaisquer que sejam os gostos e ideias do crítico, ele não pode deixar de ficar subjugado pela sua multiplicidade sonora, por sua força e abundância.”

Villa-Lobos na ótica de Mário e Bandeira

Por ocasião de seu retorno ao Brasil em 1924 (onde permaneceria até 1927), os meios modernistas do Rio e de São Paulo o recebem como herói. Por exemplo, Manuel Bandeira escreveu, na revista *Ariel*:

“Villa-Lobos acaba de chegar de Paris. Quem chega de Paris espera-se que venha cheio de Paris, entretanto Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos”.

O personagem Villa-Lobos, os seus concertos e as novas obras que eles o veem compor, se tornam assunto constante na correspondência entre Mário e Manuel Bandeira. Sobre concertos de Villa-Lobos em São Paulo, em dezembro de 1924, Mário escreve a Bandeira:

“Vê se te resolves a vir para o concerto do Villa. Estive ouvindo algumas coisas do *Noneto*. Se estiveres aqui eu te mostrarei as maravilhas que tem lá dentro. O que é mais engraçado é que o Villa está fazendo justamente o que nós queremos (e que o Graça não quer...): ‘Primitivismo Pau Brasil’. Não conta para o Villa isso: era capaz de fazer música universal e integrar-se no Cosmos”.

Numa carta seguinte, ele comenta com Bandeira:

Villa chegou como sempre: chega, vê e vence. E cansa também. Vence por aquela força que ele tem, e por aquela inconsciência no agir. Quando ele começa a falar e diz teorias críticas etc., é um pavor: nunca vi cabeça mais embrulhada. Às vezes tem críticas finíssimas, acertadíssimas, mas isso vem de embrulho com uma porção de nefelibatismos, erros e até tolice. Mas não faz mal, a gente aguenta a conversa dele porque lembra-se da música.”

Bandeira que, no Rio, passa a frequentá-lo regularmente, escreve a Mário:

“Noites atrás, passei horas agradáveis em casa do Villa Não havia mais ninguém e eu não deixei o homem sair da música. O Villa é enorme: com um pequeno piano de aluguel arrebatadíssimo, uma técnica *à la diable*, aquela voz, os olhos de louco, mas meu Deus! Ele cria um conjunto orquestral inédito, tão admirável como um quarteto de cordas ou um *jazz band*.”

Tanto Mário quanto Bandeira separam as restrições pessoais ao Villa-Lobos teorizador, que eles amigavelmente ironizavam entre si, do músico em estado permanente de criação que os fascina, e que eles talvez vissem como o fato cultural mais importante acontecendo naquele momento no Brasil. Ambos se empenham decidida e eloquentemente na defesa pública de sua obra. São exemplos esses artigos de Bandeira, enquanto “crítico musical” de rara competência, por ocasião das estreias, em 1925, do *Choros n. 7*:

[...]” tivemos o prazer de ouvir [...] o “Septimino” (*Choros n. 7*), onde, a par daquela prodigiosa riqueza de ritmos e de efeitos de timbres que formam a ambiência natural da música de Villa-Lobos [...] se encontram também deliciosos motivos melódicos, tão frescos, tão isentos de rebuscamento como de vulgaridade, comovendo a um tempo pelo que há neles de brasileiro e de universal. O “Septimino” é uma obra forte e leve, forte pela rica matéria musical e leve pelo equilíbrio dos elementos melodia, ritmo, harmonia e timbres pelas suas proporções formosíssimas.”

E, em 1926, sobre o *Choros n. 10* (“Rasga o coração”):

“Quanto ao ‘Rasga o coração’, é uma forte composição, com importante prelúdio orquestral onde abundam os efeitos onomatopaicos de timbres em que é tão fértil a fantasia de Villa-Lobos; vem depois a citação entre aspas da modinha de Catulo:

C ‘se tu queres ver a imensidão do céu e mar’.

Villa-Lobos envolveu-a de uma formidável roupagem harmônica onde, sobre um fundo imperioso de marcha batida, corusca fabulosamente a prismatização da luz solar.”

Com as seguintes considerações sobre o papel de Villa-Lobos no Brasil e no cenário mundial:

“O grande concerto de coros e orquestra realizado [...] por iniciativa do Maestro Villa-Lobos foi um dos mais belos espetáculos de arte brasileira que já se ofereceu ao nosso público [...]. A música nacional há muito tempo que vem repontando, balbuciando, na obra dos nossos compositores: agora tem-se a impressão de que começou a falar. [...] Músico que sem favor podemos colocar entre os seis ou sete nomes mais fortes da atualidade musical. Genial, sim senhores e acabemos com essa covardia pequeníssima de só falar em gênio quando o homem já morreu ou é estrangeiro.”

O ano de 1926: *annus mirabilis*

O intervalo de três anos — 1924 a 1927 — que Villa-Lobos passa no Rio de Janeiro, entre as suas duas longas temporadas em Paris, é um dos períodos mais interessantes e fecundos de toda a sua atividade criativa. Em 1925 ele lança os *Choros* de câmara (ns. 2, 3, 4 e 7) e o gigantesco *Choros n. 8* para dois pianos e orquestra;

e 1926 é um verdadeiro *annus mirabilis* que mereceria um lugar à parte na biografia do compositor, com três obras monumentais: os *Poemas indígenas* para soprano e orquestra — resultado de suas trocas com Roquette-Pinto, então diretor do Museu Nacional; o célebre *Choros n. 10* para coro, percussão e orquestra, talvez sua obra mais tocada junto com *Bachianas n. 5*; e uma das peças de mais alta virtuosidade de seu repertório pianístico, o *Rudepoema*, dedicado a seu amigo Arthur Rubinstein. Por outro lado, 1926 é também o ano de composição de duas coleções de peças relativamente curtas: as *Cirandas* para piano solo e as *Serestas* para canto e piano.

O “momento Serestas”

As *Serestas* constituem um ciclo de melodias considerado por muitos como o ponto culminante da música de câmara no Brasil. Mário de Andrade assim se referiria a elas ao fazer, no final dos anos 1930, um retrospecto panorâmico da canção brasileira:

“[...] um tesouro de expressão psicológica de textos, dentro da mais acentuada música nacional [...] as incomparáveis *Serestas* [...] dignas de figurarem junto das coleções [...] dum Schumann, dum Wolff, dum Duparc ou dum Mussorgsky [...]”.

Além de suas qualidades musicais intrínsecas, as doze primeiras serestas (Villa-Lobos adicionaria mais duas nos anos 1940) apresentam um tipo raro de unidade em ciclos de canções, compostas num curto espaço de tempo, no Rio de Janeiro, mas sobretudo pela contemporaneidade entre música e textos, escolhidos — com a exceção de Drummond — a partir do círculo cotidiano de relações do compositor.

Quanto à seleção dos poemas, pode-se presumir que alguns já tivessem larga difusão, tais como a “Canção das folhas mortas” de Olegário Mariano, ou a “Pobre Cega” de Álvaro Moreyra; é também expressivo o fato de que dois poemas do ciclo — a “Cantiga do Viúvo” de Drummond e “Saudades da minha vida” de Dante Milano — seriam, em 1945, incluídos por Bandeira em sua antologia da lírica brasileira.

VILLA-LOBOS - SERESTAS (1926)		
DEDICATÁRIO	AUTOR	TÍTULO
Jayme Ovalle	Olegário Mariano	“Canção da folha morta”
Catulo da P. Cearense	Manuel Bandeira	“Modinha”
Dante Milano	Manuel Bandeira	“Anjo da guarda”
Manuel Bandeira	Dante Milano	“Saudades da minha vida”
Gurgel do Amaral	Dante Milano	“Redondilha”
Guilherme de Almeida	Ronald de Carvalho	“Na paz do outono”
	Guilherme de Almeida	“Desejo”
Elsie Houston	Álvaro Moreyra	“Realejo”
	Álvaro Moreyra	“Pobre cega”
	Ribeiro Couto	“Canção do Carreiro”
	Ribeiro Couto	“Abril”

IMAGEM 3: “Serestas”.

Estaremos nos detendo mais longamente na gênese das serestas e suas circunstâncias, por estarem ligadas de maneira tão especial aos mundos da música e da literatura. Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Álvaro Moreyra, Dante Milano comparecem, cada um, com duas serestas. As dedicatórias são cruzadas, e os poetas nunca são os dedicatários dos seus próprios textos, por exemplo: Bandeira é o dedicatário de “Saudades da minha vida” de Dante Milano, enquanto este é o dedicatário de “O anjo da guarda”, de Bandeira.

Mas, voltando às correspondências, Manuel Bandeira, então frequentando Villa-Lobos regularmente, escrevia para Mário em 1926:

“Tenho entendido e gostado das últimas coisas de canto do Villa e acho que as leituras e estudos que ele tem feito para a obra de folclore que o Arnaldo Guinle encomendou a ele, adoçaram, simplificaram e clarearam o Villa, é a minha impressão. [...] A série das *Cirandas* para piano são tão bonitas, tão brasileiras e tão pianísticas [...].”

As circunstâncias em que são compostas as *Serestas* e as redes de relações que elas revelam são uma ilustração do que Ruy Castro retratou tão brilhantemente a respeito do Rio de Janeiro dos anos 1920 no seu *Metrópole à beira-mar*. Se examinarmos a teia de relações, dando não menos importância aos dedicatários das *Serestas* que aos autores das letras, verificaremos que praticamente todos faziam parte do círculo íntimo que frequentava a legendária rua Dídimo, por quase vinte anos a residência de Villa-Lobos e sua mulher, a pianista Lucília Guimarães. São eles: Jayme Ovalle, companheiro constante, que em 1920 apresenta Di Cavalcanti a Villa-Lobos; Ribeiro Couto a quem Manuel Bandeira afirmava dever sua apresentação a Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra e aos poetas paulistas; Olegário Mariano, muito pouco modernista, mas que, dois anos antes da *Semana*, havia no entanto acolhido Mário de Andrade em sua casa para uma leitura da *Paulicéia desvairada*; Catulo da Paixão Cearense, companheiro de rodas de choro na mocidade de Villa-Lobos, que tivera a emoção de assistir naquele mesmo ano, no Teatro Municipal, a estreia do *Choros n. 10*, onde seu poema “Rasga o coração”, sobre a melodia *Iara* de Anacleto de Medeiros, é enunciado no momento mais apoteótico da obra; a grande cantora brasileira Elsie Houston que, junto com sua irmã Mary Pedrosa, vinha fazendo um importante estudo e coleta de materiais folclóricos — que seriam de grande valia para Villa-Lobos e Luciano Gallet — e que estrearia a maior parte das *Serestas* ainda em 1926; além de Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Dante Milano, e a exceção paulista da série — Guilherme de Almeida —, estão presentes dois dos nossos maiores poetas: Manuel Bandeira, em convívio frequente com Villa-Lobos desde seu retorno de Paris, e Drummond, o único não frequentador da rua Dídimo, que ainda vivia em Belo Horizonte e só viria a conviver com Villa-Lobos nos anos 1930 no Rio de Janeiro.

Graças à correspondência entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade, podemos estabelecer certas cronologias e reconstituir o ambiente de convivialidade entre o músico e seus autores. Sabemos, por exemplo, que as duas primeiras serestas já estavam compostas em meados de abril, e podemos acompanhar em detalhe as circunstâncias da composição da *Seresta n. 4*:

“De tarde [diz Bandeira] fui me encontrar com o Dante para irmos jantar com o Villa e dei com ele de braço dado com o Dante na Avenida. Fomos para a rua Dídimo. Lá o Dante puxa um papelzinho do bolso como um menino que vai mostrar ao outro uma bolinha de gude, e lê esta coisa incrível de simplicidade (que em nossa poesia só o “Minha Terra tem palmeiras” pode encostar de longe).”

Duas semanas mais tarde, a nova seresta estava composta, com Bandeira manifestando a Mário as suas opiniões:

“Mário, o Villa musicou a poesia do Dante. Embora a melodia seja muito bonita, acho que não condiz com o espírito da letra [...]. Aqueles versos têm um tom expositivo, não cantante, e a melodia que o Villa arranjou é cantantíssima.”

Em agosto, ele lhe escreve sobre a *Seresta n. 11* (“Redondilha”):

“Villa fez mais uma seresta sobre versos do Dante, ficou uma delícia [...]”.

As correspondências também nos revelam todo um quadro de emoções e surpresas, à medida que as *Serestas* iam sendo compostas. Por exemplo, a emoção profunda de Bandeira ao ouvir a música de Villa-Lobos para “O anjo da guarda”, poema que havia escrito após a morte de sua irmã Maria Cândida, ou a de Drummond ao descobrir que Villa-Lobos havia musicado um de seus poemas. Bandeira escreve:

“Que vida louca Mário! no meio de apertos, falta de saúde etc. de repente um dia de felicidade estupenda, para botar a gente chorando e com vontade de abraçar todo mundo. Tenho que contar para você [...] depois do jantar, Villa cantou duas coisas de uma série de *Serestas* que ele está compondo. A primeira é para a “Pobre Cega” do Álvaro Moreyra, a segunda é para “O anjo da guarda”. A música do “Anjo” está matante, parece uma tarde que não acaba mais. Fiquei com os olhos cheios d’água, me atraquei com o Villa e beijei-o. Que bruta comoção! Quando ele diz “um anjo moreno, violento e bem-brasileiro”, é tal qual a minha irmã, Mário! a música é de uma simplicidade e de uma elevação [...] é toda consonante, mas de técnica bem moderna e imagine: o acompanhamento é um tema sincopado popular, e antes de começar o canto, o piano faz um floreio de violão. Começa o canto, e quando “chega ao pé de mim há um “ah!” o piano faz um intermezzo movimentado, e depois volta a baita melancolia do canto completando a melodia que tinha ficado suspensa. Eu senti uma felicidade [...]”.

Quanto a Drummond, ele escreve o seguinte num depoimento dos anos 1960:

“Em 1926 eu morava em Belo Horizonte e recebi uma carta de Manuel Bandeira que dizia assim: ‘o Villa anda numa fase folclórica interessantíssima e está escrevendo uma série de serestas sobre versos nossos [...]. A “Cantiga de Viúvo” também está feita e ficou deliciosa, sobretudo o ‘me beijou, me consolou’ e o final ‘acabou’ que acaba da maneira mais acabada que já acabou neste mundo’. Não me lembro se caí duro de surpresa ou se pulei de alegria e felicidade mesmo. A “Cantiga de Viúvo” era uma poeminha que eu fizera e, com a sofreguidão dos 22 anos, remetera a amigos do Rio. Eu não conhecia Villa-Lobos senão de nome e renome. Ele voltara da Europa já com fama de compositor extraordinário, e como poderia eu supor que os meus versículos mineiros interessassem àquele artista fora do comum [...]. Pedi a Manuel que me arranjasse cópia da seresta. Ele respondeu que era impossível (o original já fora entregue à casa editora) e lá fiquei na minha província cultivando em segredo a glória de ter sido musicado por Villa-Lobos.”

A razão de “Cantiga de Viúvo” ter sido incluída nas *Serestas* foi fortuita, tendo chegado às mãos de Villa-Lobos por iniciativa de Manuel Bandeira e Ribeiro Couto: Drummond, sabendo da presença de Bandeira em Minas, hospedado por

Ribeiro Couto em Pouso Alto, querendo conhecê-los, foi ao encontro dos dois poetas, enviando-lhes pouco depois alguns poemas, que Bandeira assim comentou a Mário de Andrade:

“O Drummond jantou aqui conosco. Feinho pra burro. Implicantinho. [...] Uma semana depois, ele escreveu de Belo Horizonte mandando quatro poemets, três dos quais deliciosos, perfeitos, definitivos: ‘Ouro Preto’, ‘Cantiga de viúvo’ e ‘Infância’”.

Drummond faz nova tentativa, em 1929, para obter a partitura, dessa vez junto a Mário de Andrade:

“Mário amigo, vê se você me arranja aí (aqui em Belo Horizonte é impossível) um exemplar da “Cantiga de viúvo”, seresta de Villa-Lobos com letra de “Carlos Drumont” com t [sic]. Só vi essa preciosidade uma vez na minha vida com a Elsie Houston. Não tenho piano em casa, mas gostaria de possuir esta música por um resto de vaidade, ou não sei que outra miseriazinha humana que habita o meu ser miserável.”

Finalmente, Mário responde enviando a partitura:

“Aqui vai também a “Canção do viúvo”, que felizmente teve não só um compositor, mas um momento de compositor digno dos versos. Lhe garanto que, bastante conhecedor da lírica universal moderna, considero a “Canção do viúvo” uma das coisas mais lindas e principalmente mais impressionantes da Canção. É formidável.”

Saindo agora dos anos 1920, quando ele ainda não conhecia Villa-Lobos, voltamos ao depoimento de Drummond escrito nos anos 1960:

“Muito tempo depois, mudando-me para o Rio, tive a fortuna de conhecer Villa-Lobos e de conviver com ele por longos anos, no dia a dia do Ministério da Educação. Em 1944, o compositor me concede outra honra: musicara o meu poema *José*, e convidava-me para ouvir a execução do seu trabalho por um coro masculino do Conservatório Nacional. Era uma audição informal, que o autor da música proporcionava ao autor da letra, sem outro qualquer ouvinte.”

Mas Drummond não assiste e comenta:

“Não sei que absurda inibição de tímido me impediu de atender ao chamado. Para meu remorso, deixei de ouvir a criação de Villa-Lobos. Fui punido. Ele compôs, com base em minha poesia, uma terceira e admirável peça musical: o *Poema de Itabira* para canto de orquestra executado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro sob sua própria regência no dia 30 de dezembro de 1948 às 5 horas da tarde. Nesse dia e nessa hora eu estava em Itabira acompanhando o enterro de minha mãe.”

Drummond continua aquele relato:

“Passam-se os tempos e voltando de uma viagem da Europa, Villa-Lobos me convoca ao seu apartamento da rua Araújo Porto Alegre. Trouxera para mim de Paris um disco não comercial [...] desta vez compareci. Ele botou o disco na vitrola, nós nos sentamos e, na penumbra da sala, em meio aos chiados, estalos e outros rumores confusos da estática, a música pungente, mas profundamente consoladora em sua dramaticidade

domada, a música itabirana, cheia de emoções da família e da terra, intuída pelo gênio de Villa-Lobos a margem de um texto de que ele não se apossara como intérprete, mas como recreador mágico, espalhou-se e penetrou no mais fundo de mim mesmo, até onde eu não ousava mergulhar. Villa sorria a um canto: ‘você gostou?’. Não sei mais o que respondi. Sei que esse instante ficou guardado em mim para sempre, e me restitui a imagem mais afetiva, mais delicada e mais alta que tenho de Villa-Lobos.”

Mário de Andrade, músico

Fazendo agora um contraponto com Villa-Lobos, não poderia deixar de voltar à figura incontornável de Mário de Andrade, focando no Mário músico — se posso insistir, no Mário grande músico.

Em 1922, quando ele e Villa-Lobos se conhecem por ocasião da Semana de Arte Moderna, Mário ainda não é o formidável pensador musical — talvez um dos mais profundos e instigantes do século XX — que desabrocharia somente a partir de 1928, com seu genial — ainda que muito sectário — *Ensaio sobre Música brasileira*, livro de cabeça de várias gerações de compositores brasileiros. Citando o compositor e diplomata Gustavo de Sá Duarte Barbosa:

“O *Ensaio* hoje é uma leitura predominantemente restrita aos círculos da musicologia, o que é de se lamentar, porque, objetivamente, o texto do mesmo ano do *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, é um dos grandes manifestos do Modernismo, o verdadeiro manifesto do nacionalismo musical brasileiro, em tom inequívoco.”

A sua biblioteca, preservada no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, contém, além das revistas musicais especializadas mais importantes da época (sobretudo francesas), uma coleção de partituras que impressiona pela abrangência e surpreendente atualização, ainda mais para alguém que jamais viajou para fora do Brasil: desde as obras mais avançadas de Stravinsky e Schoenberg — como a *Sagração da Primavera* ou o *Pierrot Lunaire* —, até a mais completa “Brasiliana” musical de seu tempo, contendo desde as primeiras partituras impressas no Brasil de modinhas e lundus até as obras mais recentes (frequentemente em manuscrito) que os jovens compositores brasileiros lhe submetiam, e aos quais — a exemplo de seu epistolário com escritores e artistas plásticos — ele nunca deixava de responder de forma crítica e analítica. Através de seu sistema de fichas, pode-se acompanhar seus dois principais polos de reflexão: a música moderna de seu tempo e o lugar que a “música artística” brasileira poderia ocupar; um estudo amoroso e exaustivo de todas as manifestações musicais populares.

De fato, entre o *Ensaio* dos anos 1920 e o *Banquete* dos anos 1940 (no qual percebe-se em seu pensamento musical uma inflexão comparável à de sua reflexão retrospectiva do Modernismo no discurso do Itamaraty em 1942), ele se torna o grande *maître à penser* de três gerações de compositores brasileiros: não só de seus contemporâneos Camargo Guarnieri e Francisco Mignone — interlocutores constantes com os quais desenvolveu um importante epistolário —, mas também das gerações seguintes, de Guerra-Peixe e, subsequentemente, da primeira fase — extremamente inspirada — da produção de Marlos Nobre.

Se Villa-Lobos foi a grande estrela e o maior acontecimento da música clássica brasileira no século XX, talvez ninguém tenha exercido, sobre os rumos da música

brasileira, uma influência comparável à de Mário de Andrade, como estudioso, crítico engajado, e como pensador.

Quando falamos em Mário de Andrade, não podemos nos esquecer que ele era, antes de tudo, um músico: começou a tocar piano na adolescência; terminado o colégio, e após uma tentativa ou outra em escola de comércio e numa faculdade de Filosofia e Letras, é no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo que Mário se formaria em 1917, instituição a qual ficaria ligado por toda a vida como professor de piano, História da Música e Estética, até se aposentar poucos anos antes de seu falecimento.

A música era, portanto, sua profissão, e suas habilidades nela eram imensas: basta ver no *Ensaio sobre Música brasileira* sua discussão — que pressupõe um ouvido extremamente apurado — sobre formas alternativas de anotar ritmicamente, na pauta musical, o *Pinião*, um canto folclórico então muito conhecido.

Mário multiplicou observações técnicas desse tipo ao longo da imensa quantidade de documentos musicais que ele próprio colheu diretamente, e anotou musicalmente, seja no interior de São Paulo — estudando o samba rural paulista ou os fandangos de Cananéia —, seja em suas viagens enquanto “turista aprendiz” na Amazônia, no Rio Grande do Norte, na Paraíba e em Alagoas, quando colhia materiais para o seu projeto de livro sobre a Cantoria nordestina.

Esse mapeamento do folclore musical brasileiro, ao qual ele se dedicaria de forma metódica e obsessiva, ao mesmo tempo em que estimulou de forma decisiva a pesquisa de terceiros (como Câmara Cascudo, Oneyda Alvarenga, Luiz Heitor Correa de Azevedo e Dina Lévi-Strauss), funda a Etnomusicologia brasileira, onde alguns de seus livros se tornariam grandes clássicos, tais como *Música de feitiçaria*, *Danças dramáticas*, *As melodias do boi*, *O coco* e *Na Pancada do Ganzá*.

Não havia nada que se relacionasse com a música brasileira que pudesse lhe ser estranho: seja discutir na imprensa, com seu amigo Camargo Guarnieri aspectos técnicos de sua 2.^a *Sonata para piano e violoncelo*, contestando algumas das soluções adotadas pelo então jovem compositor; ou, para o centenário de Carlos Gomes, um artigo com uma análise alentada de sua ópera *Fosca*; ou ainda dedicando a Villa-Lobos sua antologia de “Modinhas imperiais”; seja organizando, no final da década de 1930, o Congresso da Música Nacional Cantada, abordando a questão da relação entre prosódia brasileira e música.

Para nós, músicos — e isso já foi claramente ressaltado por José Miguel Wisnik —, é visível o quão músico o Mário permanece ao fazer literatura, o que transparece sob os ângulos mais variados. Por exemplo, obras que se situam em posições cronologicamente tão extremas quanto as “Enfibraturas do Ipiranga” e o *Café*, se apresentam respectivamente como um “oratório profano” e uma ópera, com farta utilização de termos do jargão musical: forte, fortíssimo, piano, crescendo, “movimento de Gavota”, “movimento de Minueto” nas “Enfibraturas”; e no *Café*, as indicações *parlato*, *canone*, *fugato* etc. Por sua vez, *Macunaíma* é pensado como uma rapsódia, na qual Gilda Melo e Souza, em estudo clássico, detectou entre os paradigmas de seus processos de escrita algumas técnicas musicais como a suíte e a variação.

Na sua poesia, são numerosos os títulos que remetem àqueles gêneros da música popular que ele tanto estudou, como o coco nordestino (por exemplo, “Coco do Major” no *Clã do Jabuti*), a moda de viola (por exemplo, “Moda do corajoso” no *Remate de Males*), ou ainda títulos como “Lundu do escritor difícil” ou “A embo-lada da ferrugem”.

As alusões ao repertório clássico estão em toda parte: no “Prefácio Interessantíssimo”, em *Escrava que não é Isaura*, nas conversas da Fräulein em *Amar, verbo*

intransitivo, ou no título “Colloque sentimental” em francês na *Paulicéia desvairada*, fazendo alusão à então célebre canção de Debussy sobre o poema de Baudelaire. Ou, ainda, versos como: “Sou uma fuga de João Sebastião Bach”, ou o célebre “Tupi tangendo o alaúde”.

Vários acontecimentos, principalmente a partir de 1930, vão progressivamente contribuir para desgastar, pelo menos do lado de Mário, o relacionamento com Villa-Lobos, que se tornará cada vez mais raro, espaçado e formal. É exemplo o tom desse bilhete de Mário, ainda Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, em 1938, com a insistência na terceira pessoa e onde as fórmulas de saudação (“Villa querido”) e despedida (“abraço amigo, Mário”), efusivamente utilizadas nos anos 1920, são cerimoniosamente substituídas por “Prezado amigo Villa-Lobos” e “Muito cordialmente”:

“Prezado amigo Villa-Lobos,

Agradecendo-lhe vivamente as peças enviadas e que há dias recebi, venho pedir-lhe ainda o grande obséquio de me remeter uma cópia da “Bachiana” para oito violoncelos. É com imenso prazer que lhe comunico que as suas peças da “SEMA” são cantadas pelo Coral Popular, bem como pelos corais da biblioteca infantil e dos parques infantis deste Departamento, despertando sempre enorme interesse e grande entusiasmo essas execuções.

Muito cordialmente,

Mário de Andrade

Diretor”

Ao mesmo tempo, o seu interesse pelas novas obras que Villa-Lobos vinha compondo — tais como o *Ciclo brasileiro* para piano, o *Guia prático* (as peças da “SEMA” às quais se refere), a *Bachianas n. 1* — permanecia intacto, mantendo uma total isenção artística em seus julgamentos, conseguindo dissociar seu afastamento afetivo da “persona Villa-Lobos” de uma admiração inalterada pela obra do compositor, a qual não cessava de se renovar.

Alguns meses depois dessa carta, ouvindo pela primeira vez a *Bachianas Brasileiras n. 1*, ele comenta:

“Apesar de uma única audição, tive a ideia de que se tratava de uma das mais importantes obras de Villa-Lobos, e das mais características da sua maneira mais original, mais dele [...]. Poucas vezes o grande compositor terá ido mais longe na maneira de tratar eruditamente os temas do nosso populário [...] sem com essa transposição perder de vista a essência nacional [...]. Na peça central, a ‘Modinha’, Villa-Lobos criou uma melodia de andamento largo de extrema beleza. [...] Villa-Lobos nos deu talvez o seu mais belo andante. Uma intensidade profunda e vigorosa, uma grandeza sereníssima de que não se encontrará em nossa música brasileira outro exemplar.”

Quanto a Bandeira, a amizade foi preservada, e num depoimento feito após a morte do compositor, ele declararia: “Era um gênio mesmo, o mais autêntico de tivemos, se é que algum dia tivemos outro”.

Como aproveitar o terceiro ato de nossas vidas

Silvano Raia

PhD pela Universidade de Londres, 93 anos, é Professor Emérito da Faculdade de Medicina da USP e membro titular da Academia Nacional de Medicina. Em 1985, realizou o primeiro transplante de fígado com doador falecido da América Latina e em 1988, o primeiro transplante de fígado intervivos da literatura. Atualmente coordena na USP um projeto multidisciplinar para desenvolvimento do xenotransplante no Brasil.

Sr. Presidente Merval Pereira, Acadêmica Rosiska de Oliveira, senhoras e senhores Acadêmicos, senhoras e senhores convidados. Considero um privilégio a oportunidade de comentar nesta Academia algumas das experiências vividas durante minha já longa vida, focalizando o período dos últimos trinta anos.

Inicialmente, farei algumas considerações gerais; a seguir, comentarei dois temas relacionados à minha atividade profissional e, finalmente, farei algumas sugestões para como viver melhor o terceiro ato.

Do ponto de vista tecnológico, minha geração presenciou mais progressos do que os ocorridos anteriormente durante toda a história da humanidade. Presenciamos desde a generalização da comunicação pelo rádio até a atual revolução da informática que, de um lado, transformou o planeta em uma aldeia onde todos se comunicam instantaneamente e, de outro, aumentou quase infinitamente a capacidade de armazenar e correlacionar dados, criando a inteligência artificial e, com ela, o risco de sermos controlados por algoritmos.

Saliente-se, porém, que, do ponto de vista subjetivo, nada se compara aos efeitos causados pelo aumento do tempo de vida lúcida. Vivemos hoje em média, trinta ou quarenta anos a mais do que nossos antepassados nascidos há cem anos. Na realidade, nos é adicionada uma segunda vida adulta.

Tornou-se inadequado o antigo conceito de que, a partir dos cinquenta ou sessenta anos, entramos em declínio perdendo progressivamente nossa criatividade e nossa capacidade de pensar.

Pelo contrário, bem vivendo o terceiro ato, como alguns denominam esse período adicional, é possível modificar radicalmente esse cenário. De fato, temos a oportunidade de analisar nosso passado e perceber o quanto fomos influenciados, desde nosso nascimento, por terceiros e, assim, conferir novos matizes aos anos adicionais que vivemos, aperfeiçoando nossa capacidade de pensar e produzir.

No que diz respeito à importância da influência de terceiros na formação de nossa personalidade, estudos com ressonância magnética funcional identificaram, no lobo temporal do cérebro, um centro que denominaram núcleo do espelho. Demonstraram que registra cada movimento, cada ação e cada emoção percebida pela

Tornou-se inadequado o antigo conceito de que, a partir dos cinquenta ou sessenta anos, entramos em declínio perdendo progressivamente nossa criatividade e nossa capacidade de pensar. Pelo contrário, bem vivendo o terceiro ato, como alguns denominam esse período adicional, é possível modificar radicalmente esse cenário. De fato, temos a oportunidade de analisar nosso passado e perceber o quanto fomos influenciados, desde nosso nascimento, por terceiros e, assim, conferir novos matizes aos anos adicionais que vivemos, aperfeiçoando nossa capacidade de pensar e produzir.

primeira vez, bem como o ambiente psicológico circunjacente. Quando solicitado mais tarde, ele entra em função novamente para comandar a repetição idêntica desses atos e emoções anteriormente registrados. Essa repetição é influenciada pelo padrão emocional vivido no momento do registro inicial. Documentaram assim a importância do exemplo dos pais durante a infância e adolescência e, a seguir, dos professores na formação e na moldagem do nosso comportamento.

A influência dos pais e do meio familiar fica nitidamente demonstrada no enredo do documentário *Três estranhos idênticos*, que relata fatos reais ocorridos em Nova Iorque em meados do século passado. Uma jovem procurou a instituição, que existe até hoje, cuja finalidade é assistir mães solteiras durante o parto e organizar a adoção dos recém-nascidos. A particularidade desse caso é que a jovem mãe concebeu trigêmeos idênticos que foram enviados a três famílias diferentes. Nem as famílias, nem os meninos foram informados sobre a existência dos outros irmãos. Após vinte anos, eles se encontram casualmente, descobrem sua origem e percebem que, apesar de serem morfológicamente idênticos, têm personalidades e hábitos muito divergentes. Passados mais alguns anos, um se suicida e os outros dois continuam levando vidas normais, mas em direções e interesses completamente diferentes. Esses fatos demonstram que, independentemente do perfil genético, a formação da personalidade humana depende da influência familiar durante a infância e adolescência e, a partir daí, do convívio com os mais velhos.

Para nós no terceiro ato, nos é dada uma oportunidade inédita: a de identificar os *imprintings* que recebemos desde a infância e, assim, descobrir quem realmente somos, reconciliando-nos com nós mesmos e incentivando outros a fazerem o mesmo.

Entretanto, essa possibilidade nos confere uma enorme responsabilidade, uma vez que, principalmente no terceiro ato, nosso comportamento passa a ser um modelo para os mais jovens.

Devemos influir para que façam mais cedo essa avaliação retrospectiva que nós, mais velhos, somente tivemos a oportunidade de realizar após os cinquenta ou sessenta anos. Exercendo essa influência nos mais jovens, estaremos sugerindo um atalho na sua trajetória de vida, antecipando um benefício ao qual nossa geração teve acesso somente no fim do caminho.

Entretanto, essa tarefa não é fácil. Para bem cumpri-la devemos aceitar e compreender o novo mundo em que vivem os jovens de hoje, com sua ânsia por liberdade e resistência a tudo e a todos que lhes pareçam restritivos.

Muito gratificante, porém, é perceber que, apesar disso, se conseguimos mostrar-lhes esse atalho somos aceitos com afeto e respeito, estabelecendo, provavelmente pela primeira vez, um círculo virtuoso entre gerações com culturas e hábitos tão diferentes entre si.

Mais do que isso, nós longevos, ao fazê-lo, estaremos justificando nossa prolongada permanência entre os mais jovens, ocupando um espaço que até há pouco somente a eles pertencia.

Apesar de ter sido aconselhado a evitar temas técnicos nessa apresentação, peço vênia para comentar dois fatos de minha vida profissional que valorizam dois princípios que facilitam minha atividade atual no terceiro ato: o raciocínio horizontal e a liderança emergencial.

No que diz respeito ao raciocínio horizontal, aprendi que é o único criativo, uma vez que associa dois ou mais conhecimentos já estabelecidos anteriormente para a criação de novas ideias. Difere do raciocínio vertical, que elabora a mesma ideia sucessivamente, a mesma ideia apenas esmiuçando detalhes — e não sendo, portanto, criativo.

Uma importante contribuição à cirurgia no campo dos transplantes decorreu de uma associação horizontal de conhecimentos e experiências anteriores.

Em 1985, após os primeiros transplantes de fígado em pacientes adultos com doador falecido, verificou-se uma dificuldade decorrente da falta de doadores com fígado de tamanho pequeno, adequado para atender receptores pediátricos portadores de atresia das vias biliares. Trata-se de uma doença congênita, relativamente frequente, que mesmo sendo tratada paliativamente antes dos dois anos, evolui para óbito ao redor dos seis, oito anos de vida, a menos que sejam transplantados em tempo. Por outro lado, como as crianças são protegidas da violência, são raros doadores pediátricos com morte cerebral.

Para superar essa dificuldade, empregou-se uma associação horizontal com experiências anteriores que permitiu descrever a técnica do transplante de fígado intervivos. De fato, durante anos observou-se que após ressecções parciais de fígado para retirada de tumores, o tecido hepático remanescente se regenera até atingir o volume anterior do órgão.

Pareceu então que a ressecção de um segmento do fígado de um doador adulto sadio poderia ser transplantada em um receptor de menor peso com regeneração do remanescente do fígado do doador adulto até seu volume anterior e, ao mesmo tempo, crescimento do enxerto no receptor pediátrico até o peso normal do fígado para sua idade.

Assim, por meio de uma associação horizontal de experiências prévias surgiu a técnica do transplante de fígado intervivos. Entretanto, ela foi alvo de críticas expressas em editoriais das revistas de cirurgia de maior circulação. Baseavam-se

numa eventual transgressão do princípio de Hipócrates “*Primum non nocere*”, antes de mais nada, não fazer o mal. De fato, para o doador ou doadora sadio, geralmente a mãe do receptor, a retirada de um segmento de fígado representa uma agressão sem benefício direto. Entretanto, baseados no princípio da ética da responsabilidade enunciada por Weber, autor citado pelo Acadêmico Paulo Niemeyer em sua brilhante conferência na semana passada nesta Casa, essas críticas foram refutadas, considerando que salvar uma vida é um benefício que justifica o risco da retirada de um segmento do fígado de um doador sadio. Assim, a nova técnica passou a ser empregada em todos os centros transplantadores, inclusive para adultos, principalmente no Oriente Médio e na Ásia, aonde princípios religiosos e costumes milenares impedem a retirada de órgãos de doadores falecidos. Segundo a Global Observatory On Donation and Transplantation [Observatório global de doações e transplantes], de 2000 a 2022 foram realizados mais de 86 mil procedimentos com essa técnica. Considerando que o transplante de fígado é indicado apenas quando não existe outro tratamento para evitar o óbito em curto espaço de tempo, podemos deduzir que a nova técnica, descrita há 35 anos, com base em um raciocínio horizontal, salvou 86 mil vidas apenas nos últimos 22 anos.

No que diz respeito ao tipo de liderança e ao trabalho em equipe, é importante lembrar que eu, como toda minha geração, fui educado no regime *magister dixit*, ou seja: o chefe falou, está falado. Entretanto, a evolução da cultura e da ciência, cujo progresso depende da associação de diferentes campos de conhecimento frequentemente muito distantes entre si, estimula que nós, no terceiro ato, adotemos e valorizemos a liderança emergencial, na qual cada um lidera a área que mais conhece, cabendo ao chefe orientar todo o grupo em direção a um objetivo comum.

Porém, para bem exercer esse tipo de liderança, devemos definir exatamente o objetivo para o qual desejamos dirigir nossa equipe, lembrando o provérbio de Sêneca: “Não existem ventos favoráveis para o marinheiro que não sabe para onde vai”.

Em relação ao trabalho em equipe, vivi duas experiências. Comentarei ambas, uma vez que mostram uma forma de mantermo-nos ativos durante o terceiro ato.

Em 1967, obtive o título de PhD na Universidade de Londres, após um estágio de dois anos no serviço chefiado pela professora dra. Sheila Sherlock, criadora da hepatologia, área da medicina que trata das doenças do fígado. Sua Liver Unit era constituída por cerca de vinte médicos especializados nas diferentes áreas nas quais ocorrem as consequências das doenças do fígado. Representou um exemplo pioneiro do sucesso do trabalho em equipe em medicina.

Voltando ao Brasil, entusiasmado por esse sucesso, estimei e obtive meios para que cinco jovens que recentemente tinham obtido o título de doutor na Universidade de São Paulo estagiassem dois anos no exterior em centros especializados nessas áreas. Ao retornarem ao Brasil constituímos a Unidade de Fígado do Hospital das Clínicas, que durante vinte anos desenvolveu e difundiu a cirurgia do fígado no Brasil.

A experiência adquirida nesse trabalho em equipe explica minha atividade atual no terceiro ato, mas com algumas novas particularidades.

De fato, em 1970, com quarenta anos, como já lhes disse, estimei colegas pouco mais jovens do que eu a se especializarem no exterior em setores pouco desenvolvidos à época no Brasil, para constituirmos a Unidade de Fígado do Hospital das Clínicas. Pelo contrário em 2018, aos 87 anos, foi-me possível reunir uma equipe que inclui professores e pesquisadores já experientes nas suas áreas de conhecimento. Pretendemos desenvolver o xenotransplante no Brasil. Acredito que minha idade facilitou a formação de uma equipe que inclui pesquisadores sêniores que trabalharam isoladamente até agora.

Obedecendo o tema que me foi proposto, “Como aproveitar o terceiro ato de nossas vidas”, permitam-me apresentar algumas sugestões baseadas em minha experiência pessoal. O farei dividindo-as em dois grupos: um de ordem prática e outro, filosófico.

Zatz, coordenamos um projeto multidisciplinar na Universidade de São Paulo que reúne oito professores titulares de clínica e cirurgia e dezessete pesquisadores em ciência básica, para desenvolver o xenotransplante suíno no Brasil. Já sistematizamos a engenharia genética, obtivemos clones modificados, e o nascimento dos primeiros animais geneticamente modificados está previsto para 2024. O desenvolvimento desse projeto mostra que no Brasil, também em medicina, é possível realizar pesquisas na fronteira atual do conhecimento.

A seguir, obedecendo o tema que me foi proposto, “Como aproveitar o terceiro ato de nossas vidas”, permitam-me apresentar algumas sugestões baseadas em minha experiência pessoal. O farei dividindo-as em dois grupos: um de ordem prática e outro, filosófico.

Do ponto de vista prático:

- Escolher uma atividade cujos objetivos sejam de concretização distante;
- Escolher um grupo de assessores, cada um responsável por um setor de nossa atividade. “Em off”, sugiro que um deles tenha uma boa memória, para que se constitua em nosso banco de dados;
- Organizar prospectivamente uma agenda diária e tentar mantê-la a qualquer custo;
- Tentar trabalhar em equipe, usando para a harmonização do trabalho em conjunto o natural respeito que o terceiro capítulo desperta;
- Baseados nos resultados de experiências recentes sobre epigenoma, tomar diariamente 1 grama de metformina e 550 mg de resveratrol;
- Manter uma atividade física: o método Pilates é muito interessante;
- Aproveitar a facilidade que oferece o YouTube para nos atualizar em assuntos gerais, assistindo a conferências e debates sobre os temas mais importantes do momento;

Permitam-me expor-lhes o racional e o estado atual desse projeto para cuja coordenação dedico todo o meu tempo neste terceiro ato. Os bons resultados obtidos com o transplante de órgãos e o aumento da vida média da população em geral determinam uma demanda crescente de órgãos que supera o número de transplantes realizados, causando as listas de espera, nas quais muitos falecem antes do procedimento por falta de órgãos. No Brasil, em 2022, segundo a Associação Brasileira de Transplante de Órgãos, faleceram sete inscritos em listas por dia.

Para atender a essa demanda reprimida, muitos centros têm procurado órgãos ditos adicionais. Os melhores resultados foram obtidos com o xenotransplante, que pretende modificar geneticamente suínos de tal forma a permitir que seus órgãos possam ser transplantados em humanos.

Assim, há seis anos, juntamente com a geneticista professora dra. Mayana

- Durante a pré-adolescência de nossos netos, reuni-los semanalmente, ministrando-lhes aulas sobre temas de cultura geral, como origem da vida, evolução das espécies, telescópio James Webb etc.;
- Ter um hobby: o meu é aquarismo marinho.

Do ponto de vista filosófico, sugiro que devemos:

- Valorizar a vida, vivendo cada um dos dias adicionais do terceiro ato como uma dádiva, sabendo que a muitos são negados;
- Programar suas vidas sabendo que poderão chegar aos noventa ou cem anos;
- Aceitar como inevitável a percepção de finitude e de solidão que permeia esse acréscimo, transformando-a em estímulo para criatividade;
- Viver o presente intensamente, evitando, porém, a tendência atual de viajar para o futuro num trem bala sem ver as paisagens que se sucedem ao longo do trajeto;
- Transmitir aos mais jovens, pelo exemplo, os valores que a vida nos mostrou como os mais importantes;
- Valorizar o que está escrito embaixo do relógio de um antigo edifício em Londres: “Nenhum minuto que passou volta novamente, tome cuidado para não fazer nada em vão”;
- Tentar alcançar o máximo, lembrando, porém, o ditado: *When flying in intergalactic ecstasy, don't forget your zip code*, ou seja, enquanto estivermos lutando pelo impossível, não esquecer nossas obrigações cotidianas;
- Aceitar eventuais insucessos, lembrando que o progresso ocorre pela correção de erros anteriores;
- Que para cada etapa superada, abre-se um novo horizonte com obstáculos e dificuldades inesperados que geralmente nos orientam para uma direção diferente daquela traçada inicialmente. Devemos aceitar, assim, o caráter errático da evolução do progresso do nosso trabalho e, eventualmente, também de nossas vidas;
- Valorizar que o bom Deus criou nossa condição humana de forma muito generosa. Negando-nos a antevisão do futuro, fez com que fôssemos mais produtivos e desenvolvêssemos esperança, fé e pertinácia. Não saber se seremos ou não bem-sucedidos confere um inigualável sabor de aventura ao nosso percurso. Sim! Aventura, cujo verdadeiro significado é a procura do desconhecido;
- Saber que tudo que fizermos terá muito mais valor se for permeado por amor, principalmente para nós médicos, uma vez que o atendimento com caridade representa a verdadeira meta de nossa profissão;
- Ampliar a abrangência do amor que sentimos, principalmente no terceiro ato, estimulando os que nos cercam a fazê-lo antes do que nós o fizemos;
- Valorizar o componente emocional de nossas vidas, que com o decorrer do tempo ganha diferentes matizes. Anos atrás, durante uma entrevista ao meu amigo jornalista Roberto d'Ávila, eu disse que, se observarmos o pôr do sol, veremos que nele aparecem as mesmas cores da aurora: vermelho, rosa, azul e branco — quem sabe com menos luz, mas sempre desenhando um espetáculo muito bonito.

Concluindo, cito o filósofo norte-americano Noam Chomsky que, aos 95 anos, no fim de uma entrevista ao renomado jornalista Piers Morgan, afirmou: desejo ser lembrado pela frase “*he did his best*”.

Eu também estou tentando fazer o meu melhor.

Muito obrigado!

O que nos faz humanos

Paulo Niemeyer Filho

Ocupante da Cadeira 12 na Academia Brasileira de Letras.

As possibilidades inesgotáveis da inteligência artificial despertaram uma ficção exagerada em nosso imaginário. Em tese, tudo será possível. Alguns, mais criativos, já antevêm um mundo dominado por robôs, andróides humanos, que se misturariam entre nós.

Neste cenário, precisamos estar preparados para perguntas que podem ser difíceis de responder, como: Você é humano ou um robô? Não bastará dizer que somos humanos, será preciso provar.

Como era boa aquela certeza de termos sido criados à imagem e semelhança de Deus, e de sermos diferenciados, na natureza, por possuímos uma alma eterna e exclusiva. Pronto, a pergunta já estaria respondida e bem explicada. Infelizmente, as coisas se complicaram.

Copérnico trouxe a nossa primeira grande frustração ao mostrar, com sua teoria heliocêntrica, que não éramos o centro do universo. Cabeças rolaram, mas a Terra continuou girando em torno do Sol, como ele afirmou.

Mais tarde, já no século XIX, foi a vez de Charles Darwin mostrar, com sua teoria evolucionista, que também não éramos o centro da natureza e que não fomos criados no sexto dia. Pelo contrário, sugeriu que nós, Homo Sapiens, somos o produto de milhões de anos de evolução dos primatas antropóides. Ainda hoje, muitos conservadores resistem em aceitar essa origem tão vulgar e sem glamour.

Aristóteles, no século IV a.C., havia definido e distinguido o Homem como um animal racional, senhor de suas decisões. No início do século XX, entretanto, a humanidade, com sua autoestima já abalada, sofre mais uma perda em suas crenças, quando Freud, ao identificar o inconsciente, retira o homem do centro de sua autodeterminação consciente.

Restou o nosso cérebro para nos orgulhar. Tido como “Obra-Prima da natureza”, “Computador inigualável”, “Órgão Indecifrável”, “subutilizado em sua capacidade”, essas afirmações também passaram a ser questionadas.

Iniciamos o século XXI sob a ameaça da inteligência artificial, milhões de vezes mais rápida em seus cálculos e pesquisas, com capacidade infinitamente maior de armazenamento de informações, caminhando para a possibilidade de ser criativa.

Afinal, o que nos sobrou? O que nos diferencia? O que nos faz humanos?

Do ponto de vista biológico, a evolução filogenética mostra que o desenvolvimento dos lobos frontais do cérebro, acompanhado de uma nova e extensa camada de neurônios, denominada neocórtex, foi determinante no surgimento do Homo sapiens, fazendo com que ele tenha o maior cérebro entre os primatas.

Possuímos cem bilhões de neurônios, cada um com mil conexões, em média, perfazendo cerca de cem trilhões de sinapses. Ainda que não haja consenso, muitos acreditam que este crescimento resultou no pensamento abstrato, chamado de revolução cognitiva, que permitiu ao homem desenvolver a capacidade de dar significado e valor aos símbolos e objetos, abrindo caminho para o surgimento das palavras e da comunicação oral.

Os lobos frontais moldaram também a estética humana, fazendo com que o cérebro avançasse para a frente e formasse a bossa frontal, que é a nossa testa curva e saliente. Eles são três vezes maiores que os dos grandes primatas e devem esse aumento ao surgimento de novos circuitos, novas conexões, formando áreas que são consideradas associativas e que permitem uma maior integração das várias funções cerebrais. Decorre daí o desenvolvimento do psiquismo, da personalidade, do comportamento social e da linguagem, propiciando o encontro da razão com a emoção e a consequente tomada de decisões.

No século XX, o filósofo alemão Ernst Cassirer sugere que o Homem é sobretudo um ser simbólico, e que em vez de lidar apenas com suas próprias necessidades imediatas, está constantemente conversando consigo mesmo. Essa vida interior se deve aos lobos frontais e à sua capacidade de controlar nossos impulsos biológicos, nossa agressividade e desejos primitivos, permitindo um convívio social harmonioso.

Surge o inconsciente, as emoções imaginárias, os sonhos, esperanças, ilusões e fantasias. O pensamento simbólico, que é exclusivo do homem, é capaz de transformar os fatos em signos morais e éticos, paixões, fé e mitos. Eis a origem das religiões e das representações de suas divindades, totens e objetos sagrados. E das artes, do

Aristóteles, no século IV a.C., havia definido e distinguido o Homem como um animal racional, senhor de suas decisões. No início do século XX, entretanto, a humanidade, com sua autoestima já abalada, sofre mais uma perda em suas crenças, quando Freud, ao identificar o inconsciente, retira o homem do centro de sua autodeterminação consciente. Restou o nosso cérebro para nos orgulhar. Tido como “Obra-Prima da natureza”, “Computador inigualável”, “Órgão Indecifrável”, “subutilizado em sua capacidade”.

alfabeto, da linguagem, dos numerais, da matemática, das leis, do direito e da ciência — são conceitos que não existem na natureza, apenas no nosso imaginário.

Com o simbólico surge o inconsciente de Freud, os sonhos, os atos falhos e o pensamento, assim definido por Lacan: “O homem não pensa com sua alma, ele pensa com uma estrutura, a da linguagem”.

Voltando à pergunta inicial, poderia responder que sou humano e dar todas essas explicações. Entretanto, os robôs também podem simular essas emoções e qualificações. Seria difícil contestá-los: são bem programados e dão a ilusão de respostas inteligentes. Como os prisioneiros da caverna de Platão, se aproximam dos conceitos do mundo real a partir do enganoso jogo de sombras da linguagem. Podem até mesmo viver relações conjugais com humanos, trocando palavras de incentivo e declarações de amor. A expressão “Tecnossexualidade” traduz o aumento da integração da tecnologia à nossa intimidade, envolvendo experiências eróticas à realidade virtual e outras técnicas para abrandar a solidão ou aumentar os prazeres.

Meu argumento, portanto, ainda não é convincente.

Até os anos 1990, acreditava-se que os homens nascessem com um número fixo de neurônios, que iriam se perdendo progressivamente no processo de senescência. Hoje sabemos que 70% do cérebro se desenvolverá após o nascimento, e que será moldado e estimulado pelo meio social, familiar e escolar, formando nosso Eu, nosso EU sináptico.

Outros circuitos e conexões se desenvolverão durante toda a vida, para atender à demanda de novas habilidades, como aprendizagem de uma profissão, uma língua ou um esporte. É a chamada Plasticidade neuronal, que faz do cérebro um órgão dinâmico, instrumento fundamental para a nossa adaptação ao meio e amadurecimento como indivíduo.

É o homem em permanente transformação.

Harold Bloom, professor e brilhante crítico literário americano, atribui a Shakespeare a invenção do humano. Segundo Bloom, antes de Shakespeare os personagens literários eram relativamente imutáveis. Homens e mulheres eram representados envelhecendo e morrendo, mas não se desenvolviam a partir de alterações interiores, e sim em decorrência de seu relacionamento com os deuses. Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se autorrecriarem. Às vezes, isso ocorre porque, involuntariamente, escutam a própria voz, falando consigo mesmos ou com terceiros. Para tais personagens, escutarem a si constitui o nobre caminho da individuação.

O personagem Hamlet, príncipe da Dinamarca, adquiriu tamanha personalidade que Bloom o considera a invenção do humano, tendo se tornado a figura mais citada do ocidente depois de Jesus, e, para muitos, o mentor de Freud ao expor seus conflitos.

Para Samuel Johnson, expoente da crítica literária ocidental, Shakespeare imita a essência da natureza humana e considera que a realidade se altera, pois realidade é mudança. Assim, cria diversas maneiras de representar a dinâmica do ser humano, não apenas por falhas de caráter, mas também pela vontade própria, pela vulnerabilidade temporal da vontade.

Será possível aos robôs, com sua inteligência artificial, reproduzir todo esse mecanismo que foi desenvolvido ao longo de milhões de anos? Terão uma mente reflexiva? Serão capazes de entender uma metáfora, perceber uma ironia ou achar graça em uma pilhéria? Poderão perceber nossas transformações emocionais, que pesam em nossas decisões, ou ter a percepção da realidade de coisas mais simples, como o azul do céu, o aroma do café, a tristeza de um amigo?

A ideia de brincar de Deus e criar a vida sempre fez parte das fantasias científicas. Em 1818, a britânica Mary Shelley escreve seu romance *Frankenstein, ou Prometeu moderno*, considerada a primeira obra de ficção científica da história. O jovem Victor Frankenstein, estudante de ciências naturais, monta em seu laboratório, em Genebra, uma criatura de 2,4 metros de altura, a partir de cadáveres, de aparência monstruosa, e lhe dá vida. O monstro, abandonado pelo criador, começa a assimilar os sentimentos humanos e a compreender sua triste condição. Rejeitado por todos devido a seu aspecto, volta-se contra Victor, e termina por matá-lo. O romance compara Frankenstein a Prometeu, Titã da mitologia grega, que criou os humanos à imagem dos deuses, e que ao passar o segredo do fogo à humanidade, contrariando Zeus, foi terrivelmente punido, tendo seu fígado comido diariamente por uma águia por toda a eternidade. Ambos ultrapassaram seus limites ao imitarem ou desafiarem os poderes divinos, com consequências catastróficas.

Essa inteligência que agora queremos criar, e que se tornou o desafio e o mito do século atual, traz consigo o mesmo receio que ocorreu com outras tecnologias transformadoras: a preocupação de que venha a ser mal utilizada.

Em 1993, Vernor Vinge, professor do Departamento de Ciências Matemáticas da Universidade de San Diego, utilizou o termo “singularidade tecnológica” para definir o momento em que o homem será superado pela máquina, e afirmou: “Dentro de trinta anos, teremos os meios tecnológicos para criar uma superinteligência. Imediatamente depois, a Era Humana terá terminado”. Passaram-se os trinta anos e os desafios continuam os mesmos.

O termo “singularidade” já é utilizado na física e na matemática para definir um fato que desconstrói a realidade como a percebemos. Eu, entretanto, acredito, que o homem saberá tirar proveito dessa tecnologia sem jamais se deixar dominar. Seria o fim da Era Antropocênica, em que o homem marcou sua presença na Terra, e o início do pós-humanismo.

Não devemos temer o progresso. Estamos vivendo a síndrome de Cronos, deus do tempo na mitologia grega, que devorava seus próprios filhos pelo receio de que pudessem um dia tomar seu lugar.

Em 1953, os pesquisadores James Watson e Francis Crick descreveram a estrutura do DNA, a famosa dupla hélice, dando origem a uma corrida pelo mapeamento do genoma humano, que prometia uma revolução na ciência e a revelação do segredo da vida.

Nos anos 70, realizou-se a primeira fertilização “in vitro”, e, nos anos 90, nasceu Dolly, a ovelhinha clonada. Todo esse caminho indicava que a manipulação do genoma serviria para prevenir e curar doenças, mas que também poderia ser usada para criar indivíduos mais inteligentes e competitivos, homens mais altos e mulheres mais bonitas. Haveria o risco da volta à ideia de eugenia.

Em 1977, o diretor neozelandês Andrew Niccol retrata, em seu filme *Gattaca: A experiência genética*, uma sociedade do futuro, obcecada pela perfeição genética, em que existem dois tipos de seres humanos: a classe dominante, geneticamente aprimorada, e a subclasse que vive com os dotes genéticos imperfeitos dos seres humanos atuais. Como esperado, os empregos mais lucrativos são reservados à elite genética enquanto os demais, considerados inválidos, sofrem todo tipo de discriminação. O nome *Gattaca*, não por acaso, é baseado nas letras G, A, T e C, que correspondem a Guanina, Adenina, Timina e Citosina, os quatro nucleotídeos que formam o DNA.

Segundo o geneticista James Watson, “a vida, tal como a conhecemos, nada mais é que uma vasta gama de reações químicas coordenadas. O segredo dessa

coordenação é um complexo e arrebatador conjunto de instruções inscritas, quimicamente, em nosso DNA”.

A genética passou a dominar os debates éticos e sociais, que iam dos exageros do chamado “determinismo genético”, que preconizava que todas as qualidades e defeitos de um indivíduo eram pré-determinadas por seus genes, até aspectos filosóficos, como, por exemplo, se um indivíduo clonado seria tão humano quanto sua matriz, ou se teria os mesmos direitos que os nascidos naturalmente.

Será possível aos robôs,
com sua inteligência
artificial, reproduzir
todo esse mecanismo
que foi desenvolvido
ao longo de milhões
de anos? Terão uma
mente reflexiva?
Serão capazes de
entender uma metáfora,
perceber uma ironia
ou achar graça em
uma pilhéria? Poderão
perceber nossas
transformações
emocionais, que pesam
em nossas decisões,
ou ter a percepção da
realidade de coisas
mais simples, como o
azul do céu, o aroma
do café, a tristeza
de um amigo.

Hoje a genética é, sem dúvida, o carro chefe da medicina moderna, e todas essas questões negativas, que poderiam alterar o nosso conceito de ser humano, foram sendo desmistificadas e reguladas.

Ao mesmo tempo, a nova biologia trouxe informações positivas, como a declaração do geneticista Craig Venter, o primeiro a descrever a sequência do genoma humano, em 2003, de que “raça é um conceito social, não um conceito científico”. O genoma humano é composto de cerca de 25 mil genes e a diferença entre brancos e negros é de apenas 0,005%, o que não autoriza falar em raças.

Francis Collins, geneticista que dirigiu o Projeto Genoma Humano, foi além, e disse que “nós humanos representamos um admirável continuum de maravilhosa diversidade, e todos descendemos, ao longo de milhares de gerações, de um grupo comum de ancestrais negros africanos. Na realidade, somos todos uma família”.

É mais adequado, portanto, nos definirmos como grupos étnicos, identificados pelas mesmas origens e características culturais, religiosas e históricas.

Segundo meu querido amigo Silvano Raia, pioneiro nos transplantes de fígado em nosso país, a ciência tem compromisso apenas com a verdade, devendo mostrar o que é ou não é verdadeiro. À ética, caberá avaliar se aquela descoberta é para o bem ou não.

No início do século XX, o jurista e economista alemão Max Webber, refletindo sobre a ética, dividiu-a em dois grupos: a ética da convicção e a ética da responsabilidade, fazendo distinção entre idealismo e pragmatismo.

A primeira, a ética da convicção, se refere ao idealismo, às ações morais individuais, pessoais, imutáveis, independente dos resultados a serem alcançados.

A segunda, a ética da responsabilidade, se refere ao pragmatismo, à moral de grupo, das decisões tomadas pelos governantes para o bem-estar geral, ainda que pareçam erradas aos olhos da moral individual. Esta é pragmática e mutável, é a ética que se adapta aos benefícios do progresso. Por exemplo, nos ajudou a aceitar mudanças no conceito histórico de morte cardíaca, que envolvia crenças religiosas, filosóficas e culturais.

A aceitação da morte cerebral abriu as portas para os transplantes de coração. A sociedade ganhou, a medicina avançou. Os estudos com células tronco embrionárias também provocaram acirradas discussões éticas, no outro extremo, ou seja, quando se daria o início da vida. Este debate, entretanto, foi interrompido quando a ciência encontrou um caminho alternativo.

Sempre que há uma perspectiva concreta de benefício para a sociedade, a ética da responsabilidade a endossa.

Mas afinal, como responder se sou humano se já começo a ter dúvidas do que seja isso?

Somos os mesmos de sempre ou também estamos em constante transformações? Os cérebros das próximas gerações, desenvolvidos sob a influência das novas tecnologias, serão semelhantes aos nossos?

Ouvimos falar em Antropoceno, em pós-humanismo, e agora também em “transumanismo”, movimento que preconiza a anexação de dispositivos eletrônicos ou mecânicos em nossos corpos, para aumentar nossa performance. Este é um caminho sem volta. Já existem implantes cerebrais para correção de deficiências auditivas, doenças como Parkinson, epilepsia e até distúrbios alimentares, como anorexia nervosa e obesidade mórbida, e já, experimentalmente, para doença de Alzheimer.

Em breve, deverão ser produzidos chips biológicos, que resolverão os problemas de memória, aportarão conhecimento e multiplicarão nossa capacidade cerebral. Pesquisas avançadas são financiadas por grandes grupos econômicos para o desenvolvimento de dispositivos que fazem a interface entre mente e computador. Seremos capazes de acionar, à distância, equipamentos eletrônicos e ter acesso instantâneo à internet e a informações. Seremos capazes de realizar a fantástica transmissão de pensamentos. Tudo isso que pode parecer para o mal, num futuro poderá ser considerado para o bem. Dependerá do julgamento ético da época.

Voltando à pergunta inicial, finalmente, responderia: Sim, sou humano, pois tenho consciência e ela será sempre um privilégio da inteligência natural, generalista, que vem carregada de passado, de identidade, de sentimentos, de cultura e sabedoria.

Isso posto, acho que inteligência natural, generalista, trabalhará daqui para a frente em conjunto com a inteligência artificial, ultraespecializada, para o bem da civilização, uma dependendo da outra para o melhor resultado. Ambas transformarão ainda mais as nossas relações pessoais e profissionais, possibilitando comunicações e pesquisas instantâneas, e uma nova noção de tempo, o imediatismo.

A ciência médica produz, diariamente, mais de mil artigos, o que faz com que muitas novidades demorem a ser analisadas e implementadas. Assim também na pesquisa genética, que é lenta pelas dificuldades naturais, mas em que há pressa no seu andamento, pelas curas que promete. Essas e outras dificuldades serão coisas do passado. Em breve, será difícil entender como era possível viver sem a IA.

Como disse o ilustre, imortal e acadêmico Brás Cubas em suas memórias póstumas: “Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem”. É o futuro que não para de chegar.

O Petit Trianon e sua teia de significados

Arno Wehling

Ocupante da Cadeira 37 na Academia Brasileira de Letras.

Em fins de outubro de 1922, com a cidade do Rio de Janeiro já mais tranquila após as agitadas comemorações do centenário da independência no mês anterior, ocorreu uma reunião na biblioteca da Câmara dos Deputados. O setor era dirigido por Mário de Alencar, um acadêmico, que costumava reunir ali amigos e discípulos para conversas literárias e políticas.

Nesse dia, Graça Aranha e Afrânio Peixoto, este presidente da ABL, formularam uma pergunta: “E se nós obtivéssemos o Palácio da França, na Exposição, para a Academia?”¹

Passando da palavra à ação, pediram uma audiência ao embaixador da França, Alexandre Conty, que os recebeu no mesmo mês, na sede da rua Paissandu. Coube a Afrânio Peixoto redigir a solicitação, “entusiasticamente adotada” pelo diplomata, que de imediato encaminhou o pleito ao governo da França. A 25 de janeiro do ano seguinte, o Presidente Afrânio Peixoto comunicava ao plenário acadêmico a decisão do Primeiro-Ministro francês Raymond Poincaré e do Presidente Alexandre Millerand de efetivar a doação para a Academia Brasileira de Letras.²

O objeto e uma teia de significados

Tratava-se da doação de um prédio para determinada instituição cultural, mas esse ato não deve ser naturalizado: possui detrás de si uma densa teia de significados.

Todo objeto cultural traz em si, dizia Ortega y Gasset, uma dupla existência: a estrutura de qualidades reais que podemos perceber a olho nu e a estrutura de valores que desafiam nossa capacidade de avaliação.³

Podemos, ademais, descrevê-lo à Carlo Guinzburg, numa perspectiva micro — o que significou para a instituição receber em doação um prédio apalacetado, num certo contexto de acontecimentos?

¹ Ata da sessão de 25 de janeiro de 1923. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

² Ibidem.

³ José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tempo*. Madri: Revista de Occidente, 1956, p. 63.

Numa perspectiva local: qual o significado para a então capital federal crescer ao patrimônio da cidade um prédio destinado à sua academia nacional?

Numa perspectiva macro: que tessitura de relações políticas, culturais, econômicas e ideológicas amparava a ponta do iceberg — o prédio?

Nenhum desses ângulos é autossuficiente. Somente a combinação dos três pode nos aproximar melhor do significado ou dos significados do objeto: entrever as relações materiais e simbólicas que davam significado ao ato doador.

Do ponto de vista material havia aspectos concretos a considerar, como os políticos e os econômicos. Não se tratava apenas do valor financeiro do prédio para uma Academia ainda franciscana, a despeito de outra recente doação, a do livreiro Francisco Alves, mas das relações entre dois Estados — França e Brasil — pertencentes à recém-criada Sociedade das Nações e da intensidade de seu comércio bilateral. Internamente, no Brasil, o prédio reiterava ainda a preeminência do Rio de Janeiro como capital federal e eixo da vida política do país. Já na ótica simbólica, expressavam-se valores, por sua vez traduzidos em posições ideológicas, filosóficas, literárias e estéticas. Francofilia, positivismo remanescente, racionalismo iluminista, correntes literárias e discurso civilizatório mesclam-se nessa teia de significados que precisam ser desvelados para que se entenda por que um Estado doou a uma instituição de outro um pequeno palácio: o Petit Trianon.

A previsão do governo francês, conforme informado pelo chefe da delegação, Georges Geo-Gérald, na publicação oficial da exposição, era que o prédio seria “oferecido ao governo brasileiro e ficaria sendo, por assim dizer, a Casa da França no Brasil”. Por isso, pode-se acrescentar, não era uma construção efêmera, como quase todas as demais, mas visava um objetivo maior.

Petit Trianon, o francês e o brasileiro

Sabe-se que o Petit Trianon francês, em Versalhes, teve sua origem remota num pavilhão mandado construir por Luís XIV onde se localizava uma aldeia, Trianon. Por sua elegância e fragilidade, ficou conhecido como o “Trianon de Porcelana”, logo substituído por uma construção de mármore, o “Grande Trianon”. Muito mais tarde, já no final do reinado de Luís XV, foi erguido novo prédio, denominado, por oposição ao anterior, “Petit Trianon”, oferecido pelo Rei a Madame Pompadour e

depois a Madame Du Barry. Com Luís XVI, coube à Rainha Maria Antonieta ocupar esta que foi das primeiras edificações em estilo neoclássico da Europa.

É uma construção que, como o próprio palácio de Versalhes e seus outros “anexos” — Marly, o Grande Trianon, o Ermitage —, foi, no clima que já se chamou de “*francisação*” da Europa⁴, emulado em várias outras regiões. Somente o Petit Trianon teve seu “tema arquitetural” reproduzido em outras edificações como a “Casa del Labrador”, de Aranjuez, no palácio de verão dos Príncipes Łazienki, na Polônia, e no Rio de Janeiro do início do século XX.

O contexto dessa reprodução carioca é bem sabido: o palácio deveria representar a França na Exposição Internacional comemorativa do centenário da independência do Brasil.

Pode-se estranhar o fato de duas repúblicas relativamente recentes, a III República francesa e a brasileira, utilizarem com naturalidade uma simbologia tão fortemente associada não apenas ao Antigo Regime, mas a uma das etapas mais criticadas do absolutismo: afinal, tratava-se de um prédio construído às vésperas da Revolução Francesa, para uso de duas favoritas reais e uma rainha impopular.

Uma hipótese plausível para a representação francesa — já que não caberia ao Brasil interferir nas escolhas das nações convidadas — era a de que após a consolidação da República Francesa a partir de 1879 e as comemorações do centenário da Revolução, em 1889, as diferenças ideológicas estavam aplainadas e, portanto, podiam emergir as realizações francesas que tornaram o país no século XVIII o líder da “Europa das Luzes”. Objetos como o Petit Trianon foram, dessa forma, ressignificados, sobretudo como monumentos arquitetônicos de determinados padrões estéticos, como o Neoclássico, desligando-se de suas origens políticas.

A reforçar a hipótese está o fato de que lideranças diretamente envolvidas na participação francesa e na doação, como Raymond Poincaré, Presidente do Conselho, e Alexandre Millerand, Presidente da República, embora de origens políticas diversas, caracterizavam-se àquela altura como “republicanos moderados”. O primeiro transitou da centro-esquerda para a centro-direita,⁵ enquanto o socialista Millerand rompeu com as lideranças radicais e fundou um Partido Socialista Independente, de conciliação entre a direita e a esquerda.⁶ Ter-se-ia passado de uma leitura condenatória, jacobina e socialista do Antigo Regime, para outra, na qual realizações como os monumentos da monarquia passaram a ser percebidas como patrimônio comum do povo francês e não como retrato de um regime decadente.

A França era, assim, na exposição, abrigada numa edificação que, se lembrava o Antigo Regime, também representava o país em suas realizações culturais supra ideológicas. Só uma época de conciliação política e isolamento dos extremos poderia construir tal representação.

O estudo desse tipo de fenômeno é um dos mais ricos exercícios da análise histórica, pois considera as sucessivas representações sobre o passado procurando

⁴ Louis Réau, *L'Europe française au siècle des Lumières*. Paris: Albin Michel, 1951, p. 266.

⁵ Odile Rudelle, “La famille républicaine modérée. De Jules Ferry a Raymond Poincaré”. *Actes du Coloque International de Rome* (1994), Roma: Escola Francesa de Roma, 1997, p. 179.

⁶ Antes, em 1899, havia protagonizado o “affaire Millerand”, uma polêmica ao entrar para o ministério, no bojo do conflito entre os marxistas revolucionários e os setores da esquerda que admitiam a convivência com o capitalismo. Jean Baptiste Duroselle, *A Europa de 1815 aos nossos dias*. São Paulo: Pioneira, 1989, p. 168. Jean Phillippe Dumas, *Alexandre Millerand. Un combattant à l'Élysée*, Paris: CNRS, 2022, p. 99.

compreender seus significados, sem incidir em maniqueísmos fáceis e afastando o historiador de seu principal fantasma — o anacronismo.

O projeto do Petit Trianon brasileiro coube a dois arquitetos franceses, Émile Louis Viret e Gabriel-Pierre Jules Marmorat, e a construção à empresa brasileira de engenharia Monteiro Aranha, dos engenheiros Alberto Monteiro de Carvalho e Olavo Egídio de Sousa Aranha, concluindo-se no prazo de quatro meses.

A previsão do governo francês, conforme informado pelo chefe da delegação, Georges Geo-Gérald, na publicação oficial da exposição, era que o prédio seria “oferecido ao governo brasileiro e ficaria sendo, por assim dizer, a Casa da França no Brasil”.⁷ Por isso, pode-se acrescentar, não era uma construção efêmera, como quase todas as demais, mas visava um objetivo maior.

Foi com base nessa disposição que ocorreram as gestões de Afrânio Peixoto, Graça Aranha, Mário de Alencar e outros acadêmicos. Conquistado o apoio do embaixador Conty, procuraram também respaldo junto ao governo brasileiro, que afinal receberia a doação. Para isso contaram com o apoio do também acadêmico e Ministro do Exterior Félix Pacheco, que declarou não achar “destino mais honroso, nem menos dispendioso para as finanças nacionais, do que essa dádiva à Academia”.⁸

O Presidente Afrânio Peixoto comunicou em plenário no dia 25 de janeiro a perspectiva de doação, acrescentando que fora informado do assentimento do Primeiro-Ministro Poincaré e do Presidente Millerand às gestões do Embaixador Conty, que defendera pessoalmente o pleito em Paris. O fato foi devidamente registrado n’*O Jornal* dois dias depois, destacando a “viva simpatia ao Brasil” que o ato representava.⁹

Na semana seguinte, Afrânio Peixoto leu em sessão o telegrama de Poincaré sobre a oferta e, respondendo a uma indagação do acadêmico Lauro Müller, declarou um tanto imprecisamente que “a oferta francesa não foi solicitada, mantendo-se a Academia em atitude perfeitamente digna... o mimo foi espontâneo e gentilmente feito pelo governo francês, por iniciativa do embaixador Alexandre Conty”.¹⁰

Já àquela altura havia a preocupação com a propriedade do terreno em que se encontrava o palácio, e na mesma sessão o presidente anunciou gestões sobre o assunto com a presidência da República e a prefeitura municipal.¹¹

Enquanto as tratativas com a França evoluíam muito bem,¹² ficando a entrega do prédio marcada para 12 de outubro, o mesmo não ocorria com a prefeitura. A 2 de junho, Afrânio Peixoto oficiou ao presidente do conselho municipal pedindo formalmente a doação do terreno. Apesar de os vereadores terem concordado, o Prefeito Alaor Prata vetou a concessão, invocando a lei orgânica municipal, que vedava doações, e as más condições do erário municipal, lembrando que o terreno não valeria menos do que quinhentos contos de réis.¹³ *O Jornal do Brasil*, aliás, antes do veto, já se havia insurgido contra o projeto, argumentando com a situação de carência da prefeitura.¹⁴

7 *Pavillon d'Honneur de la France. A França no Rio de Janeiro*. Paris: Comissário Gral do Governo e Comitê Francês das Exposições, s/d, p. 7.

8 Ata da sessão de 25 de janeiro de 1923. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

9 “Cordialidade franco-brasileira. Oferta do “Petit-Trianon” à Academia Brasileira de Letras”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1923.

10 Ata da sessão de 1 de fevereiro de 1923. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

11 *Ibidem*.

12 Ata da sessão de 7 de junho de 1923. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

13 *O Jornal*, 22 de julho de 1923.

14 *Jornal do Brasil*, 6 de julho de 1923.

A Academia procurou o apoio do Presidente Artur Bernardes. Embora o mandatário tenha recebido a delegação da Casa, o tema permaneceu em aberto.

A despeito do impasse, Afrânio Peixoto pediu ao diretor de águas e obras públicas do município, em 4 de outubro, uma pena d'água para o prédio, na condição de seu proprietário.¹⁵ Foi atendido e na sessão de 6 de dezembro anunciou que a próxima reunião seria a última a ocorrer no Silogeu. Nesta falaram, em manifestações emocionadas, como se descreve na ata, além do presidente, os Acadêmicos Coelho Neto, Augusto de Lima e Rodrigo Otávio.¹⁶

A sessão de 15 de dezembro de 1923 foi a da inauguração da nova sede, na então avenida das Nações, presentes 26 acadêmicos sob a presidência de Afrânio Peixoto, que tinha na mesa diretora à direita o Embaixador Alexandre Conty e à esquerda o Ministro do Interior e também Acadêmico João Luís Alves.¹⁷ O *Jornal do Brasil*, *O Jornal*, *O Paiz* e o *Jornal do Comércio* dedicaram vasto noticiário ao assunto.

Na segunda sessão a se realizar no Petit Trianon, a 20 de dezembro, Afrânio Peixoto leu a carta que recebera do embaixador Conty, historiando a gestão feita por ele e por Graça Aranha para a doação do prédio.¹⁸

As providências cartoriais posteriores foram tomadas,¹⁹ de modo a legalizar a posse do prédio pela Academia. Restava a resolver, porém, o problema do terreno, encaminhado em 1924 com a decisão do Ministro da Fazenda Sampaio Vidal de que a doação deveria ser dada “a favor do Governo da República Brasileira, com a condição de usufruto a favor da Academia Brasileira.”²⁰ Ficava por decidir, porém, a precisa delimitação e configuração da área.

Coelho Neto, na sessão de 15 de outubro de 1925, comunicou ter acabado de tomar conhecimento, por Ataulfo de Paiva, que o Senado havia ratificado o veto do prefeito à cessão do terreno, solicitando esclarecimentos. O Presidente Medeiros e Albuquerque respondeu que esperava a manutenção do veto pelo Senado, mas que o problema já não dizia mais respeito à Academia, por se tratar de contencioso entre a prefeitura e o governo federal, pois a doação do prédio se dera a este com a condição de cedê-lo à ABL.²¹

O imbróglio burocrático permaneceu pelos anos seguintes, com manifestações de setores responsáveis pelo patrimônio público da prefeitura e da União solicitando informações e documentos à Academia (1931, 1934, 1938).

Finalmente, em 3 de janeiro de 1943 um ofício do Presidente da Academia, Embaixador José Carlos de Macedo Soares ao Presidente da República, assinala o começo do fim da longa pendência e deixa entrever a intensa ação de bastidores que deve ter ocorrido. Nele, o embaixador, antigo Ministro da Justiça e Negócios Interiores de Getúlio Vargas e depois interventor em São Paulo, lembrava que eventuais

15 Ofício de 4 de outubro de 1923, do Presidente Afrânio Peixoto ao diretor da Repartição de Águas e Obras Públicas. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

16 Ata da sessão de 13 de dezembro de 2023. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

17 Ata da sessão de 15 de dezembro de 1923. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

18 A carta se deveu a uma solicitação de Afrânio Peixoto ao embaixador a fim de precisar o papel que Graça Aranha tivera nas negociações. Ata da sessão de 20 de dezembro de 1923. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

19 Escritura de doação do Palácio P. Trianon, outorgante o governo francês, outorgada a nação brasileira. Cartório Roquette, Eduardo Carneiro de Mendonça. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

20 Ofício de 3 de janeiro de 1943, do presidente José Carlos de Macedo Soares, ao presidente da República, Getúlio Vargas. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

21 Ata da sessão de 15 de outubro de 1925. Arquivo da Academia Brasileira de Letras. Na mesma sessão há manifestação do acadêmico Rodrigo Otávio, que na condição de advogado já dera opinião semelhante numa consulta que lhe fora feita em 1924.

dúvidas porventura existentes quanto à propriedade do terreno já tinham sido dirimidas na Diretoria do Domínio da União, pleiteando assim a transferência definitiva à ABL do “domínio útil do terreno e construção”.

O processo dessa vez foi bem bafejado, pois no mês seguinte já recebeu parecer favorável do Ministro da Fazenda Sousa Costa e se transformou, em 11 de março de 1943, num decreto-lei assinado pelo presidente Getúlio Vargas, então acadêmico eleito para a cadeira 37, determinando a transferência.

Múltiplas leituras

Há, como se vê, uma pluralidade de significados materiais e simbólicos no prédio do Petit Trianon da avenida das Nações, depois Presidente Wilson.

Rememoremos: o palácio foi construído para uma exposição comemorativa do centenário da independência do Brasil, a “Exposição Internacional do Rio de Janeiro”, constituindo o “pavilhão de honra” da França, sua denominação oficial.

O que, àquela altura, significaram exposição e comemorações?

Desde logo, um vigoroso esforço de afirmação nacional.

As exposições, industriais ou não, foram uma criação da Revolução Francesa e tiveram em geral a preocupação de exaltar as realizações nacionais e, simultaneamente, incrementar os negócios. A primeira delas, organizada pelo governo do Diretório em 1798, teve essa dupla finalidade, numa conjuntura em que a França emulava as realizações materiais inglesas, em plena Revolução Industrial. As muitas que se seguiram, em diferentes países,

No discurso civilizatório elaborado em torno do Petit Trianon, ressaltava a tendência ideologicamente dominante nos setores dirigentes da sociedade brasileira: existia um ápice do desenvolvimento humano que fora atingido no mundo euro-norte-americano; a França estava nesse pódio em lugar de destaque, traduzindo a vertente latina do progresso; o Brasil, como galho do tronco latino, estava indelevelmente a ele ligado e “condenado”, como dissera Euclides da Cunha, ao progresso; a elite brasileira já vivia nesse mundo civilizado e cabia-lhe conduzir o restante da população a esse fim. Era uma teleologia, traduzida em obrigação histórica.

tiveram características semelhantes, destacando-se as de caráter internacional, como a “Grande exposição dos trabalhos da indústria de todas as nações”, de Londres, em 1851; a de Filadélfia, em 1776, comemorativa do centenário da independência norte-americana; e a de Paris, de 1889, que comemorou os cem anos da Revolução Francesa.

O Brasil participou de várias exposições no século XIX e, nas primeiras décadas do século XX organizou duas a “Exposição nacional comemorativa do primeiro centenário da abertura dos portos do Brasil”, realizada na Urca em 1908, e a “Exposição internacional do centenário da Independência”, em 1922, localizada no centro da cidade.

Nesses anos iniciais do século XX, o país buscava afirmar uma face moderna e progressista, que tinha na capital federal o principal emblema. “O Rio civiliza-se...”, diziam os cronistas desde Pereira Passos, embalados pela remodelação urbana, pelo sucesso no combate à febre amarela e pelo fracasso da Revolta da Vacina. E em alguns outros estados e capitais repetia-se certa euforia modernizadora, como em São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Salvador, Recife, Belém e Manaus — estas últimas estimuladas pelo *boom* da borracha.

Para 1922, convergiram os esforços de demonstrar ao mundo o resultado de tais sucessos. As comemorações do centenário da independência eram excelente pretexto para apresentar ao mundo um novo Brasil, menos colonial e atrasado e mais próximo aos estágios considerados superiores da civilização e identificados com a Europa ocidental e os Estados Unidos.

Dessa forma, planejou-se uma grande feira internacional sob a forma de Exposição, como suas congêneres dos países então denominados “adiantados”. Foram definidos espaços para os pavilhões dos diversos países e promovido um Congresso Internacional de História da América, a cargo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, presidido pelo também Acadêmico Afonso Celso, entre outras iniciativas.

Fazia-se, assim, um vigoroso esforço de afirmação nacional. Esse espírito foi captado e exposto com surpreendente franqueza por Afrânio Peixoto quando, no discurso de inauguração do Petit Trianon, disse, na condição de presidente da Academia, que o sentido dos “quatro séculos de civilização na jovem e livre América” era o de que se buscava uma tradição, entendendo-a como “o passado que deve existir, para honra do presente, para crença no porvir”, alimentando o patriotismo, por sua vez “afirmação necessária da nacionalidade”. E acrescentava: “E onde ele não existe, impõe a vida social que seja criado”.²²

Todo esse trabalho de afirmação nacional ocorria num país agitado há alguns anos por diferentes crises e manifestações de insatisfação, que não poderiam aparecer na retórica oficial de 1922, quando da Exposição Internacional: insatisfação social no nascente operariado, atuação de anarquistas, fundação do Partido Comunista Brasileiro e do Centro D. Vital, rebelião tenentista, denúncia dos defeitos na Constituição, atraso no campo, incômodo com o Parnasianismo e o Simbolismo.

Em 1923, quando da inauguração do Petit Trianon, ainda ocorreria a revolução do Rio Grande do Sul, opondo maragatos e chimangos. Se em 1922 ignorou-se a problemática política e social, no ano seguinte a crise no Rio Grande foi lembrada pelo Ministro e Acadêmico João Luís Alves na cerimônia de instalação da ABL, mas com sentido positivo, pois se firmara o Pacto de Pedras Altas,

22 Ata da sessão de 15 de dezembro de 1923. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

encerrando o conflito: “Motivo de júbilo para todos os brasileiros e para esta Academia, que pode celebrar a sua solene instalação nesta casa, sem as tristezas de uma luta entre irmãos”.²³

Os valores proclamados

O sentimento nacionalista era complementado na retórica acadêmica pela percepção do significado da simbologia, da tradição, da latinidade e da civilização — todos valores com os quais a Academia se comprometia.

Afrânio Peixoto, no discurso de despedida do Silogeu, em 13 de dezembro de 1923, lembrou que “as coisas veem. Veem, ouvem, sentem, pensam e têm saudades... O mundo, que é representação, que seria para nós, se lhe não déssemos nossas emoções e ideias, que o enfeitam”.²⁴ Referia-se, de modo schopenhauriano, ao antigo prédio do Silogeu, como poderia referir-se ao novo, do Petit Trianon.

Essa representação, entretanto, por mais abstrata que fosse, tinha uma realidade que superava muitas outras aparentemente mais concretas. Assim, dois dias depois, no discurso na nova sede, afirmava que a Academia tendia a ser “o maior órgão de nossa tradição”, pois, ao contrário da instabilidade política, das revisões constitucionais do Império e da República e da superação dos códigos legais, havia uma instituição “aristocrática, vitalícia e imortal”, que era a ABL.

Fazia dessa forma o presidente alusão aos acontecimentos que se desenrolavam fora do recinto acadêmico, mas profetizando que “séculos depois, quando tanta coisa houver mudado no Brasil, será uma coluna sempre erguida e forte, pela língua, pela literatura, pelos costumes e pelas maneiras, a conservar, a perpetuar, a sublimar o nome e a fama brasileiros”. Fazendo eco a Afrânio Peixoto, o Embaixador Conty respondeu no mesmo diapasão que “os Acadêmicos estavam acima dos acidentes e das contingências que podem perturbar outras instituições, acima das paixões que agitam as massas”.²⁵

Estabilidade, num mundo em permanente mudança, era a mensagem.

A liderança da latinidade, por sua vez, era um valor apreciado pela França desde o Iluminismo, que no século XIX tornou-se explícito numa política de Estado, quando Napoleão III o proclamou — falando de uma “América Latina” — no contexto da invasão do México. Por essa razão, aliás, a conceituação luso-espanhola se contrapõe ao conceito, tendendo a considerar uma América Ibérica, e não uma América Latina.

Afrânio Peixoto proclamou o papel da França nessa liderança, afirmando que a doação do Petit Trianon significava que o país “quis dar-lhe [à Academia] uma sede, um lar, um templo, onde officie o espírito latino, francês, brasileiro, para glória comum de nossa civilização”. O embaixador Conty destacou o parentesco latino da França e do Brasil, sublinhando que este tinha duas fontes idênticas, uma vinda de Coimbra e a outra do solo gaulês, caracterizando a existência de uma mesma família, pela “comunidade de inspiração, convergência de pensamentos e analogia de expressão”. E concluiu definindo um tipo de latinidade

²³ Ibidem.

²⁴ Ata da sessão de 13 de dezembro de 1923. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

²⁵ Ata da sessão de 15 de dezembro de 1923. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

especificamente francês e iluminista, antibarroco, dizendo que “o Petit Trianon carioca ficará em vossas mãos como um símbolo. Sua arquitetura do século XVIII, época da razão pura, de fina crítica e de sabedoria fresca e seca, tornar-se-á para vós uma fortaleza contra a escola da retórica que ameaça todos os descendentes dos latinos”.²⁶

Todas essas valorações tendiam para o valor maior, proclamado em boa lógica positivista e evolucionista ainda em moda: a *civilização*, que assim era oposta à barbárie e ao obscurantismo.

O Presidente Afrânio Peixoto sublinhou que a França tinha sido sempre para o Brasil a “mestra de inteligência, de gosto, de civilização”, discurso que o Ministro João Luís Alves reiterou em termos entusiasmados. Mas coube ao Acadêmico Luís Murat a palavra mais encomiástica da noite, apresentando a França como a nação da liberdade, a defensora da causa geral da humanidade e a sintetizadora e generalizadora da cultura das demais nações, isto é, o único país com vocação efetivamente universalista.²⁷

No discurso civilizatório elaborado em torno do Petit Trianon, ressaltava a tendência ideologicamente dominante nos setores dirigentes da sociedade brasileira: existia um ápice do desenvolvimento humano que fora atingido no mundo euro-norte-americano; a França estava nesse pódio em lugar de destaque, traduzindo a vertente latina do progresso; o Brasil, como galho do tronco latino, estava indelevelmente a ele ligado e “condenado”, como dissera Euclides da Cunha, ao progresso; a elite brasileira já vivia nesse mundo civilizado e cabia-lhe conduzir o restante da população a esse fim.

Era uma teleologia, traduzida em obrigação histórica.²⁸

A geopolítica francesa

O espírito latino que identificava França e Brasil no discurso de Afrânio Peixoto e dos demais Acadêmicos que se manifestaram na sessão inaugural do Petit Trianon foi entusiasticamente recebido pelo embaixador Conty, que não só o reiterou como destacou que a doação se fazia num quadro de estreita cooperação entre os governos francês e brasileiro, pois este acabara, por sua vez, de fazer importante donativo de aparelhagem à Escola de Medicina de Paris.

O diplomata francês em sua alocução, além de fazer referência aos antigos vínculos entre os dois países, entendeu oportuno chamar a atenção para a importância do recém proclamado modernismo literário paulista, como uma necessária e bem-vinda afirmação da independência cultural do Brasil, que, entretanto, em nada obstava as relações franco-brasileiras. Não se esqueceu de concluir dizendo que a partir de então o Petit Trianon se constituiria no templo onde se comunicavam corações e mentes das duas nações.²⁹

Na palavra do Ministro João Luís Alves, reiteraram-se as hipérboles, com a imortalidade dos Acadêmicos sendo associada à “imortalidade do nosso culto pela

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Arno Wehling. Transformismo, evolucionismo e historicismo. In: *A invenção da história – estudos sobre o historicismo*. Rio de Janeiro: UGF-UFF, 2001, p. 61.

²⁹ Ata da sessão de 15 de dezembro de 1923. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

França e pelo seu gênio”.³⁰ E houve igualmente um aceno pragmático: o anúncio da criação do Instituto Franco-Brasileiro de Altos Estudos, consolidando os cursos oferecidos pela Universidade do Rio de Janeiro com apoio do governo francês.

E qual o significado por detrás dessa retórica oficial?

Para o governo francês, tratava-se de uma política de Estado — uma precursora do que chamamos de *soft power* —, na qual a cultura, e em especial a literatura, a história, a filosofia e as artes plásticas, assumiam um papel fundamental para manter a presença e a influência francesa no Brasil e na América do Sul. Era patente, embora não fosse usualmente explicitado, que essa política se voltava contra a extensa influência econômica inglesa no país, que vinha do século XIX e que após a Primeira Guerra Mundial já começava a ceder terreno ante a expansão do comércio norte-americano. Entre a libra e o dólar, a França não podia oferecer divisas de maior monta e precisava, assim, recorrer a outros meios para manter sua relevância no país.

Um desses meios foi a criação no Rio de Janeiro da primeira embaixada francesa na América do Sul, como assinalado pelo Embaixador Conty em sua fala. Outro, foi a organização, em 1919, da missão militar francesa, chefiada pelo general Maurice Gamelin, contratada pelo governo brasileiro com o objetivo de modernizar o exército e que, devendo durar quatro anos, estendeu-se por vinte, até 1940.

Nesse contexto, deve ser computado um terceiro braço: o *soft power*, a política cultural e, nela, a doação do prédio do Petit Trianon à Academia Brasileira. Se a cooperação com a Academia Brasileira de Letras e o Instituto de Altos Estudos apontavam para o futuro, a política cultural já vinha de antes. Podemos lembrar o convite a Oliveira Lima para falar na Sorbonne sobre a formação histórica da nacionalidade brasileira e, em anos mais recentes, a atuação de Paul Claudel e Darius Milhaud no Rio de Janeiro, respectivamente Chefe e Secretário da representação diplomática, cuja missão precípua era engajar o Brasil na guerra ao lado dos Aliados, mas que acabaram realizando uma relevante diplomacia cultural.

Do lado brasileiro, além da inequívoca identidade com a cultura e a língua francesas — visitantes como Anatole France e Georges Clemenceau, entre tantos outros, impressionavam-se favoravelmente com a fluência observada em seu idioma —, havia também uma certa Realpolitik no desejo de diminuir a excessiva dependência para com a Inglaterra. Isso já ocorrera em relação à Alemanha em diversos setores, inclusive o militar, e se dava com maior facilidade ainda com a França.

A centralidade do Rio de Janeiro

Outro significado do Petit Trianon, e não menos importante do que os demais, estava no reconhecimento implícito da centralidade política e cultural da cidade do Rio de Janeiro na federação brasileira. Era a capital federal, como tinha sido a Corte no Império, e sediava, além dos ministérios, dos palácios do governo e da justiça, das câmaras alta e baixa e das representações diplomáticas, as instituições

30 Ibidem.

Os múltiplos significados da existência do Petit Trianon deixam entrever um denominador comum de natureza sociológica: a presença de uma elite sociocultural e política voltada para a realização de uma ideia, a da consolidação material da Academia. O legado de Francisco Alves dera certo desafogo e liquidez à vida financeira da Instituição. A doação do Petit Trianon consolidou este processo, dando sede exclusiva, mais ampla e confortável do que o condomínio existente no Silogeu. E com a vantagem adicional, comentada por vários acadêmicos à época, de que a então avenida das Nações era muito mais tranquila do que a esquina da Lapa com o Passeio Público, onde os discursos acadêmicos dividiam a atenção com as buzinas dos automóveis e o ruído dos bondes nos trilhos.

culturais de maior relevância do país, como a própria Academia, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Academia Nacional de Medicina, a Academia Brasileira de Ciências e a recém-fundada Universidade do Rio de Janeiro. Ademais, continuavam as transformações de sua área central, agora com o arrasamento do morro do Castelo e o surgimento de uma vasta área plana, de que o terreno ocupado pelo Pavilhão francês era parte.

Se em 1905, em meio ao movimento urbanizador de Rodrigues Alves e Pereira Passos, se construía o prédio do Silogeu, ao lado do Passeio Público, para reunir aquelas instituições tradicionais, inclusive a Academia Brasileira de Letras, em 1922 os novos ventos modernizadores produziram outras edificações para a Exposição Internacional, uma delas incorporada ao patrimônio material e simbólico da cidade em 1923 — o Petit Trianon.

É verdade que o Distrito Federal, isto é, a área geográfica da cidade, perdera desde 1910 para o estado de São Paulo o PIB industrial, mas ainda exercia a liderança política e cultural, que a doação do palácio à Academia vinha reforçar. A face do Brasil — como dissera Afrânio Peixoto em seu discurso inaugural — continuava a ser o Rio de Janeiro.

Os múltiplos significados da existência do Petit Trianon deixam entrever um denominador comum de natureza sociológica: a presença de uma elite sociocultural e política voltada para a realização de uma ideia, a da consolidação material da Academia. O legado de Francisco Alves dera certo desafogo e liquidez à vida financeira da Instituição. A doação do Petit Trianon consolidou este processo, dando sede exclusiva, mais ampla e confortável do que o condomínio existente no Silogeu. E com a vantagem adicional, comentada por vários acadêmicos à época, de que a então avenida das Nações era muito mais tranquila do que a esquina da Lapa com o Passeio Público, onde os discursos acadêmicos dividiam a atenção com as buzinas dos automóveis e o ruído dos bondes nos trilhos.

A doação e sua confirmação jurídica, apesar da resistência da prefeitura quanto ao terreno, foram certamente facilitadas pela coesão das pessoas que participaram do processo, que, por qualquer critério metodológico usado, devem ser classificadas como constituindo uma elite. Para quem dela fazia parte, a capital federal, com seus quase 1,5 milhão de habitantes num país de 30 milhões, era uma aldeia, e eles os seus “homens bons”, como na colônia. Situação, aliás, pela qual a Academia foi criticada ao longo de décadas, até os nossos dias, em sucessivas conjunturas do processo modernizador brasileiro, quando se discutiu sua sintonia ou dessintonia com a sociedade e a cultura do país. Entender os significados dessas sucessivas conjunturas é outro exercício de análise histórica que demanda sutileza para recusar justamente aqueles maniqueísmos fáceis que fazem nossa percepção do passado recair no anacronismo.

Esse “clima de aldeia” explica a rapidez da solução de doar o prédio ao governo federal sob condição de repasse à Academia: se o edifício foi erguido em quatro meses, passou-se pouco mais de um ano entre a conversa no gabinete de Mario de Alencar e a sessão inaugural de 15 de dezembro de 1923, o que compreendeu as conversações com o governo francês, o trabalho junto ao governo brasileiro e a neutralização dos arreganhos da prefeitura. Não era pouco, considerando a inércia burocrática nos dois países.

O trânsito fácil da direção acadêmica com os confrades que exerciam cargos públicos naquele momento, como os ministros Félix Pacheco e João Luís Alves, ou que os tinham exercido, como Lauro Müller, e a agilidade cartorária para ratificar a documentação, inviável noutras circunstâncias, demonstra o acerto da tese: todos se conheciam, todos estavam de acordo com o objetivo comum. O problema que restou, o do terreno, este foi remetido para dois entes públicos, União e prefeitura, e resolvido por soluções e por atores semelhantes vinte anos depois.

Estava consolidada uma materialidade e, ao mesmo tempo, uma simbologia: o prédio de ar neoclássico sintetizava o que os Acadêmicos de 1923 entendiam como certa vocação apolínea para o equilíbrio e a estabilidade, por sua vez garantia moral, intelectual e estética da imortalidade da instituição.

A Academia, como o Brasil, deveria ser eterna.



Em agosto nos vemos, o derradeiro García Márquez

Eric Nepomuceno

Autor, jornalista e tradutor brasileiro. Traduziu para o português obras de importantes autores latino-americanos, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Eduardo Galeano e principalmente Gabriel García Márquez.

Gabriel García Márquez era um obcecado. Trabalhava de segunda a sexta das sete da manhã às duas da tarde, com um breve intervalo para tomar suco de tamarindo e comer umas torradas pequenas. E conforme o entusiasmo, ou o avanço da história, podia muito bem roubar horas do fim de semana, especialmente os sábados, para continuar escrevendo.

E mesmo quando não escrevia, como nos fins de semana, trabalhava. Ele vivia dia e noite com a história na cabeça. E não eram poucas as vezes em que alterava — mesmo longe da máquina de escrever primeiro, e do computador depois — o que mais tarde iria para o papel.



Gabriel García Márquez.
Editora Record.

Perseguia as palavras com a firmeza de monges franciscanos, e não sossegava enquanto não chegasse onde queria. Isso, na primeira versão. Porque ele podia levar um ano para terminar um livro e outro ano e meio na revisão. Quem conhece os seus originais sabe como eram as correções: palavras eram cortadas em vermelho e outras escritas com tinta preta, até que ele chegava onde queria e então reescrevia com tinta verde.

A alguns pouquíssimos amigos mais chegados, aqueles que integravam o que ele chamava de “minha máfia”, ia contando o que estava escrevendo. Sem, porém, mostrar o texto: contava em voz alta, como se a história não fosse dele. E muitas vezes, quando o livro tinha sido enfim publicado, vários desses amigos percebiam que não havia nada do que tinham ouvido o autor contar. Ou eram trechos que haviam sido cortados, ou era pura invencionice de García Márquez para se divertir mentindo.

Os escritores sempre dedicam imenso tempo nas revisões e correções. São raríssimas as vezes em que um texto, principalmente quando se trata de contos, sai pronto e merece pouquíssimas modificações.

Eu mesmo não convivi com autores que não dedicassem toneladas de horas revisando, corrigindo, cortando o que tinha sido escrito. Inclusive quando se tratava de textos curtos, capítulos comprimidos ou contos.

Dois, porém, superaram as obsessões de todos os outros: o uruguaio Eduardo Galeano e, claro, García Márquez.

No caso do colombiano, foram inúmeras as vezes em que ele anunciou que tinha terminado um trabalho e depois era preciso esperar um tempão até o livro aparecer impresso.

Há curiosidades. Durante um bom tempo, fomos os dois únicos estrangeiros a ter uma coluna semanal na revista semanal mexicana “Proceso”, que marcou época, criada e dirigida pelo grande mestre do jornalismo Julio Scherer.

Pois bem: várias dessas colunas dele, que narravam fatos reais, foram depois transformadas em contos, e comparando as duas versões eram notáveis — e luminosas — as alterações feitas.

Quando foram comemorados os vinte e cinco anos do lançamento de *Cem anos de solidão* apareceu uma edição especial, luxuosa, de capa dura, polvilhada de textos de colegas de ofício como o mexicano Carlos Fuentes e até do peruano Mario Vargas Llosa, que tinha se afastado definitivamente de quem tinha sido amigo fraterno.

A apresentação coube a outro colombiano, o imenso poeta e escritor Álvaro Mutis, melhor amigo de García Márquez.

Pois a edição comemorativa está coalhada de mudanças, todas elas feitas num livro que só em castelhano já tinha vendido mais de vinte e cinco milhões de exemplares.

García Márquez deixou um livro póstumo, “Em agosto nos vemos”. Com a expressa determinação de que não deveria ser jamais publicado.

Afetado por um Alzheimer que não parava de avançar, ele não tinha mais como fazer as correções e modificações que achava necessárias.

E, efetivamente, o livro tem repetições — poucas, é verdade, mas existem — e em alguns trechos sentimos falta daquele ritmo único que ele sabia melhor que ninguém impor numa narrativa.

Na introdução, seus filhos Rodrigo e Gonzalo explicam o que levou a permitirem a publicação do livro:

Num ato de traição, decidimos colocar o prazer de seus leitores acima de todas as outras considerações.

Se os leitores celebrarem o livro, é possível que o Gabo nos perdoe. É nisso que confiamos.

Pois os dois podem ficar tranquilos.

Trecho do livro de Gabriel García Márquez, *Em agosto nos vemos**

Havia repetido aquela viagem cada 16 de agosto na mesma hora, com o mesmo táxi e a mesma florista, debaixo do sol de fogo do mesmo cemitério indigente, para pôr um ramo de gladiolos frescos na tumba da mãe. A partir daquele momento não tinha nada a fazer até as nove da manhã do dia seguinte, quando saía a primeira barcaça de regresso.

Seu nome era Ana Magdalena Bach, tinha cumprido quarenta e seis anos de vida e vinte e sete de um matrimônio sereno com um homem que amava e que a amava, e com quem se casou sem terminar a carreira de Artes e Letras, ainda virgem e sem namoros anteriores.

Voltou para o hotel, se estendeu na cama sem outra roupa que a calcinha de renda, e retomou a leitura do livro na página marcada pelo cortador de papéis, debaixo das asas do ventilador de teto que mal e mal removiam o calor.

Quando terminou só restavam três casais em mesas dispersas, e bem na frente dela um homem distinto, que não tinha visto entrar. Vestia linho branco, os cabelos metálicos. Tinha na mesa uma garrafa de brandy e uma taça pela metade, e parecia estar sozinho no mundo.

— Posso convidá-la para uma taça? — perguntou.

— Seria um prazer — disse ela.

E assim continuou pastoreando o homem com seu tato fino, Ela o conhecia naquela altura como se tivesse vivido com ele desde sempre. Sabia que era asseado, impecável no vestir, com mãos mudas agravadas pelo esmalte natural das unhas, um coração bom e covarde. Percebeu que ele estava aprisionado pelos seus grandes olhos amarelos e não os afastou dele. Então sentiu-se forte para dar o passo que não tinha acontecido nem em sonhos em toda a sua vida, e deu esse passo sem mistérios:

— Vamos subir?

Ele havia perdido o poder.

— Não estou no hotel — disse.

Mas ela nem esperou que ele terminasse de dizer. “Eu estou”, disse, e se levantou e sacudiu levemente a cabeça para dominá-la. “Segundo andar, número 203, à direita da escada. Não bata na porta, é só empurrar”.

* Editora Record.

Subiu para o quarto com o terror delicioso que não tinha tornado a sentir desde a sua noite de boda.

Não esperou que o convidado empurrasse a porta, ela mesmo abriu quando sentiu que ele chegava. Ele se assustou, mas ela não deu tempo na escuridão. Tirou seu paletó com puxões enérgicos, a gravata, a camisa, e foi jogando tudo no chão por cima do ombro. Conforme fazia isso, o ar ia se impregnando de um ténue odor de lavanda. No começo o homem tratou de ajudá-la, mas ela não deu tempo. Quando ele estava despido até a cintura, ela o sentou na cama e se ajoelhou para tirar os sapatos e as meias. Ele abriu ao mesmo tempo a fivela do cinto e a braguilha, de maneira que ela só precisou puxar as calças para que saíssem. Nenhum dos dois se preocupou pelas chaves e pelas notas de dinheiro e as moedas e o canivete que rodaram pelo chão. No fim ajudou-o a tirar a cueca ao longo das pernas, e percebeu que ele não era tão bem servido como seu esposo, que era o único adulto que conhecia nu, mas estava sereno e hasteado.

Não deixou nenhuma iniciativa a ele. Encavalou-se em cima dele até a alma e devorou-o só para ela e sem pensar nele, até que os dois ficaram perplexos e exaustos em uma sopa de suor. Permaneceu em cima, lutando contra as primeiras dúvidas da sua consciência debaixo do ruído sufocante do ventilador, até que percebeu que ele não respirava bem, aberto em cruz debaixo do peso do seu corpo, e se estendeu de costas ao seu lado. Ele permaneceu imóvel até que teve o primeiro alento para perguntar:

— Por que eu?

— Foi uma inspiração — disse ela.

— Vindo de uma mulher como você — disse ele — é uma honra.

— Ah — ela brincou —: Não foi um prazer?

Depois tornou a buscar com os dedos o animal em repouso, que encontrou desanimado porém vivo. Ele fez tudo mais fácil mudando de posição. Ela o reconheceu com as gemas dos dedos: o tamanho, a forma, o pequeno freio de acesso, a glândula de seda, arrematada por uma dobrinha que parecia costurada com agulhas de empacotar. Contou os pontos tateando, e ele se apressou a esclarecer o que ela havia imaginado: “Fui circuncidado já adulto”. E acrescentou com um suspiro:

— Foi um prazer muito estranho.

— Até que enfim — disse ela sem clemência — algo que não foi uma honra.

Ela se apressou a atacá-lo com beijos suaves na orelha, no pescoço, ele a procurou com os lábios e se beijaram na boca pela primeira vez. Ela tornou a procurá-lo e o encontrou armado. Quis assaltá-lo de novo, mas ele se revelou como um amante sofisticado que a elevou sem pressa até o grau da ebulição. Ela se surpreendeu com o fato de aquelas mãos tão primárias fossem capazes de semelhante ternura, e tratou de resistir coqueteando. Mas ele se impôs com firmeza, manejou-a ao seu gosto e à sua maneira, e fez com que ela fosse feliz.



PATRONOS, FUNDADORES E MEMBROS EFETIVOS DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

(Fundada em 20 de julho de 1897)

As sessões preparatórias para a criação da Academia Brasileira de Letras realizaram-se na sala de redação da *Revista Brasileira, fase III* (1895-1899), sob a direção de José Veríssimo. Na primeira sessão, em 15 de dezembro de 1896, foi aclamado presidente Machado de Assis. Outras sessões realizaram-se na redação da *Revista*, na Travessa do Ouvidor 31, Rio de Janeiro. A primeira sessão plenária da Instituição realizou-se numa sala do Pedagogium, na Rua do Passeio, em 20 de julho de 1897.

Cadeira	Patronos	Fundadores	Membros Efetivos
1	Adelino Fontoura	Luís Murat	Ana Maria Machado
2	Álvares de Azevedo	Coelho Neto	Eduardo Giannetti
3	Artur de Oliveira	Filinto de Almeida	Joaquim Falcão
4	Basílio da Gama	Aluísio Azevedo	Carlos Nejar
5	Bernardo Guimarães	Raimundo Correia	Ailton Krenak
6	Casimiro de Abreu	Teixeira de Melo	Cicero Sandroni
7	Castro Alves	Valentim Magalhães	Carlos Diegues
8	Cláudio Manuel da Costa	Alberto de Oliveira	Ricardo Cavaliere
9	Domingos Gonçalves de Magalhães	Magalhães de Azeredo	Alberto da Costa e Silva
10	Evaristo da Veiga	Rui Barbosa	Rosiska Darcy de Oliveira
11	Fagundes Varela	Lúcio de Mendonça	Ignácio de Loyola Brandão
12	França Júnior	Urbano Duarte	Paulo Niemeyer Filho
13	Francisco Otaviano	Visconde de Taunay	Ruy Castro
14	Franklin Távora	Clóvis Beviláqua	Celso Lafer
15	Gonçalves Dias	Olavo Bilac	Marco Lucchesi
16	Gregório de Matos	Araripe Júnior	Jorge Caldeira
17	Hipólito da Costa	Silvio Romero	Fernanda Montenegro
18	João Francisco Lisboa	José Veríssimo	Arnaldo Niskier
19	Joaquim Caetano	Alcindo Guanabara	Antonio Carlos Secchin
20	Joaquim Manuel de Macedo	Salvador de Mendonça	Gilberto Gil
21	Joaquim Serra	José do Patrocínio	Paulo Coelho
22	José Bonifácio, o Moço	Medeiros e Albuquerque	João Almino
23	José de Alencar	Machado de Assis	Antônio Torres
24	Júlio Ribeiro	García Redondo	Geraldo Carneiro
25	Junqueira Freire	Barão de Loreto	Alberto Venancio Filho
26	Laurindo Rabelo	Guimarães Passos	Marcos Vinícios Vilaça
27	Maciel Monteiro	Joaquim Nabuco	Antonio Cicero
28	Manuel Antônio de Almeida	Inglês de Sousa	Domício Proença Filho
29	Martins Pena	Artur Azevedo	Geraldo Holanda Cavalcanti
30	Pardal Mallet	Pedro Rabelo	Heloísa Teixeira
31	Pedro Luís	Luís Guimarães Júnior	Merval Pereira
32	Araújo Porto-Alegre	Carlos de Laet	Zuenir Ventura
33	Raul Pompeia	Domício da Gama	Evanildo Cavalcante Bechara
34	Sousa Caldas	J.M. Pereira da Silva	Evaldo Cabral de Mello
35	Tavares Bastos	Rodrigo Octavio	Godofredo de Oliveira Neto
36	Teófilo Dias	Afonso Celso	Fernando Henrique Cardoso
37	Tomás Antônio Gonzaga	Silva Ramos	Arno Wehling
38	Tobias Barreto	Graça Aranha	José Sarney
39	F.A. de Varnhagen	Oliveira Lima	José Paulo Cavalcanti Filho
40	Visconde do Rio Branco	Eduardo Prado	Edmar Lisboa Bacha