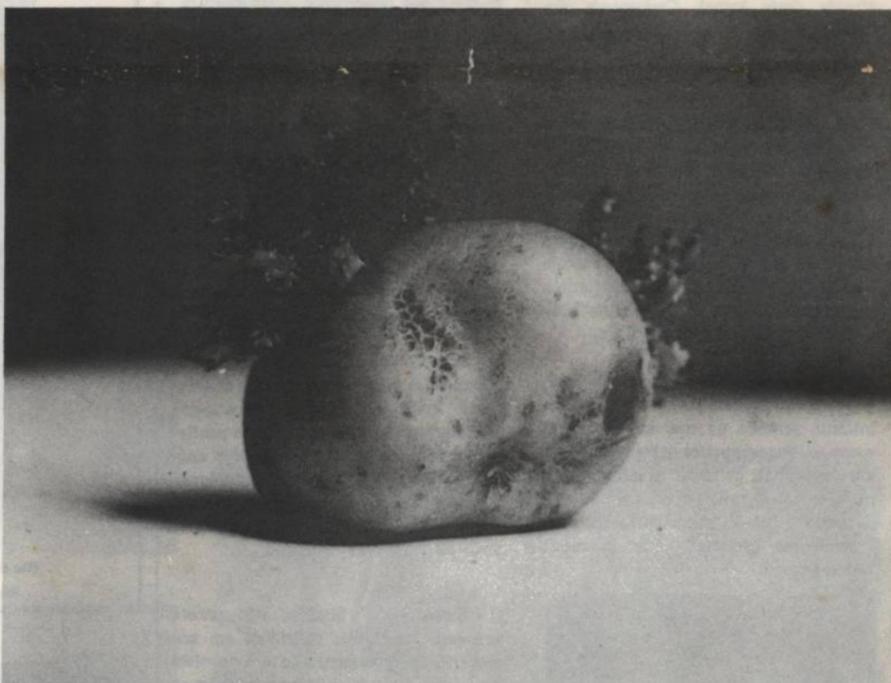
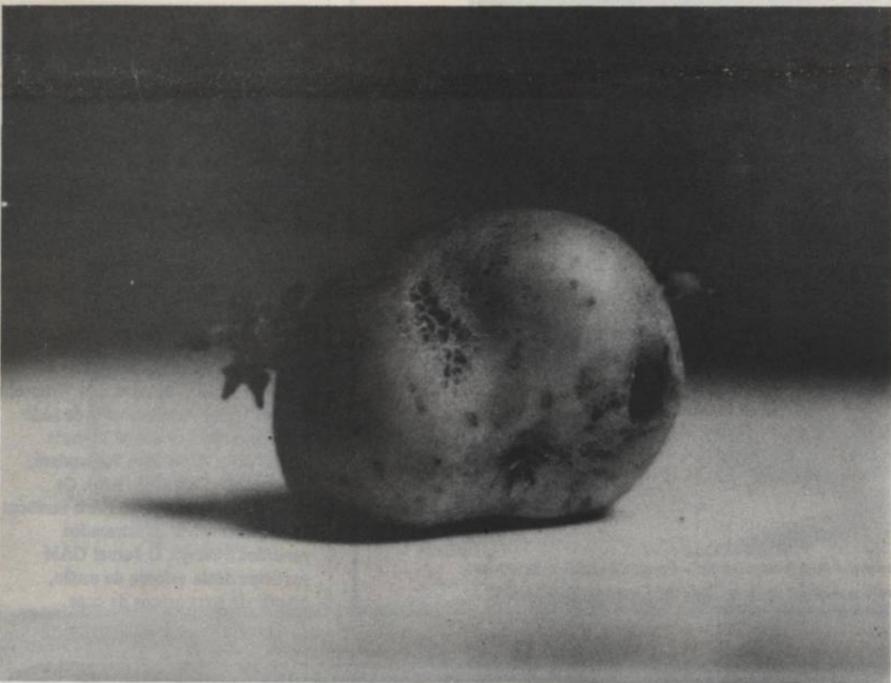
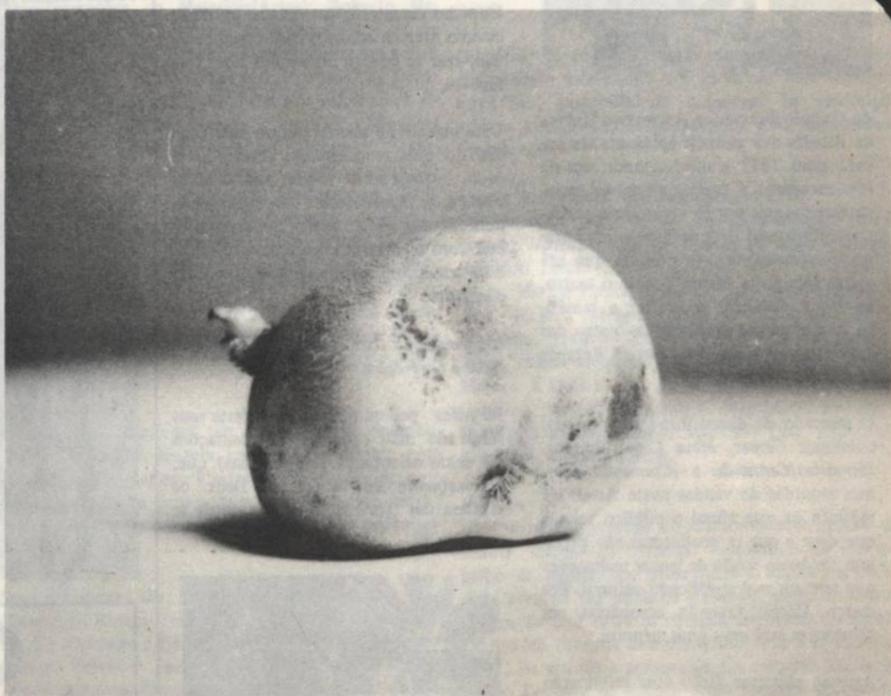
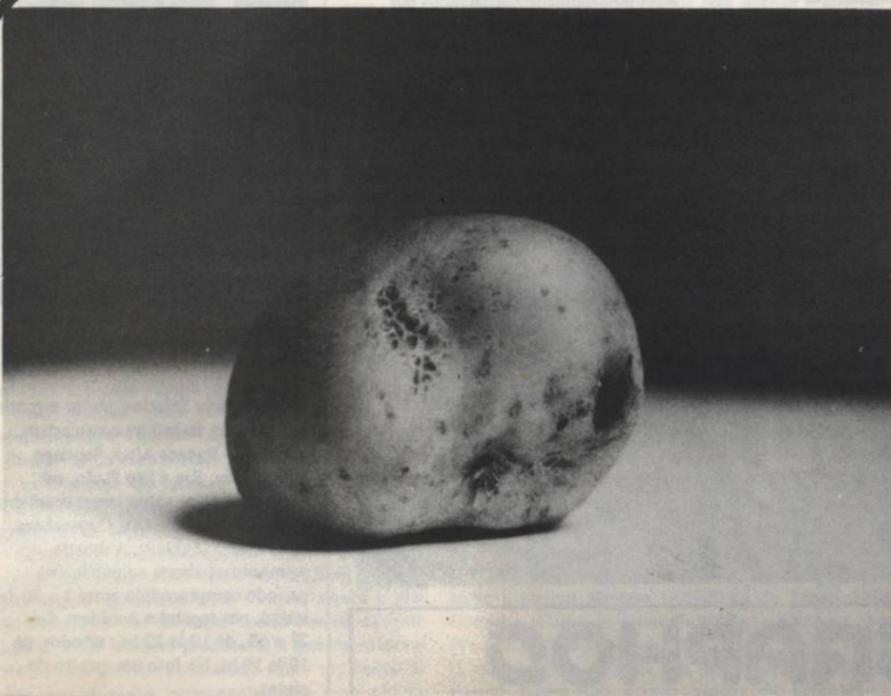


GAM

Cr\$8,00

março 77/n.º37

Galeria de Arte Moderna/Jornal Mensal de Artes



... "Os incas sempre acreditaram que a trepanação* feita em um crânio humano determinava, em cada caso, uma nova variedade de batatas; e o mais curioso é que o Peru é o lugar no mundo onde não apenas existe a maior variedade de batatas como também a maior quantidade de crânios abertos por trepanação" ...
Hyat Verrill

Do ponto de vista poético, tanto a fita de Moebius quanto a insólita relação entre batatas e cérebros para os Incas se situam como algo inefável.

Pesquisar traços de antigas civilizações americanas com uma metodologia capaz de integrar arte, ciência e religião poderá abrir caminho à busca de uma renovação estética.

A partir desse critério decidi utilizar em meus trabalhos materiais de origem americana, como as batatas.

Não seria exagerado supor que lugares como Machu Picchu, Tiahuanaco e outros acabem sendo objeto da mesma atenção dispensada às Pirâmides do Egito.

Mas é também dever nosso evitar o perigo de uma atitude unicamente folclórica em nossa pesquisa por uma contribuição à integração do homem com seu próprio planeta.

Victor Grippo (Argentina, 1976)

* Cirurgia de cérebro aberto já utilizada pelos incas.

Escola de Artes Visuais — ano 1

O conto mágico

Uma odisséia no espaço do texto

Evany Fanzeres e o (pré) domínio da forma

2

Dia de festa na praça — dia de expectativa inabitual, — iniciativa do Cineclube Santa Teresa, abrindo novos campos de atividade para a comunidade do bairro, que desta vez trouxe Nelson Cavaquinho, Jair do Cavaquinho e o G.R.B.C. Brinca-Quem-Pode. Brincar com o que se pode é o recurso. E o samba ninguém vai conseguir afastar da praça.

Mas na praça aberta não permitiram a apresentação de "Dia de S. Vatapá",



do Grêmio Dramático Recreativo Unidos da Ribalta que com ele apresenta seu enredo para 1977 e que, segundo um de seus membros, é "a trama popular carioca que vai sair por aí visitando a periferia, saltinbando (sic) de buraco em buraco, à procura de um público que até agora não tinha contacto com o teatro, devido à distância geográfica e temática e aos preços abusivos do teatro das 'boutiques da Zona Sul'. Savará Vatapá! Vamo lá!"

O mercado de discos forneceu surpresas natalinas: *Geraes*, *Meus Caros Amigos*, *Memórias/Cantando* e *Chorando* bateram recordes de vendas neste Natal. Há indícios de que afinal o público sabe o que quer e que as produtoras não precisam ter tanto medo de lançar realizações que tenham real significado cultural. Em março Macalé fazendo acrobacias em *Contrastes* será mais uma surpresa.

Artistas plásticos farão uma publicação conjunta de depoimentos e trabalhos através deste jornal. Certamente um passo à frente já que a expressão de grupos maiores se estende mais amplamente do que a de indivíduos isolados.

Continuarão no MNBA os debates sobre artes plásticas nas tardes de sábado e domingo, iniciados no ano passado. Ainda bem que certas iniciativas continuam para compensar as portas que se fecham. Pena que esses debates atinjam tão pouca gente. Perguntamos se caberia uma divulgação feita diretamente junto a um público atuante e não só através da imprensa como se fazem os editais.

Notável é a atividade crescente de fotógrafos trazendo para revistas e galerias o instante gravado na rua, na vida, bem como seus depoimentos sobre a profissão e a conjuntura cultural. Já não se trata mais de fotografia extirpada de sua natureza e função, metamorfoseada em "quadro de cavalete" como ameaçou tornar-se regra.



O "Verão a 1000" apresentando semanalmente grupos de músicos e poetas mostra que se pode fazer um trabalho integrado fora do esquema empresarial. O local é o Parque Lage onde também se encontram à venda publicações independentes como o *Calendário do Almanaque Biotônico*, *Bagaço* e outras que estão afirmando sua continuidade, preparando novos números para março ou abril.

Essas e outras manifestações, embora sejam sementes significativas não conseguem, no entanto, dissipar o mormaço modorrento em que acordamos toda manhã, após a ingestão dos comprimidos de burrice e inércia que nos administra sutil e eficazmente o sistema de consumo.

Uma das características constantes desse assédio oferece curiosos dados para reflexão, que se podem inferir dos itens que seguem, numa pequena amostragem.

Uma espécie de memorandum para cada dia do mês recomendava: *Sorria para tudo... Deus sendo amor, jamais criou doença ou infelicidade... Doença e infelicidade são visões que o homem fabricou com a própria crença... É o ambiente adverso, o malho de ferro que forja o espírito.*

Nas estradas continuam dizendo que *Deus é a salvação.*

As mães pedem a Deus que afaste seus filhos do mau caminho, das tentações das seitas orientais (ou americanas), que, curiosamente em nome de Deus, os afastam das famílias, com o risco de se



alienarem os bens materiais para as ditas confrarias. É curioso que segundo a maioria delas, a negação dos prazeres do corpo, a contemplação passiva, a alienação do processo social, etc., já garantem a tranquilidade dos fiéis e de suas mães, além do que Deus vai mesmo resolver tudo, e contudo as tais mães continuam apavoradas pedindo a Deus...

Os Meninos de Deus não encontram dificuldades para apresentar seus conjuntos de Rock, pelo rádio e outros meios de comunicação. Seu trabalho de panfletagem bem como o de entidades análogas, tampouco parece conter qualquer ameaça aos poderes constituídos, visto que nunca se ouviu falar de interferência da Censura em suas atividades.

O "Soul Black" também não parece ameaçado de sofrer restrições em seu processo de incrementação e é provável que assim prossiga enquanto defender os interesses do consumo enlatado.

E o Gilson poeta continua a escrever em toda a liberdade pelos tapumes da cidade, visto que o mar é azul e o resto é cor de rosa.

E se não é, convém que assim pareça.

Ensinaamentos da Antiguidade retornam, confirmando tudo isso, através de textos psicografados por Chico Xavier em que o profeta Emanuel admoesta os sofredores à paciência advertindo contra os malefícios ocasionados pela expressão da revolta, etc., etc., tudo em bom português contemporâneo, pois ao que tudo indica os profetas tinham ou têm um excelente serviço de tradutores atualizados para as inevitáveis alterações etimológicas que o tempo traz. Em tempo: o folheto se intitula "Servindo Ven- cerás".

Não creia que a figura central da nossa galeria de velhos seja o colonialismo cultural.

Há outro vilão da mesma estatura, porém invisível às cataratas de delírio cívico das boas consciências: figura fácil, solar e noctâmbula, que atende na intimidade por O Fantasma do Nacionalismo: herói onipotente mas cheio de pudores, é a ele que a polícia cultural recorre para ostracizar a priori formas tidas como exóticas e espúrias.

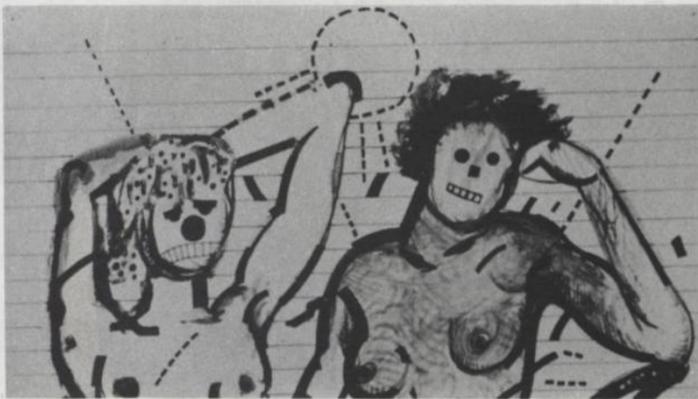
Então, além de lutar contra as condições climatológicas e contra toda espécie de censura, no momento de excarcerar, como diria o Professor Antonio Houais, seus demônios interiores, eis que o artista brasileiro defronta, na mais absoluta inferioridade numérica, o Capitão Marvel Jr & o tacape de I-Juca-Pirama. Não admira que a história da arte brasileira contemporânea seja a história do triunfo da mediocridade: formalismo e belasartes, deslumbramento e hipocrisia. Neste transe de incertezas, raros artistas mantêm vivo o ânimo

de perseguir um projeto estético original.

À distância, depois dos três últimos anos em Nova Iorque, Ivan Fernandes aprendeu a alimentar a desconfiança, dançar na corda bamba, divagar no limiar do lugar incómodo. Ele constrói a cena urbana com o rigor e a crueldade de um cataclismo: a poluição, as rosas babilônicas, a destruição das cidades. Ou redecifra o conteúdo repressivo da fábula familiar (O Artista, o Pai Castrador, A Mãe Boa — esta contrariando o derradeiro personagem da mesma tetralogia, o Dr. Freud.). Ou desnuda a intimidade lânguida das putas.

Quase espontaneamente, Ivan tem a capacidade de flagrar a normalidade do absurdo. Seus personagens são seres poeticamente massacrados por um mundo incompreensível. Mas o Narrador, ironicamente, nada faz para impedir sua destruição. Como se zombasse de si mesmo e cantasse uma ciranda de horror: Tudo vai bem, a decadência é inevitável.

Geraldo Eduardo Carneiro



GRAPHOS



Artes Gráficas
• Composição
• Fotolito
• Impressão offset

Rio de Janeiro — Rua Riachuelo, 161 — Fone: (021)283-7332 (PABX)
São Paulo — Avenida Ipiranga, 345/1604 — Fone: (011) 37-3982

Gata, 100 vezes quente

A peça "Gata em Telhado de Zinco Quente", de Tennessee Williams, completou recentemente 100 apresentações no Teatro Copacabana. Em dezembro e janeiro, mais de 30 mil espectadores assistiram ao espetáculo, que tem direção de Paulo José, com base numa tradução/adaptação de Millor Fernandes e conta com Paulo Gracindo e Tereza Raquel nos principais papéis. Na foto Paulo Gracindo



Pincel argentino, cenas brasileiras

Oscar Horácio Palacios, pintor argentino que também trabalhou como artista gráfico em Buenos Aires, Santiago, Montevideo, Rio de Janeiro, vai expor seus óleos sobre temas brasileiros na Galeria Samarte (Av. Copacabana, 500 — tel: 255-0929). A mostra permanecerá aberta ao público no período compreendido entre 1 e 30 de março, nos seguintes horários: de 2ª a 6ª, de 10 às 22 hs.; sábados, de 10 às 19 hs. Na foto um quadro do pintor.



Imprensa Nanica

Coleções de números atrasados de jornais e revistas da chamada "Imprensa Nanica" (ou "Alternativa") de todo o Brasil estão à venda na Livraria Época (Rua Almirante Tamandaré, 66 - loja G - Flamengo/Rio). Os interessados poderão adquirir também exemplares atuais ou atrasados vendidos a varejo. O Jornal GAM participa deste esforço de união, mantendo seus preços de capa.

"O espaço em ação e em repouso, sintaxe de fragmentação, percussões poéticas, non-sense iluminador através de curto-circuitos semânticos. Fazer com que a palavra não volte atrás. Jogar mais lenha no lenga-lenga entre a invenção e a tradição: saltar alegremente a fogueira.

ZIL — poemas de Duda Machado, capa de Mauro Kleiman. Um lançamento GPG-Editores. Nas livrarias a partir da primeira quinzena de março.

ZIL

GAM

Galeria de Arte Moderna/
Jornal Mensal de Artes

Publicado pelo
Grupo de Planejamento Gráfico, editores Ltda.
Endereço da Redação
Avenida Gomes Freire, 663 — sala 1001
Telefone: 242-4217 — Rio de Janeiro — Brasil
Impresso por
Europa — Empresa Gráfica e Editora
Av. Mem de Sá, 93 loja B — telefone 224-3043

Diretor
Alexandre Savio
Editor
Hélio R.S. Silva
Pesquisa
Mario Margutti
Fotografia
João Carlos Castrioto
Programação Visual
Vera Roitman

Diagramação
Wanderley Crisóstomo
e José Ferreira da Silva
Colaborador
Hartmut Thimel
Produção
Paulo Cesar Veiga Guimarães
Administração
Jaime Pimentel

Distribuição
Superbancas Distribuidora de Livros e Jornais Ltda.,
Rua Ubaldino do Amaral, 42 — Rio de Janeiro
Publicidade
Liana Martins — tel.: 242-4217



Estrutura e coordenação

A Escola de Artes Visuais forma junto com a Escola de Teatro Martins Pena, a Escola de Música Villa-Lobos, a Escola de Danças e o Centro de Arte e Criatividade Infanto-Juvenil, o Instituto Estadual das Escolas de Arte, INEART, órgão subordinado ao Departamento de Cultura do Estado.

“A viabilidade da Escola de Artes Visuais está em sua capacidade de considerar cada aluno um pensador individual, portanto, um propositivo, um descobridor do que é a arte. O projeto da Escola será reformulável a cada semestre, absorvendo a experiência obtida com alunos e professores, incorporando o desenvolvimento da experimentação de cada um”.

A EAV se concebe como uma estrutura aberta, interdisciplinar e integrada numa realidade cultural que visa ampliar os limites estabelecidos da criação e do pensamento artísticos, fornecendo aos alunos os meios para uma nova (e própria) forma de pensar e fazer.

Em 1977 a Escola estruturará suas atividades através de duas grandes áreas de atuação: o Centro de Documentação e o Centro Experimental de Arte.

O Centro de Documentação produz, acumula e atualiza informações em geral e sobre artes visuais em particular. Estão ligados ao Centro de Documentação a organização de cursos teóricos livres (chamados Cursos de Extensão), de curta duração e sempre renovados; acumulação de material áudio-visual, filmes, videotapes, etc.; a Biblioteca. Pelo Centro, alunos e professores estarão em contacto com o acervo da instituição e serão também produtores e incrementadores deste mesmo acervo. Funcionará como um banco de dados, um depósito permanentemente renovado de

informação, onde o professor será apenas o intermediário que propõe, orienta e facilita o acesso do aluno. No Centro Experimental de Arte, cada pesquisador (aluno ou professor) poderá se exercitar, trabalhando sem esquemas formais pré-estabelecidos, em mergulho criativo e em constante questionamento. O Centro Experimental de Arte se propõe a ser uma estrutura capaz de criar condições e de proporcionar ao aluno instrumental básico para o desenvolvimento do fazer. Estão ligados ao Centro Experimental de Arte a organização do Curso Básico, das atividades de Oficina e do Curso de Lazer.

Estabelecendo um fluxo entre os elementos da Escola e entre a Escola e os que acontece fora dela, serão organizados eventos (exposições, seminários, espetáculos, trabalhos dos alunos e professores) abertos ao público, realimentando o circuito Centro de Documentação – Centro Experimental de Arte.

Rubens Gerchman

Os vários setores são coordenados por Gastão Manoel Henrique (Centro Experimental de Arte); Antonio Carlos de Brito (Centro de Documentação); Avatar Moraes e Maria de Lourdes (Curso Básico); Rubens Gerchman (Atividades de Oficina); Stela de Bastos Mello e Marion Merlone (Atividades de Lazer); Lélia Gonzales (Curso de Extensão); Magno Machado Dias (Veículos de Comunicação).

O curso básico consiste em aprendizado do instrumental básico das formas visuais de expressão e

representação. Após o curso básico, os alunos terão acesso às oficinas, admitindo-se aqueles que demonstrem possuir instrumental prático e teórico o ingresso imediato nas oficinas. Ficam também dispensados do curso básico os alunos que optarem pelo Centro de Lazer, pela Oficinas de Cerâmica, Fotografia, Pluridimensional, Oficinema e os antigos alunos dos cursos de História da Arte e Artes Decorativas.

As oficinas destinam-se ao desenvolvimento experimental e específico dos meios, técnicas e materiais de expressão visual. Seus responsáveis são Celeida Yostes (Transformações de Materiais/Artes); Roberto Magalhães (Técnicas/Materiais: Desenho 2D) e Sonia Mello; Eduard Sued, Sandro Donatello Teixeira e Luis Néelson Ganen (Técnicas/Materiais: Pintura 2D); Jaime Vieira Sampaio (Técnicas/Materiais: Matrizes/Moldagens 3D); Gastão Manoel Henrique (Técnicas/Materiais: Madeira 3D); Marcos Flaksman (Cenografia); Antonio Grosso, Susan L'Engle Figueiredo (Litografia); Ivonne Cavalcanti Albuquerque, Silvia Cristina P. Nunes, Isabel Pons (Gravura em Metal); Dinísio Del Santo (Serigrafia); José Arthur Salleiro Lemos (Cerâmica); Esther Negroschel, Newton Cavalcanti (Xilogravura), Ricardo Jochen, Roberto Maia (Fotografia); Túlio Mariante (Projeto Gráfico); Marly Bastos (Jornal, Revista, Livro); Helio Eichbauer (Pluridimensional); Sergio Santeiro (Oficinema).

Curso de Lazer

Cursos livres orientados por professores de desenho, desenho e pintura, pintura, escultura e cerâmica, com o objetivo de atender a interesses e opções de uma grande parcela da comunidade que dispõe de tempo livre fora de suas ocupações normais. Sem pré-requisitos.

Seus professores são: Miguel Pastor, Stela Bastos Melo (Desenho); Rosina Gioconda Cavalière, Ayres Augusto Pereira (Desenho e Pintura); Augusto Duarte de Castro Seabra, Orlando Trancoso Brito, Ernesto Lacerda, Denise Azevedo (Pintura – Paisagem); Amarilis Chaves

(Retrato); Helena Dóris (Xilogravura); Maria Lourdes Mader, Sonia Maria Farriá, Sergio Lima (História de Arte).

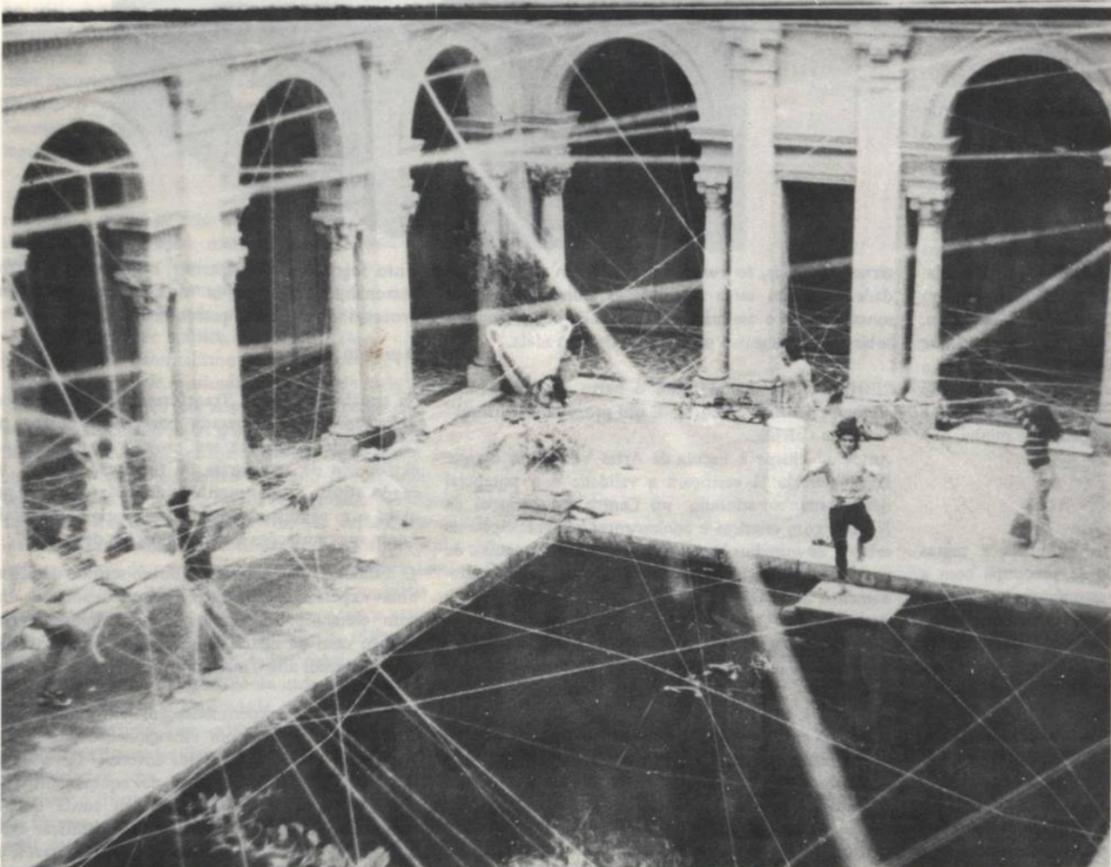
Os cursos de extensão foram planejados para atender ao público interessado em áreas de conhecimento específico, possibilitando congregação na instituição valores e inquietações próprios de uma universidade livre de arte.

Cursos de extensão administrados em 1976.

Fundamentos Psicológicos da Comunicação e Expressão, Antonio Gomes Penna; Da Pele à Cidade, Reinaldo Leitão e Sônia Correa; Teoria e Prática do Lazer, Marion Penna; Senso Contra Senso na Obra de Arte, Magno Machado Dias; 12 Anos de Cultura Brasileira, Antonio Carlos de Brito; Cultura Negra no Brasil, Lélia Gonzales; Sociologia da Arte, Avatar Moraes. A Obra e a Percepção, Miriam Terezinha F. de Carvalho; Marcel Duchamp – Marchando ao Céu – Marchand du Sel, Magno Machado Dias; Etnografia Brasileira, Antonio Castor.

Eventos

Os eventos irão emergir do funcionamento normal da Escola: Cursos ou Oficinas. Resultantes de um trabalho de equipe dos professores e alunos da EAV., esses eventos são públicos e abertos, permitindo uma integração real entre as diversas estruturas da Escola. Dentro da filosofia interdisciplinar e de ampliação da EAV., os artistas e personalidades culturais alheias ao Corpo Docente da Escola, serão também convidados para exposições, conferências, etc. Da mesma forma, trabalhos e espetáculos organizados pela EAV. poderão acontecer em outras escolas ou instituições.



Balanço 76

4



O Cavalete-Mural da Escola de Artes Visuais do Parque Lage convidava alunos e professores a afixarem suas reflexões sobre o ano que estava chegando ao fim. Eis alguns depoimentos e alguns grafitti recolhidos pela reportagem de GAM:

● Constatação

“Existe na Escola uma biblioteca que é bastante freqüentada não só pelos alunos daqui como também de outras escolas”, diz Nelli, a bibliotecária: “a freqüência é cada vez maior”.

Realmente existe certo nível de documentação e diversas revistas que se subscrevem. Estas revistas estão permanentemente expostas, coisa que antes não acontecia.

Seria interessante notar que certos alunos da própria escola utilizam os livros não com o sentido de consulta, mas para copiar, reproduzir uma reprodução. Atenção oficina de gravura!

Atenção oficina de pintura!

A atitude que cria esta forma de ensino no aluno dista muito da desejável num curso livre. É castração!!! Os professores não deviam permitir isso.

● Convocação

É hora de ficar alerta, de se posicionar dentro de seu devido espaço, e pensar em como usá-lo; questionando sempre qual o seu papel em relação à arte, o que ela, ARTE, representa na sociedade.

Aí, é só um concordar ou discordar e refletir em cima disso; e em como expressar essa idéia para que ela atinja seus objetivos.

E sentir mais do que nunca uma consciência de grupo, de debates, de uma força de idéias que deverá se transformar em ações.

(Bia Amaral)

● Teoria da Arte — Básica

Nós estamos tentando programar a parte teórica do curso básico com enfoque principal sobre o Brasil, a arte que se faz nas cidades, a arte que se faz no interior, a arte que se faz hoje.

A intenção é capacitar o aluno a se situar como indivíduo, dentro de sua própria época.

Conscientizar e integrar, facultando a experiência livre.

(Maria de Lurdes)

● Tudo isso faz parte da grande tentativa de entendimento.

● A Escola de Artes Visuais deverá ser, num futuro próximo, o mais importante centro cultural do



mundo. Isso, naturalmente, se o entusiasmo e as atividades que nela se realizam continuarem no ritmo observado durante este ano.

(Roberto Magalhães)

● A criação em grupo não me castra. Uma possibilidade de crescimento, de um interrelacionamento de trabalho, de as pessoas se ajudarem, até a viver. A liberdade, estando com outras pessoas, conseguir realizar mais trabalhos, em todos os sentidos. A proposta não é de um relacionamento permanente de trabalho, mas de um relacionamento de trabalho em vários núcleos. Eu faço serigrafia dos outros, e minhas. A dos outros é nossa. Se o nosso resultado não for legal, eu posso procurar resultados com outras pessoas.

(Gustavo — Serigrafia — Professor desde agosto)

● Estudar sem parar

● “Abaixo o bom-gosto, a competição, o estrelismo. Viva a marginalidade do artista como ser livre, a solidariedade, sem pieguismos mas com uma crítica construtiva e um profundo respeito pela pessoa e seu momento.

Arte é audácia.

A experiência deste ano foi a mais extraordinária da minha vida. Mudei conceitos, muitos dos quais só sinto de uma forma inconsciente, como um resultado de uma mudança de comportamento, uma forma de ver e sentir o mundo com outros olhos. Não caímos na tentação de ser brilhantes”.

(Luzia Vianne)

● A escola é um polo

A escola é

(Xico Chaves)

● Estávamos diante de um fator desconhecido, querendo organizar uma escola sem tomar nenhuma outra escola como base, sem saber como os professores e alunos iriam reagir diante dessas inovações.

A exposição mostra que as coisas que foram feitas a título de mera experiência, na maioria dos casos, poderão servir como base para uma escola de grande futuro.

(Isabella Sá Pereira — Desenho)

● “Acredito que está indo muito bem, mas que ainda pode melhorar. Deixa em aberto o que poderia melhorar.

Quanto ao trabalho, ganhei uma sala maior, prensa nova, o problema material melhorou. O rendimento geral é bom. O número de alunos é bastante bom. O atelier funciona de manhã, de tarde e de noite”.

(Antonio Grosso — Litografia)

● Um artista é um gerador de pensadores.

● O Abandono do self

Procurar abandonar o self na produção artística, ganhar o social, desmitificar as auto-imagens, não vestir a “máscara do artista”, não cultivar a minha personalidade, o meu self, não mistificar/idolatrar as descobertas, não abandoná-las, desenvolvê-las.

● Do ruidoso “lazer” à pesada família da litografia, passando por metais e corpos torcidos e contorcidos, a Escola de Artes Visuais é hoje um dos centros mais importantes, mais expressivos do ensino de arte em todo o Brasil. Dentro de uma linha administrativa nova para os modelos convencionais das nossas escolas de artes só pode ser comparada com o Centro de Criatividade do Paraná, também pioneiro na administração e métodos. A liberdade dada à criatividade, temperada com pequena mas eficaz dose de censura, propicia ao aluno, uma vez que a escola não tem artista em caráter sempre experimental, um conceito de expressão e criação mais amplo.

Sem dúvida, a experiência plantada no centro do verde do Parque Lage, se não for válida, é inválida.

(Jesus do Maranhão)

● (texto colocado abaixo da impressão de uma mão humana):

É mais importante e necessário deixar nossa impressão do que fazer trabalhos perfeitos, que fiquem “belos”.

(flor m.)

● Não escreva as coisas só para você. Escreva pros outros também.

● “Agora isso aqui é livre”

(Abraão)

● Lá na Escola de Artes Visuais, EAV/Park Lage, eu aproveito as sacações, desempenhos, descobertas técnicas, métodos de trabalho dos outros alunos, além das identificações mútuas que pintam entre eu e os outros, em diversos níveis: aluno/aluno, aluno/professor, aluno/funcionário da escola. Sendo aluno = eu.

● “A Direção só não faz o que não pode”

(Jorge).

As artes do fogo

Mario Margutti

Um ritual de sensibilização ao ar livre, seguido por criação coletiva espontânea para, finalmente, estudar empiricamente a transformação de alguns materiais pela ação do fogo. Assim foi o primeiro trabalho prático realizado em 1976 pelos alunos do curso Artes do Fogo da EAV, sob a orientação de Celeida Tostes. Tudo começou com a exploração de relações sensoriais com os 4 elementos da natureza (fogo, terra, água e ar), separados e em conjunto. Depois veio a criação coletiva com o barro, as velas, as cores, as formas. Ao final, uma roda de pessoas em torno do fogo, munidas de cadinhos e tenazes, observando os efeitos da ação do calor sobre misturas aleatórias de barro, sal, bórax, tetraborato e carbonato de sódio.

Testemunho

Uma das alunas do curso descreveu desta maneira a primeira parte da experiência: “Nós sentamos e procuramos sentir o ar dentro e fora do corpo, a inspiração e expiração, a ausência de ar, o seu excesso no vento. Em seguida, acendemos velas e observamos o ar na chama, o ar da gente no fogo, brincamos com as velas nas mãos, vimos o fogo se extinguindo ou aumentando. A cada passagem de uma etapa para outra (mudança de elementos), fazíamos uma parada para conscientização. Depois foram os baldes com água, o frio, o sopro na água, a lavagem dos rostos, a passagem espontânea da água para a terra, molhar o chão. A terra estava ali mesmo e, uma vez misturada com a água, é bom remexer. Aí o grupo criou uma espécie de escultura, uma “cabeça coroada” cheia de tentáculos por todos os lados, uma “aranha” que começamos imediatamente a colorir”.

Para a orientadora Celeida Tostes, a obra resultante desse ritual atingiu raízes mais arquetípicas. Ela o chamou de “Umbigo de Adão”.

Empirismo

Na segunda parte dessa “aula” ao ar livre, os alunos aprenderam química, fundindo substâncias que mudavam de cor pela ação do fogo. “A sílica contida no barro atrai o sódio — explica Celeida. O bórax ferve. Alguns materiais queimaram e fundiram mais do que os outros. Os alunos viram e aprenderam. Mas sem a sensibilização feita anteriormente, esta segunda parte do trabalho teria sido muito mais difícil. Essa foi a primeira aula mesmo, uma colocação toda minha, que tive de explicar aos alunos”.

Filosofia de trabalho

Ao invés de fornecer técnicas, fórmulas e regras estéticas a seus alunos, Celeida se preocupa com a descoberta intuitiva, as graves ressonâncias arquetípicas do manuseio do barro (o homem primitivo no moderno), o processo empírico da construção de linguagens pessoais e orgânicas.

No princípio, os alunos levam ao forno peças de barro comum de olaria, não alterado por nenhum gesto intencional. É o aprisionamento do acaso, a primeira visão da passagem do cru ao cozido. Depois vem a interferência no barro, com produtos naturais (diferentes tipos de terras) e industrializados (óxidos corantes). Os alunos aprendem que o corante diminui a plasticidade da matéria-prima (o barro) e que as



terras coloridas, ao contrário, aumentam essa plasticidade. Nenhum tema é dado: os alunos partem da sensação com o material e, da coleta de dados (sempre subjetivos), chegam à perseguição de uma idéia.

“Estimulo um diálogo com o barro em três níveis: afetivo, cognitivo e motor. É um processo estrutural” — afirma Celeida.

Antes de chegar à Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Celeida já verificara a validade e o potencial desse caminho adotado: no Centro Educacional de Niterói, com crianças e adolescentes, ela participou da criação de esmaltes partindo de folhas de árvores e de capim associados a outros materiais, quer pelo aprisionamento do acaso, quer pelo conhecimento. Foi bom descobrir que o vegetal (matéria orgânica), quando reduzido a cinzas, torna-se um esmalte alcalino, transparente e incolor. Isto é, matéria inorgânica.

Mas o que importa sobretudo é a transformação, de materiais e de pessoas. Durante a lida com o barro, os cones pirométricos, o bórax (que abaixa o ponto de fusão de metais como cobre e estanho, além de formar o esmalte), o aluno também vai para o forno. Ele também passa do cru ao cozido, da “natureza para a cultura” (Lévy-Strauss). De amorfa, sua massa subjetiva começa a ser moldada por esforço próprio. É o

lento fogo alquímico interior, cozinhando o barro da personalidade para levá-la “do chumbo ao ouro”, num processo tão empírico quanto intuitivo.

O projeto

Na apostila do Curso Transformações de Materiais — Artes do Fogo, preparada por Celeida Tostes para 1976, pode-se ler que seu projeto de trabalho é “a exploração de tendências ou formação básica”, buscando atingir “toda amplitude de recursos que se pode obter com as misturas das matérias-primas inorgânicas e com suas mutações e transformações de estado”.

O trabalho “deve ser orientado no sentido de oferecer uma experimentação larga, descondicionada, tanto com elementos da natureza, aqui imprescindíveis, quanto com os materiais específicos, como também, com materiais afins, mesmo que considerados inúteis”.

A riqueza de experimentação, entretanto, não é confundida, nunca, com esbanjamento. Ao final do texto-base da apostila, Celeida adverte: “Deve-se considerar as possibilidades reais de equipamento e de material de consumo, levando em conta que esse aspecto, sendo primordial, não deve significar exorbitância em termos de gastos e que, muitas vezes, uma carência pode enriquecer o processo criador”.



Diz que tem, tem

(lero sobre verão a 1000 na escola de artes visuais parque lage)

Xico Chaves

diz que no brasil tem de tudo. tem caxiri, maniçoba, jurubeba. tem cateretê, catira, umbigada, bumba, bumbá, folia, jongo, candomblé, choro, samba, xaxado, embolada, côco, repente, baião, boré, capoeira, maxixe, gafeira, arrasta-pé, congada, reizado, pastorrinha, frevo, rumba, bolero, bambê, rock, tango, afochê, tambô de crioula, ipêrobê-agá, nharárcanã e carimbó, e diz que tem, tem. e nesse calor infernal do rio de janeiro — onde ainda não tem tudo isso, mas que um dia espero ter — a escola de artes visuais está fervendo com um verão da 1000. tem umas coisas acontecendo lá. é o seguinte: vamos ligar nossos receptores:

o parque lage é um pulmão dentro do rio. a escola de artes visuais é olho, mão, pé, nariz, ouvido, cabeça, corpo, pólo. nesse momento de grande vazão — e até parece que os veículos de informação estão empanturrados de coisas novas — ainda resta um fôlego, onde artista e público pode conviver e dividir o mesmo espaço. ainda é pouco. ainda há espaços ociosos no rio de janeiro e as televisões da vida precisam captar mais informações culturais. o público está distanciado de sua verdadeira identificação. o subproduto que nos invade já envelheceu em seus baús industriais. a arte ao vivo precisa de mais lugares e a arte pública ainda é pequena para atender a tanto povo. o atual diretor da escola de artes visuais, rubens guershman, um artista plástico, ofereceu aquele espaço aos artistas durante este verão e a divisão de audiovisual do instituto estadual de comunicações faz a programação noturna. dois órgãos sem recursos econômicos e apenas com o apoio do departamento de cultura da secretaria de educação conseguem reunir artistas de todo canto. os participantes da série de espetáculos *verão a 1000* estão fazendo o trabalho que os empresários e produtores normalmente fazem. na verdade o *verão a 1000* é feito por eles, existe apenas uma coordenação para centralizar, fazer a divulgação geral e detonar os acontecimentos. mas o espaço ainda é pequeno e não se pode superlotar a escola apenas com espetáculos musicais noturnos. é necessário outros lugares, é preciso abrir mais espaços, é preciso aproximar, fisicamente, artista e público, porque só assim teremos condições a extensão de nossa linguagem. no *verão a 1000* poderiam ser mais organizados, o sol podia ser mais quente, mas é melhor assim: um acontecimento espontâneo, não um circuito programado. em fevereiro começaram as projeções de audiovisuais — quem tiver uma coleção de slides, um filme súper-8, um audiovisual completo, pode levar lá, que das 8 às 9 da noite, quando começam o som, existe lugar para a imagem, em volta da piscina, com o público espalhado no pátio e nos corredores da escola. alguns grupos de música levaram seus cenógrafos, outros improvisaram seu cenário com o material que existe na escola, outros mais aproveitaram o que está lá, sem acrescentar nada, porque o cenário já existe desde os tempos de besansone (cantora de ópera que foi dona do parque lage).

ipyara!

o *verão a 1000* já está com um de seus objetivos cumpridos: os grupos musicais participantes estão sabendo produzir seus próprios shows. isso já era almejado desde os tempos do circuito aberto de música brasileira, quando existia ainda os tempos do circuito aberto de música brasileira, quando existia ainda um certo paternalismo por parte da coordenação de produção, o que ocasionou uma série de mal-entendido. o que significa essa autoprodução? como ocupar os espaços ociosos, se os grupos não estiverem preparados para ocupá-los, profissionalmente? a divisão de audiovisual enviou ao centro brasileiro de informática um questionário com a finalidade de saber quantos auditórios existem no grande rio, sua capacidade e infraestrutura. depois de recebidas as informações será feita uma lista de possíveis lugares com possibilidades de realização de espetáculos-programações culturais — para distribuição entre os grupos musicais e artistas que queiram se autoproduzir. também as fórmulas de divulgação deverão ser estudadas pelos músicos, e aplicadas segundo a realidade de cada local. acontece que os músicos têm capacidade de organização e os shows do parque lage estão provando isso. vários músicos participantes fizeram seus próprios cartazes e impressos. os que não tiveram possibilidades para imprimir o fizeram de próprio punho. essa diversidade de formas de divulgação acrescentada à divulgação geral feita pela coordenação conseguiu o apoio da imprensa e o público está procurando a escola de artes

visuais numa média de 300 pessoas por espetáculo. 300 pessoas pagam os gastos de produção e remuneraram os músicos, 300 pessoas assistindo trabalhos inéditos é ainda um fato inédito.

arreda!

quando chove é instalado um pára-quadras, emprestado pelo corpo de pára-quedistas da fab, apetrecho talvez usado na guerra do vietnam, um pára-quadras de descer tanque, que cobre a escola inteira. é uma espécie de circo de cabeça pra baixo pois a água deve cair dentro da piscina. quando não chove e o vento dá, o pára-quadras flutua e respira como um pulmão gigante. quando o pára-quadras não é necessário a gente pode ver as estrelas e o cristo redentor. artes práticas.

raciocinar em termos de escola tradicional não entra mais em nossas cabeças. na verdade, tudo já devia ter mudado, pois a velocidade de criação é maior que a velocidade dos mecanismos de condicionamento. a informação já não pode ser mais transmitida pelas fórmulas caducas executadas nas programadoras buro-

cráticas, mas na convivência ativa entre alunos, professores e público. isso resulta em maior velocidade e aproveitamento. é preciso se sentir participante de uma escola. de que adianta importar fórmulas de ensino de arte se a nossa realidade brasileira é tão diferente da realidade dos países exportadores? isso não quer dizer que devemos deixar de lado o nosso antropofagismo porque isso já faz parte do nosso back-ground, no nosso universalismo, mas as fórmulas, temos que descobri-las por nossa própria experiência. a escola de artes visuais é um desses pólos de aplicação, não mais de experimentação, porque já sabemos como deve ser conduzida a cultura brasileira. nossa capacidade de criação é maior que as fórmulas tecnológicas importadas e impostas. temos condições intelectuais de termos nossa independência e trabalharmos dentro de nossa miséria e marginalidade. o artista brasileiro, de certo tempo pra cá, vem pintando com terra, fabricando instrumentos com cabeça de bambu, compondo com instrumento acústicos, esculpindo em sorvete (como o artiga milbes), há vários grupos de música abandonando o rock e partindo pra interpretar

chorinho, música regional e popular, sacando nosso folclore (antes que acabe), indo às nossas raízes sem se enraizar. mas ainda não chegamos ao que poderá ser. ainda estamos magnetizados por velhas crenças estéticas. o poder de comunicação da arte brasileira ainda dorme entre velhas roupas cheias de naftalina. isso também não quer dizer que devemos negar a tecnologia importada. pelo contrário, vamos consumi-la com nossa feijoada, misturar quimbanda, folia de reis, bumba-meu-boi, arte plumária, jararaca, acrílico, tucupi, óleo de andiroba, filosofia xavante, erudição — não mais pra ver no que dá, pois já sabemos que aqui tem lugar pra tudo. me lembro de macunafma, que teve na atual escola de artes visuais uma de suas cenas mais fantásticas e me lembro dele sendo comido pela yara no rio de águas claras. o que significa o jardim botânico? temos um pulmão dentro deste sufoco que é a grande cidade, e temos que salvar o jardim botânico das perfuradoras e dos esgotos que enegrecem nossas águas claras. isso é papo de índio e isso deve ficar. a gente pode muito bem ser índio e usar rádio transistorizado sem destruir mais um pedaço de nossa terra. enquanto a escola de artes visuais estiver entregue aos artistas, ela será defendida e preservada. que também não seja um presépio inerte. AR.

AR
ATIV AR MAR
LANÇ AR
AR

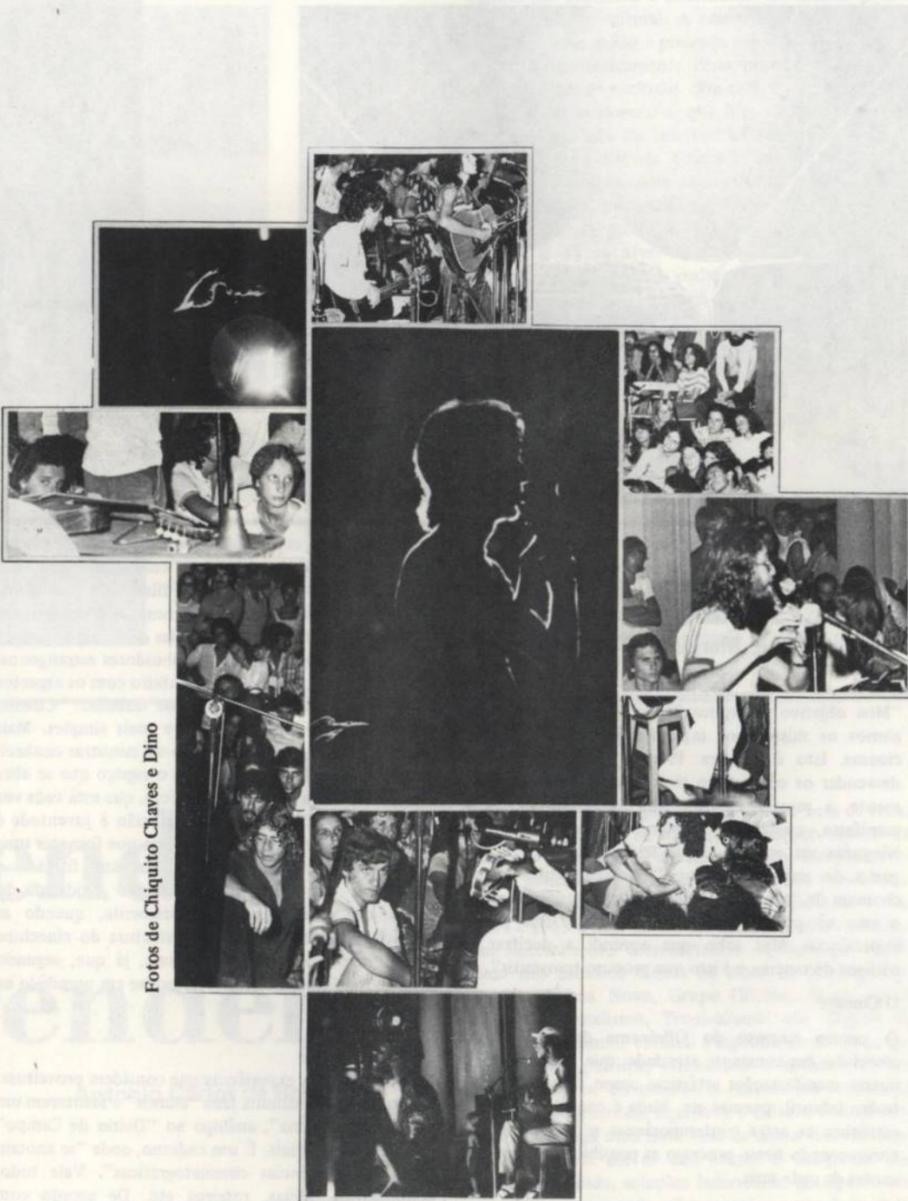
bem que as araras podiam voar sem serem sufocadas pelas nuvens de gás

músicos, artistas, poetas participantes do *verão a 1000* até o momento: grupo arroio, grupo rabiola, sidney matos, alfredo, henrique auTRAN, jorge dangé, conjunto samba-choro, grupo avoante, grupo água, grupo sempre amore, grupo cantares, barca do sol, nuvem cigana, paulo guimarães, joyce, maurício maestro, luis comanche e som das almas, grupo quarup, vitor, grupo veludo, aldeoni, adler são luis, piry, walker, paulo lima, elza maria, vanderley, lena, amélia toledo, flor maria, pernambuco da silva, chacal, charles, ronaldo santos, bernardo, bloco charme da simpatia, rosângela, marlui miranda, xico, nelson, cinamor, chiquito, joão, juruna, artista não identificado. artistas programados até final de março: joão pedro, david tygel, lourenço, bebeto, f. vieira, marlui, gerald azevedo, sidney miler, telma costa, caetano veloso, djalma, lô borges, guilherme vaz, macalé, manga verde, contadores de histórias, e mais e mais, até quando puder.

material fono/gráfico lançado até agora: jornal bagaço, a mosca (história em quadrinhos), requiem para um circo (compacto simples de zé ramalho e pessoal da paraíba), onde o olhar não mira (lp do grupo bendegó), cidade livre (jornal do pessoal de brasília), pipa (livrocartaz de xico chaves), calendário biotônico vitalidade (artes visuais da nuvem cigana), livros de poesias de narciso, chacal e outros poetas que apareceram lá e desapareceram no meio do público. são mil idéias rodando na cabeça. o tempo é curto e os cabelos longos às vezes não convencem sobre nossa força. quantos músicos vão tocar? até agora, 120. 120 idéias diferentes na cabeça. de cada um. 120 concepções. 120 temas. plantar essas idéias é tão fácil como parece ser o *verão a 1000*. partimos de zero cruzeiros e o objetivo de todos não é faturar 1 cruzeiro, nem 1000. todos querem seu trabalho sendo vivido pelo público. todos querem tocar. são 120 índios numa tribo efervescente. isso não pode parar. o artista brasileiro ainda perambula com seu violão e seu pincel pelas esquinas do brasil. a ciência da comunicação está perambulando com eles. os poetas estão fazendo os seus próprios livros e atuando como camelôs de sua criação. e se não for assim a nossa arte vai morrer com a boca cheia de formigas.

o artista está ligado a tudo que se passa nas ruas de nosso tempo, captando e transmitindo o que a sua sensibilidade conduz. uma estação de rádio-tv ambulante, ou melhor, um sensitivo, transmitindo ao mesmo tempo out-doors, papel amassado, vitrines, soldas elétricas, expressões de transeuntes, personagens de elevadores, as tensões, a britadeira, o bate-estaca, a fantasia interior, a necessidade de fugir, a vontade de mudar, a liberdade, o mar poluído, o mar translúcido, o manequim, o camelo, o aço inoxidável, o plástico, as plantas que ainda restam, as estradas de terra, a miséria, o cansaço, a paranóia, a lucidez, o pau-de-arara, o índio xavante — o artista está atento e precisa falar de tudo isso porque senão explode e o povo não tem tempo de saber porque.

um minuto de barulho.



A dramatização do espaço

Marcos Flaksman

O maior problema que enfrentamos em seu primeiro ano de existência foi o de por onde começar. Na formação de um cenógrafo — como em qualquer artista criador — a visão do universo, a formação ideológica e os conhecimentos técnicos básicos são fundamentais para o desenvolvimento de seu trabalho.

Por onde, então, começar?

Neste ano passado iniciamos por dar uma visão histórica geral do desenvolvimento do edifício teatral e do exercício dramático: o diferente significado da ação dramática, do espetáculo teatral, em cada fase da história gerando um novo tipo de espaço cênico. Fizemos uma viagem rápida desde a Grécia e Roma até o século XIX, com o seu palco italiano. De lá para cá, estamos tentando todos inventar qualquer coisa, e este ano vamos dar uma olhada no que já se fez neste nosso "século do progresso".

Quanto aos "conhecimentos técnicos básicos", nós exigimos que os alunos já o trouxessem, ou que os adquirissem nos cursos básicos da própria Escola: o desenho projetivo, o desenho de representação, a perspectiva, a teoria da cor, a geometria, etc. E aí então pudemos começar o que interessa realmente. Escolhemos uma peça: "A Senhora dos Afogados" de Nelson Rodrigues, e fizemos uma leitura dramática, anotando os seus "climas" e discutindo sua "montagem". Desenvolvemos a psicologia dos personagens, procuramos imagens de "subtextos" e nos empenhamos como se a montagem fosse realmente se

realizar. A partir daí, os alunos se dividiram em grupos, ou trabalharam individualmente e começaram a apresentar seus "croquis" que eram debatidos em assembléia sob todos os aspectos, desde o meramente técnico, passando pelo econômico até os mais subjetivos que, evidentemente, são os mais importantes. A partir daí, esses trabalhos foram desenvolvidos ao nível de desenhos para execução e maquetes (das quais envio algumas fotos).

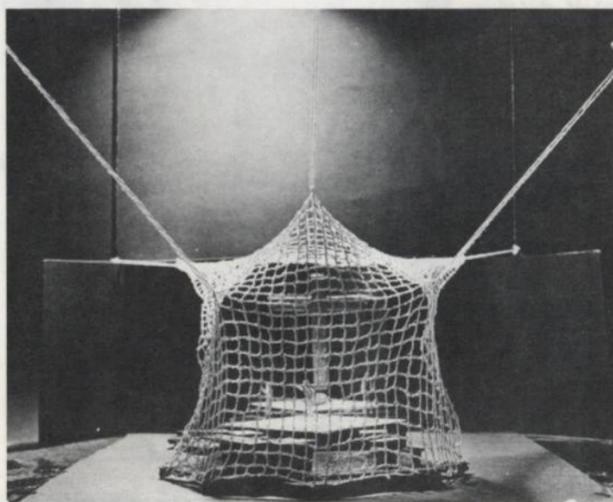
Além de trabalhar com "A Senhora dos Afogados", fizemos também um trabalho do mesmo gênero com a peça de Oswald de Andrade "O Homem e o Cavalo".

O resultado final deste primeiro ano pode ser considerado bom, mas temos uma série de novos planos a desenvolver: a Escola de Artes Visuais não é uma escola composta de várias oficinas estanques e um curso básico. Ela pretende ser e é mais que isso: um palco permanente de experiências no campo das artes. E dentro dessa visão, a oficina de cenografia espera desempenhar o papel que lhe cabe (e que já desempenhou em um dos eventos do ano que passou): organizar o espaço e tratá-lo dramaticamente. Proporcionar aos alunos a experiência viva: a montagem, a iluminação e a vestimenta dos espetáculos experimentais que têm e terão na nossa Escola pousada certa.

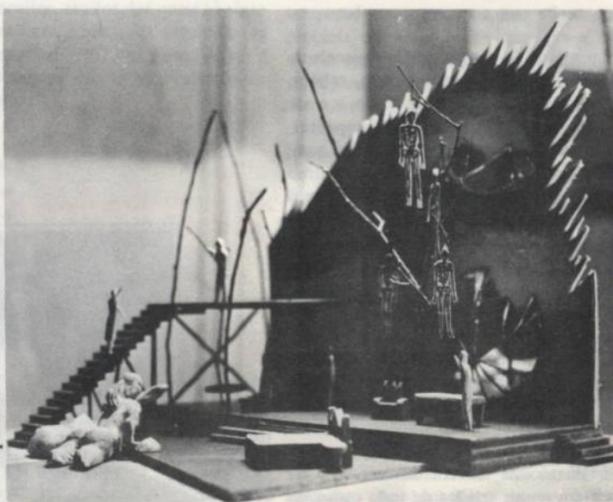
Três estudos cênicos de alunos para a mesma peça ("Senhora dos Afogados").



Maquete de Martha de Leers



Maquete de João Gomes



Maquete de Stênio Sambbi

Oficinema

Mario Margutti

Na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, aprender cinema é participar de uma oficina de trabalho em grupo, planejada para não aprisionar o comportamento das pessoas nos papéis convencionais de "professor" e "aluno". Não há cursos preparatórios, nem aulas expositivas. O que se procura, no *Oficinema* da EAV, é acionar um processo autorenovador: descobrir o que é cinema no próprio ato de fazer cinema, estimulando a reflexão crítica por meio de conversas informais em grupo.

Sérgio Santeiro, responsável pela supervisão dos trabalhos no setor, considera que sua função "nada mais é do que dar um curso". Mas sem currículo nem valores pré-definidos, porque "isto seria absurdo, cinema não se ensina, a gente aprende é apertando o botão da máquina". Até mesmo os aspectos técnicos da cinematografia não são supervalorizados no *Oficinema*, como acontece em diversos outros locais de ensino. Na verdade, Sérgio Santeiro faz até questão de ressaltar sua "agressividade contra a técnica, esse elefante branco que foi inventado para afastar as pessoas da indústria cinematográfica". E acrescenta: "Toda vez que a História do Cinema mudou foi porque se deu uma rasteira na técnica".

Nesta dinâmica de trabalho, as "aulas" se desenrolam em função das necessidades específicas dos "alunos". É no exercício da sua liberdade que eles criam ou dispensam a intervenção do "professor". Os que procuram uma fórmula feita ou um modelo qualquer de linguagem cinematográfica são estimulados a descobrir suas receitas pessoais (ou grupais), obtidas na vivência do fazer cinema.

"Meu objetivo — explica Sérgio — não é revelar aos alunos os misteriosos ingredientes que compõem o cinema. Isto é mentira. Procuo ajudar cada um a desvendar os códigos do cinema, a se situar politicamente, a prestar atenção para ver como o real se manifesta, apesar dos tapumes erguidos em volta. Ninguém vai ensinar o que se bota numa tela. Não gosto da expressão "aluno" e tremo quando me chamam de "professor". Sou um orientador de grupo e isto só porque tenho dez anos de uma micro-experiência. Mas acho que aprendi a decifrar os códigos do cinema e é isto que procuro transmitir".

O Cineave

O centro nervoso do *Oficinema* da EAV é um cineclubes em constante atividade, que também abriga outras manifestações artísticas como shows musicais, teatro infantil, poemas etc. Nada é considerado corpo estranho: as artes contemporâneas se interpenetram, enriquecendo nesse processo as possibilidades comunicantes de cada uma.

O cineclubes recebeu como nome de batismo a expressão "Cineave" e, como totem, a figura de um tucano empalhado. E aqui Sérgio faz piada: "Entronizamos o tucano porque sem mito não há drama". Uma das vantagens didáticas do cineclubes é permitir o envolvimento dos alunos num ciclo completo de atividades, que vai da produção à exibição de seus próprios filmes. O cineclubes também funciona como fator de conscientização da realidade sócio-econômica do cinema brasileiro. Apesar da sua pequena proporção, ele não deixa de constituir um "circuito paralelo" que contrasta com o "circuito oficial", caracterizado pelo fechamento da produção aos cineas-

tas jovens, pela comercialização do cinema brasileiro em pornochanchadas e outros "enlatados", além das dificuldades de divulgação dos filmes de real valor, tendo-se em vista a ação da Censura e o comprometimento dos proprietários das salas de exibição com os interesses econômicos dos distribuidores estrangeiros. Daí a preocupação de Sérgio Santeiro com os aspectos sociais profundos de sua área de trabalho: "Cinema não é só fazer filmes, isto é o mais simples. Mais importante do que dar um curso ou ministrar conhecimentos é o espírito que se cria, o espaço que se abre como alternativa ao circuito de fora, que está cada vez mais fechado. Dar meios de expressão à juventude é mais importante do que o curso, do que fornecer uma capacitação técnica mentirosa. Mas sou forçado a reconhecer que o espaço conquistado é ridículo do ponto de vista global". Futuramente, quando as condições forem propícias, a estrutura do cineclubes deverá ser cedida a outros locais, já que, segundo Sérgio, "não existe o menor interesse em prendê-lo na Escola".

Diário de Cinema

Difundindo uma experiência que considera proveitosa, Sérgio Santeiro estimula seus "alunos" a manterem um "Diário de Cinema", análogo ao "Diário de Campo" dos cientistas sociais. É um caderno, onde "se anotam todas as ocorrências cinematográficas". Vale tudo: pensamentos, idéias, roteiros etc. De acordo com Sérgio, "essa via é boa, como demonstraram 12 ou 14 cadernos feitos no primeiro semestre de 1976". Além de acelerar a aprendizagem, os diários fornecem informações permanentes sobre o nível de aproveitamento dos alunos.

"Leio regularmente os cadernos — diz Sérgio. Às vezes sinto vontade de instituí-los mais rigidamente, mas isso seria uma relação autoritária direta com a turma, e não sou tão professor".

Os primeiros vôos

Quando terminou o semestre inicial de 1976, Sérgio ficou "eufórico". Motivo: a exibição, no cineclubes,

dos 4 cassetes de Super 8 que foram distribuídos a grupos de três alunos, na base do "quem pegar primeiro, pegou".

Essa sessão pioneira foi intitulada "Aprendendo a Voar" e nela também foi projetado o filme "Esquadrão Cotidiano", realização independente do aluno Paulo Melo.

"Para minha surpresa — confessa Sérgio Santeiro — são filmes admiráveis". O primeiro é uma apresentação do próprio cineclubes, único tema proposto por Sérgio aos alunos. O resultado foi uma espécie de autoanálise coletiva, onde Santeiro destaca o "excelente trabalho de cinema de animação feito por Neide Sá". O segundo filme descreve as aulas dos professores Hélio Eichbauer (Pluridimensional) e Roberto Magalhães (Desenho da Imaginação), integrando, assim, o *Oficinema* com outras artes visuais abrangidas pela Escola.

O terceiro filme abordou a figura do pintor popular César Francisco, que vive no morro e é proprietário de um *night-club*. O próprio César Francisco musicou o trabalho. Segundo Sérgio, este é um "documentário empírico, de câmera na mão, com muito movimento". O quarto filme, "sólido, lento, parado", documenta a obra do pintor Ismael Nery. "É o melhor filme sobre artes plásticas que já vi — afirma Sérgio. Tem uma adequação ao objeto filmado que me surpreendeu. Uma quantidade enorme de material, máximo de respeito à tela de Nery, com tempo para pensar, pausado".

Os alunos tiveram total liberdade na hora de filmar. "Não interferi na realização — diz Sérgio. Se me faziam consultas, eu reagia. De resto, evito ao máximo qualquer interferência".

A alegria despertada por essa sessão pioneira levou Sérgio a afirmar: "O curso de cinema nunca se efetivou de acordo com o projeto inicial. Só realizamos um terço da proposta, mas de maneira tão rica que supriu os outros dois terços. E os filmes, os alunos, continuam por aí".





Cabaça representando o Céu e a Terra, usada nos templos para oferendas (Nigéria).

A presença negra na cultura brasileira

Lélia Gonzalez

A proposição do curso sobre culturas negras no Brasil realizado no Parque Lage visa, desenvolver um trabalho de reflexão crítica que possibilite a designação do lugar do negro na cultura brasileira. E ao tentar apontar para tal lugar, ele pretende também trazer a sua contribuição no sentido de que o próprio negro se situe e assumam a si e a seus antepassados enquanto presença marcante na nossa realidade cultural.

pelos escolas ainda possui esse tipo de perspectiva, amenizada pela tendência condescendente (que se diz "humanizada") em identificar o negro como infantil, irresponsável, intelectualmente inferior etc; carnaval, futebol e macumba estariam aí para comprovar tais afirmações. E tudo isto proposto sob o halo de um benevolente paternalismo. Desnecessário dizer que o próprio negro brasileiro, socializado a partir dessa perspectiva, só poderia se ver segundo essas "verdades".

Apesar das pesquisas efetuadas desde Nina Rodrigues até o presente, o que se verifica é que o resultado de semelhante empreendimento tem permanecido no âmbito restrito dos especialistas. Enquanto isso, a nível de discurso dominante, a contribuição das diferentes falas culturais negras é vista numa perspectiva folclorizante que evidencia o desinteresse em apontar para a nossa realidade cultural. A esse tipo de discurso que, ao elidir desse modo a presença negra na cultura brasileira, visa o recalçamento dessa presença, denominamos discurso de exclusão. Sua característica essencial consiste em evidenciar o que lhe interessa, em escamotear o que não lhe interessa e fazer-se repetir como verdade clara e distinta. Graças às suas diferentes modalidades reforçam-se os estereótipos a respeito do artista, do louco, da criança ou das culturas por ele designadas como primitivas. Sua eficácia, por conseguinte, se dá no nível do reconhecimento-desconhecimento de uma dada realidade cultural. Reconhecimento, na medida em que a repetição de suas afirmações é dada como reflexo dessa realidade; desconhecimento, na medida em que essa repetição escamoteadora exclui, mediante recalçamento, aquilo que não lhe interessa ser visto nessa mesma realidade. Vale notar que o excluído sempre aponta para os limites ou limitações do discurso que o exclui.

Que se verifique, por exemplo, o modo como a exclusão se faz presente na abordagem da formação dos quilombos, na questão das insurreições dos hauás e nagôs na Bahia, na questão da chamada "revolta dos alfaiates". Tais resistências quanto à perda de uma identificação cultural, manifestadas ao nível da luta armada, são reduzidas a meras tentativas de fuga desorganizadas. As diferentes manifestações culturais no âmbito das artes, da religião, das estruturas sociais, das relações de parentesco também são reduzidas a um conjunto de elementos folclóricos e folclorizados.

Todavia, o desenvolvimento teórico de ciências como a antropologia e a história permitiu que uma série de questões fossem colocadas a partir de uma reflexão crítica. Até que ponto, o negro resistiu ao processo de aculturação? Até que ponto a violência da escravidão o submeteu? De que maneira os diferentes povos das diferentes culturas africanas se defrontaram com a nova realidade que lhes foi imposta? Qual a significação cultural de Benin, Oió, Ifé, Abeokutá, Congo, Angola, Luanda? De que maneira as diferentes falas culturais conseguiram manter sua identidade e marcar sua contribuição na nova realidade cultural? De que maneira as lutas internas na África repercutiram nas relações estabelecidas a partir da diáspora? Até que ponto o discurso do senhor submeteu e foi submetido pelo do escravo? Até que ponto o retorno do recalçado se fez sentir na cultura brasileira?

As diferentes falas culturais do negro foram elididas, no decorrer de nossa história, por esse tipo de discurso que sempre apontou para os contingentes africanos que aqui chegaram como uma massa anônima primitiva, escravizada de direito, animalizada, coisificada, dotada de um mínimo de capacitação: o trabalho braçal. A maior parte da população brasileira que passa

Tais questões evidentemente acabam por nos remeter à necessidade de repensar a cultura brasileira, uma vez que as diferentes culturas que contribuíram para a sua formação, mediante complexo processo de interinfluências, fizeram dela algo de peculiar, de diferente de cada uma delas.



Máscara de marfim representando o Rei Benin, da Nigéria.

Aprender a aprender

Antonio Carlos de Brito

O curso "12 anos de cultura brasileira" visa obter informações e analisar o que vem sendo o processo recente de nossa vida cultural, as transformações sofridas, as perspectivas que se abrem ou fecham, dando ênfase nas relações com o público disponível em cada momento. Como se sabe, 1964 é uma data chave para se compreender as mudanças de rumo da cultura brasileira. No fim dos anos 50 e início dos 60 nosso processo cultural se beneficia amplamente do movimento de democratização geral por que vinha passando o Brasil desde o fim da ditadura do Estado Novo. Observa-se a ampliação das bases sociais

da cultura, com o ativamento generalizado da iniciativa e da participação populares nos mecanismos de produção e recepção de cultura, nos mecanismos de decisão e poder. Era o tempo dos Centros Populares de Cultura, Cadernos do Povo, Violão de Rua, alfabetização politizada, imprensa inteligente e viva, debates públicos, edições, encenações, gravações, discussões, filmagens, etc. O movimento cultural reorientava sua comunicação com os estratos populares, transbordando de seus limites de classe e do critério mercantil. Depois de 1964 a ponte entre o movimento cultural e as massas é destruída, mas os intelectuais e artistas que

sobram não foram proibidos de existir nem de criar. Daí pra diante vai se formar, no interior mesmo da pequena — burguesia, um novo público receptor, formado basicamente pelos estudantes, cujo movimento político se alastrava e radicalizava rapidamente. De 1964 a 1969 o movimento cultural brasileiro conheceu um florescimento extraordinário, se bem que confinado nos estreitos limites de classe da pequena-burguesia: Cinema Novo, Grupo Oficina, Arena, Artes Plásticas, Jornalismo, Tropicalismo, etc. Depois de 1969 o movimento cultural é especialmente visado pela repressão política, intelectuais e artistas vão ser substituídos ou censurados, o movimento estudantil vai ser desorganizado, liquida-se a cultura viva do momento. Começa uma nova fase de nossa vida cultural, que se estende até os dias atuais. É tempo de dispersão, desbunde, soluções individuais, desespero, orientalismo, propaganda oficial maciça, emergência definitiva da indústria cultural, TV, superproduções, teatro evasivo e decorativo, muita droga, tecnocracia, muita corrupção administrativa, terrorismo de direita, enfim, o Brasil atual.

so recente de nossa vida cultural. Somos atores da história que estamos querendo contar, se não na condição de produtores, pelo menos na condição de público, cujas formas de comportamento são, em si mesmas, expressão de cultura. Por isso o curso não pode ser desenvolvido sem o apelo permanente a algo que não está sistematizado: nossa experiência direta, vivida, de participantes do processo, e não apenas de observadores imparciais. O trabalho vem se desenvolvendo em duas frentes: uma parte de estudos e discussões baseadas em textos e ensaios sobre o período visado; e outra que consta de uma pesquisa feita pelo grupo, coletando artigos de jornais, revistas, etc, publicados durante o período em questão, além de entrevistas gravadas com pessoas que tiveram participação cultural ativa naquele momento, e ainda hoje.

A meta principal visada pelo grupo de trabalho, composto de cerca de 20 pessoas, é a formação de um centro de documentação, uma espécie de memória viva de nossa vida cultural recente e atual, a ser colocado à disposição de todos os outros cursos ministrados no Parque Lage, geralmente mais voltados para um trabalho prático de oficinas. Futuramente, se houver condições materiais e "culturais", pretendemos montar um volume com todo esse material obtido, tentando reconstituir o clima e a substância da experiência cultural brasileira entre os períodos de 1964/1969, e também de lá pra cá...





Ezra Pound, poeta-crítico

Antonio Risério

De acordo com T.S. Eliot, existem basicamente, dois tipos de crítica estética. De um lado, está a crítica propriamente dita, redigida por críticos de ofício (Hugh Kenner, Antonio Cândido, etc). De outro, encontra-se o que Elliot batizou de "crítica de oficina", que é aquela crítica produzida por artistas, nascendo como subproduto ou prolongamento da própria atividade artística. Neste caso, o observador e o observado são a mesma pessoa. Eisenstein escrevendo sobre cinema, Artaud meditando sobre a linguagem teatral, Maiakovski declarando princípios poéticos ou Léger discorrendo sobre a cor, estão

todos, cada macaco no seu galho, fazendo "crítica de oficina". Retomando a distinção eliotiana num plano teórico mais geral, devemos observar que a característica central da "crítica de oficina" reside na subversão das relações "clássicas" entre teoria e praxis. Aqui, criação e reflexão giram em circuito específico, relacionando-se num jogo múltiplo e fragmentário.

Exemplo maior de crítico de oficina é Ezra Pound. Examinando a obra deste poeta-crítico podemos discernir toda uma série de momentos da prática

crítica de oficina: o poeta escreve sobre poesia, reflete sobre outros poetas, fala de si mesmo focalizando sua produção, funde crítica e criação num mesmo gesto (traduzindo poesia chinesa, "Cathay", armando os diálogos intertextuais dos "Cantares", ou elaborando poemas que são comentários sobre a poesia — poema-crítico, "metapoema", a exemplo de "Salutation the Second" e outros), etc. Com o lançamento, agora, de "A Arte da Poesia" (Cultrix-Usp, São Paulo, 164 páginas), em tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes, podemos acompanhar algumas das mais instigantes incursões críticas

do poeta de "Mauberley", em ensaios sobre Camões ("o Rubens do verso"), Villon, trovadores provençais, etc. Mas, principalmente, suas reflexões gerais sobre poesia.

Me parece que outra nota marcante da "crítica de oficina" é o seu caráter pragmático. Pense-se, por exemplo, no Maiakovski de "Como Fazer Versos", ou nos manuais didáticos e diretos de Pudovkin abordando tópicos da linguagem cinematográfica. Pound bate a mesma estrada. O objetivo de sua crítica é fornecer elementos que possam contribuir para melhorar o nível da criação poética. A crítica poundiana esboça uma série de roteiros didáticos que buscam, especialmente, orientar os escritores jovens. Assim, o poeta faz recomendações estilísticas (tratamento direto dos objetos, economia verbal, etc), insiste na técnica ("Não imagine que a arte poética seja mais simples que a arte da música, ou que você poderá satisfazer aos entendidos antes de haver consagrado à arte do verso uma soma de esforços pelo menos equivalente aos dedicados à música por um professor comum de piano"), e cria um método capaz de discernir, na massa literária conhecida, aqueles instantes fundamentais da linguagem poética.

A crítica poundiana é direta, clara, objetiva. Uma crítica comparativa, que opera pela aproximação de textos literários diversos. Crítica "ideogrâmica", isto é, aquela que justapõe autores e textos para daí extrair suas bases de julgamento. Para Pound, a crítica possui duas funções. Em primeiro lugar, teoricamente, trata de prenunciar a composição (coisa que, afirma, só críticos de oficina podem realizar). Em segundo, cuida de ordenar a produção poética separando o esteticamente válido daquilo que pertence ao reino da redundância. Um "trabalho análogo ao que faria numa Galeria Nacional ou num museu de biologia um bom curador ou um comitê expositor". Este segundo item remete ao conceito de "paideuma", que Pound foi recolher nos escritos do antropólogo Leo Frobenius: "A ordenação do conhecimento de modo que o homem (ou a geração) seguinte possa encontrar prontamente a parte viva dele e perder o menor tempo possível com questões obsoletas." Enfim, limpeza do terreno poético através de um exercício crítico saneador.

Para isso, é necessária uma crítica literária lúcida, distante da preguiça e do preconceito, orientando-se pelo exame dos fatos. "Ao iniciar uma pessoa em literatura, seria aconselhável fazê-la examinar as obras nas quais a linguagem é usada com eficiência; idear um sistema de obter acesso direto e pronto a essas obras, a despeito das cortinas de fumaça levantadas por críticos semi-informados e semipensantes. Chegar a elas, a despeito da massa de matéria morta que essas pessoas amontoaram e mantiveram a seu redor, na proporção de um barril de serragem para cada meio cacho de uvas". Por esse caminho, Pound constrói uma tipologia de escritores, distinguindo, entre outros tipos, os "inventores" (indivíduos que descobriram novos processos de composição estética), "mestres" (aqueles que, além de suas invenções pessoais, "são capazes de assimilar e de coordenar grande número de invenções anteriores"), e "diluidores" (sujeitos que "seguem os inventores ou os grandes escritores e que produzem alguma coisa de menor intensidade, alguma variante mais flácida, de caráter difuso ou tímido, na esteira do válido"). No campo da literatura brasileira, por exemplo, se Oswald de Andrade é um "inventor", e Drummond é um "mestre", Francisco Alvim comparece na categoria dos "diluidores".

Está certo que a idéia de "paideuma" é essencialmente limitadora. O que há é um esforço de seleção crítica que procura descartar o literariamente supérfluo. Dispensar aqueles escribas que nenhuma falta fazem ao corpo literário. Com isso, o grosso da produção estética de cada época é deixado de lado, no limbo da literatura. Pound explica: "Quando estudamos Física, não

nos pedem para investigar as biografias de todos os discípulos de Newton que demonstraram interesse pela Ciência mas que não chegaram a fazer nenhuma descoberta. Nem tampouco são as suas infrutíferas tentativas, suas esperanças, paixões, contas de lavanderia ou experiências eróticas despejadas sobre o estudante apressado, ou tidas como relacionadas com o assunto." Além disso, a sistematização proposta por Pound é um equipamento valioso para o autor jovem guiar-se na floresta literária. Atalhos. Para que ninguém passe a vida repetindo mal e porocamente o que já foi feito maravilhosamente antes. "Se determinada coisa foi dita, de uma vez por todas, na Atlântida ou na Arcádia, 450 anos antes de Cristo, ou 1290 anos depois, não cabe a nós modernos sair por aí a redizê-la ou a obscurecer a memória dos mortos, repetindo a mesma coisa com menos talento e convicção".

Entre tantas outras intuições fulgurantes e observações agudas, há três notas poundianas que desejo destacar, no âmbito da crítica de orientação pragmática. Uma vez mais, Pound dirigindo-se ao escritor jovem. "Nunca se escreveu poesia de boa qualidade usando um estilo de vinte anos atrás, pois escrever dessa maneira revela terminantemente que o escritor pensa a partir de livros, convenções e clichês, e não a partir da vida", observa. Este "conselho" poundiano é da maior importância. As convenções literárias acabam conduzindo à substituição do real histórico por um real literário. No mesmo passo, Pound nota o quanto é improdutivo "poetizar" os temas. A busca da "literaturização", da beleza literária aceita e reconhecida, codificada, "poética", só faz atravancar o caminho da poesia. Por último, uma advertência àqueles que produzem poemas com a facilidade de quem troca de camisa: "Ninguém chega nunca a produzir muita poesia digna de nota". Opinião, de resto, também partilhada por Fernando Pessoa.

"O domínio de qualquer arte é trabalho para uma vida inteira", continua o poeta. Se somos poetas pela graça de Deus, ou do Diabo, também o somos pela técnica, diria Lorca. E esse aprendizado diz respeito à criação de obras onde a linguagem não perca sua eficiência. Linguagem carregada de significado. A poesia, mantendo a linguagem afiada, impede que se deteriore a aplicação da palavra à coisa. Em termos de Mallarmé: dar um sentido mais puro às palavras da tribo. "Para as finalidades do pensamento, é tão importante manter a eficiência da linguagem quanto, em cirurgia, manter os bacilos do tétano longe das ataduras do doente". É neste contexto que Pound situa o ensino da literatura. Levar ao estudante espécimes literários onde a eficácia da linguagem seja indiscutível.

Para tanto, pede exames de consciência e de conhecimentos, emprego do "método ideográfico" para aquisição de cultura poética, análises centradas nos fatos e direção da vontade crítica no sentido da luz. Assim, a crítica poundiana espera fornecer uma base razoável de conhecimentos e conduzir os escritores iniciantes a buscar seus ritmos e temas na vida e não em convenções literárias (há, na verdade, aqueles que, indo à literatura, pensam ir à vida, o que proclamam em altos brados, caso irrefutável de que toda mistificação mistifica também os mistificadores). "A educação que não se apóia na VIDA e nos problemas mais vitais e imediatos de sua época não é educação; é apenas sufocação e sabotagem". Daí que o crítico deva "passar parte de seu tempo a fazer perguntas a que talvez ninguém possa responder". Pois a sua função "consiste muito mais em espicaçar a curiosidade do que em insistir no que é aceito".

São Sebastião: coma o Rio antes que acabe

performance de Jayme Bastian Pinto Junior, participante da exposição coletiva ESPAÇO: COMENTÁRIO no Museu de Arte Moderna do Rio — 5 de setembro de 1976.

— coloquei o bolo e os materiais necessários à performance na sala da exposição ESPAÇO: COMENTÁRIO.
— em tempo lento, com freqüentes interrupções nos movimentos, tirei a calça e a camisa e me caracterizei de São Sebastião
— fiquei imóvel em frente ao bolo por 20 minutos aproximadamente.

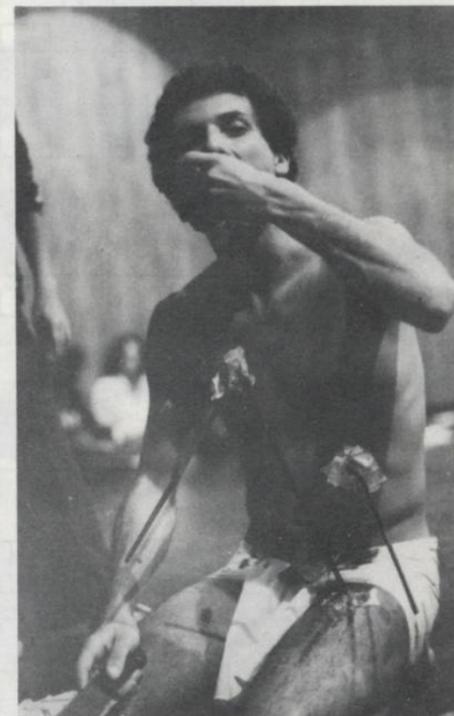
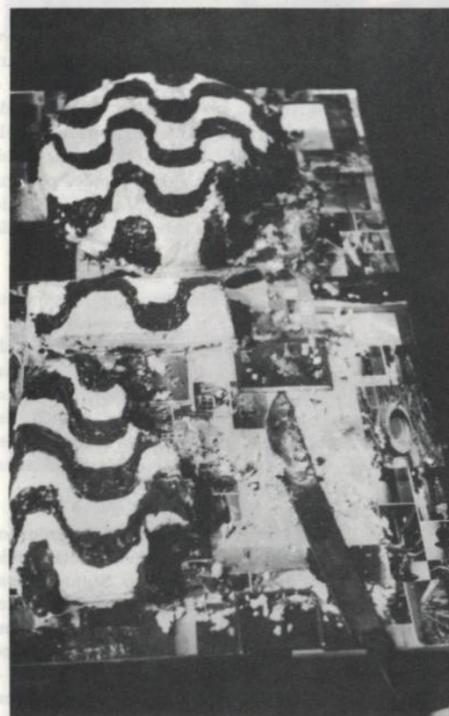
— inicialmente vendi por um cruzeiro e, após, distribuí grátis pedaços de bolo, dentro e fora do museu.

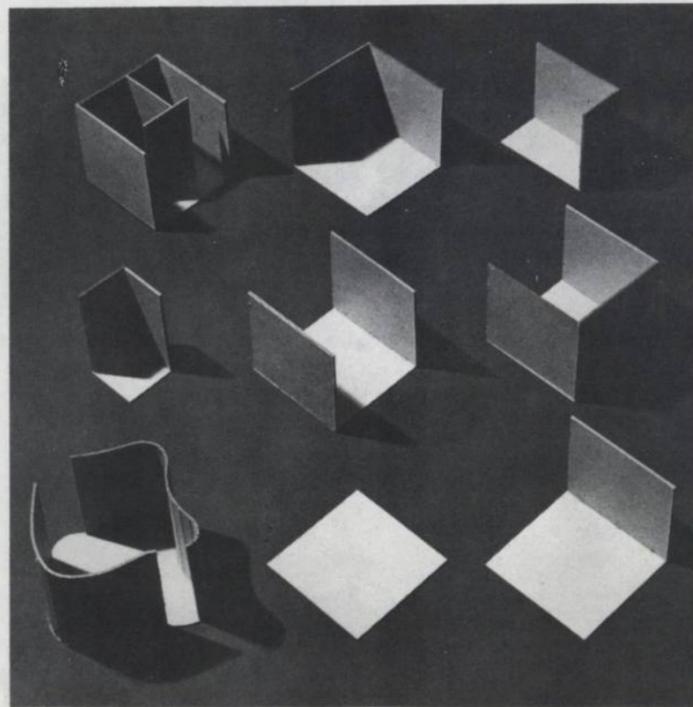
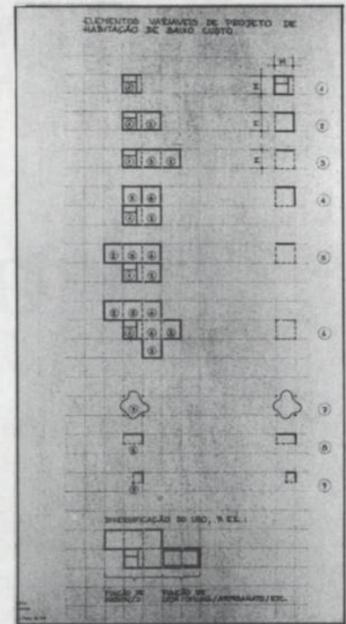
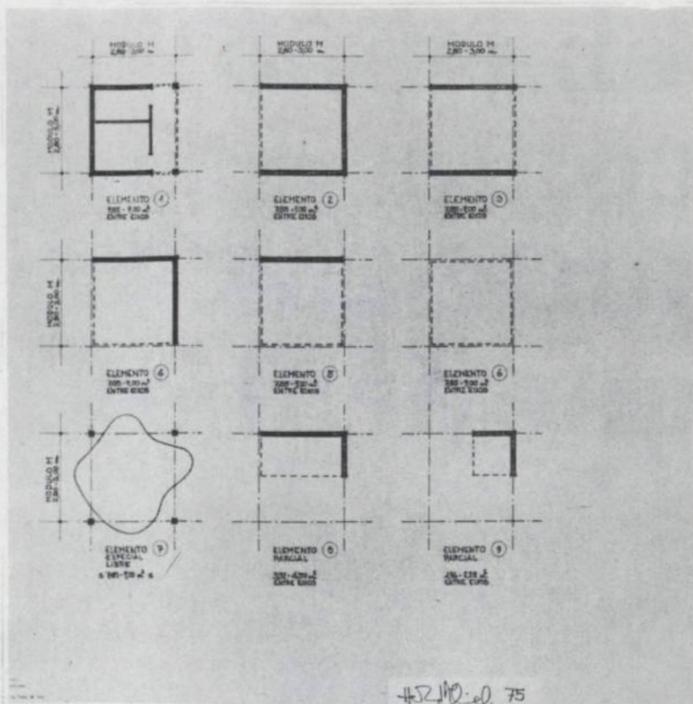
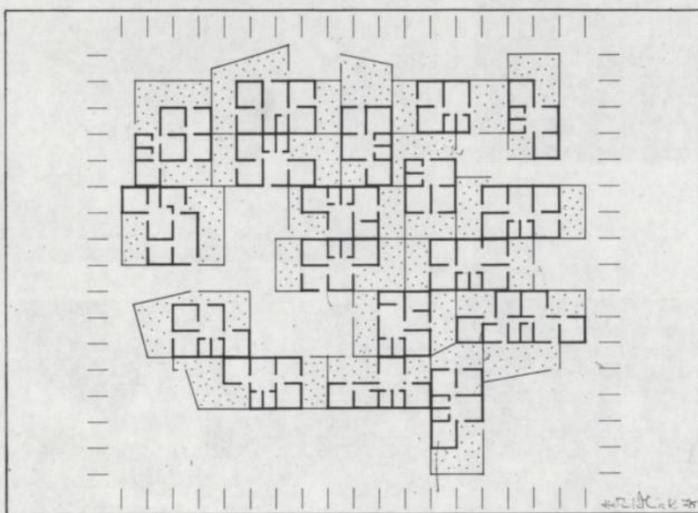
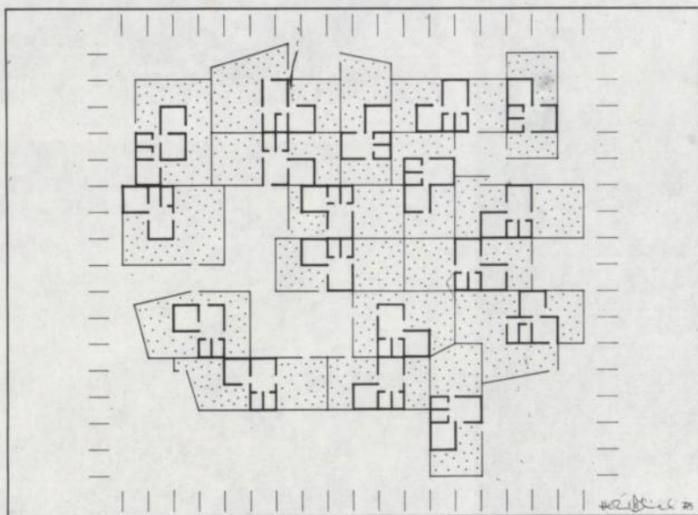
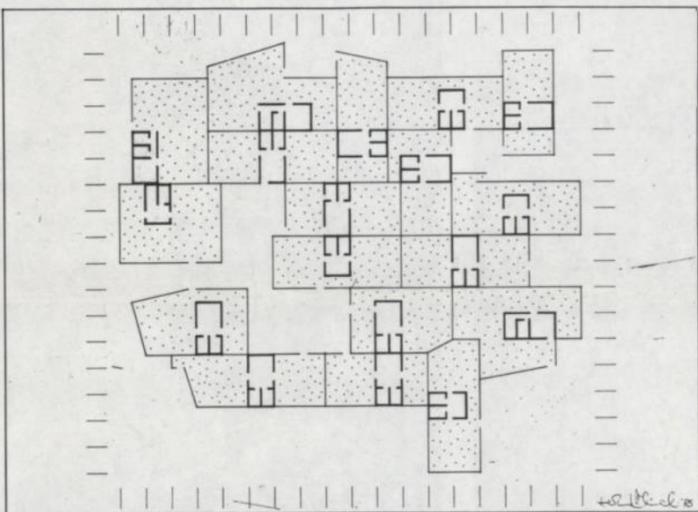
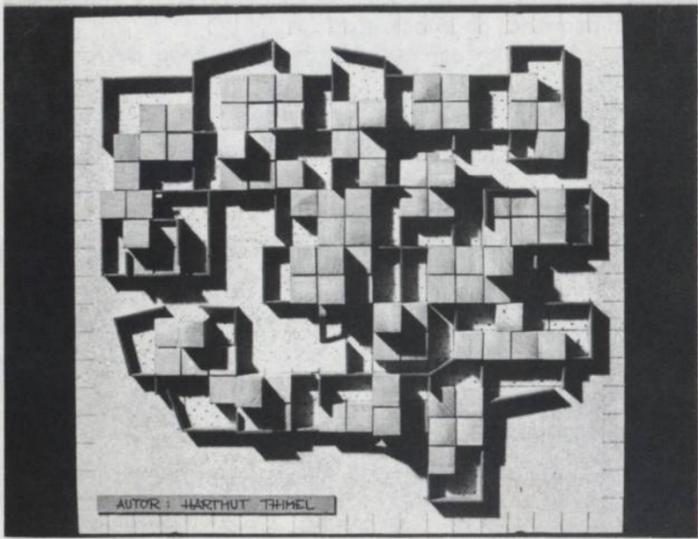
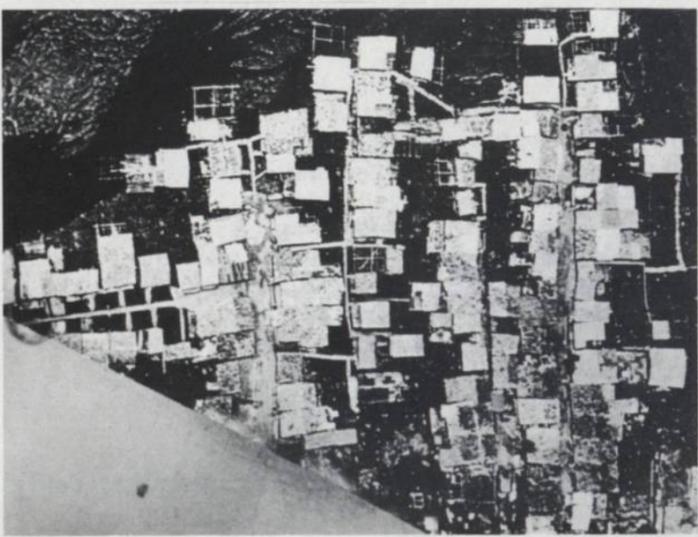
bolo — rocambole de banana, com cobertura de creme e chocolate (imitando o calçadão de Copacabana), com o formato das letras R, I e O.

cortado com peixeira e servido em guardanapos carimbados de: Sérgio Dourado, Julio Bogoricin, Sisal S.A., Demolidora Demaco, Prefeito Marcos Tamoyo.

bandeja — revestida de cartões postais e mapas do Rio cortados em pequenos pedaços e espelhos.

fotos de Jorge Mourão — agradecimentos a Ligia Pape, Beth, Caco e Lurdes.





Casa e conjuntos populares

Hartmut Thimel

As propostas e projetos aqui apresentados (1) fazem parte de extensos estudos sobre as casas e conjuntos planejados pelo mecanismo oficial para as populações de baixa renda, e aqueles concebidos espontaneamente pela própria população.

A base para as propostas foi o conhecimento obtido pela análise da vida, dos costumes e do meio-ambiente desenvolvidos durante séculos pela população de um universo sócio-cultural totalmente distinto da camada social dirigente.

A adequação às necessidades, e a qualidade habitacional e ambiental ganham prioridade, sem prejudicar o mecanismo dos interesses financeiros existentes (o que não quer dizer que estes mostrem-se, — pela objetividade das pesquisas, — como a solução ideal).

O sistema de módulos aqui proposto oferece flexibilidade e mobilidade de concepção, que o torna capaz de adaptar-se a qualquer exigência dos usuários. O morador é quem decide como conceber sua casa. E casa, na compreensão da faixa social a que nos referimos — a população de baixa renda — e o espaço inteiro entre os limites do terreno. Levando-se em conta que estas pessoas vivem grande parte de seu tempo ao ar livre, é prevista uma integração entre o espaço interior e exterior da "casa".

Este tipo de sistema adapta-se a qualquer tipo de execução: pelo indivíduo ou pelos membros da família, em mutirão, por uma empresa, em pré-fabricação. As pesquisas, no entanto, recomendam a execução pelos próprios moradores, para que se aproveite esta mão-de-obra, e para evitar a geração de lucros com o tra-

balho, que pertence aos mais desfavorecidos pela sociedade.

Os materiais usados podem variar: alvenaria, madeira, taipa, elementos fornecidos pela indústria, e outros tipos.

A construção das habitações pode ser feita de uma só vez ou em etapas. O mínimo possível para o uso inicial da habitação é a "unidade sanitária" (banheiro, cozinha), com cerca de 6 m², e um espaço de uso geral (estar, dormir etc), com cerca de 7,5 ou 12 m², ou seja: no total, 13,5 ou 18 m². (Os programas oficiais oferecem "lotes urbanizados", ou seja: o terreno com a unidade sanitária (banheiro somente), mas esta solução não dá a possibilidade de uso inicial).

São de interesse especial:

1. A já mencionada variabilidade do tipo e do tamanho da casa.
2. A variabilidade da superfície do terreno, na base do mesmo módulo de 3 por 3 metros, que permite dimensionar os lotes segundo as necessidades e aspirações das famílias e suas possibilidades financeiras (por exemplo: 54, 63, 72, 81, 90 m², etc, até 135, 144, 153 m² e mais.
3. As características ambientais do conjunto adaptam-se aos costumes e necessidades da população, cuja vida se passa, em grande parte — como nos conjuntos espontâneos — fora de casa: nas ruas, nas pracinhas, em torno de botequins, etc.

Existente total acessibilidade aos sistemas viários, distâncias curtas até as casas, em consequência do que grandes partes do conjunto ficam livres dos fluxos incon-

trolados de tráfego, da poluição, do barulho e do perigo.

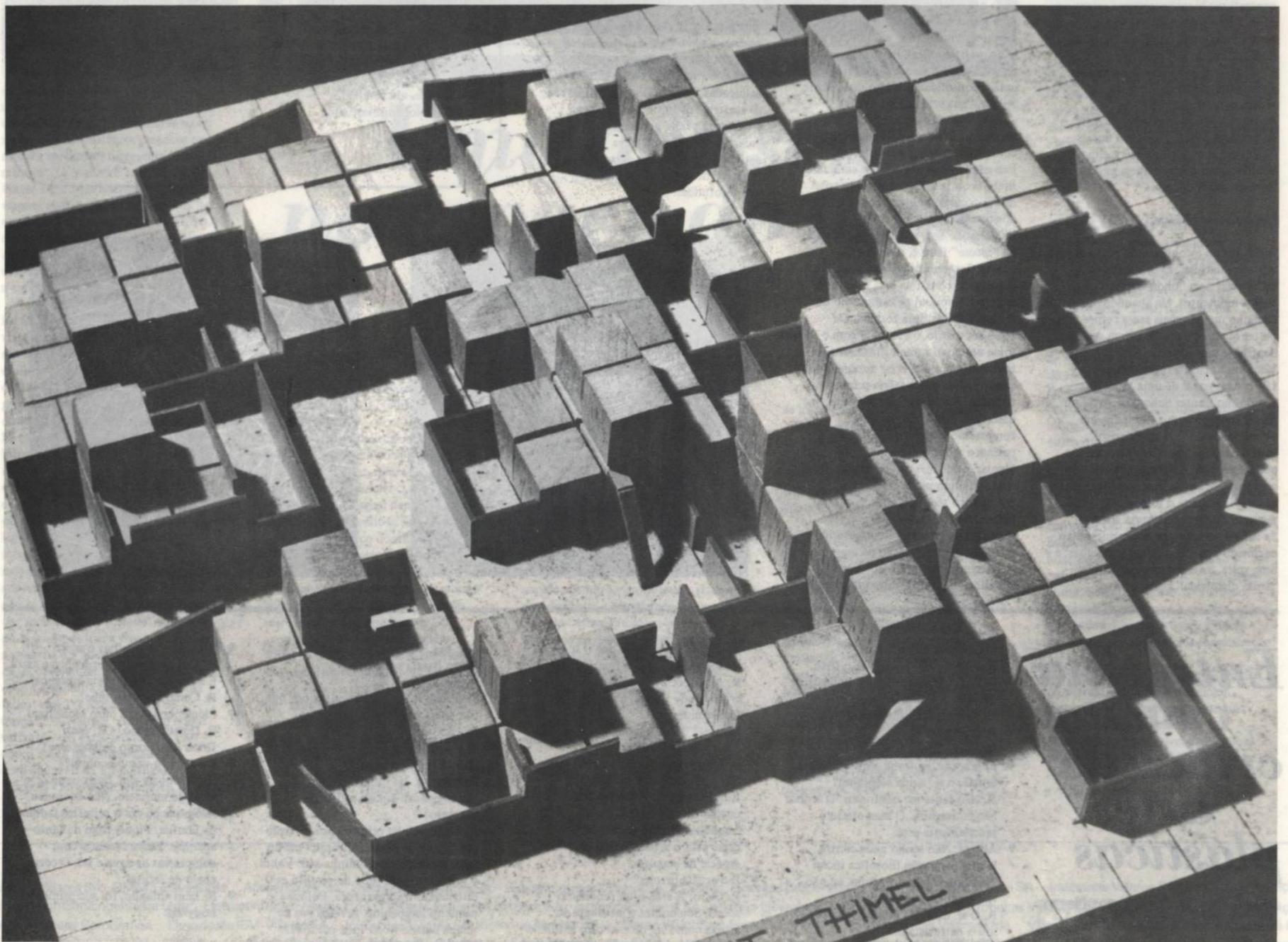
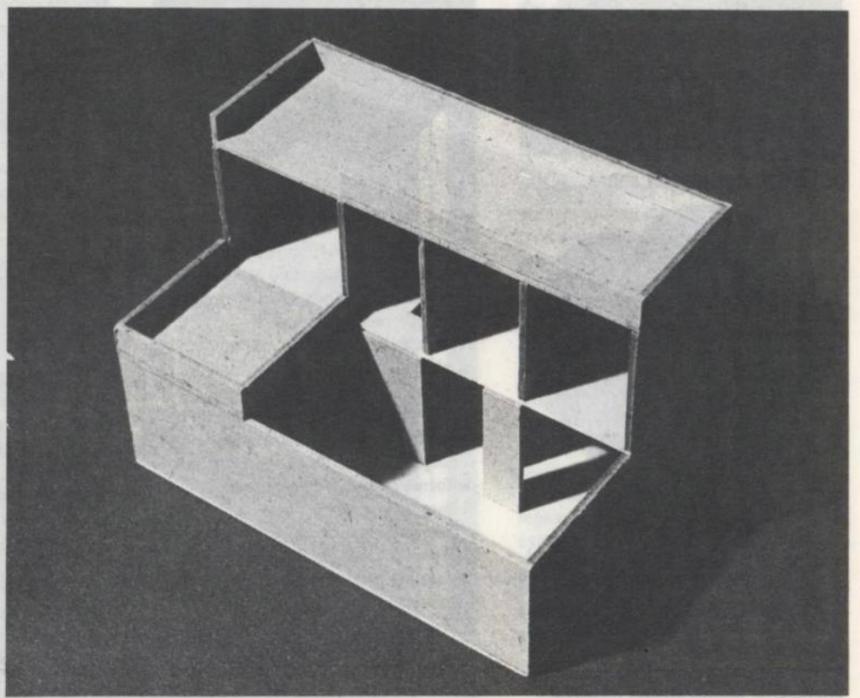
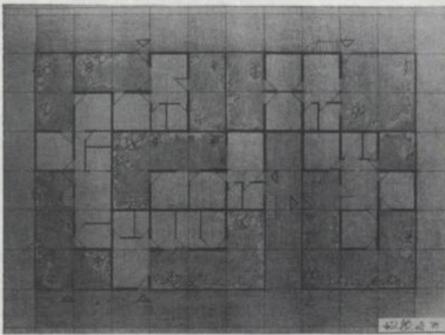
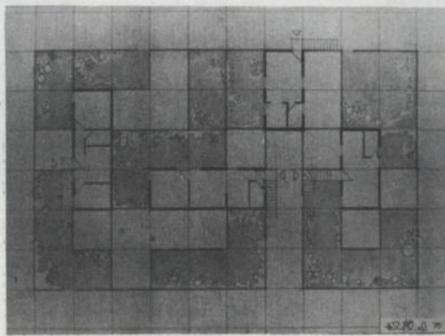
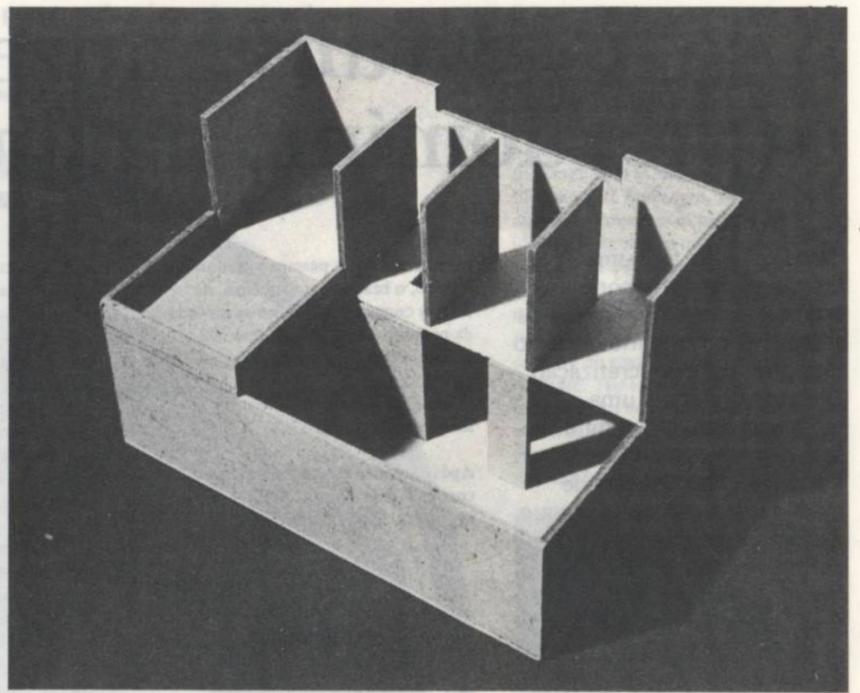
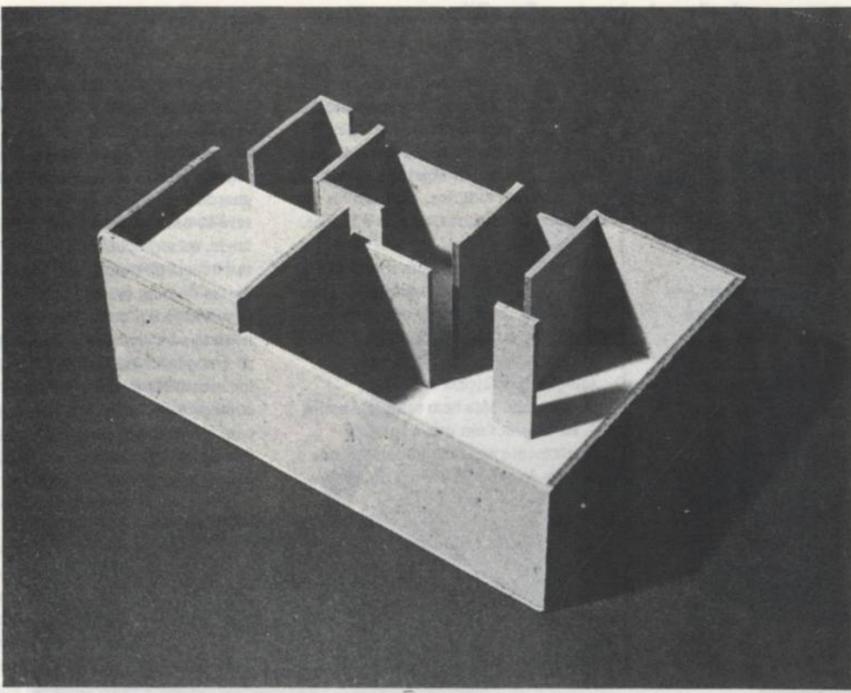
4. A diminuição do preço é um objetivo básico destes projetos. O estudo mostra que, pela racionalização da habitação e do tipo de sua execução, do sistema de acesso viário e da infraestrutura, pela diminuição das ruas, aumento da densidade habitacional, etc, o preço por unidade habitacional reduz-se a 60-70% do preço atual da habitação da população de baixa renda.

Creemos ter oferecido um instrumento válido para a realização de habitações e conjuntos adequados às necessidades de sua população. Trata-se agora de criar mecanismos administrativos, e de fazer compreender os meios de decisão, das possibilidades de pôr em prática as conclusões a que chegamos, e executá-las em grande escala.

Um conjunto habitacional baseado nos planos aqui apresentados está sendo construído no Espírito Santo — com sucesso — e o arquiteto brasileiro Peter Schweizer, atualmente dirigindo uma equipe da OEA em Costa Rica no campo das habitações populares, está usando — também com sucesso — o sistema exposto.

Esperemos que os resultados destas primeiras realizações venham a contribuir para a melhoria dos conceitos das habitações e dos conjuntos destinados às populações de baixa renda.

(1) O autor foi solicitado pelo BNH para realizar pesquisas no campo social e habitacional da população de baixa renda. Esta publicação não compromete o BNH.

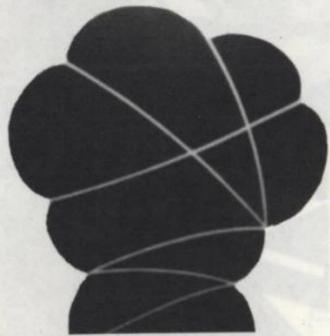


Evany Fanzeres: o (pré) domínio da forma

Mario Margutti

12

"Meu trabalho tem uma ligação muito forte com arquitetura, o lado material da criação. O que me interessa é o fato plástico, a concretização. O construtivismo é uma tendência natural em mim" — este depoimento de Evany Fanzeres à Reportagem de GAM ajuda a esclarecer porque, desde o princípio, ela optou por uma pintura de contenção, aliando máxima objetividade com o mínimo de elementos pictóricos. O que lhe interessa é a essência mesma da estrutura plástica. Por isso ela preferiu a pesquisa em torno da visualidade pura em detrimento das telas figurativas, o signo ao símbolo e, ao invés de esparramar sua sensibilidade aguçada em barroquismos, escolheu as composições geometrizadas, a emoção pulsante dentro da regra.



A rigor, seu caminho individual em pintura começou em 1959, quando Evany foi aluna de Aloysio Carvão e de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna no Rio, coincidindo com a época em que o interesse de muitos artistas plásticos brasileiros pelo concretismo/neoconcretismo estava no auge. Desses dois mestres, Evany guarda boas lembranças: "Aloysio foi muito importante, ele nos ensinava a ver" e "Com Ivan, foi mais o lado moral, a responsabilidade criativa do artista perante o social". Segundo a artista, nos seus quadros do período 59/60, "o ponto inicial é a forma, representada em vasilhames bojudos, algo morandianos, pintura em tons sombrios de terras".

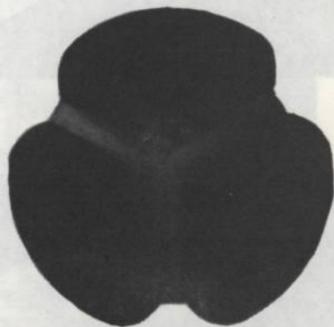
Um pouco de tachismo

Ainda jovem e conhecendo pessoalmente o pintor Mathieu, Evany deixa-se influenciar pela "onda tachista". Por alguns momentos, ela abandona o caminho que era mais seu e começa a pintar quadros onde "a forma se dilue dentro de uma atmosfera líquida". Viaja então para a Inglaterra em 1961, para gozar de uma bolsa de estudos no Center School of Arts. Ao tomar contato com a disciplina e a objetividade do "graphic design", com o despojamento dos cartazes poloneses, com o rigor geométrico da composição, enfim, seu "construtivismo natural" recupera o fôlego. Em 1963, segundo descreve a própria artista, "a forma ressurgiu: um retângulo negro encimado por cinco faixas vermelhas: é uma volta, uma recuperação". A "coisa dissolvida" acaba

definitivamente e passam a predominar o preto, o branco e o vermelho. As formas começam a depurar-se no cadinho da pesquisa e logo Evany descobre a poderosa força elementar do signo.

"Coisas indígenas, latino-americanas (?)"

Após aprender alguns "macetes de cozinha" com Louis Cole na Inglaterra, Evany parte para a



Alemanha em 1964, onde realiza diversas exposições e estuda como estagiária na Academia de Dusseldorf. Vem a afirmação profissional, a estabilidade financeira e, no campo da pintura, a composição de uma "signografia" das mais ricas, onde a pura visualidade se confunde com o arquetípico, onde o abstrato das concepções se mistura com o concreto da forma clara e geometricamente delineada. Apesar do universalismo que caracterizou esta "fase", os críticos europeus não se cansavam de ver "coisas indígenas e latino-americanas" no trabalho de Evany.

A volta

Em dezembro de 1964, a artista abandona todo o conforto conquistado na Europa para retornar ao Brasil. A princípio, sentiu-se desadaptada em relação ao meio artístico local, mas sua maneira de ver e fazer a pintura já estava, então, consolidada. Como disse Mário Barata, "sua arte de concepções volumétricas alcançou a plenitude formal do signo e a potencialidade da contenção sintética em parte independentemente de seus caracteres simbólicos, resultando virtualmente do formalismo que tanto marcou nosso século".

Exigindo de si própria um grau maior de "ascese" (isto é, o desejo de concepções mais essenciais), Evany deparou-se com uma luta (tão feroz quanto silenciosa) pelo domínio da forma, e até da "pré-forma". De 1968 em diante, o combate com o formal toma um novo rumo e, literalmente, Evany começa a apertar as rédeas da criação sobre sua matéria-prima de trabalho. É a "fase" que a artista descreveu como "expansão e compressão da forma". Os quadros passam a vibrar em forte tensão bipolar, onde massas arrancadas de um espaço/tempo pré-pictórico e pré-poético são moldadas, contidas por outras formas-forças. O campo do possível é comprimido e dilatado, até a revelação de um signo. Neste conceitual mudo, de pura visualidade, o quadro discute o quadro,

a criação discute o ato de criar. Surgem formas bulbosas, enoveladas (em geral vermelhas). Os conjuntos ganham maior integração e organicidade, frutos de uma teia matemática que nada deixa ao acaso. Mas tudo é plasma, e todas as metamorfoses são possíveis, porque Evany invadiu o território livre da "metapintura". Ao enfrentar a dialética da expansão e da contração, do jogo entre o Yin e o Yang, a artista arquiteta a seu modo o "Ouroboros" da Alquimia, a serpente que devora a própria cauda e instaura um circuito infundável entre polarizações contrárias. O espectador fica em leitura aberta o tempo todo, jogado entre consciente/inconsciente, explosão/implosão, liberdade/repressão, transitório/eterno.

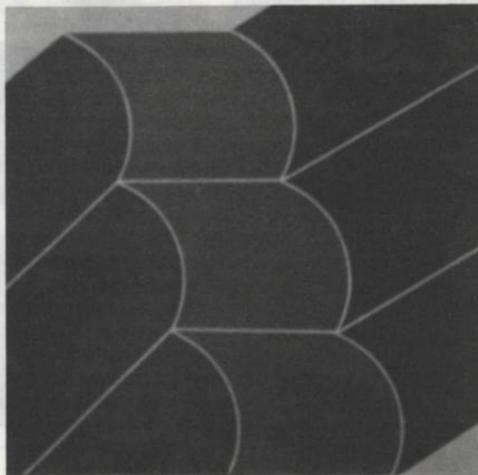
As obras desse período são manipuladas graficamente, num espaço ideal de duas dimensões. Mas o forte apelo tátil da relação entre compressor e comprimido impõe, pela sugestão intrínseca, o espaço real das dimensões múltiplas. A própria artista, inclusive, levou o tema da compressão/expansão da forma à tridimensionalidade, estruturando volumes de borracha amarrados por cinturões e peças em madeira "comprimidas" pelo gesto criador.

O cristal

A partir da ligação com o espaço real, Evany passa a condensar a forma em estruturas geométricas, de modo a criar uma ambivalência entre convexidade e concavidade. "Comecei a me interessar pelo lado ambíguo da forma, para dentro, para fora" — afirmou a artista.

Acaba a diferenciação entre forma e signo, alternam-se os volumes transparentes e os compactos, linhas curvas e linhas retas.

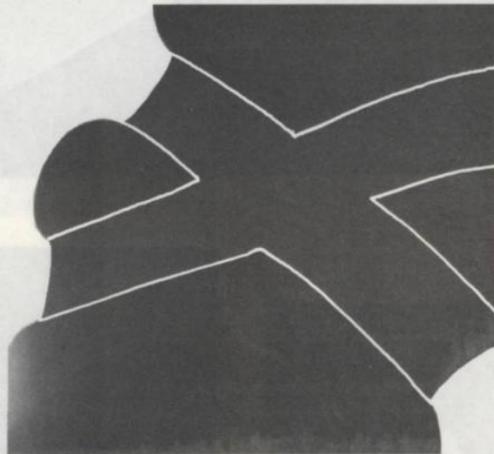
Com o tempo, as linhas curvas foram abandonadas e nasce a primazia dos blocos retilíneos recortados. É uma cristalização: preto sobre fundo branco, onde o peso das chapadas é compensado por uma teia de linhas brancas ou verdes, severamente delineadas, compondo uma infinidade de arestas. Poliedros, polivolumes, a estrutura sólida e precisa da "nigredo" alquímica, nova depuração que se abre para uma "ascese" de concepções ainda mais profundas.



1 Meu trabalho é um resultado de uma busca de representação sintética da forma, uma invenção baseada num mundo físico, em objetos e elementos de paisagem exterior, conotativos de volumes, estruturas, massas e blocos.

2 Dentro de um modo de trabalhar, um quadro é um resultado de um desenho, que pode ou não ser repetido inúmeras vezes, até que uma solução satisfatória seja encontrada. Mas nem sempre é assim — há ocasiões em que a forma é diretamente aplicada na tela, jogada dentro do próprio espaço do quadro

precisa ser destruído, e é, sem maiores hesitações. Existe também aquela espécie de reprodução, cuja qualidade é evidente, mas que não me agrada de imediato. Então guardo o quadro, para tratar de revê-lo uma ou duas semanas mais tarde, quando constato a resistência da obra, pois com o passar do tempo sou menos envolvida e em condições mais neutras para sentir melhor que tipo de emoção visual tal quadro me faz sentir. Na maioria das vezes começo a gostar do trabalho, o qual com o tempo vai ganhando uma certa força plástica, mostrando o que, para mim, significa beleza.

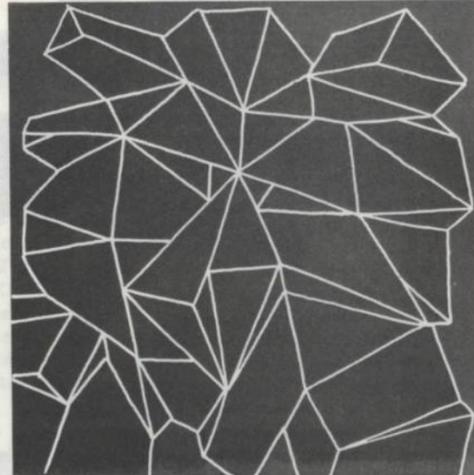


e desta maneira ser obtido um resultado de acordo com aquela primeira "pré-imagem" que surge na mente, uma imagem do quadro que será realizado.

Mentalmente, tenho muitas vezes as imagens já prontas, antes de qualquer desenho ou execução. Em outras vezes a produção só surge depois de muita pesquisa, demoras e muito trabalho. De qualquer modo o desenho serve muito a uma melhor adaptação da forma ao espaço disponível, como maneira de apurar uma idéia, além de fortalecer esta ligação ágil entre cérebro e mão. E ainda que os resultados visuais sejam previstos, porque desde o princípio um trabalho é planejado, acontecem as pequenas surpresas; terminando o quadro surge a surpresa plástica, como gratificante revelação da forma em si, como coisa independente. Eu diria, mesmo, que a forma satisfaz-se em ser representada e este é um lado agradável para o trabalho do artista. Mas por vezes aparecem as dificuldades, um resultado insatisfatório, enganoso, que

3 Dentro desta fase de trabalho, me ligo muito a elementos exteriores que me motivam a representar o que meu espírito ama na natureza: serenidade, obscuridade, plenitude, rusticidade, sensualidade, imutabilidade, austeridade, permanência, força, num mundo de visão pessoal muito naturalística, onde as coisas são como são, essenciais, independentes e invariáveis diante dos conceitos temporais. Em nossa época, um símbolo do tempo é a sociedade de consumo, que a tudo devora e consome, até mesmo modas e ideologias e qualquer produção do espírito humano. Então o melhor é estar muito lúcido e pensar de modo mais simples e essencial possível e deste modo meu trabalho me ajuda a pensar, formando como que uma defesa existencial. A arte também não é uma defesa existencial?

Evany Fanzeres



Entrevista com um crítico de artes plásticas

João Evaristo dos Santos Netto

- O que acha da crítica de...
R. Não me considero um crítico.
- Se o sr. não se considera um crítico, por que continua fazendo crítica?
R. Não faço crítica judicativa.
- Judy, o que?
R. Judy Cativa.
- Engraçado. Já tinha esquecido dessa artista, o sr. ainda se lembra?
R. Não tente me confundir. O senhor não conseguirá. O meu ofício é precisamente este.
- Alto lá. Não tenho nada contra. Minha formação filosófica inclui Chacrinha. Quanto a mim, eu não vim também para explicar.
R. O sr. está falando demais. Eu sou o entrevistado.
- Tá certo. Tá certo. Então me

- diga, por favor: desde que o sr. rompeu com Judy, o que o sr. tem feito?
R. Acontece que eu não rompi com a crítica Judy Cativa, a crítica Judy Cativa morreu.
- Morreu? Meus pésames. O sr. então é um viúvo alegre?
R. Mais respeito, senão eu me retiro.
- Mas nós estamos ao ar livre...
R. Acontece que eu acho que a missão do crítico hoje é frequentar atelier de artista, dar dicas para o artista, entendeu? Uma espécie de co-autor?
- E o artista precisa?
R. Claro. A arte é um fenômeno social. Sou contra a ideologia do artista como ser de exceção, entidade cósmica a criar do nada.

- Ora, ora. Mas com isso aí até o Mario Barata concorda.
R. E então?
- Se o senhor quer ser co-autor por que não passa pro lado de lá?
R. Lado de lá?
- Olhe, por favor, relaxe, deite-se no divã. (O crítico segue as instruções). Na infância, o sr. nunca pensou em ser artista, por exemplo?
R. Eu fiz minha primeira apropriação aos 9 anos de idade. Apropriei-me do ferro de engomar de minha avó. Vendi o ferro, comprei tudo de pirulito e distribuí entre a garotada. Foi meu primeiro happening. A velha rua de minha cidade ficou toda colorida. Pirulitos amarelos, vermelhos e azuis.

- Amarelos, vermelhos e azuis?
R. Sim. Amarelos, vermelhos e azuis.
- E a rua era cinza, preta e branca?
R. Como o senhor sabe?
- Elementar: isso é puro Mondrian.
R. (Eroticíssimo) Oh! Mon Drian (Seu corpo enlanguesce)
- E a sua avó não descobriu?
R. Descobriu sim. Surrrou-me com varas de marmelo. Não entendeu, falou que eu era o primeiro ladrão da família. Fiquei roxo de tanto apanhar. Passei semanas com compressas de água e sal. O corpo cheio de feridas.
- Se bem entendo, foi sua primeira body-art.



O conto mágico

Walter Scherff
tradução de Leny Werneck

Multiplicam-se as abordagens psicanalíticas de contos tradicionais que se integram ao repertório da literatura infantil universal. Alguns estudos chegam até nós, se não ainda em livros traduzidos ao menos sob a forma de resenhas e comentários em jornais e suplementos literários. A contribuição de Walter Scherff (pesquisador alemão e diretor, há vários anos, da Biblioteca Internacional da Juventude, em Munique) é inestimável, neste campo, e pode ser sintetizada na palestra que proferiu por ocasião do 15.º Congresso do IBBY (International Board on Books for Young People, organização filiada a UNESCO que congrega cerca de 40 países, em todo o mundo), realizado em Atenas em outubro de 1976.

poderíamos suportar ser tão rejeitados, postos de lado, e até mesmo cruelmente perseguidos, enquanto a irmã, insincera e enganosa, era preferida.



Qualquer análise das sentenças introdutórias dos contos de Perrault ou dos Irmãos Grimm, de Alekander Nikolaevic Afanasev, de Asbjørnsen e Moe, Grundtvig, Joseph Jacobs ou Georgios Megas confirma que a maior parte de seus contos mágicos começa desta forma, prendendo o ouvinte ou leitor e conduzindo-o de volta à liberação dos conflitos de sua própria infância. Toda criança deve passar pelos conflitos que aparecem quando vai perdendo os antigos laços da família. Ela é forçada, mesmo contra seu desejo, a cortar essas relações, a erguer-se e caminhar sobre suas próprias indagações — a entrar num mundo que até então lhe fora absolutamente desconhecido. É natural e necessário abandonar o antigo apoio e fazer o seu próprio caminho. Entretanto, o estabelecimento de relações físicas com a ainda não explorada estrutura interna do mundo exterior muda completamente as coisas.

Tornamo-nos estranhos a nós mesmos e percebemos como apenas uma outra e mais drástica, mas verdadeira, forma de expressão quando o narrador diz: "O pai e a mãe tinham morrido". A criança que assumiu o lugar do herói órfão pode ainda estar sentada à mesa junto com seus pais, em casa. Mas as relações de amparo, que ela aceitava como verdadeiras e imprescindíveis, desapareceram de repente, sem qualquer aviso. Elas estão mortas. O filho deve desenvolver suas próprias e novas relações, e ele não sabe com quem.

Vamos nos ater aos fatos fornecidos pelos contos. Em aproximadamente a metade deles, somos engajados por certos sinais que anunciam: atenção, este é um conflito entre filho e pai, este é o seu conflito de filho com pai. Na coleção de Afanasev há um conto que começa assim:

Nos dias de antigamente não era como é agora. Havia muito mais magia no mundo, e o próprio mundo não era como agora é.

Hoje, muitas coisas se foram de tudo aquilo que um dia existiu, mas eu vou contar a vocês sobre Och, o rei da floresta, e a espécie de homem que ele foi. Há muito tempo, antes mesmo do tempo

que podemos lembrar, talvez nem mesmo no tempo em que nossos pais e avós tinham nascido, havia um pobre homem com sua mulher e um filho único. Mas o filho não cresceu corretamente, como devia. Este filho único era preguiçoso que Deus me livre! Ele não fazia coisa alguma. Ele recusava deixar-se tocar pela água fria. Passava o dia inteiro junto ao forno sacudindo e agitando um cesto de milho picado. Ele talvez já tivesse uns vinte anos de idade, mas ainda se sentava lá sem calças e nunca saía um pouco de perto do forno.

Se lhe dessem alguma coisa para comer, ele comia. Se nada lhe dessem ele continuava contente também. Mas o pai e a mãe estavam muito aflitos com a situação e disseram: "Que podemos fazer com você, se você é tão inútil para tudo?" "Os outros filhos são uma ajuda para os seus pais, mas você está apenas se fartando e consumindo nosso pão!" No entanto, o filho se recusava a trabalhar, ele se sentava e continuava girando a cesta de milho. No meu tempo, meninos de 5 ou 6 anos de idade já usavam calças e costumavam ajudar seus pais. Mas este era um rapaz tão alto quanto o forro do teto e ainda não usava calças.

Reconhecemos facilmente a situação — reconhecemos nossos próprios desejos secretos em tal situação: retornar à nossa primeira infância, ser preguiçosos e tranquilos e regressivamente felizes outra vez, naturalmente sabendo que este estado não pode durar para sempre. Depois de se divertir, com uma piscadela de olho, ao dar este relato grotesco, o narrador concorda que os pais precisam buscar uma saída:

"Tal imprestável", diz a mãe ao seu marido, "você devia empregá-lo em algum lugar fora daqui. Talvez ele aprenda alguma coisa com pessoas estranhas". É feita uma primeira tentativa com um alfaiate, mas o filho "retardado" retorna três dias depois e o mesmo acontece quando ele é enviado ao sapateiro. Mas o pai chega afinal ao limite da paciência e proclama:

"Filho de um cão, vadio, eu vou levá-lo a um outro mundo e empregá-lo com quem primeiro eu encontrar — onde não vai ter a chance de fugir". A primeira criatura que eles encontram é um demônio, o rei da floresta.



Muitos contos prendem imediatamente o interesse dos ouvintes pelo relato da intenção do pai em abandonar seu filho a poderes desconhecidos e perigosos, a feiticeiros e demônios. E mais além, há outros contos em que o pai condena seu

filho à morte ou à desgraça com a maldição da escuridão, como a de transformá-lo em um corvo negro.

Os contos com motivos de isolamento filho e pai têm características diferentes. Quando o contador de histórias começa: Era uma vez um rei; ou havia um rico mercador; ou um moleiro, um pobre trabalhador ou lenhador — o ouvinte dramaticamente projeta a individualidade de seu próprio pai para dentro do contorno vazio da figura em cena. Na imaginação do ouvinte aparece, imediatamente, o conflito nunca resolvido.

Era uma vez, diz um conto grego, um rei que tinha três filhas (o protótipo, de fato, é universalmente conhecido e o Rei Lear de Shakespeare baseia-se nele). Sendo obrigado a partir para a guerra, ele mandou chamar suas três filhas a fim de dizer adeus e saber o quanto elas o amavam.

A mais velha beijou-o e disse: Eu o amo como meus próprios olhos. A segunda disse: Eu o amo como minha própria vida. Mas a mais jovem disse: Eu o amo como o sal. Quando ele ouviu sua filha mais jovem dizer que o amor por ele era como pelo sal, ficou furioso e a expulsou de casa.

Este é o destino habitual da filha mais jovem e incompreendida, que ama seu pai sinceramente. Ser incompreendida e mal julgado, quem não chegou ao fim de sua infância com esta cruel experiência? Quem não foi escorraçado depois de testar sua capacidade de dizer o que é indispensável, neste mundo? As filhas mais velhas recitam fastidiosos louvores. Mas o que é realmente indispensável é o amor que não se empenha em possuir.



Registre-se que um horror se espalha entre ouvintes crianças quando o moleiro, no Rumpelstiltskin (Rumpelstino*), de Grimm, a fim de fazer-se aparecer como importante, envia sua filha ao rei e a empurra para uma tarefa que ninguém pode realizar. A maior parte do grupo de contos de conflito entre filha e pai mostra o abandono da criança a um ser demoníaco.

Inconscientemente decoroso, o pai promete sua filha a uma pessoa de outro mundo. Parece que é como se fosse expressamente sua a terrível tarefa desatar e mesmo romper as antigas relações de intimidade familiar e transferi-las a um estranho, a um ser que é prisioneiro de sua própria escuridão dentro de um forno de ferro, ou que é transformado em um enorme urso branco ou um lobo, um cão ou um vigoroso leão. O coração do pai fica pesado quando ele é obrigado a executar a transferência.

Muitos dos contos europeus deste tipo seguem o padrão de introdução que já conhecemos de Madame de Villeneuve e Madame Leprince de Beaumont no seu conto *A Bela e a Fera* — de que foi feito um excelente filme, por Jean Cocteau. A versão dos Irmãos Grimm começa com uma pergunta de um homem — às suas três filhas: o que deveria trazer-lhes de volta de sua jornada? A mais velha pede pérolas, a segunda diamantes, mas a mais jovem pede algo muito especial — o cantante e saltitante duendezinho do grande leão.

Uma das primeiras e básicas lições que uma criança pequena precisa aprender a fim de que possa se desenvolver normalmente é a de que deve andar sozinha, já que ninguém poderá fazê-lo por ela. Ela precisa aprender a ir sozinha dentro de um quarto escuro, sem a ajuda da mão confortadora de sua mãe, a fim de que possa corajosamente explorar o mundo, de acordo com os seus próprios interesses e superando seus medos. Este é um processo que nós nunca aprendemos de uma única vez, mas com o qual nos defrontamos seguidamente, pela vida inteira. Quão numerosos são os quartos escuros a que somos conduzidos por nossos destinos, quão numerosos são os encontros com o perigo e o desconhecido. Existe apenas uma substância que nos capacita a continuar até o fim: é esta fé elementar, esta forma que nos faz continuar bravamente e que, ou é aprendida na infância, ou nunca mais é aprendida.

É minha a simples tese de que os diferentes tipos de contos tradicionais têm sua função especial, seja esta psicológica, educacional ou sociológica. É desnecessário dizer que cada uma dessas funções se combina com várias outras, mas como o tema deste XV Congresso do IBBY é o conto de fadas, ou conto mágico, vou aqui delinear a sua função predominante — a de oferecer aos seus ouvintes ou leitores a oportunidade de representar e projetar os seus próprios conflitos de liberação, de sua própria emancipação individual.

Se observarmos crianças quando um bom narrador começa a contar um verdadeiro e mágico conto popular, facilmente verificaremos que a atenção fica presa desde os primeiros instantes. Este fato mostra que o mero aviso de que se trata de um conto de fadas desperta extraordinárias expectativas ou que um profundo interesse é captado com o simples enunciado das primeiras sentenças. E são as primeiras sentenças o material que se faz acessível a todos.

Assim encontramos na coleção inglesa de contos de fada de Joseph Jacobs:

Era uma vez um senhor que possuía excelentes terras e casas. Ele queria muito ter um filho para ser seu herdeiro. Então, quando a esposa lhe apresentou uma filha tão bonita e saudável quanto podia ser, ele não deu nenhuma atenção e disse: "não quero ver nunca sua face!"

Se nos colocamos nós mesmos como ingênuos ouvintes, somos logo arrastados para um profundo conflito de nossa própria infância, dando-nos conta de que o nosso próprio pai pode cruelmente nos rejeitar e mesmo recusar a ver nossa face. Nada poderia ser pior! Não se trata apenas de ele nos ignorar ou não nos compreender — ele não está sequer disposto a tomar conhecimento da nossa

existência. Tal começo não pode deixar de nos tocar. Ele provoca os ouvintes e os força, pronta ou lentamente, a projetar os seus próprios conflitos com os pais, colocados sobre este senhor e seu farisaísmo autocrático.

Observemos agora as sentenças introdutórias de um conto grego:

Antigamente, era uma vez um rei e uma rainha que tinham uma filha muito bonita. Mas a rainha ficou doente e estava para morrer quando chamou o rei e disse: "Eu vou morrer. O que eu deixo para você, seja para seu benefício ou para sua desgraça, é que você deve tomar por esposa aquela em que os meus braceletes de ouro se ajustarem".

Para seu benefício ou sua desgraça: está nas mãos de nosso pai decidir suas relações conosco, quando a nossa infância se foi para sempre e a inesquecível proteção e o amor de nossa mãe se definham. Como ouvintes ingênuos, sentimos que ele, como sempre acontece nos contos mágicos, se decidirá pelo pior. Ele nos empurrará para a frente, para a escalada para a solidão, a separação, a perseguição, e nós nos preparamos para a partida, num caminho longo e difícil.



Mas no fundo do coração sabemos que nosso prêmio será a nossa individualidade e autonomia e que nunca perderemos o tesouro da nossa feliz primeira infância.

Era uma vez uma viúva que tinha duas filhas, uma das quais era bonita e trabalhadeira enquanto a outra era feia e preguiçosa. Mas ela gostava mais da feia e preguiçosa porque esta era sua filha verdadeira; a outra que era uma enteada, era obrigada a fazer todo o trabalho e a ser a Cinderela da casa.

Este é o começo de um conto de Grimm, *Mother Hulda* (Senhora Holle*). Não é necessário qualquer explicação porque todos nós sabemos, de nossa infância, o que é o sentimento de ser Cinderela. Mesmo com a melhor e a mais bondosa das mães, nós nos encontramos em situações em que julgamos que não

Quando ouvimos, sabemos quão superficiais e materialistas são os desejos das duas primeiras irmãs e quão essencial é o desejo da filha mais velha. É interessante conhecer ainda a versão do pesquisador dinamarquês Swend Grundtvig:

Havia um fazendeiro que precisava ir à cidade com um carregamento de carvão. Quando ele saiu, sua filha pediu-lhe para comprar uma fita de seda vermelha. O fazendeiro prometeu fazê-lo. Mas quando chegou à cidade e vendeu o carvão, gastou o dinheiro em bebidas. Pouco antes de voltar para casa, lembrou o que tinha prometido à filha - mas o dinheiro tinha ido embora. O seu coração e a sua cabeça estavam pesados quando ele saiu da cidade. Ele amava muito a filha e se sentia envergonhado de como as coisas tinham acontecido de tal modo que ele nem podia levar a fita que tinha prometido. Ele não tinha se afastado muito da cidade quando apareceu correndo um cãozinho branco. O cão viu como ele

É necessário que se leia o conto de modo que ele desdobre o seu efeito entre o narrador e seus ouvintes.

A mãe bem amada está morta, a feiticeira domina. Mas os dias maravilhosos da infância perdida provam ser indestrutíveis e a boa mãe dos dias de antigamente ainda continua a nos proteger.

Apenas um décimo dos contos mágicos trata de conflito entre filho e mãe.

Contenho-me de dar exemplos mas apenas venho mencionar o maravilhoso conto da Baixa Alemanha, A Árvore de Zimbo, contada por Phillip Otto Runge, um romântico pintor. Nesse conto, a madrasta mata o filho e faz o pai comer sua carne, enquanto sua bondosa irmãzinha guarda os ossos e a árvore de zimbo mágica, que substitui a mãe morta dos dias felizes, transforma o menino em um pássaro.

No final o passarinho mata sua cruel madrasta e é imediatamente transfor-



Depois dele, muita coisa foi posta no papel. E muita coisa o será. Nós temos certeza.



MASTERCOLOR
reproduções em fotolito Ltda

Rua São Luiz Gonzaga nº 477 gr. 202 - São Cristóvão Tels: 234-5663 e 284-3148

15



Leia e assine

MOVIMENTO

UM JORNAL DEMOCRÁTICO

PICASSO ESTÁ À SUA ESPERA



Pablo Picasso (1881) 50 x 70cm
- Cr\$ 435,00

Gauguin também. Ou Djanira, Pancetti, Van Gogh, Renoir, enfim, todos os grandes mestres da pintura universal estão agora à sua disposição nos endereços da Fundação Getúlio Vargas. A preços inacreditáveis. Reproduções sobre tela, importadas da Itália, com a mesma textura dos originais e total fidelidade à arte que os tornou famosos.

RIO - S. PAULO - BRASÍLIA

FORMATVM
estúdio gráfico Ltda.

estava perturbado e perguntou bondosamente pela razão de sua mágoa.

E quando o fazendeiro contou-lhe a história toda, o cãozinho branco disse: É só isto? A fita de seda vermelha você pode ter de mim, olha, aqui está. E você pode me dar de volta nada mais que a primeira pessoa que encontrar, chegando em casa.

Já sabemos antecipadamente que esta pessoa será a sua própria filha, que ela acompanhará o cão branco até sua casa, casará com ele e saberá, por experiência, que o seu enamorado é um belo jovem durante a noite, mas um cãozinho durante o dia.

E assim poderíamos continuar, facilmente.

A maioria dos contos do grupo de conflito entre filha e pai começa com alienação e expulsão. Mas existe também um bom número de contos em que o pai não está propenso a permitir que sua filha viva sua própria vida. Ele a encerra numa grande torre, bane-a para as profundezas da terra ou coloca guardas do lado de fora do seu quarto de dormir.

Cerca de um quinto dos contos mágicos habituais que encontramos nas coleções para crianças trata do conflito filha e pai e um outro quinto trata de conflito entre filha e mãe. É certo que a adversária da filha é uma cruel e diabólica feiticeira, freqüentemente sua madrasta, enquanto que a sua secreta protetora, em várias formas, é sua verdadeira mãe que morreu mas que se faz ainda presente, seja como uma vaca que a alimenta na floresta ou como uma árvore sobre o túmulo que a provê com as mais belas roupas para ir ao baile do príncipe; ou como a cabeça de cavalo Falada que está morta mas é ainda capaz de falar e que a conduz à corte distante onde vive a falsa noiva que a eliminou e humilhou.

mado no menino que volta a viver outra vez com seu pai e a irmã.

Habitualmente esse conto não é mais incluído nas coleções para crianças. Mas o protótipo está largamente espalhado pela Europa.

Minha tese, e eu espero ter sido capaz de ilustrá-la claramente com alguns exemplos interessantes, é que os assim chamados contos mágicos infantis nada mais são que veículos de iniciação das crianças na elaboração dos conflitos básicos familiares e, sendo empurradas para a liberação das antigas e fechadas relações de família, elas encontram o caminho adequado para a emancipação, pelo desenvolvimento da própria individualidade.

Nota da tradutora

A maior parte dos contos mencionados neste artigo encontra-se publicada no Brasil, em coletâneas bem traduzidas e de boa qualidade gráfica. Destacam-se, pelas belas ilustrações e pela fidelidade dos textos, os seguintes livros:
- *Contos de Grimm* (*) e *Contos de Perrault*, com ilustrações de Janusz Grabiński e tradução de Maria José Alves de Lima, publicados pela Melhoramentos em 1968 e 1970, respectivamente;
- *Contos de Grimm* (2 volumes), com ilustrações de Roswitta Bitterlich Wingen e tradução de Stella Altenbernd e Mario Quintana, publicados pela Ed. Globo em 1970;

- *Contos de Grimm, Novos Contos de Grimm e Contos de Fadas*, com reprodução de ilustração inglesa e tradução de Monteiro Lobato, publicados pela Brasiliense em numerosas edições sucessivas. Para os estudiosos e interessados a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (Seção Brasileira do IBBY) dispõe de uma bibliografia crítica e ainda livros, revistas e artigos referentes aos contos de fadas.

OSTIA COMPOSITA COMPOSITA COMPOSITA COMPOSITA LTDA.

- Qualidade em composição gráfica

Composição e paginação
de livros, revistas, jornais, etc.

Av. 13 de Maio, 47 - conj. 1406 - Rio de Janeiro - Tel. 224-1226



OBERG
CURSOS DE DESENHO
(ensino livre)

AULAS INDIVIDUAIS - MANHÃ - TARDE - NOITE
CERTIFICADO DE CONCLUSÃO (REC. P/ EMPRESAS)
SELEÇÃO (ENCAMINHAMENTO PARA EMPREGOS)
MATRICULAS ABERTAS

DES. MÁQUINAS
DES. TOPOGRAFIA
DES. ARQUITETÔNICO
DES. PUBLICITÁRIO
DES. CONSTRUÇÃO NAVAL
DES. TUBULAÇÕES IND.
DES. INST. PREDIAIS
DES. CÁLCULOS CONCRETO
DES. PROJETOS MÁQUINAS-
MATRIZES, FERRAMENTAS
DES. CÁLCULOS ESTRUT.
METÁLICAS

MATRIZ CENTRO
AV. VENEZUELA, 3-4º ANDAR
COPACABANA
R. SIQ. CAMPOS, 43/717-718
TIJUCA
R. CONDE DE BONFIM, 297-S/ 1001-1002
MÉIER
R. SILVA RABELO, 27 3º ANDAR
MADUREIRA
ESTR. DO PORTELA, 34 3º ANDAR
BONSUCESSO
PRAÇA DAS NAÇÕES, 306 S/301
ILHA DO GOVERNADOR
R. CAR. BARBOSA, 816 - 2º ANDAR
CAMPO GRANDE
R. VIUVA DANTAS, 55 S/401-402
NITERÓI
R. ALBERTO VITOR, 15 2º ANDAR
CAXIAS
AV. PRES. KENNEDY, 1480 1º ANDAR
NOVA IGUAÇU
TRAV. RENATO PEDROSA, 35 3º ANDAR

PLANETA TERRA

JÚLIO BARROSO

A Revista Música do Planeta Terra lançada por mim com a colaboração de amigos, durante o ano de 1975 e que esteve em circulação com 5 edições durante este período, se metamorfoseia durante este esplêndido verão para em breve surgir em forma de uma nova publicação, que se dedicará a música, poesia, ciência, cinema e cultura popular e que será lançada durante o segundo período do ano de 1977. Aguardem portanto o lançamento da sensacional "MARAVILHA DANÇANTE".

1 Ladbroke Grove Carnival, é a festa anual dos negros residentes em Londres. Tem como cenário o gueto de Notthing Hill. A festa de 1976 encontrou os ânimos exaltados pela situação na África, o Continente em explosão. A maioria da população negra londrina é de origem Jamaicana e Sul Africana. Requebraram com insolência e a polícia londrina deixando cair a máscara da sua lendária fleuma britânica, baixou o cacete nas ruas, provocando o congestionamento da festa, deixando um saldo de vários feridos e inúmeros presos. Nas fotos vemos os populares incrementados, e a superbanda de adolescentes jamaicanos, ASWAD, que encabeça o atual Hit Parade, com a canção "Back to Africa", que foi uma das melodias mais requisitadas durante o carnaval. A polícia londrina alegou a necessidade de por um freio no consumo de tóxico (leia-se maconha) durante a festa negra, já que a dita erva rola solta na multidão. Porém os motivos políticos, e o indifensável clima racial não poderão definitivamente ser encobertos. Ademan!

Fotos de Ângela Phillips

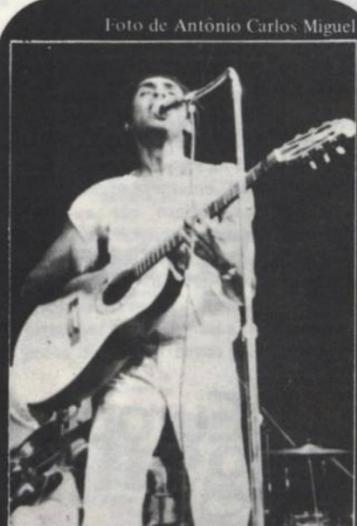


Foto de Antonio Carlos Miguel

3 GILBERTO GIL sacudiu as platéias durante a FESTAC 77, o Festival de Artes Negras realizado em Lagos, capital da Nigéria. Ele e sua superbanda arrasaram as multidões negras com as fabulosas canções do repertório de GIL, como Maracatu Atômico e Iansã, que levaram a platéia ao delírio total. Na volta da África, GIL e CAETANO VELOSO se dirigiram à Bahia para pular o Carnaval, retomando suas atividades em estúdio aonde prepararam os seus próximos álbuns, cercados pelo creme dos novos músicos brasileiros, tais como Arnaldo Brandão, Vinícius Cantuária, e Rubão Sabino. Ainda inédita é a trilha sonora composta por Vinícius e Dadi, para uma superprodução focalizando o surf. Detalhes: Caetano Veloso participou tocando ARP Strings, e Gato Barbieri se deslumbrou com a audição da fita.

4 OS ROLLING STONES anunciaram o fim de suas atividades ao vivo, segundo noticiaram os órgãos de maior importância na imprensa alternativa internacional. Sua última apresentação foi durante festival realizado ao ar livre, com os STONES apresentando uma das suas mais avassalantes apresentações dos últimos tempos. MICK JAGGER declarou ter intenções em continuar o trabalho do grupo em estúdio. Eu afirmo tranquilamente não passar tudo de apenas mais um fabuloso boato petrificante.



5 CASSIANO o esplêndido e comovido intérprete do super sucesso a "LUA E EU", planeja uma série de apresentações ao vivo na cidade do Rio de Janeiro a serem concluídas nos primeiros meses do ano super mágico de 1977. É incompreensível que um interprete com um disco lançado na praça recentemente não apresente simultaneamente um show com sua super banda. CASSIANO é um dos mais incríveis compositores, cantores instrumentistas e produtores do pedaço. Sua bolacha chama-se "CUBAN SOUL", e é simplesmente um dos melhores discos lançados durante o ano de 1976.

2 Este é DELROY WASHINGTON, a novíssima sensação no mundo alucinante do Reggae. Ex. Back-vocalista do grupo THE WAYLERS, Del foi apontado como a revelação musical de 1976, sacudindo platéias e atingindo a parada de sucessos com hits poderosos como FREEDOM FIGHTERS e JAH WONDERFUL, a primeira canção



prega a luta contra o imperialismo opressor e a segunda canta o planeta Terra para servir de morada paradisíaca para os homens, vivendo em igualdade. Seu LP, I - SUS será lançado em breve no Brasil pela Phonogram, que detém os direitos da Superquente gravadora Island Records, e conta com a supervisão do irlandês Noggie Nolon.

6 JIMMY CLIFF, primeiro músico do cenário Jamaicano a se tornar conhecido fora da ilha natal, gravou seu último LP nos novos estúdios RECORD PLANT, em forma de pirâmide. Como é sabido a pirâmide tem a capacidade de catalizar energias sutis do espaço sideral. Os engenheiros de som dizem que a qualidade acústica é sobrenatural.

A gravação da bolacha de ouro, começou apenas assistida por um pequeno grupo de convidados especiais, mas que de repente trezentas pessoas se comprimiam nos estúdios, dançando ao som da verdadeira festa que se instalou na fabulosa Pirâmide no coração de Nova York. CLIFF é contratado da WARNER, e figura de importância total na música atual.

tendo sido ele uma das primeiras pessoas a proporcionar uma oportunidade profissional a seu compatriota o Super Star BOB MARLEY. CLIFF tem vários LPs lançados no Brasil, restando apenas dois em catálogo, os recém-lançados FOLLOW MY MIND (WEA) e THE BEST OF JIMMY CLIFF (PHONOGRAM). É preciso ouvir.



ACERVO EAV