ANTONIO FERNANDO DA CONCEIÇÃO PASSOS

970012

TREM DE IMAGENS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

1997

UNICAMP

UNIDADE
N.º CHAMADA: TUNICAMP
P268t
V. Ex.
TOMBO BC/ 31342
PROC. 281/97
C [ ] D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 13/08/97
Nº CPD

CM-00100273-0

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA. DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP

P268t

Passos, Antonio Fernando da Conceição.
Trem de Imagens / Antonio Fernando da Conceição Passos. – Campinas, SP : [s.n.], 1997.

Orientador: Milton José de Almeida.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - Crítica e interpretação. 2. Imagem. 3. Arte e educação. 4. Cinema e literatura. 5. Criação (Literária, artística, etc.) I. Almeida, Milton José de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

ÍNDICE

ANTES DA IMAGEM, AS IMAGENS - 4

ANTES DO TREM, O TREM - 144

REFLEXÕES DO POSCÊNIO - 163

ANTONIO FERNANDO DA CONCEIÇÃO PASSOS

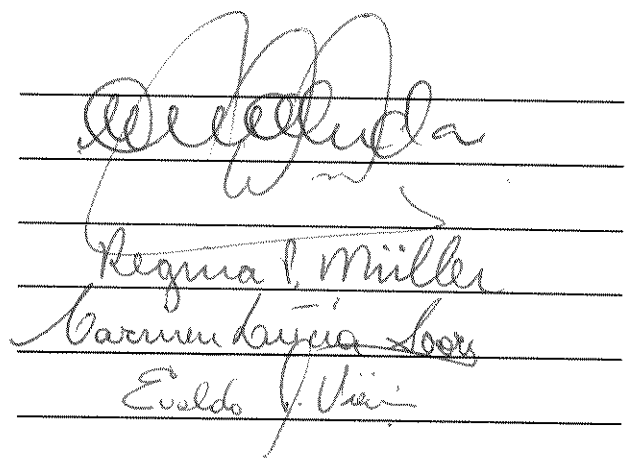
Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Antonio Fernando da Conceição Passos e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 1º / 7 / 97

Assinatura: _____

Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do Título de DOUTOR EM EDUCAÇÃO na Área de Concentração: Metodologia de Ensino à Comissão Julgadora da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Milton José de Almeida.

Comissão Julgadora:



A
Milton de Almeida
e
Wanderley Geraldi
que me apontaram o percurso

A meus alunos,
que embarcaram comigo.

1

ANTES DA IMAGEM, AS IMAGENS

De um pensamento que surgiu assim, escovando os dentes, olhando no espelho os olhos, surpreendentemente tristes e espantados olhando os dentes sendo escovados, os lábios repuxados, um sorriso falso de espuma.

Foi quando o olhar saltou da espuma aos olhos no espelho. Aí foi impossível escapar do pensamento por baixo de tudo, um pouco tenso, esperando:

(quando cascavel espera o rato é certeza que o rato vem? - dizem que sim, que é essa espera que o traz - da cobra dizem que tem poderes , encantamentos, porque agüenta a fome e a espera pode ser longa, mas os pensamentos não esperam, com o tempo submergem, viram caroços de neurose incomodando a alma da gente sem mesmo a gente saber, porque também ele, o pensamento, nasce do corpo e não da mente, mas é empurrado para ela, que insistimos em chamar de cérebro mas que na verdade se chama consciência, e quem o empurra é a primeira emoção que o fabricou - dor, desejo, alegria, medo - e são elas que encaroçam se, pressionadas por outras emoções, recusamos seus acessos a essa pequena parte de nós mesmos, que constantemente confundimos com nossa própria identidade, ela, a consciência.)

E o pensamento era uma preocupaçãozinha assim, acadêmica:

-Tese tem que definir: o que é? o que quer?

- Ou vai ser só uma colagem, coisas soltas, deleites?...

- Não. Tem que definir.

- Então a definição é esta:

O cinema (e a tv, o audiovisual) resgatando a criação literária, levando-a a um público que ela nunca teve. O cinema querendo, tentando , concretizar a literatura para a convergência de um único olhar, o olhar do diretor, do roteirista, que a exporá aos olhares coletivos. O cinema querendo ser os olhos do escritor no momento em que ele escrevia . O cinema querendo distribuir literatura e filosofia para o grande público. Embalá-las na atração das imagens e no envolvimento da música. O cinema querendo assegurar a presença da arte na vida social. A arte querendo assegurar a presença da transcendência na vida das pessoas, depois do grande extermínio de deuses, religiões e utopias. O cinema resgatando a transcendência. O cinema tentando dar à imagem o universo da palavra escrita.

(E se faz necessário abrir esse enorme parêntese para dizer que pode existir e existe um cinema que é arte e que hoje se mistura à televisão e

a outros tipos de criação aprisionados aos cálculos contábeis de uma indústria cultural que não é arte, mas comunicação com patrocínio, entretenimento com patrocínio, apenas vendas, técnicas de vendas que têm seu maior momento de arremedo artístico nos festivais de premiação, premiação de maior audiência, maior número de vendas, festivais onde artistas verdadeiros desfilam fantasiados a rigor, aceitando os jogos injustos de serem premiados ou preteridos porque sua arte vendeu mais que a arte do outro sentado a seu lado e porque ele subirá ao palco, será fotografado e filmado - o prêmio erguido nos braços - aumentando assim as vendas de seus filmes, poemas ou canções embalados nos processos de reprodução e distribuição industrial. E aceitam e aplaudem porque não existe outro caminho diante dessa indústria ávida cuja voracidade faz tornar velha e fora de moda a imagem que correu ontem mesmo por suas veias, seus balcões eletrônicos, essa indústria que tem que devorar seus produtos, que não pode ter estoques nem memória, pois seu lucro, sua sobrevivência, está presa ao novo, ao aparentemente novo mesmo que mesmice, repetição em novas embalagens, como nas novelas que não têm mais para onde ir, pois abriu mão da lógica que movia os personagens , lógica do coração , lógica da libido, lógica da mente, a boa e velha

lógica que não deixava queimar a comida na panela abolida no esforço da competição, na meta de aumentar as vendas e o que se vê, no lugar do entretenimento que tão bem nos foi ensinado por Chaplin e muitos outros, é o marasmo de personagens incoerentes que não avançam, mas passam de capítulo para capítulo pelas formas mais grosseiras, que violentam os valores da coerência, do bom senso, agredindo diariamente a inteligência e a sensibilidade, levando os arautos desses sistemas de vendas a afirmações de que essas coisas não mais existem, atrapalham, não é o que as pessoas querem, que as pessoas estão cansadas, querem apenas descansar, como está provado pelas pesquisas, pelos índices de audiência, pelo desejo do patrocinador, pelo crescimento do número de vendas, num circuito ensandecido onde evidentemente não há lugar para criações artísticas, não há lugar para as boas transcriações de obras de arte literárias para o cinema ou a televisão, não deixando ao cineasta sincero senão a possibilidade de um diálogo inexistente com o escritor já morto, onde poderia afirmar que entende o que este escreveu e que compartilha de seus sentimentos enquanto escrevia, porque viveu esse mundo agora escrito, viveu-o em carne e osso e mesmo redescobriu-o como vivido a partir de sua escrita onde cada palavra levantava,

levantou, camadas de memórias submersas, suas imagens, seus cheiros, cada som, o espaçar dos tempos emanados de cada frase, os silêncios das paisagens atravessadas por suas palavras, todas, num rio caudaloso carreando suas águas para o silêncio maior - o lugar onde ele, escritor, queria chegar - o lugar em que chegou, sem que necessariamente todos consigam enxergá-lo em sua exata solidão rompida grotescamente pela caricatura de um fardão e selada pelo absoluto silêncio de uma morte súbita, inesperada, morte que agora exige que se cessem as projeções, que se as barrem porque não se tem o direito de divagar em cima do que é do outro, de forçar em direção a seus próprios desejos uma realidade que não lhe pertence, por ser ela de tal forma tênue e móvel que a qualquer momento pode ser substancialmente alterada, se não for reerguida rapidamente essa barragem que as separa, e separa ainda a criação da projeção desenfreada, a loucura, trazendo-me de volta à realidade a que temos direito como leitores, ao Corpo de Baile, ao Grande Sertão, Veredas e a estas Primeiras Estórias de onde me vem agora a sede de transformá-las em som e imagem sem cair no mesmo arremedo e paráfrases obtusas que só vieram nos provar o que é o som, a imagem, se não uma redução arbitrária desse mundo sem limites evocado pelas

palavras escritas, silenciosamente lidas, redução impune protegida por esse poder da imagem diante de nossos olhos simiescos, espantados, fascinados , enganados, desde Lascaux, Altamira ou muito antes, por essa criação de uma aparência de realidade que nos dá o status de deuses-criadores, lutando para não corromper a criação que destilastes, gota a gota , entre as ansiedades das buscas e os prazeres duvidosos dos resultados - essa respiração onde a certeza daquilo que não é se alterna à dúvida em relação ao alcançado, na elaboração lenta, amorosa e delicada, feita e rejeitada, corrigida, refeita num fazer sem projetos , sem espaços delimitados, sem pontos cardeais , em direção a um vago norte que se definiu aos poucos, se preencheu por si, se tornou menos vago , que às vezes saltou evidente, e então deprimiu-te, exigiu cortes, para que essa evidência não o destruísse em um anedótico simplificado, como a indústria da tv e do cinema já o fizeram e certamente o farão, com esse mesmo texto e outros, porque o roteirista, o diretor não querem redistilar, gota a gota, o que já lhe sabem bem a um paladar apenas ávido de idéias novas, criações que possam alimentar as milhares ou milhões de imagens que têm de ser paridas todos os dias para preencherem as centenas de canais eletrônicos armados em rede sobre o planeta, esses profissionais,

provadores, classificadores de idéias a serem inseridas na máquina industrial, ignorando todo o percurso que te levou até o final do conto que, pronto, você o abandonou, fechou, entregou-o ao editor e a cada um de seus leitores. SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA.)

Mas tudo o que foi dito não passou de uma sucessão de intenções, insuficientes para definir uma tese.

Cada intenção ergue um cenário possível mobilizado pelo desejo. Não pertencem à mesma ordem que a das hipóteses construindo uma tese a ser verificada .

Temos que mudar nossa visão de um mundo com um único centro e assumir a figura de uma elipse com seus dois centros em torno dos quais giramos nossas ilusões de seres conscientes. Talvez em um centro a razão, o logos, o pensamento científico que não avança um passo sem verificar cuidadosamente as hipóteses sobre as quais se apóia e no outro a intuição , o desejo, a utopia, a religião, a arte - uma constante formulação de cenários - projeções de uma incansável esperança de compreensão e felicidade. E a constatação de que a vida se torna impossível sem a presença desses dois centros [1].

[1] Há pouco, em conversa com o prof. Paulo Freire ele nos dizia de seu receio de que sua saúde não lhe desse tempo suficiente para elaborar o que era agora o tema de suas preocupações : a importância da subjetividade.

No mito dos Andróginos a sexualidade masculino-feminina foi instaurada como punição à nossa semelhança exagerada com os deuses. Agora a humanidade tem recaídas no erro de tentar um valor absoluto, um só centro , uma esfera , um círculo em substituição à forma elíptica bipolar. Nostalgia de um centro único, nostalgia do um , da unidade. Essa nostalgia é a essência de nossa alma e sua energia vem toda desse pólo onde está o mistério da arte e da religião.

As tentativas de exclusão de qualquer um desses dois pólos, sempre em nome da verdade absoluta do outro, resultaram nos grandes crimes de lesa-humanidade. Da mesma forma que as religiões, antigas e modernas, mataram e querem ainda matar para impedir que pensadores avancem, pela razão, além de seus dogmas , os deuses a serviço do poder criaram o nazismo, uma utopia apaixonada para embalar uma expansão industrial-militar que produziu seus cinqüenta milhões de mortos. Em nome das razões apoiadas em um bem construído sistema de causalidade que coloca a subjetividade como efeito, o materialismo dialético e seu instrumento de ação, o materialismo histórico, liquida com o sonho de um futuro "racional" para a humanidade por ser incapaz de considerar o papel dessa mesma subjetividade como alavanca da vida social.

Arte e religião, ciência e filosofia , apenas nomes fugazes para os quatro pilares dessa mesa onde todos nós, para usar uma imagem de Bergman, jogamos xadrez com a morte. Os pólos do afeto e da racionalidade, que alguns insistem em situar como campos antagônicos, são apenas duas palavras que abrangem uma vastidão semântica.

O que nos salva será sempre o amor , essa energia que movimenta os jovens para ações generosas , muitas vezes piegas quando vistas a uma certa distância. No entanto é esse radicalismo, empurrado por desejos muitas vezes inconscientes e que jamais se reduzirão ao simples impulso biológico da reprodução e sobrevivência, que restaura o ciclo esperança-ceticismo da humanidade.

Esperança porque, vindos de seres unicelulares surgidos ao acaso, chegamos até aqui e, com a consciência do trecho percorrido, não podemos deixar de sonhar com novos horizontes. Para configurar esses percursos passados e futuros, criamos coisas como a poesia, a música, as religiões. E, ceticismo porque nos sabemos criados por deuses e não conseguimos compreender seus métodos e muito menos suas intenções . Nos salvamos então na razão , no rigor do raciocínio filosófico e científico.

As tentativas de submissão teórica de um pólo por outro é a própria alternância binária que movimenta a energia e a vida .

Temos então uma tese que não é tese porque não se coloca como uma afirmação a ser verificada, comprovada. Mas por outro lado se afirma como reflexão em torno do fazer artístico. Seu desenrolar não consegue prescindir da subjetividade e de sua substância, a memória. De um olhar de hoje sobre o que restou de uma impressão de ontem . E se alguma pergunta teria que ser formulada, seria esta: Por que essa emoção permanece?

Recordando os valores e idéias que fui criando ou encontrando ao longo do tempo, sinto que os erros e os desacertos de um período funcionaram como impulsos de energia para o seguinte. Momentos de visão mais ampla como respostas a momentos de visão mais estreita. Da mesma forma os períodos de sofrimento me levaram a um estoicismo diante de situações adversas, o que me ensinou a manter uma certa fé para as possibilidades futuras de felicidade ou alegria. "O pior que pode acontecer a uma pessoa é desprezar-se a si mesma" - uma frase de minha mãe que traduziu, na minha infância e adolescência, esse espírito de manter as esperanças. Assim, a sanfona dilata, a sanfona comprime, varia um pouco o tom, o timbre, mas a melodia segue a mesma. Se morrer com o fole distendido ao máximo, terei um final mais parecido comigo mesmo, é o que acho. Um final de vida mais próximo a seu sentido, que me parece ser o sentido do prazer. Prazer de qualquer origem, mas que sempre se reflete no físico. Prazer de estar vivo.

Olhando à minha volta, acredito que hoje existem dois tipos básicos de pessoas, as que se ajoelham diante do bezerro de ouro e acham que estão indo bem se ganham dinheiro ou poder e as que se deleitam na fantasia de tentar compreender o que significa esse intervalo entre o nascimento e a

morte. Me vejo neste segundo tipo, mas seriamente contaminado pelo primeiro.

Esse texto que se segue misturou coisas que eu acreditava estarem separadas - a história pessoal e o pensamento ou visão de mundo que desenvolvemos ao longo dos anos sobre a vida, a humanidade, enfim esse tipo de saber e de conhecimento que utilizamos nas discussões, nas leituras, no ensino e na política e que parece ser mais abstrato, de caráter social , generalizador e não apenas um produto do indivíduo. Alguns o chamam de saber sistematizado. Outros, de cultura. Outros ainda de pré-requisitos para se identificar ou aumentar o leque dos observáveis.

Do lado da história pessoal é muito fácil criar uma etologia *a posteriori*, mas se esse texto der ao caminho percorrido a aparência de um desenvolvimento lógico, ou de uma linha básica de conduta que se manteve por toda a vida, isso não será por acaso. Acredito que exista algo que vem de muito cedo e que permanece. Algo ligado à própria identidade.

A esperança é que o universo estritamente pessoal de um seja bem próximo ao pessoal de outro, de forma que aquilo que expressamos tenha

caráter transpessoal e sirva de referência e informação para outras pessoas eventualmente interessadas. Na verdade esta é uma intenção subjacente a toda obra de arte.

O trabalho de transportar uma obra de arte de um suporte para outro, no caso transferir obras de Guimarães Rosa para o audiovisual, é impregnado pelo universo pessoal do transportador. Sem essa impregnação é impossível realizá-lo, é o que tento mostrar nesse texto: minhas impregnações. Aquilo que grudou e não sai, nem com análise, nem com filosofias ou religiões. Vem-me até a sensação de que retirar essas impregnações é abolir a própria identidade, algo como afastar de si o sagrado e vender a alma ao diabo, alienar-se. Todos nós suportamos fazer isso um pouco, mas no final de tarde, ou somente nos finais de semana para os mais escravizados, procuramos correr de volta para nós mesmos, reencontrar-nos. É o reencontro com essa base (os americanos certamente diriam "padrões") , que nos leva a eleger, nem sempre conscientemente, preferências para o trabalho de transcriação artística. Então , neste caso, foi eleito Guimarães Rosa e dentro de sua obra o conto "Sorôco , sua Mãe, sua Filha" que, na verdade, me persegue há décadas.

O Homem se tranca em silêncios, a Mulher, em silêncio, chora - um clima que acompanhou minha primeira formação.

O acaso da minha existência só se tornou claro com o passar do tempo e a percepção do mundo e sua história.

Vem-me a imagem de uma longa calçada ladeada de árvores e postes a intervalos regulares. Cada um deles leva o nome da casa de que fica em frente. A árvore da Dona Zulmira, o poste da Tia Ditinha, a árvore do seu Bernardino, a árvore da Maria Alice Kulmann... Como piques para as brincadeiras de esconde-esconde ou traves para os jogos de futebol, eles delimitavam nossos espaços. Lá no fim , depois das duas árvores do doutor Lacerda , no trecho escurecido pela longa sebe da sua casa, vejo nessa hora já escura do crepúsculo uma figura que vira a esquina e vem caminhando decidida. Então eu saio correndo a seu encontro. Com meus curtos passos de criança de cinco anos o espaço se dilata. As árvores crescem e os muros se afunilam em uma longa perspectiva. Mas, daquela

bruma entre as sombras das árvores saltam desproporcionais os olhos sorridentes de minha mãe quando me percebe correndo ao seu encontro.

Fui o terceiro de seis filhos.

Aos quatro anos o primeiro sonho de que me lembro. Um bosque aberto de pinheiros, ao lado uma toalha estendida no chão, meu pai , minha mãe e a mesma luz amarela das manhãs de quando chegávamos para passar o dia na beira do Atibaia. Correndo, subi em uma enorme pedra escura em forma de rampa. Ao chegar ao topo a pedra se mexeu e começou a erguer-se : um réptil monstruoso despertava, e eu, trepado em seu dorso. Pavor. Desde então o mundo não seria mais o mesmo.

E, mais longe ainda , talvez a primeira seqüência de imagens : tinha três anos quando Sônia , que tomava conta de nós quando meus pais saíam para o trabalho, levou-me ao quintal para ver uma ninhada de pintinhos recém-nascidos. Ao chegarmos perto da tela da criadeira, que tinha a minha altura, os pintinhos correram assustados para a mãe e foram acolhidos sob suas grandes asas. Um retardatário aproximou-se procurando abrigo, a galinha apanhou-o pelo bico e atirou-o longe, de forma brutal. Ele ficou no canto oposto da criadeira não ousando mais se aproximar. "Ele picou o ovo depois dos outros e ela acha que ele não é

filho dela" - tentou explicar-me Sônia. Eu, paralisado pela violência e crueldade da recusa - "Tira o rosto daí se não ela te bica os olhos e você fica cego!" e puxou-me com força para longe da tela.

Paisagens da infância com marcas de ausência e espera. Um feminino enorme , banhando com sua luz imagens da vigília e dos sonhos - e o risco, depois sempre presente, da rejeição e do abandono. Um dos cenários mais antigos de minha memória e que vai sempre ser reativado diante dos fatos da vida e também no contato com determinadas obras de arte. Alguns quadros, de Di Chirico, Munch, um concerto de Rachmaninoff, outro de Bartok , Fernando Pessoa. Sempre o indivíduo, só, diante do espaço. Ulisses no mar. Sorôco na plataforma da estação, diante das paralelas que se perdem no infinito.

Tinha dez anos quando minha irmã, um ano mais velha, ganhou de presente uma coleção de livros, que mais tarde eu identificaria como literatura "água-com-açúcar" para formar boas moças. Tinha o nome de Coleção Menina e Moça, de vários autores estrangeiros. Histórias de meninos e meninas em ambientes de nobrezas e alta burguesia, com uma poesia que abria o livro , um poema de Machado de Assis do qual me

vem o verso "entre aberto botão, entre fechada rosa, um pouco de menina , um pouco de mulher".

Li-os todos , creio que quarenta livros. Foi o meu primeiro contato com a ficção. Logo compreendi o poder do escritor, poder de criar personagens e histórias. Veio-me o secreto desejo de ser escritor, profissão para a qual não havia escolas, profissão talvez tão nociva para os homens como o teatro para qualquer moça de família. O teatro que fazíamos à noite, para os adultos, nos meses de férias na fazenda. Teatro que nos fascinava e que alguns anos mais tarde fomos conhecer com o coração aos saltos.

Fui criado entre três irmãs e não me escapou certamente o cerceamento social que lhes era imposto. A idéia de querer ser escritor não podia sequer ser expressa - era uma vergonha, como dizer assim: "Quando crescer eu quero ser jogador, aventureiro, não quero garantias, quero incertezas." Para nós meninos, advogado, médico ou engenheiro - profissões que representavam não apenas status, mas principalmente estudos, coroamento de um longo e virtuoso caminho de estudos.

Não pensava nem sonhava que acabaria por me instalar exatamente ao longo desse caminho, não como produto dele, mas como um dos que trabalham em sua manutenção. Ensinar será sempre uma ação de

reencontrar-me em algum momento de minha vida, diante de um dos inumeráveis "caminhos que se bifurcam". O desejo de ser escritor deslocou-se para o trabalho em cinema e tv, um trabalho em equipe, longe da liberdade individual do escritor, trabalho às vezes um pouco forçado , um pouco constrangido e com momentos de recompensa quando a criação supera a necessidade de recursos, quando a subjetividade se impõe, se materializa. Da mesma forma que muitos escritores sobrevivem vendendo parte de seu tempo para o mercado editorial eu aprendi a vender meu tempo para o mercado audiovisual. Em mais de cem títulos em filmes e vídeos posso contar no máximo uma dezena feitos de acordo com o meu desejo e vontade de expressão. O resto faz parte de uma longa aprendizagem técnica, de pequenos prazeres e também de um embrutecimento da linguagem pressionada pelos objetivos da fonte pagadora. Para evitar a esquizofrenia passei a separar nitidamente a criação pessoal da encomenda. Essa separação acabou se refletindo nos cursos que dou - como compensando essa submissão ao mercado, passei a dar ênfase aos processos individuais de criação. Hoje me preocupo com a preservação do indivíduo e com a manutenção de circuitos onde possam circular as expressões individuais

O mundo imaginário vindo da literatura passou a ter uma relação direta com minha vida quotidiana. Aos onze anos meu pai me levou ao médico temendo surdez ou problemas mentais . As pessoas (pensando bem, acho que algumas pessoas) me chamavam e eu não respondia. Eu estava viajando na minha imaginação e um provável filtro seletivo me impedia de ouvir chamados que não traziam promessas de coisas agradáveis. Nessa época todas as brincadeiras com irmãos e primos eram extensões da literatura . Índios, detetives, cavaleiros, espadachins etc. era disso que brincávamos, a partir das leituras. A paixão pelos livros de ficção era tão grande que tínhamos que ler escondidos de minha mãe e de meu pai , disfarçando-os entre os livros de estudos.

Nesse ano eu estudava em uma escola particular, preparatória para a admissão ao ginásio. As vagas no Colégio Estadual eram disputadas e na cidade havia dois preparatórios, o de "dona Yolanda" e o de "dona Dulce". Eram duas professoras que preparavam uma média de sessenta alunos cada e se rivalizavam para ver quem colocava mais alunos dentro do então famoso Colégio "Culto à Ciência". Fui matriculado na dona Dulce , o que significou um grande esforço por parte dos meus pais, uma vez que a mensalidade era cara para suas rendas. Até o final do ano era

certo, por parte da professora , que eu não conseguiria entrar, inclusive minha mãe foi previamente advertida de tal fato: uma tragédia diante do que fôra pago. Entretanto nos exames minhas notas foram surpreendentemente boas e fui aprovado com uma média bem alta. Lembro-me que após a publicação das notas nos jornais, a professora falou que eu era uma ostra, com uma pérola dentro, lógico - tinha passado o ano inteiro fechado e só agora me abria. Me abria porque eram exames escritos, se fossem orais provavelmente eu fracassaria. Era muito tímido, realmente uma ostra. Não tinha segurança para me expressar e muito menos coragem para me defender quando injustiçado. Olhava para as nuvens no céu e pensava "Deus está vendo que eu estou certo", e isso disfarçava o desconforto que me dava minha própria timidez.

Neste mesmo ano uma alegria . Eu tinha um dinheiro, "um conto de réis" depositado na Caixa Econômica. Fôra um presente de minha avó paterna, Vó Benedita, minha madrinha, de quem me lembro apenas deitada na cama, entrevada, uma mulher severa, acostumada a mandar, e que antes de morrer dera um conto de réis para cada afilhado. A ética de meus pais, apesar das necessidades crescentes por que passávamos, impediu-os de tocar nesse dinheiro. Nas férias, na fazenda de meu avô materno, eu vivia

em torno de cavalos . Pensei em comprar uma égua. Depois de um conselho de família meu avô aceitou o "negócio". Dei-lhe o dinheiro na frente de meus pais e de meus tios. Eu era dono da Neblina que estava prenhe, prestes a ter um potro, que se fosse macho se chamaria Trovão. Nessa época comecei a viver a tristeza de amar a vida no campo e ter que passar todo o período de aulas na cidade. Me lembro de que, ao vestir uma camisa, encontrei grudada nela uma semente de amor-seco. Vieram as lágrimas - eu sofria, em silêncio, a distâncias dos dias e meses que me separavam da fazenda. O dia de volta, ao final das férias, era sempre um dia de luto. Aquela semente era mais que um escapulário, aqueles saquinhos de relíquias que minha avó andava pendurando na gente pra proteger de cobras e pecados. Grudei a semente no lado de dentro do bolso da camisa - o meu amuleto. A marca de meu amor pela vida na fazenda estava grafada em todos os meus livros e cadernos de escola - a misteriosa sigla "NT" - só eu sabia seu significado : Neblina , Trovão, minha paixões secretas. O capataz da fazenda era o João Herculano, um negro com metade da testa escura e metade parda. Ele era o mestre. Hoje sei que contrabalançou os inúmeros aspectos negativos e agressivos que vinham de meu pai, quase sempre trancado, pronto a explodir em

violência contra nós. João Herculano era dono de uma constante alegria, nos ensinava tudo, montar, domar, pescar, caçar rãs depois da chuva, tirar mel das colméias, lidar com gado. Quase todas as noites ficávamos , eu, irmãos e primos (só os meninos, claro) no terreiro de sua casa, ouvindo as músicas que ele e outros camaradas tocavam e cantavam. João no cavaquinho, Nêgo no pandeiro e Fio-da-Véia no tamborim. Um dia o João breganhou um cavalinho que ele tinha com uma sanfona vermelha e branca, toda em madrepérola. Em menos de uma semana ele já estava tirando uma porção de músicas. Era o nosso ídolo. Também nos deu valiosas instruções sobre a vida reprodutiva. Uma noite, do terreiro escutamos o barulho característico de um garanhão cobrindo uma égua no pasto próximo à casa. - "Ô João!" - o Sérgio meu primo, perguntou - "quantos litros de porra vai prá fazer um potrinho?" "Vai bem uns três litros", ele respondeu sem vacilar. Fiquei pensando em quantos litros meu pai tinha gasto comigo, um pensamento desagradável que perdurou muito tempo.

Foi neste ano dos meus doze anos que minha avó materna morreu. Regina, seu nome, Gina era como meu avô a chamava e Madrinha como todos os netos a chamavam. Uma italianinha pequena, sempre de negro,

devota e preocupada com a moral por oposição ao meu avô sempre "arrastando as asas" às mulheres. Eu tinha ido ao cinema em vez de ir à aula - nós tínhamos sido dispensados não sei por qual motivo e o filme era um documentário sobre a mata tropical brasileira chamado "O Inferno Verde" - uma época em que a mata era, na opinião geral, uma inimiga da civilização. Ao chegar em casa mais cedo topei com a minha mãe que me repreendeu : "Você não foi à aula?" e , em seguida, como me acusando - "Sua avó morreu". Fui para o meu quarto, tentei chorar , mas não consegui. Dois dias antes havia sido levado ao hospital onde vira minha avó agonizando , com respirações dolorosas dentro de uma tenda de oxigênio. Eu não entendia aquele ritual de morte e somente no dia seguinte, após terem baixado o caixão ao túmulo, e os pedreiros terminado de assentar a laje, foi que me senti aliviado: aquela morte estava encerrada.

Dois acontecimentos foram conseqüência da morte de minha avó. O primeiro ocorreu durante o remanejamento de quartos decorrente de sua morte. Ao ajudar meu pai e meu irmão mais velho a levar o grande colchão da cama de meus pais para outro quarto, surgiram, no momento em que o erguemos, várias toalhinhas manchadas de sangue, que estavam

ocultas sobre o estrado. Vi que meu pai nos apressou, tentando nos afastar daquele quadro mas meu coração saltou para o seu significado. Cada toalhinha suja de sangue era a prova inconteste das violações noturnas que ele cometia contra minha mãe e ficou claro para mim porque um dia eu a surpreendera chorando diante da imagem da Imaculada Conceição que ficava sobre a camiseira de seu quarto. Anos depois a cenas de sexo no cinema me traziam um aperto no coração - a violência do macho , os garanhões na fazenda, a violência contra a mulher, as mulheres, depois, minhas irmãs incompreensivelmente se enfeitando frente aos espelhos, para atraí-los, seus primeiros namorados, uma sensação de doentio no comportamento de algumas meninas que me assediavam , uma paixão calada por outras que pareciam me ignorar mas que eu amava em segredo , Naná, Ceres, Mariza... paixões secretas da primeira adolescência.

O outro fato, conseqüência da morte de minha avó materna, foi que meu avô "perdeu de vez o juízo". Todos os espelhos da casa - penteadeiras e guarda roupas em cada um dos quatro dormitórios , os espelhos das cristaleiras na sala de jantar e na copa, o espelho do banheiro, a sala de visitas sempre trancada por causa de seu enorme espelho oval - todos os

espelhos cobertos com lençóis num clima estranho , como na quaresma as imagens nas igrejas. Meu avô , ao ver sua própria imagem no espelho queria matá-la, primeiro a bengaladas, depois com seu velho revólver que tivemos que esconder. "Foi ele" - dizia mostrando sua própria imagem - "foi ele, esse safado, que matou a Gina!". Esse fato me impôs a necessidade de pensar no que é a vida.

Com certeza, se fosse fazer um filme sobre a volta de Sorôco à sua casa , após o embarque da mãe e filha, seu confronto consigo mesmo teria que ser diante de sua própria imagem, talvez frente a um velho caco de espelho.

Aos treze anos tive que trabalhar, além de estudar, conheci uma realidade distante daquela que me vinha das leituras de então: Tarzan, Arsène Lupin, Winnetou e muitos outros heróis que nos vingavam das caretices dos deveres cotidianos. Meu pai, um eterno desadaptado ao mundo dos negócios, finalmente entrara em inadimplência total e o salário de professora primária de minha mãe podia garantir o básico para seis filhos e um marido, mas nós não tínhamos como viver apenas com o básico. Foi uma época em que começavam as amizades da adolescência,

uns a freqüentar a casa dos outros, e eu tinha ordens expressas de não convidar ninguém para ficar para o almoço ou jantar, simplesmente porque não havia comida suficiente para as visitas. Nós mesmos nos ironizávamos com nossa longa dieta de arroz , feijão e beringela, esta porque meu pai tinha plantado um canteiro enorme no quintal de onde vinha também , somente aos domingos, um frango para a mesa, isso que os nutricionistas chamam hoje de "proteína animal" e que nós roíamos até os ossos. Não sei se por ter sido mandado ou por um secreto prazer , todos os domingos, após a missa, eu ia ajudar a empregada a matar o frango. Ao chamuscá-lo, depois de despenado e todo nu, sobre uma bacia onde jogava álcool e punha fogo, ela me falava sussurrando : "Quando você morrer você vai para o inferno e lá é assim que os diabinhos vão fazer com você" - uma frase que nunca me assustou. Ao contrário, eu já desconfiava dos dogmas da igreja e, dois anos mais tarde eu iniciaria uma campanha com primos e amigos tentando provar-lhes que o inferno não existia.

O colégio "Culto à Ciência" - tempos de escola pública de elite - exigia ternos e gravatas. Como o dinheiro era curto, fui trabalhar de entregador de jornal no Diário do Povo.

Fiquei assim sabendo que no verão o sol nascia exatamente às vinte para seis, o que significava mais uma hora pedalando e o trabalho estava terminado. Aprendi, como fazem hoje os bóia-frias, os lixeiros e muitos outros profissionais de serviços socialmente desvalorizados, a enterrar o boné na cabeça para não ser reconhecido por alguma garota do colégio, cujos pais não só assinavam o jornal como tinham o bondoso hábito de, chegando o Natal, mandar os filhos levar uma gorjetinha de boas festas ao entregador.

Mas, além dos percalços de um adolescente envergonhado, este meu primeiro trabalho assalariado trouxe-me a vantagem de uma certa independência, do hábito de ler jornais e, principalmente, da possibilidade de, tendo dinheiro meu, ir secretamente ao templo mágico, recém-inaugurado, que ficava apenas a duas quadras de casa, o Cine Ouro Verde!

Era o esplendoroso início do cinemascope, com um sistema de som que envolvia a luxuosa sala com mais de mil poltronas - eu mergulhava solitário, pequeno demais para, sozinho, sem um acompanhante que participasse ou testemunhasse comigo toda aquela magia, assistir Elizabeth Taylor, Richard Burton, Jack Palance e inúmeros outros em

filmes como Rapsódia, O Manto Sagrado, Átila Rei dos Hunos. Um privilégio ter treze anos e dinheiro, no momento do apogeu de Holywood. Para ver filmes proibidos a menores de 14 anos alterei a data de nascimento na caderneta do colégio. Uma pequena contravenção diante do enorme fascínio do cinema, fascínio que ligaria minha vida ao audiovisual.

Ainda hoje, por razões de viagens, me encontrando em cidades estrangeiras, sem amigos, sem companhia, a sala de cinema "en solitaire" é para mim um ambiente familiar e acolhedor.

Meu pai, com sua incapacidade de sobreviver numa sociedade capitalista[1], passava longas horas, às vezes dias, calado , o cenho franzido. Minha mãe nos alertava - "Cuidado! vocês já viram o rosto de seu pai?" - falava daquele sulco que se formava entre as grossas sobrancelhas. Nós sabíamos que qualquer deslize de nossa parte seria a violência: pancadas, castigos, restrições. Quando ouvíamos o motor do seu carro se afastando era o alívio; chegando, eram as arrumações

[1] - Alguns anos depois minha mãe me contou que logo após o casamento encontrou-o chorando no quarto. Indagado , respondeu que estava triste porque , com os filhos, teria que abandonar de vez o sonho de ir morar no Araguaia. Única referência de sua fragilidade, sempre oculta sob a rispidez e violência, que me ficou.

apressadas e, principalmente, fuga imediata dos locais de seu possível trajeto.

Refugiei-me em um quarto do porão, exatamente sob a sala de visitas que me permitia acompanhar o ruído de seus passos pelo assoalho e assim evitá-lo. Nesse velho porão , onde antigamente meu avô estocava queijos e outras coisas que trazia da fazenda, ninguém mais entrava. Vivia trancado e não havia nada lá dentro que pudesse ensejar uma visita de alguém da casa, principalmente de meu pai. Durante dois anos o porão ficou sendo o meu espaço privado.

Foi ali que pude ler, secretamente, os pensamentos de Diderot, emprestados por uma colega de escola cujo avô recém-falecido, além de ter uma grande biblioteca, era ateu. Entre outras revelações o pequeno livro me lançou a ironia: "Se você coloca em um quarto um homem, uma virgem e uma pombinha e nove meses depois a virgem tem um filho, quem é o pai? Lógico, a pombinha".

- Meu avô foi pro inferno, me disse esse amigo.

- Por que?

- Ele era ateu. Está na bíblia, ateu vai pro inferno - ria de mim.

Minha formação cristã levou-me ao confessionário: "Padre, não consigo acreditar no inferno. Acho que Deus não iria fazer um inferno pras pessoas. Não tem lógica, padre" - "Você precisa ter fé, meu filho" - "Fé no inferno?" - "Fé na palavra de Deus."

Achei um livro, Ciência e Fé, cujo principal argumento a favor da fé era: "Você não acredita que sua mãe é sua mãe? Você precisou de provas para acreditar nisso? Então, todos precisam da fé para viver!" Não foi suficiente para me convencer - mesmo para um adolescente, a existência , ou não, de uma mãe verdadeira não implica nas mesmas coisas que a de um deus verdadeiro. A fase religiosa estava encerrada. "Cuidado com o Fernando!" era a advertência que minhas tias faziam a meus primos diante de meu fervor anti-religioso, "Ele anda com idéias estranhas!" Minha mãe, informada, optou por uma posição de fé otimista : "Meu filho, cuidado com suas leituras. Existe muita coisa que não presta, que somente destrói e não edifica. Eu confio em você". Edificar. Caiu-me nas mãos um livro de meu tio Mário, um tio extremamente liberal que dois anos mais tarde quis me levar a uma casa de putas, junto com seu filho, uma ano mais velho que recusou, por medo, o mesmo medo que eu tinha mas fiz questão de esconder. O livro era "*O Homem Medíocre*" de Ingenieros,

uma apologia da diferença do ser superior frente à massa de medíocres. Depois foi um pulo para as leituras longas e incompreensíveis de Schopenhauer - *O Mundo como Vontade e Representação* - e *A Crítica da Razão Pura* de Kant. Na parede caiada ficou escrito a carvão a frase copiada do *Ecce Homo* de Nietzsche "Eu sou alguém e sobretudo não me confundais com qualquer um".

As páginas em branco dos velhos livros de escrita da fazenda foram o suporte para as minhas escritas dessa época. Um romance que nunca foi pra frente, algumas crônicas e poesias, duas destas publicadas no Suplemento Infantil do Diário do Povo. A poesia denunciava a miséria humana como fruto da ambição[2] (a fé se fra mas ficara o sentimento cristão de justiça social) e a crônica criticava os poetas "modernos" por usarem minúsculas onde a gramática tradicional exigia maiúsculas. Por causa dessa crônica fui chamado à redação do jornal onde a editora do caderno infantil me convenceu a mudar o título (algo como "Os incompetentes") para "Errados?...", explicando-me que eu estava coberto

[2] A primeira estrofe era assim "Em minha porta alguém bate/ Abro. é um engraxate/ Que diz com voz esganiçada/ Que tal uma engraxada?" - Até hoje sei a imagem mental que criou essa poesia. A porta da casa da dona Zulmira , vizinha da casa em que eu morava aos oito anos, dava para a rua e o interlocutor do engraxate era seu filho Laércio, que na época deveria ter uns vinte anos. Todas pessoas são assim, precisam de uma imagem para suportar o pensamento?

de razão, mas que, por outro lado, os poetas tinham licença para não seguir a escrita convencional...

Nesse período, um dos inúmeros choques com o mundo formal da educação . Um professor, que era um poeta, ou pelo menos tinha um livro de poesias "modernas" publicado, leu todas as notas de redação da classe, menos a minha. Depois , para minha surpresa, leu a minha redação onde em tom irônico eu colocava o absurdo de vinte e duas pessoas ficarem correndo , suando, se degladiando para dar pontapés em um pedaço de couro cheio de ar e o absurdo ainda maior de outras dezenas de milhares de pessoas ficarem vendo aquilo e urrando nas arquibancadas. A cada parágrafo a classe ria. Eu tinha conseguido transformar um jogo de futebol em um espetáculo irracional e ridículo. Ao final ele falou com voz solene: - A redação está ótima, o português cheio de erros . Nós não estamos aqui para formar escritores, por isso o senhor tem apenas cinco!

Hoje me lembro que foi nesse mesmo ano, não sei se mesmo mes ou dia, que meus pais foram chamados ao colégio. Conseguiram, não sei como, negociar minha não-expulsão: um inspetor de alunos tinha me visto pôr fogo nos papéis velhos que se acumulavam dentro de minha carteira.

Ainda por ironia , uma das minha punições foi o ter que lixá-la e envernizá-la no intervalo entre aulas. Meu pai, numa atitude inexplicável não me repreendeu, apenas me deu as lixas e uma latinha com uma "boneca" para passar o verniz. A ironia: ao lixar o tampo da carteira eu tentava apagar os nomes que eu nela havia inscrito: Garrincha, Didi, Vavá, Pelé e Zagalo - o ataque campeão do mundo!

O inexplicável silêncio do meu pai me fez pensar que eu tinha ultrapassado os limites . Algumas semanas depois eu o ouvi dizer a minha mãe: "Esse menino não é bom da cabeça". Mas , um pouco mais para a frente, eu tive que faltar a duas aulas de ginástica por vergonha de mostrar os vergões que tinha em minhas costas. Com a desculpa de que eu tinha ido , sem avisar, ao sítio de um dos meus tios maternos, com quem ele não falava há sete anos, me encurralou na cozinha e me massacrou com um grosso pedaço de fio que ele guardava ciosamente à chave em sua gaveta, apenas para usá-lo contra os filhos. Depois dessa surra foi a minha vez de não falar mais com ele, um mutismo que se arrastou por quase toda a vida, mesmo quando, às vezes, ficávamos um ou dois dias a sós na fazenda.

Desde pequenos tínhamos aprendido a pedir a benção de manhã e à noite antes de dormir. Minha recusa em lhe dirigir a palavra se tornou óbvia, mas ninguém comentou, felizmente eu "não era bom da cabeça". Fui adquirindo um "status" à parte dos de meus irmãos. Com o seguir do tempo duas vezes ele me expulsou de casa, mas , no mesmo silêncio, ignorei sua ira, com o pensamento firme na certeza de que a casa de onde ele estava me expulsando não era dele, mas herança de minha mãe. Penso hoje que meu mutismo era idêntico ao dele. O confronto continuou até pouco antes de sua morte, quando eu já tinha mais de quarenta anos. Nunca soube quem foi exatamente meu pai . Sabia de suas alegrias para as coisas do corpo, como nadar e comer. Mas nunca entendi o ódio trancado que ele sempre guardava em si, pronto a explodir. Uma capacidade imensa de magoar-se e uma resposta única : o silêncio, o cenho franzido, a violência. Assim ficou Sorôco depois que sua mulher fugiu . Nesse silêncio ele criou sua filha e encarcerou sua mãe. Um silêncio que parece querer dizer: "Veja o que vocês fizeram comigo!" Mas que não diz, que acusa no não dizer e se alimenta cada vez mais desse mesmo mutismo até impossibilitar a volta da palavra porque esta agora passará a significar a fraqueza assumida, a toalha no chão. Anos e

anos assim . E para as pessoas ao lado, só restará a fuga. Ou a loucura - esse fugir permanecendo.

Nessa época eu não conhecia a figura de Sorôco e sua loucura que hoje lhe atribuo, e nem a assumida "loucura" de Hamlet. Mas esse dois personagens repercutiram firme em minha alma assim que os descobri. E até hoje encontro indícios que me ajudam a formar o sentido dessa repercussão. Mas o sentido faz como o horizonte, quando nos aproximamos ele se afasta, se dilata.

A partir daí, um rosário de figuras que me tocaram , como o silêncio do *Velho e o Mar* de Hemingway, e principalmente o silêncio do escritor no episódio final quando a mulher no restaurante, vendo o enorme esqueleto do peixe que havia sido devorado pelos tubarões, equivocadamente comenta: "Ah, os tubarões? Eu não sabia que os tubarões eram tão grandes!" - ou o silêncio de a Ilha Nua de Kaneto Shindo, ou o silêncio do homem traído pela mulher que foi morar em um barraco de ferro , trancado por um grosso cadeado, e que reencontrado por ela arrependida, se mantém firme na irreversibilidade de seu mutismo, no *Dodeskaden* de Kurosawa. E ainda, um lema que freqüentou meus cadernos dessa época, extraído da leitura da vida de Santo Agostinho,

presente de minha mãe tentando trazer-me de volta à fé: "Age e fala pouco", grafado apenas AFP o que permitia o disfarce de ser Antonio Fernando Passos. Mutismo escorado na certeza de uma justiça ou de um olhar superior ao olhar dos homens, olhar que sabia da boa fé de minhas intenções, olhar de um deus ateu que me compreendia, olhar que certamente tinha como paradigma primeiro o olhar sempre confiante e otimista de minha mãe que se obstinava em me ver sempre como um menino de bem.

As indagações metafísicas continuaram como busca de uma identidade pessoal frente a um mundo adulto insatisfatório. Leituras apressadas, superficiais, dolorosas, frases que tinham que ser lidas e relidas, decoradas, para que entrassem em meu entendimento, para que fosse possível, mesmo que secretamente, que eu pudesse viver a partir de sua indicações, que pudesse assumir suas consequências. Valiam mais os títulos, o espírito que eu apreendia vagamente desses autores que a coerência de suas idéias. Eram produtos estéticos, mais que filosóficos. Me ditavam a maneira de andar, de vestir, de falar. Criavam minha individualidade diante dos outros e diante dos inúmeros espelhos espalhados pela casa.

Aos dezesseis anos passei para o curso noturno e comecei a trabalhar em um escritório de representação comercial do irmão mais velho de meu pai, um homem de voz poderosa, de uma extroversão autoritária e olhar tão seguro que beirava a severidade: meu tio Benedito. Além de representar algumas marcas comerciais, ele atuava firmemente como diretor de um hospital psiquiátrico, um trabalho voluntário que executava como comandando um pelotão de soldados. Não me lembro de alguma vez tê-lo visto sussurrar. O tom de sua voz, sempre alta, não pressupunha réplicas. Ele era assim com todos, e hoje me pergunto se também o era com seus filhos. Meu pai era assim com os filhos, mas tinha uma voz cordial e tímida com os outros.

Único funcionário, encarregado de abrir e fechar o escritório, varrer, tirar pó das mesas e armários, atender ao telefone, atender eventuais pessoas que vinham solicitar internações no manicômio, ir ao correio passar telegramas e pegar a correspondência na caixa postal e, ao sábados, novamente o boné enterrado na cabeça, passar pano em tudo , lavar o banheiro.

Foi uma época de muito tempo livre, aprisionado em uma escrivaninha. Meu tio sempre viajando ou correndo o comércio, raramente aparecia.

Nas idas ao correio , passava na Biblioteca Municipal para trocar livros lidos por não-lidos . Às vezes alguns eram candidadmente barrados pela bibliotecária : este é para você ler mais tarde, quando for maior..." - *A Carne*, de Júlio Ribeiro, *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, outro de Jorge Amado... - a paixão pela fazenda se satisfazia através das letras. Mergulhado no tempo da literatura, esquecia-me do tempo aprisionado no escritório. Um ano de leituras brasileiras, ligadas, sempre que possível, à vida mais primitiva - os pampas de Érico Veríssimo, os garimpos de Herbeto Salles, as salinas de José Mauro Vasconcellos. O ser tão romântico de Taunay e Alencar e o ser tão seco de Graciliano. E a surpresa de um ser tão mais denso em *Sagarana* de Guimarães Rosa, que chegou macio como os passos certos e miúdos de um burrinho chamado Sete de Ouros e nunca mais foi embora. Cada vez que surgia dentro de um conto ou romance um objeto tecnológico, como caminhão, trator , rádio ou telefone, o encantamento se quebrava. Eu não suportava e não entendia como alguns autores , talvez por serem oriundos e criados na roça, e terem uma outra visão a respeito desses produtos de origem industrial, misturavam artefatos totalmente urbanos com as coisas

"naturais". Tudo o que vinha da cidade tinha para mim um sentido profanador .

Na fazenda nós passávamos meses entre cavalos, vacas e bezerros. a casa era constantemente atravessada por um porco mais curioso ou galinhas esfaimadas. Gansos , patos e marrecos. João-de-barro na árvore ao lado, juritis ao por do sol; bem-te-vis e sabiás juntos com o mugir do gado de leite eram os primeiros a cantar na madrugada. Eram as saudades deles ou saudades de mim lá, junto com eles? Mitigava essa ausência em minhas buscas pelas prateleiras da biblioteca. Numa dessas retirei o Lobo da Estepe, de Hesse, certo de que aí iria encontrar a vida selvagem dos cossacos que eu acabara de conhecer com seus cavalos em o Don Silencioso de Cholakhov . Aprisionado na cadeira cheguei até o meio do livro certo de ter penetrado no mundo da loucura. Não consegui ir até o fim.

Ficava assim horas e horas no território de minha felicidade, um território onde meu pai nunca estava e, ao escutar os passos de meu tio, fechava a gaveta dentro da qual estava aberto o livro. Embora eu não tivesse tarefas a fazer depois de cumpridas as de rotina, lia escondido. Meu tio provavelmente deve ter checado o tipo de leitura que eu fazia e, não sei se

por desaprovação ou para aproveitar melhor o meu tempo, incumbiu-me de datilografar trechos de atas da Real Sociedade de Beneficência Portuguesa nos quais eram citadas ações e propostas realizadas por meu avô paterno de quem ele estava fazendo uma espécie de justificativa para a Câmara Municipal aprová-lo como nome de rua. A vantagem que tirei dessa monótona tarefa foi o de ter aprendido a datilografar sem olhar o teclado e de ter conhecido superficialidades a respeito desse meu avô, que não conheci, de quem eu nunca soube nada e a quem eu devo nome e sobrenome. O único traço de sua personalidade me veio por minha mãe me contando ter deixado um dedo de vinho no copo durante o primeiro jantar em sua casa, o que lhe valeu a admoestação: - "A senhorita deve beber todo o vinho. Com esse vinho não se faz esse tipo de boas maneiras". E ficou também a estória de que chegando ao Brasil, ao estabelecer-se em Campinas encontrou um homônimo, Fernando Cruz, o que o levou a adotar o sobrenome Passos, tirado da aldeia Passos do Silgueiro, de onde havia saído, em Portugal. Pelas atas ficou a idéia de um homem com grande espírito comunitário, preocupado com o bem estar de seus conterrâneos e dedicando sua vida à construção de um hospital

que os atendessem . Não ganhou dinheiro, não ficou rico. Ganhou nome de rua.

Desse período trabalhando no escritório do meu tio, ficou essa impregnação pela literatura brasileira de caráter regionalista. A leitura me libertava do mundo em volta e alternava-se como fuga do real com os devaneios que há muito eu criara o hábito de fabricar, desde os tempos em que, agredido por meu pai, punha-me a imaginar situações onde eu era o herói. Esses devaneios ocorriam com maior intensidade na cama, antes de dormir e se tornaram uma fonte inesgotável de prazer, mesmo sabendo que eram fantasias. Creio que esse exercício de imaginar, que em termos psicológicos pode ser reduzido a uma mera atitude compensatória, o que é um engano, ajudou-me a manter o equilíbrio diante das dificuldades e , sobretudo, criou uma instância virtual que estabeleceu sempre um tempo ou um espaço hipotético onde as coisas poderiam, um dia , ser realizadas conforme os meus desejos. E, o que estava por trás de toda essa energia imaginativa era o desejo de ser reconhecido, principalmente por uma figura feminina, como diferente do tímido e frágil com que eu me tinha em conta. Esses devaneios não se confundiam com os devaneios de ordem sexual , que um pouco mais tarde

passei a praticar de forma bem aplicada e com finalidade masturbatória. Eram longas histórias ou eventos, com personagens e enredos que às vezes continuavam ou eram retomados de forma modificada dias após dias. Essa capacidade de imaginar , que se iniciou como fuga e compensação , sempre presa a cenários rurais - a terra da liberdade -, deve ter contribuído muito para um tipo de raciocínio imaginativo que mantenho até hoje. O que houve foi seu deslocamento - deixou de ser secreto para ser assumido como interpretação ou possibilidade de desdobramento do real. Sua freqüência como atividade secreta chegou a tal ponto que , quinze anos mais tarde eu separava as pessoas em dois grupos : as que tinham devaneios e as que não tinham , sendo que as primeiras , para mim, atestavam um estado de dissociação, neurose . Eu passei a não suportar mais esse tipo de atividade imaginativa trancada, com o mesmo sentimento de um prisioneiro que após cumprir uma longa pena não suporta a possibilidade de ter que rever a sua cela.

No entanto ficou o costume de levar avante um raciocínio, mesmo que lógico-formal, vestindo-lhe as roupas de uma realidade imaginada.

Agora sei que ao vestir os termos de uma realidade imaginada estou sempre projetando meus conteúdos nessa realidade e que a projeção,

sendo inconsciente, é válida e inevitável. Vejo quanto ridícula é a figura de um juiz emitindo uma sentença a partir da jurisprudência dos livros e tentando negar seu envolvimento pessoal no caso. O burocratismo é uma grande doença da humanidade, e, embora ele tenha como intenção de princípio exatamente evitar decisões injustas, ele mais tem servido ao poder que à justiça. Daí há que se desconfiar sempre das pessoas pouco imaginativas e que se apegam a normas e regras e as colocam acima de suas próprias aspirações, desejos e valores. Esta atitude reflete de imediato uma mentira - seus reais desejos e valores estão escamoteados no uso supervalorizado que ela faz das leis, regras e normas e essa supervalorização obedece a um desejo, uma projeção ou simplesmente a uma hipocrisia consciente.

Hoje sei que não existe arte sem projeção, como não existe amor, como não existe educação, ensino e pesquisa sem que esses valores inconscientes estejam presentes. A educação sem a projeção por parte do educador é uma fantasia que quer dar ao ser humano a dimensão de um objeto. Mas, felizmente , todos os fracassos em direção a esta tentativa atestam a importância de se levar em conta o aspecto projetivo das relações entre os homens. Para chegar a estas constatações, que podem

parecer óbvias para alguns - estamos vivendo uma época em que algumas obviedades devem ser recuperadas -, sei que teve muita influência a repressão de meus pais e de outros setores das minhas relações na infância e adolescência que me empurraram para a fuga no imaginário.

Meu antecessor , como empregado do escritório de meu tio , foi um primo mais velho, que deveria ter cerca de trinta anos quando deixou o "cargo" por aposentadoria compulsória. Seu nome não sei , mas ele era conhecido na família como Pininho, porque segundo o humor irreverente das irmãs de meu pai faltava-lhe um pino na cabeça. Um dia, visitando minha tia Henriqueta, com quem ele morava - seus pais eram falecidos -, pude contemplá-lo e concluir que eu devia sair daquele escritório onde a rotina era avassaladora. Pininho , aposentado por incapacidade mental , passava horas a contemplar o retrato de uma atriz, pregado na parede de seu quarto, com um ar inquietante de beatitude. Quase nada falava e ao que consta sua única atividade era ir, uma vez por mês, receber seu salário e gastá-lo ingerindo quantidades enormes de doces na confeitaria a poucos metros do banco. Sua voracidade era tamanha que a geladeira de minha tia estava tranca com um cadeado. Projetei seu estado como resultado de longos anos naquela rotina em que a leitura se tornava obrigatória.

Lembro-me ainda que aos sábados , quando realizava a faxina, encharcava de água o assoalho e os pés dos móveis, com uma esperança secreta e não muito assumida conscientemente, de que algum dia eles viriam a apodrecer pela umidade, o que provocou uma repreensão severa de meu tio ao descobrir um dia grandes poças d'água ocultas sob armários e balcões.

Só me restava mudar de emprego.

Fui trabalhar em uma farmácia , como caixa e balconista. Foi o ano em que descobri Sartre ao ler "*A Idade da Razão*", primeiro volume da trilogia "*Os Caminhos da Liberdade*". Sartre tomou conta de mim, não por sua filosofia que eu não conhecia, mas pela ressonância de seu pensamento que me chegava através de seus personagens com os quais me identifiquei, num poóo oposto aos tipos desenvolvidos nas literaturas regionalistas de até então. Sartre me reconciliava com a cidade, mostrando uma outra cidade, mais próxima da minha e das pessoas de minha idade, um lado que estava oculto na cidade de meus pais e avós. Esse choque se evidenciou na relação com uma tia, a mais intelectualizada das cunhadas de minha mãe que ao ver, nas férias na fazenda, a Idade da Razão , se interessou pelo livro e pediu-me emprestado quando acabasse de ler. Essa tia já me havia emprestado a *História da Filosofia,* de Will Durant, e um livro de Jacques Maritain. Gostava de Emmerson e Santayana. Ficou escandalizada e pediu a meu tio , eu o soube depois, que continuasse a leitura de um determinado trecho porque ela não conseguia acreditar no que estava entendendo - era o trecho em que Daniel, o pederasta, munido de uma bacia com água morna e uma navalha, se auto mutila diante do espelho . Creio que essa tia encerrou

por aí suas incursões na filosofia contemporânea , como também as conversas filosóficas comigo.

Sartre se tornou para mim um mestre, um guia. Andei, falei e me vesti como Boris e como ele também achei que era mais que suficiente viver apenas até os vinte anos. Mas eu sequer tinha uma amante como ele tinha Lola. Então fui com Mathieu, até a sua morte em Sursis . Abandonei a escola. Repeti solitariamente a busca de cascas e papéis apodrecendo ao lado dos bancos dos jardins públicos, como em A Náusea. Li e decorei a ontologia sartreana descrita por Herculano Pires em seu livro "*Os Filósofos*". Em um país tropical, numa cidade cercada de rios e povoada de piscinas , vesti , o modo de ser *spleen* , um *flaneur* cultivando sua angústia pelas ruas da cidade, sempre um livro embaixo do braço. Enfim um modelo diferenciado para minha identidade de adolescente. Poucos e dispersos eram os amigos e amigas que compartilhavam essa sensação esteto-filosófica, mas havia um clima geral entre todos de pouco caso ou tédio diante dos valores dos adultos. O tédio estava na moda e a expressão "spleen" freqüentava a classe média , provavelmente introduzida por algum colunista social, leitor de Rimbaud e Baudelaire ."As Flores do Mal" nos sugeriu a existência de

fórmulas químicas para o entendimento do mundo. Haxixe, absinto - descobrimos que havia a maconha e as anfetaminas eram vendidas com certa facilidade nas farmácias - eu trabalhava em uma.

Uma seqüência de livros... uma seqüência de filmes... o teatro!... O conflito crescente e calado com meu pai, uma desesperada esperança por parte de minha mãe. A admiração de alguns amigos, a fuga de outros, principalmente os primos alertados por seus pais. E a pressão sexual me assinalando que enquanto eu não estivesse nu, deitado com uma mulher, tudo aquilo era mentira. A certeza dessa mentira. O escamoteamento dessa verdade através de uma radicalização cada vez maior em relação aos valores tradicionalizados.

Sei hoje que a paixão pela vida no campo era a paixão pelo continente em que eu não me dividia. O "L'enfer c'est les autres" de Sartre só existia na cidade - um corpo sob permanente julgamento e avaliação dos competitivos olhares masculinos e indiferentes ou carentes, mas sempre ameaçadores, olhares femininos. Olhares irônicos dos ricos, olhares de patrão para empregado, professor para aluno, insistentes olhares de homossexuais a pedir um minuto nas madrugadas de ruas desertas quando voltava para casa,

onde entrava pé ante pé, para não enfrentar o rancor dos olhos escuros de meu pai e os olhos claros, prontos a se desmanchar em água, de minha mãe.

Amando alguma menina em silêncio sem dizer palavra, sem mesmo que ela soubesse. Escondendo de mim mesmo o medo do amor. Substituindo o medo por ousadias inúteis. Substituindo palavras que deveriam ser ditas por outras, pensadas. Refazendo o mesmo percurso dos olhares dos outros. Julgando, contestando, enganando, ridicularizando. A linguagem secreta da gíria nomeando uma sociedade dicotomizada: - os vivos e os trouxas, os loucos e os cristãos, os ponta-firmes e os cagüetas. Calça preta, sapato preto, camisa cinza. Os cabelos propositadamente longos "pour épater les bourgeois".

(Na farmácia deserta, na hora morta do almoço, estou mergulhado na leitura. Me interrompe um bater impertinente de moeda no vidro do balcão. Um garoto com o tom autoritário de menino de família : "Um melhoral!" - "Vai tomar no cú!" as palavras saltam de minha boca. Ele sai correndo, eu continuo lendo. Pouco depois o inesperado: o pai, promotor público. Um longo discurso furioso. "Te prendo, te processo"

Eu mudo, atônito, esperando acabar a tempestade. Não me havia dado conta de ter dito aquilo ao moleque.)

No cinema, a Nouvelle Vague, o cinismo associado a uma inteligência aguda e veloz. O indivíduo só solidário apenas a seu impulso, impulso que não tinha nada de desejo ou instinto. A solidariedade a uma escolha fria, ambígua e a responsabilidade única e indelegável dessa escolha e a conseqüência de seus atos. Vence o mais lúcido, vence o mais frio. Rastreando Sartre e Camus, fascinado pelo Nouveau-Roman, Claude Simon, Robbe-Grillet, depois Artur Portela Filho, Alfredo Margarido, Marguerite Duras, a revelação de "La Dolce Vita" de Fellini, depois "La Notte" de Antonionni e o insuperável "O Ano Passado em Marienbad" . Juscelino acabava de construir uma cidade e Jânio comia sanduíches de mortadela para as massas.

Com a renúncia de Jânio, o movimento de intelectuais franceses contra a França na Argélia e, finalmente, a adesão explícita de Sartre - "Furacão sobre Cuba" - à revolução cubana, redescobrimos o marxismo. Numa manhã de sábado, ao presenciar a polícia atacar um ponto de bonde onde militantes de uma greve distribuíam panfletos, ao escapar por pouco da

violência indiscriminada contra todos, inclusive mulheres com crianças que eram arrancadas do bonde por investigadores do Dops à paisana, descobri a dificuldade de se manter uma atitude de *flaneur*, dentro de uma bolha de *spleen* numa situação como aquela. Imediatamente voltou-me às veias a importância do poder físico, da agilidade motora. Como enfrentávamos os bois e as vacas bravas na fazenda. Como domávamos os potros difíceis. E uma alegria me invadiu quando um militante gordo conseguiu fugir pedalando sua bicicleta, depois de passar uma rasteira no chefe dos investigadores que se estatelou sobre os paralelepípedos da rua. Certamente o gordo não era um existencialista carregando na barriga a angústia da escolha.

Foi então que nos vimos em meio a polêmica entre a Arte pela Arte ou a Arte Engajada, através da revista *Problemas da Paz e do Socialismo* que passei a assinar. A grande pergunta era: existe o herói? Polêmica de Claude Chabrol com Grigori Tchucrai. O primeiro negando a existência do herói, negação de que eu já tinha inúmeros exemplos na literatura sartriana, principalmente em *O Muro* e *As Mãos Sujas*.

Então as raízes ainda presas ao campo falaram mais alto que o jogo das aparências em que eu havia me enfiado nas cidades. Voltei-me para o lado do herói. Eu precisava voltar a acreditar. Precisava definir um inimigo que sendo exterior a mim mesmo me trouxesse a autoconfiança, a unidade. Foi só encontrar num poema de Mao-Tsé-Tung o verso: "temos que procurar nossos heróis em nossos próprios dias". Não foi difícil encontrá-los no cinema, como Lucas em "*Rocco e Seus Irmãos*" de Visconti, na literatura como Jordan de "*Por Quem os Sinos Dobram*", de Hemingway, e os heróis da vida real, como Guevara, Fidel, Camilo Torres, Lumumba, que continuariam mais tarde com Marighela, Lamarca, Ho Chi Min...

Pelas ruas em frente à farmácia vagavam os homens do campo que vinham às clínicas da região curar seus olhos de cataratas e estrepes. Sempre uma vista vedada com grandes tampões brancos , os andares lentos, piratas embalsamados em roupas simples de algodão, contemplando o movimento da rua com passos e gestos difíceis de quem perdeu o sentido de profundidade pela falta de um olho. Explorados por médicos, farmacêuticos, oculistas e agenciadores de pensão. Vinham comprar os remédios: "Tive que vender a égua e a charrete, mas o importante é ficar

bom". "O dinheiro acabou , mas Deus há de ajudar a gente" etc. Um choque entre a boa fé e a malandragem . A rua cheia de putas, cafetões, camelôs e vigaristas. E eles, os trouxas. Tão semelhantes ao meu ídolo de infância - João Herculano. O mesmo cheiro nas roupas, o mesmo modo de falar. Se diferenciavam apenas na alegria que não tinham, talvez a tivessem deixado em suas roças e pastos distantes. João Herculano, se viesse pra cidade, talvez ficasse assim, triste como eles.

João Herculano veio para a cidade. Preso. Acusado de chefiar uma "quadrilha" de roubo de gado. O gado de meu recém-falecido avô e das fazendas vizinhas. Fui para a fazenda para tomar conta. Meus pais já estavam lá, meu pai tentando instalar uma granja. Fui procurado por meu tio Antonio, irmão de minha mãe: "Fernando, o João vai sair. Precisamos de alguém para tomar conta até arrumar um novo empregado e ele aprender tudo. Você é o único que não está indo à escola".

Eu, de volta à fazenda, mas agora sem a companhia de João Herculano e com meu pai nas costas. Mas, o orgulho: eu tomando conta da fazenda . Seiscentas cabeças de gado. Trezentos alqueires. Eu que estava saindo,

tentando sair , de um mundo intelectual onde se existia por imagens através dos espelhos dos olhares alheios.

Chegando, fui direto para sua casa, a casa de João Herculano . Não falamos nada do roubo. Ele havia contado para a minha mãe que tinha sido torturado pela polícia. Foi solto pela intervenção de meu tio Antonio, que era advogado. Pela amizade que todos lhe tínhamos não foi formalizada nenhuma queixa. Ele estava livre , mas tinha que sair, procurar outro emprego - a exigência de meu tio. Meus pais, comovidos, sem que o resto da família soubesse, deram as cartas de recomendação. Ele, a mulher Emília, os quatro filhos pequenos, mais o Zé e a Inês, filhos da Aparecida morta em um acidente de trabalho na fazenda e que ele criava - todos, tinham que sair de lá. Do lugar em que tinham nascido, trabalhado, formado. Do lugar onde conheciam cada curva do rio, cada ponto de pesca, cada pedra submersa. Do lugar em que entendiam o significado de um súbito levantar vôo de um bando de anus no bambuzal, dos gritos histéricos de um joão-de-barro na paineira, de todo o movimento dos pássaros e das nuvens. Lugar em que sabiam dos caminhos noturnos utilizados pelas jararacas descendo para os alagados no início das águas. E assim sabiam

dos ninhos, das flores, das frutas, das árvores, das colméias. Do nome de quase duas centenas de vacas que uma vez por ano eram trazidas dos pastos distantes com suas novas crias para produzir o leite do patrão. O jeito de cada uma e de seus bezerros. Sabiam do andar de cada cavalo, suas manhas e virtudes. Da posição do sol e da lua nos morros recortados do nascente e do poente, solstício a solstício, indicando o tempo dos cortes, das adubações e dos plantios... Da terra. Sabiam da terra. Tudo não valia mais nada . Tinha que partir, com sua sanfona, seu pandeiro, tamborim e alegria. Por que ? Talvez por ser mais inteligente que todos os conformados, por ter ousado procurar uma forma de ganhar mais com o fruto de seu trabalho - os filhos crescendo. E aí estava ele na minha frente. O semblante triste, o rosto calado, sem um ai. Traído por sua própria falta de malandragem, falta de malícia e de ma fé. Traído por ser um amador, por não ter o cinismo matreiro de um político ou o esperto cinismo de um executivo. Traído por ser um fraco perante as leis de seu país, como seria fraco se fosse curar uma vista entre médicos e lumpens da avenida Andrade Neves, a mesma da farmácia, a mesma da cadeia onde haviam quebrado seu orgulho, as mãos, eu as via, arrebentadas pela palmatória.

Alguns dias depois ele me levou de charrete até a estação de Cabras - eu ia pegar livros e roupas na cidade. No caminho perguntei se ele não tinha dinheiro para comprar um sitinho e não ser mais empregado. Ele me disse que não, que não tinha um tostão. Falava a verdade. Dez anos depois fui visitá-lo em outra fazenda e continuava pobre como sempre.

Na verdade ele não roubava, apenas trocava os bois mais gordos por bois mais magros e dividia a diferença com alguns comparsas . Alguns vizinhos que pousaram de indignados quando desvendado o "crime", tinham usufruído dele fingindo não saber que a troca não tinha a autorização de meu tio Antonio, que exercia uma administração distante depois que meu avô faleceu.

Esse episódio atirou-me na cara a impossibilidade de ficar à parte diante das injustiças sociais e fez crescer minha desconfiança nas pessoas e instituições zeladoras dos bons costumes. Não podia imaginar que elas , dentro em pouco, estariam desfilando nas ruas das cidades, donas de casa, cáftens, bicheiros e policiais, irmanados na marcha "com Deus, pela família, pela liberdade"...

A temporada na fazenda pôs entre parênteses o "existencialismo" que já era entre aspas. Foi uma temporada do corpo. Trabalhos fisicos, solidão - algumas vezes ficava absolutamente só, o vizinho mais próximo a quatro quilômetros de distância - à noite escutando as notícias no rádio: Guevara em Punta del Leste, Guevara condecorado no Brasil. Jânio renunciou. Do sul a rádio Farroupilha tocava hinos pela legalidade sucessória. O país à beira da guerra. Voltei para a cidade, o que me valeu uma segunda e inútil expulsão de casa por parte de meu pai. Respondi com o silêncio e fui embora. A fazenda já caminhava com outro empregado.

Na cidade comprava o jornal comunista Novos Rumos, sempre na mesma banca , o sorriso cúmplice do jornaleiro. Agora eu transitava em outra área. De novo na farmácia conheci seu Sócrates, pai do menino de entregas. Um dia eu estava lendo quando ele chegou, coloquei o livro no balcão para atendê-lo e ele me surpreendeu : "Esse livro é muito bom!", queria apenas falar com o filho. O livro era "*Dialética do Conhecimento*" de Caio Prado Jr. . Me contou que seu pai havia sido morto pela polícia do Getúlio , no sul de Minas. Ele trabalhava consertando máquinas de costura. Depois foi embora, a figura miúda, de paletó, a pasta de ferramentas. Era a primeira

vez que eu via um comunista. Caminhando pela Andrade Neves ele tinha uma diferença em relação a todos os transeuntes. Eu sabia que para ele tudo aquilo em volta era transitório. Uma realidade que um dia iria chegar ao encontro de si mesma. O dia da revolução.

Agora nascia em mim o sentimento que durou mais de uma década - o sentido do provisório. Nada mais tinha promessa de permanência , nós esperávamos a revolução. Fiz amizade com um sargento do exército que me contou que se os tanques do Batalhão de Combate, sediado em Campinas, fossem para o sul, para lutar contra as tropas do terceiro exército, eles iriam erguer lenços brancos de dentro dos tanques e se recusariam a atirar. Ao final, Jango tomou posse e começou a luta pelas reformas de base. Voltei à escola.

Era um bom aluno. O excesso de leituras nos dois anos em que ficara afastado me davam muita facilidade em acompanhar o programa. Mas eu precisava do diploma. No meio do segundo trimestre uma discussão, na classe, com o professor de Geografia, geografia humana do Nordeste, a produção açucareira. Reclamei que ele não falava da Reforma Agrária, de Francisco Julião, das Ligas Camponesas . Ele me disse que estava falando

de produção econômica e não de política e contestei que a produção era feita por pessoas, pelos trabalhadores dos canaviais. Ao terminar a aula encontramo-nos por acaso na saída da escola ele me pegou pelo braço e, enquanto andávamos, foi-me explicando, muito docemente, que tudo aquilo que eu tinha falado na aula não era nada. Que um dia , certamente, eu teria a oportunidade de ir ao Rio de Janeiro. E lá, iria ver ter tantas e tão lindas mulheres à minha disposição que eu iria entender que tudo aquilo que eu falara com tanta emoção, não tinha a menor importância. Mas que de fato, eu só iria entender quando pudesse sentir isso. Por isso que ele não quis ir muito longe na discussão na sala, porque lá, a classe mista, ele não poderia falar isso. Soube , logo depois, de um exame de Madureza em Guaxupé, fui fazê-lo , passei, e novamente abandonei a escola.

Há pouco havia lido "Corpo de Baile" de Guimarães Rosa. Pela primeira vez as pessoas da roça adquiriam a dimensão que eu lhes dava na vida real e que não encontrara nos tipos de literatura regionais que até então havia lido. Embora tivesse gostado muito tanto de Érico Veríssimo como de Cholokhov e de muitos outros que traziam esses elementos do campo,

principalmente os largos espaços e as falas ajustadas à essas dimensões [1], Guimarães Rosa me trouxe uma maneira nova de escrever, resgatando "por dentro" dos personagens a dignidade e o respeito que eu lhes atribuía. Minha visão projetada do campo como território não só da liberdade, mas também da autenticidade, encontrou em "*Corpo de Baile*", sua ressonância. Essa ressonância que para mim segue inexplicável em termos de uma compreensão apoiada na teoria literária , mesmo que cartesianamente eu separe os elementos que compõem essa prosa poética, só fui encontrá-la com igual força, quando, bem mais tarde, li o "Pedro Páramo" de Juan Rulfo. Mas caiu nas minhas mãos , pelas mãos de minha irmã, "*Grande Sertão: Veredas*". Um fim de semana direto, só parando para comer e dormir. No terceiro dia , terminado o livro, totalmente impregnado por sua linguagem, só conseguia falar como Riobaldo, as pessoas me olhando de soslaio.

Então ficou ali, trancado. Um mundo que eu sabia existir, mas um mundo que ficava suspenso, esperando o dia em que eu pudesse resgatá-lo, trazer

[1] (Bibiana : - Noite dos ventos, noite dos mortos) O Continente - Érico Veríssimo - 1° vol. da trilogia O Tempo e o Vento

de volta essas pessoas verdadeiras, íntegras e inteiras. Pessoas que anos depois surgiriam nas figuras de Sorôco, Maria Terceira, Eva, Vicente...

Com Guimarães Rosa alguma coisa começou novamente a se movimentar em meu interior. Estava em plena cultura da arte engajada. Brecht começava a ser encenado e nós entrávamos em contato com suas idéias estéticas. Tínhamos testemunhado a tentativa de invasão a Cuba em Baía dos Porcos, a luta pela paz como a luta dos povos em direção à liberdade, na crise dos Foguetes em Cuba, e havíamos chegado ao grande desmoronamento de 31 de março de 1964. O inacreditável estava lá, nas ruas. Prisões, perseguições, vários colegas escondidos. E as boas famílias marchando com Deus, entoando vivas aos militares que finalmente tinham afastado o fantasma das reformas de base. Uma atmosfera crepuscular se estendeu sobre a cidade, a nossa cidade, não a cidade deles que certamente estava luminosa.

Guimarães Rosa ficava então em um mundo à parte. Uma literatura que não se explicava a partir de teorias e nem queria se explicar - falava diretamente a meu coração, às minhas vísceras, à minha memória.

Concomitantemente às perseguições e censuras que se seguiram ao golpe militar, o materialismo dialético que eu tinha conhecido através de Caio Prado Jr. e Politzer voltou-se para os mecanismos interiores da consciência: Pavlov - Alberto Faria - "*Conhecimento e Reflexos Condicionados*". Os reflexos de primeiro e segundo sinais para substituir o "em si" e o "para si" da ontologia sartreana, onde o primeiro era fruto do segundo que, por sua vez, era apenas uma negação, um vazio , a ser preenchido pela existência - os objetos e os outros - e, ainda, onde as emoções tinham mais caráter de escolha do que de força instintiva. A guinada de Sartre cada vez mais engajado nas lutas da esquerda, o sentido da responsabilidade do "projeto pessoal" que ele definia como a concretização da liberdade, a tentativa de achar uma saída em "Com a Morte na Alma", último livro da trilogia Caminhos da Liberdade. A alma. Não mais a imortal, mas esse centro das emoções viscerais, do coração e da memória - era isso que tinha o vago nome de alma. Guimarães Rosa falava à minha alma. Pavlov dizia que minha alma havia sido construída a partir de uma cadeia de reflexos de primeiro sinal que se cristalizaram numa rede de segundos sinais . O materialismo dialético apontava em direção à descoberta dos mecanismos

da alma e ao poder imenso que os detentores desse saber teriam sobre os outros. A propaganda e a publicidade cresciam como ciências da alienação ou conscientização das massas. Poder, capacidade de intervenção, realização do "projeto pessoal". Comunicação, uma palavra nova. A paixão pelo cinema me levou a prestar vestibular na recém-fundada Escola de Comunicações Culturais da USP em São Paulo.

Quinze anos depois do vestibular fiquei sabendo que o medo de não ser aprovado havia me deixado totalmente afônico por dois longos meses, do início dos exames à divulgação dos resultados. Já estava no segundo médico. O primeiro me havia receitado uma boa quantidade de antibióticos que resultou em nada. O segundo nada encontrou, mas marcou uma laringoscopia com anestesia geral. Na véspera, saiu o resultado: eu estava na universidade. Ao primeiro gole de champanhe , em comemoração, a voz começou a voltar - minha alma não estava ao alcance de minha consciência, mas nessa época eu não sabia disso. Não sabia que todas as restrições que havia sofrido dos adultos, suas desconfianças em minhas idéias, suas desaprovações ao meu comportamento, tinham chegado ao momento de sua prestação de contas. Para eles - exceção para minha mãe com seu

eterno otimismo em relação aos filhos -, entrar na universidade seria a premiação para uma vida disciplinada, uma vida correta, dentro de seus valores recheados de hipocrisia, o que não era o meu caso.

São Paulo que eu conhecia de pequenas fugidas para assistir a um filme ou uma peça de teatro e, principalmente, passar horas pesquisando novas obras nas grandes livrarias, passou a ser minha cidade. Agora, fascinado pelo novo da cidade grande, desaparecia a nostalgia do campo. Olhava os prédios iluminados durante a noite, os milhares de apartamentos, milhares de pessoas, milhares de famílias, e me vinha uma agradável sensação de anonimato e liberdade.

Tinha um emprego na Água Branca das sete às treze e tomava dois ônibus para chegar à Cê U (como todos a chamavam). Não havia tempo para o almoço e passei a somente jantar. A primeira aula de alguns dias por semana era Estética - Reflexões Sobre o Pensamento Artístico, quando a fome mais apertava. À noite comia em uma pensão, como um camelo, armazenando energia para o dia seguinte. Para quem não tinha dinheiro, o lazer no primeiro ano foi a Biblioteca Mário de Andrade que ficava aberta à noite.

A transformação por que passei durante os quatro anos da universidade se fez paralela à transformação do próprio país , que sob uma ditadura militar instaurou o terror e a repressão a partir do meu segundo ano de escola, com a publicação do Ato Institucional número cinco.

De solitário morador em um quarto de porão de uma pensão na Água Branca fui, pouco a pouco aprendendo a viver e criando relações dentro da cidade e dentro da universidade. No segundo ano já estava morando no conjunto residencial (Crusp), onde a experiência de uma liberdade que só poderia acontecer no ano de 1968 trouxe a mim e às centenas de estudantes que a viveram a nostalgia de uma utopia possível - uma comunidade formada exclusivamente por jovens.

Foram quatro anos onde as atividades acadêmicas estiveram sempre mescladas com o mundo político. Comunicação, estética, teatro , cinema e televisão eram campos vividos numa atmosfera de que o futuro estava para chegar, não apenas meu futuro pessoal, mas todo o futuro associado à mitologia dos anos sessenta. Em sessenta e sete morre Guevara e se espalham os posters desse novo mártir sugerindo a criação de um, dois, vários Vietnãs. De todos os cantos do mundo os jovens se levantavam

exigindo maior liberdade e reformas radicais. A liberdade sexual tornava-se indicador de contemporaneidade. As meninas virgens tinham mil razões para envergonharem-se , enquanto os homens tinham que mostrar uma virilidade para a qual nem sempre estavam preparados.

Assim tateávamos até que numa bela manhã de segunda feira cheguei ao Crusp e o encontrei todo cercado por tanques e tropas. Muitos já estavam presos e boa parte de nossos professores não tardou a ser expulsa da universidade.

Em todo esse período de formação universitária a "Escola" funcionou como pólo de uma força centrífuga cujos anéis espiralados davam imensas voltas, unindo em um mesmo sentido as lutas pela melhoria da comida no restaurante universitário, os movimentos estéticos que tinham no teatro a sua maior possibilidade de criar metáforas que escapassem à censura política, a guerra do Vietnã, o amor livre, o desejo de profissionalização e os compromissos assumidos com a "revolução".

Dentro do espaço acadêmico havia a censura, nem sempre evidente para todos, que não permitia posições progressistas explícitas. Numa escola recém-inaugurada, voltada a uma área do conhecimento em processo de

delimitação e estruturação, tínhamos um currículo que varria desde aspectos estritamente técnicos, como a eletrônica em televisão ou estatísticas voltadas à mensuração de opinião pública, até literatura hispano-americana e teatro clássico francês.

Paralelamente, a existência de estúdios e equipamentos de cinema e tv, associados à anexação da Escola de Arte Dramática, nos trouxe uma prática que hoje, olhando o panorama das escolas de comunicações, era privilegiada.

Não posso deixar de me referir aos professores que mais me influenciaram, cujo trabalho não se limitou à transmissão de seus conhecimentos, mas incluía também a generosidade de situá-los em relação às suas experiências de vida . Aulas que repercutiam em nossas almas de jovens pela ressonância que estabeleciam com o momento político que vivíamos. Anatol Rosenfeld, nos trazendo o mundo de Racine e Moliére, onde o medo maior era o de viver ultrajado, a desonra pior que a morte. Brecht, Stanislavski, Grotowski, pela mão de Celso Nunes. A História Contemporânea através da arte, um curso inovador do prof. Virgílio Noia Pinto que assim nos ensinou o nascimento do nazi-fascismo no exato

instante em que o estávamos vivendo. O Brasil, na aulas de cinema de Paulo Emílio e de literatura do prof. Morel. Júlio Gouveia , lutando por uma televisão comprometida com a cultura e o conhecimento.

A coragem de alguns , a timidez de outros e o oportunismo de poucos. Uma época dura de repressão, quando colegas desapareciam da sala de aula e nós sabíamos que estavam nas mãos dos torturadores. Alguns definiam seus limites e não deixavam que o esquema repressivo os ultrapassassem. Sempre será comovente para mim a figura do prof, Paulo Emílio saindo da sala de aula para ir até uma delegacia de polícia defender uma aluna de uma arbitrariedade policial que, se não testemunhada por alguém de porte institucional, poderia terminar em mais uma das muitas histórias de violações e injustiças que não eram publicadas nos jornais.

A coragem e inteligência de Celso Nunes montando "O Interrogatório' de Peter Weiss no momento mais estúpido e prepotente da repressão política, oferecendo aos torturadores um espelho onde poderiam contemplar suas verdadeiras faces de nazistas.

Todos nós passávamos direta ou indiretamente pelas grades da repressão política e cultural. Alguns professores e alunos não chegaram ao término da

primeira turma da ECA. Presos, cassados ou obrigados a sair do país não tiveram a chance de contribuir até o fim para a formação da primeira turma. Impossível avaliar minha vida acadêmica sem levar em conta essa pressão permanente que se fazia à nossa volta. Ela marcou fundamentalmente nossa formação porque restringiu o exercício de nossa criatividade, ensinado-nos maneiras indiretas de dizer o que pensávamos, obrigando-nos às metáforas que em muitos sentidos estavam aquém daquilo que queríamos fazer enquanto alunos de uma escola de artes e comunicação. Na calada da noite, bastava um automóvel desconhecido encostar no meio fio e a adrenalina subia em nossas veias. Aprendíamos a estudar, disfarçadamente, o quintal, muros e telhados, das casa de amigos que íamos visitar - as possíveis rotas de fuga. Os encontros com comandos e viaturas policiais, nos arredores da Cidade Universitária onde morávamos, eram sessões públicas de humilhações e ameaças. Nos sonhos voltava a figura repressora de meu pai, agora misturada com o olhar frio do general- presidente e seu cortejo de torturadores. A repressão estava instalada em nossas almas e traduzia-se na incapacidade de entender e aceitar o novo que não fosse uma denúncia ou uma vingança contra o estado militar. Assim , para mim, a canção "Alegria,

alegria", de Caetano Veloso surgiu como uma música alienada e alienante diante dos fatos dramáticos que estávamos vivendo. Todo o movimento tropicalista não foi entendido pela minha geração , a não ser alguns anos depois, quando, estando todo o resto completamente massacrado, ficou apenas ele como uma voz a contestar o estado cultural existente.

O Hino de 68 não foi seguramente "*Alegria, Alegria*" de Caetano e "*Pra Não Dizer Que Não Falei De Flores*", de Vandré já surge no momento final de confronto. A música formadora ou que mais reunia o espírito do Movimento Estudantil, associando a luta política ao ideal romântico de uma amor que fosse junto até à morte, como logo depois Lamarca e Iara seriam o grande exemplo, foi "Viola Enluarada", de Marcos Vale onde estava presente, ainda, a temática regionalista muito valorizada na estética da época, quando os primeiros mochileiros descobriam o Brasil, o Brasil de Glauber Rocha, do Cinema Novo:

Quem tem de noite a companheira

Sabe que a paz é passageira

Pra defendê-la se levanta

E grita

Eu vou !...

....

A mão que toca uma viola

Se preciso

Faz a guerra!...

Liberdade!

Eu vou ! Para onde íamos? Lembro-me de minha satisfação ao encontrar a resposta em um muro ao lado da igreja de Pinheiros : "LUTA ARMADA". Agora era a ontologia "Guevariana" que afirmava em seu livro "A Guerra de Guerrilhas" a transformação por que passa um homem quando aprende a ter um fuzil em suas mãos. Era a única saída para onde boa parte dos estudantes mais idealistas e generosos foi empurrada. O mundo estava cheio de movimentos de libertação armados. Os Estados Unidos tinham que ir até o Vietnã. Guevara continuava vivo dentro de todos e Godard acabara de lançar "A Chinesa" .

Na sala de aula apenas indiretamente esse quadro era analisado. O mundo fervia. Estávamos vivendo um estado provisório onde todo bem material podia ser compartilhado. Perdíamos o sentido de posse dos objetos. Dentro

em pouco viria a revolução, seria o mundo novo. A escola não tinha condições de administrar o futuro, ficava então com o passado e muito pouco com o presente, apenas o que escapava à censura. Recuperava-se Artaud, Genet, Arrabal, Eurípedes. O teatro de Arena dos espetáculos politicamente explícitos era substituído pelo Oficina, com espetáculos que trabalhavam uma repressão mais antiga como forma indireta de falar sobre a repressão atual. A escola seguia o Oficina , o Brasil esclarecido debatia-se amordaçado, obrigado a confessar um crime que não cometera , como no filme de Person e Bernadet "O Caso dos Irmãos Naves", lançado um pouco antes e premonitório do que haveríamos de passar.

Em 69 e 70 montamos várias metáforas que foram realizadas como trabalhos na escola. Dirigi "As Galinhas", de Jair Rodrigues, uma parábola sobre a abolição do indivíduo na sociedade industrial, no contexto do "*Apocalípticos e Integrados*", de Umberto Eco. Foi um teleteatro ao vivo, gravado com três câmeras, que me valeu uma nota dez dada por Júlio Gouveia. Traduzi do francês, com uma colega, "O Delator" de Brecht. Iniciamos os ensaios e realizamos uma contundente abertura do programa com imagens documentais dos campos de concentração da Alemanha

nazista, mas o projeto abortou por falta de apoio de parte de alguns professores que já me identificavam como elemento subversivo.

No final do curso a direção da escola trouxe-nos a realizadora uruguaia Irma Abirad que, em Montevideo, tinha conseguido, fazendo crescer a audiência, transformar um programa educativo de meia hora em uma programação diária de quatro horas. Irma nos surpreendeu por seu humanismo militante, que mais tarde lhe traria problemas sob a ditadura uruguaia, e também por sua competência técnica em televisão.

Ela propôs como trabalho final a realização de um concurso de roteiros que venci com um tema no limite do possível da época, denominado "O Homem e os Deuses". Um documentário histórico, sob a forma de uma lenda, mostrando como os homens criaram os deuses ao longo da história da humanidade, desde o totem até a forma abstrata do monoteísmo atual. Uma forma de dizer não ao apoio que os governos davam à TFP e a movimentos cívicos conservadores como "As Mulheres de Santana" e outros grupos remanescentes das marchas da "família com deus, pela liberdade". Graças à liderança e entusiasmo que Irma espalhava à sua volta, o trabalho foi realizado num esforço conjunto de toda a turma do terceiro e quarto anos.

Foi meu primeiro trabalho exibido publicamente e reconhecido como de qualidade por diversos profissionais de tv. Uma idéia forte o suficiente para mobilizar pessoas à sua realização, que me veio em um momento fugaz ao ouvir, em casa, pela primeira vez o "Kyrie da Missa Luba". Esse desabrochar súbito, intuitivo e inconsciente mostrou-me que o caminho da criação não passava pelo planejamento racional como sugeria toda a idéia de uma arte engajada.

Nesse ambiente de perseguições e ameaças o retorno a patamares mais antigos e primitivos, a história das religiões, representava não uma solução escolhida conscientemente mas o resultado de uma busca de respostas às pressões internas, inconscientes, que exigiam uma saída para a expressão artística. Não tinha , antes de realizar esse roteiro de "O Homem e os Deuses" uma clareza sobre esse processo interior. Mas foi uma ruptura com a ideologização que permeava todas as manifestações artísticas que vinham acompanhando o trabalho de criação das pessoas engajadas numa perspectiva progressista. A impossibilidade de continuar nesse caminho levou-me a conhecer esse aspecto que até então me ficara oculto. Poderia resumi-lo como sendo um sentimento ou uma convicção de que para criar

alguma coisa não há que pensá-la em seu todo, mas somente iniciar o trabalho, aprendendo a reconhecer nas imagens fugidias que nos vêm à mente os elementos que o compõem. Aceitar essa forma aparentemente difusa, descosturada e caótica é uma atitude oposta à da construção lógica, uma atitude que passa por um certo autocentrismo, porque a consciência não se volta para o social ou o coletivo, mas para imagens interiores que não são geradas por ela e sim por outras instâncias de nosso mundo psíquico sobre as quais não exercemos domínio. Só bem mais tarde entenderia esse processo em toda a sua dimensão. [2]

Para mim a proximidade da repressão , personificada nas figuras dos investigadores do Dops , políticos e militares da ditadura, fez recrudescer o lado repressivo da figura paterna introjetada e se estendeu para todo homem adulto que não estivesse comprometido com os ideais revolucionários. Agora eu tinha motivos de sobra para desconfiar e me afastar definitivamente dessas figuras que tanto poderia ser um professor, um chefe de serviço ou um parente. O mundo desses adultos bem estabelecidos e alienados me trazia um rancor que eu escondia, mas que se manifestava na minha timidez disfarçada em laconismo.

---

[2] Ver Cap. 3

Estimulado pelo bom resultado alcançado nos trabalhos da escola, iniciei a roteirização do conto Sorôco, sua Mãe, sua Filha de Guimarães Rosa que havia conhecido algum tempo antes quando lera "Primeiras Estórias". Pacientemente desenhei os planos principais de cada seqüência, conforme eu as imaginava e consegui uma câmera 16 mm para as filmagens. Nessa época estava sobre influência do neo-realismo italiano e também do "*Evangelho Segundo São Mateus*" em que Pasolini havia utilizado camponeses como atores. Minha idéia era mesclar um documentário de rostos, corpos e expressões de homens e mulheres do campo, bem marcadas pelos rigores da vida rural e da pobreza, como figurantes da estória criada por Guimarães Rosa. Não precisaria de atores. Bastaria encontrar as pessoas suficientemente marcadas pelas privações, os olhos tristes, quem sabe esbugalhados com aquele estranho brilho de uma fome permanente, os corpos magros, secos e fortes como árvores crescendo em terrenos pobres. Convenci um amigo, mecânico, a fazer o papel de Sorôco e uma mulher que sempre ia pedir esmolas na casa de minha mãe para o papel da Mãe, e assim foi e rodamos uma primeira seqüência no interior da antiga casa de colônia, onde havia morado João Herculano, uma das

pessoas em quem me inspirava para fazer esse trabalho. As dificuldades materiais fizeram com que o projeto não fosse além dessa seqüência que copiei e montei na ECA com a ajuda de Eduardo Leone. O resultado provocou alguns elogios com relação aos "atores", de quem eu não havia exigido nada, nem mesmo contado o enredo, apenas indicando, no momento da filmagem que ação eles deveriam fazer e com que sentimento, este, quando havia. Vinte anos mais tarde ao ler "Esculpir o Tempo" de Tarkovski me encontrei diante da experiência de um grande artista da expressão cinematográfica que dizia exatamente o que eu pensava a respeito de atores no cinema. Eles têm apenas que executar a ação que está sendo rodada, não devendo sequer saber qual o enredo e como se desenvolverá o personagem que representam. Para quem amava muito o teatro e havia, nesse mesmo ano, feito um curso de direção de ator com Celso Nunes que nos havia passado Stanislavski, Brecht e Grotowski, poderia parecer um contra senso não exigir do ator uma elaboração de seu papel. Mas havia prevalecido uma intuição de que as marcas e expressões dos rostos, construídas pela vida, bem como os movimentos corporais e, sobretudo, o brilho do olhar é que eram o importante no cinema. O

personagem já estava construído, construído pela própria vida. O apelido do Aléscio, o mecânico que fazia o Sorôco e que eu conhecera na Fazenda Santa Elisa quando lá trabalhara por uns tempos como escriturário, era "O Urso", e só aí já estava pra mim definido o personagem Sorôco. Forte e humilde, ingênuo e generoso. Sorôco tinha algo de João Herculano após sua passagem pela prisão. Um espantava-se diante da loucura da mãe e da filha, o mistério; outro diante da insuspeitada violência que se abateu sobre ele e anulou o sentido de sua vida, até então, a alegria.

O "milagre econômico" promovido pela ditadura não demorou para se fazer sentir entre intelectuais e artistas que viraram o rosto para esse tipo de enfoque , apelidado de "a estética da fome", mas que talvez seja a essência da arte cinematográfica: dar às imagens e sons da realidade ***extra-cinema*** um tratamento subjetivo. Extra cinema porque hoje estamos em uma realidade em que as imagens da tv e do cinema, fazem parte da vida cotidiana de um grande número de pessoas o que causa um fechamento do universo de referência , com seu empobrecimento cultural, com sua transformação no processo de criação da identidade pessoal. Uma circularidade perversa onde a ficção substitui a realidade, o que aliás já

havia sido denunciado por Marcuse , que na esteira das constatações de Walter Benjamim, denunciava em pleno movimento libertário de 68, o fechamento do universo da locução em seu livro, apropriadamente intitulado, "Unidemenssional Man" [3].

Tendo iniciado a licenciatura e enfrentado dificuldades para conseguir trabalhar em uma emissora, o critério "subversivo" estava em pleno uso na seleção de candidatos, meu primeiro emprego depois de formado foi o de professor de teleradiodifusão na Escola de Comunicações de Santos, da PUC. Parábolas, alegorias e metáforas - era esse o ritual de resistência à ditadura. Um aluno veio me prevenir de que eu estava falando muito e que já haviam ocorrido prisões na escola. Agora estava eu no lugar de meus professores, sentindo a vulnerabilidade dessa profissão sob uma ditadura. Lembrei-me de um colega, na ECA, que , para se livrar do trabalho de tomar notas, havia ligado um gravador na aula de Estética ministrada pela Lupe. Ela foi rápida: "Desligue esse gravador! Não dou aula com gravadores ligados!" - quase todos a entenderam e o dono do gravador passou a ser olhado com outros olhos. Ele era , no mínimo, um "alienado".

[3] Ver Cap. 3

Nesse clima , as aulas giravam em torno de obras como o "*Unidimenssional Man*" de Marcuse, "*1984*" de Orwell, "*O Zero e o Infinito*" de Koestler, "*O Ioga e o Comissário*" de Merleau-Ponty etc. O esforço estava em se pensar formas de programas que permitissem ao indivíduo se colocar como fonte da mensagem. O resgate do indivíduo era uma forma de resistência às iniciativas de guerra psicológica da ditadura que distribuía por todos os meios o slogan "Brasil, ame-o ou deixe-o" e do recente conceito de massificação, cujos teóricos, otimistas ou pessimistas, eram Morin, Mc Luhan, Eco, Moles etc.

Não havia equipamentos e as aulas técnicas se limitavam ao suporte papel com exercícios de elaboração de roteiros, scripts e plantas baixas para cenários. A escola era paga e me sentia como que enganando os alunos , pela impossibilidade de realizações concretas em cinema e tv. Após alguns meses nessa situação frustrante consegui outro emprego e me desliguei da escola.

Fui escrever roteiros e dirigir as gravações de aulas radiofônicas , com conteúdos de estudos sociais para o Projeto SACI (Satélite Avançado de Comunicações Interdisciplinares) dentro de um programa ambicioso de

alfabetização e escolarização em massa, que se iniciava com um sub-programa de Capacitação de Professores Leigos. Como o próprio nome indica, o SACI era um projeto da tecnocracia militar no mundo da educação, gerenciado pelo INPE - Instituto de Pesquisas Espaciais, com equipes de engenheiros, produtores, pedagogos, especialistas em avaliação e planejadores de sistemas, tudo dentro de uma ótica pedagógica bem em moda na época, a tecnologia educacional. Ensinar era uma questão de recursos tecnológicos eficientes e capacidade de gerenciamento. Com seus enormes fluxogramas, as salas de planejamento central copiavam as salas da Nasa, dedicadas a lançamento de satélites e missões espaciais. Tudo estava previsto.

Foi uma experiência de quase um ano , em que fiz cursos de tecnologia educacional sob supervisão da Flórida State University, mas os programas que realizava, o que aliás acontecia com a maoiria dos produtores e educadores, não conseguiam se enquadrar dentro do tecnicismo proposto. Listagens de objetivos instrucionais circulavam pela produção, vindo de levantamentos quase sempre superficiais realizados por alguns avaliadores junto ao "público alvo". Comportamento de entrada, comportamento

terminal, pré-teste, pós-teste, passos, "*loopings e feed-backs*" - palavras para cercar um programa instrucional com a pretensão de erro zero. Da engenharia de solo aos conteúdos específicos de cada programa, tudo estava amarrado, dimensionado, planejado e colocado dentro de um cronograma de realização, emissão e avaliação. O que primeiro foi para o espaço não foram os programas, conforme estava previsto, mas o próprio cronograma. Ninguém agüentava criar roteiros para rádio e tv como uma máquina. De atraso em atraso as salas de planejamento começaram a adquirir um ar de cenário futurista, "para inglês,ou americano, ver".

Nós lutávamos para escapar da frieza e dos absurdos tecnológicos e passar, nos programas, alguns valores culturais para os distantes professores leigos que nunca tínhamos visto e que conhecíamos apenas por informações esparsas.

Durante o período em que dera aulas na Escola de Comunicações de Santos eu havia feito um acompanhamento sistemático do "*Programa Silvio Santos*" da Rádio Nacional, procurando definir a razão de seu sucesso crescente o que mais tarde o alçaria à televisão. Esse estudo centrava-se na idéia de fortalecer o indivíduo como fonte da informação, dentro da

perspectiva de democratização dos meios de comunicação. Era exatamente o que fazia Silvio Santos através da produção radiofônica de informações (cartas com casos vividos, sonhos, eventos paranormais, luta para obter um objeto vital, etc.) enviadas pelos ouvintes. Blocos como "Minha vida daria um romance" onde o ouvinte tinha sua história pessoal interpretada, em forma dramática, por vários atores com apoio de uma "romântica" sonoplastia . O ajuste para uma programação mais conseqüente, que não tivesse como objetivo apenas cativar a audiência para a compra do carnet do "Baú da Felicidade", dependia apenas de um tratamento radiofônico mais solidário com as reais necessidades passadas pela audiência, os professores leigos. Mas nós não os conhecíamos.

A dificuldade de se trabalhar com listagem de objetivos era aguçada por esse desconhecimento do espaço cultural da audiência. Menos grave na área de estudos sociais, da qual eu era o produtor, e crítica nas áreas de matemática e língua portuguesa cujos produtores não conseguiam escapar do artificialismo já existente nos programas do então "Projeto Minerva", que ia ao ar após a Voz do Brasil, pela rádio MEC. Exercitei-me então nas construções de "climas" sonoros, num esforço consciente e até certo ponto diletante de criar imagens através do som. Temas de programas como

"Caramurú", "Capitanias Hereditárias", "A Invasão Holandesa" e outros, viraram epopéias onde os heróis lutavam contra o os inimigos, o mar, os índios e as febres do sertão. Vasco Fernandes Coutinho, o fracassado donatário da Capitania do Espírito Santo, virou mendigo nas ruas de Salvador e Diogo Álvares, o Caramurú, grande herói vencedor. Tempestades, naufrágios, batalhas, alaridos de tribos atacando, rugir de feras: um constante pesquisar de sons , efeitos sonoros de mesa, arquivos particulares de sons (todos os sonoplastas tinham o seu) tudo mesclado com as músicas e vozes dos atores contratados. O poder da palavra falada por um narrador onisciente que apoiava a credibilidade de seu discurso, sempre em um tom épico-solene, nos sons e músicas que apelavam à imaginação do ouvinte. Na época falava-se que a grande vantagem do rádio, depois do transistor, era a de que ele estava em qualquer lugar, nas roças, nas jangadas, lombo de burros, cozinhas e oficinas sem exigir que o ouvinte parasse com suas atividades para ouvi-lo. Entretanto os programas que eu fazia pressupunham um alto envolvimento do ouvinte: eram imagens sonoras criadas com a intenção de que o ouvinte mergulhasse nelas, recriando-as em sua própria imaginação. O poder do rádio, exemplificado

por Orson Wells em seu "*Guerra dos Mundos*", estava em certa medida a meu alcance... O poder do rádio aproximava-se do poder da literatura, construindo imagens a partir das palavras, mas ultrapassando-o com o apoio transcendente da música e dos efeitos de som e contra-regra. Só perdia para aquela por estar preso a um fator tempo que não permitia ao ouvinte retomar qualquer trecho que tivesse perdido. Revivi os tempos de criança quando, junto com meus irmãos, éramos obrigados a um absoluto silêncio enquanto meus pais assistiam os últimos capítulos de "*O Direito de Nascer*". Tentava um tipo de rádio que exigia atenção total, como em uma sala de cinema só que a imagem dentro de cada um, na medida de sua capacidade imaginativa, o que escapa ao aspecto coletivo e , por isso mesmo redutor, da imagem na tela.[4]

Em cada programa, uma briga com a pedagoga responsável pelo OK final que tinha que ser dado ao roteiro antes da gravação: o diletantismo na criação não cabia em uma estrutura "racional-tecnicista" impregnada pelo mito da eficácia. Somava-se a esse antagonismo o conflito entre o otimismo oficial e sua face dura e repressiva que pairava sobre toda a sociedade, como ficou muito patente em um episódio:

[4] - Ver "Reflexões do Poscênio" Em que tipos de filme a imagem é redutora?

Um dia, após a aula de licenciatura que eu tinha uma vez por semana da USP, fui dormir na casa de amigos, uma "república"onde eu havia morado logo depois do fechamento do Crusp. Naquela madrugada uma equipe para-militar da OBAN invadiu a casa, tirando-nos da cama com as metralhadoras em nossas gargantas, algemados e atirados em um terreno baldio, enquanto revistavam a casa e sendo conduzidos, em seguida, para o sinistro DOI-CODI, onde ficamos detidos por um interminável período de pavor e violência que durou umas quinze horas e que influenciou profundamente o programa seguinte que escrevi e gravei, sob o referencial de resistência que me deram os versos de Vandré ao ficarem, durante esse curto período de impotência diante da brutalidade repressiva, martelando dentro de minha cabeça:

"Não...

Não há porque mentir ou esconder

Se a dor foi bem maior do que é capaz meu coração...

Ah!... eu vou voltar pra mim,

Seguir sozinho assim!...

Até me consumir ou consumir toda essa dor

Até sentir de novo o coração capaz de amor!..."

Henrique Lobo, que apenas supervisionava a área e era um nome no rádio broadcast da época, ao ler o roteiro falou: "Aqui só há uma pessoa capaz de ler uma narração como essa. Vou ter que fazê-lo." O programa ficou ótimo, todos gostaram. Depois de alguns meses quando eu já havia me desligado do Projeto Saci, ele foi mostrado, como exemplo de nossa competência, para o então ministro da educação Cel. Jarbas Passarinho, que ao final disse, para decepção de seus anfitriões: " Mas, porque mostrar tanta tristeza?" Evidentemente a tristeza não fazia parte de seu dia-a-dia.

Do Projeto Saci me ficou a idéia de que a educação é um processo de mão-dupla, ou seja, ele não envolve apenas a figura do educando mas também a do educador. Uma máquina pode instruir, assim mesmo até certo ponto, mas não consegue educar. Gostaria muito de não estar enganado, nesse momento em que as máquinas multimídia são produzidas em escala industrial, da absoluta necessidade da presença do educador, do professor, frente ao aluno. O gradativo desaparecimento da tecnologia educacional do cenário da educação brasileira , nos anos subseqüentes ao fracasso tecnocrático e à evidência da dívida externa como a outra face do "milagre econômico", fez com que ela fosse esquecida. Mas sua volta já está nos

shoppings através dos programas "educativos" anuciados como softwares "interativos" e "inteligentes". 'Um índio brasileiro daria risadas, se pudesse, dessa "interatividade", por ser acostumado, desde pequeno, à uma verdadeira interação com a mata, quer se movimente, quer permaneça estático, é sempre sensor do mundo à sua volta pela relação dinâmica com pássaros, insetos, plantas e outros animais, cada um sem as parcas limitações de um ícone programado. Quanto mais rico o eco-sistema, maior a interatividade dos seres que o habitam, o que vale também para a cidade dos homens. Chamar de interativo o clicar sobre um ícone que te abrirá um, dois ou cem arquivos é se submeter a uma linguagem de vendas, pois a verdadeira interatividade exige o confronto de organismos complexos, vivos. Relacionar-se com banco de dados e com caminhos de acessos a banco de dados é a aventura do homem tristemente reduzido em seu espaço vital. O atributo "inteligente" é, por sua vez, uma agressão à própria inteligência ou um atestado de seu estado de embotamento frente ao massacre do incentivo ao consumo. Não pode ser inteligente o que é , em essência, apenas uma quantificação de probabilidades. Falta-lhe a característica fundamental da inteligência que é a qualificação ,

qualificação direta , não a qualificação partir da somatória de dados quantitativos, como faz o computador. A qualificação direta é em última instância um julgamento, um valor frente a um evento, valor que só pode ser construído no confronto com a experiência pessoal de quem qualifica. A esse valor se chama, quando consciente, de opção ou escolha , pois nada é absoluto e outras escolhas, outras opções, lhe farão frente, reafirmando a liberdade como valor maior do ser humano. Se o julgamento se faz de maneira inconsciente, seu nome é projeção, uma forma de resposta que não teve acesso ao domínio consciente do eu, mas que exerce um papel fundamental não só nos reflexos que nos permitem a sobrevivência , como nos processo de criação artística . Como também a projeção é estritamente pessoal, embora possa cristalizar-se em movimentos sociais e coletivos, outras projeções lhes farão frente, movimentando a dinâmica das relações dos homens com seus valores e prospecções. E por isso devem se repetir como vãs e infrutíferas as tentativas de se equacionar o trabalho de educação em um quadro de análise de sistemas. Me parece, depois de vinte e sete anos trabalhando na área, que a saída para todo o problema educacional tem que passar , primeiro e impreterivelmente, pela valorização

social, entenda-se salários adequados à importância da função, do educador. Depois virá o resto. A permanência da situação de marginalidade e miséria da maior parte do professorado brasileiro é uma escolha dos governantes a serviço dos interesses comerciais, industriais e financeiros que são os que, na realidade, governam o país.

O maniqueísmo esquerda-direita projetou um mundo utópico onde a distribuição de riquezas se daria por um poder popular e democrático. Muitas gerações viveram sob a égide dessa construção imaginária. Algumas chegaram a viver alguns degraus de sua realização. A minha viveu o apogeu de sua possibilidade planetária e a revelação cruel de sua queda, o que nos ensinou a esquecer as utopias distantes. Mas, para manter esse maniqueísmo como possibilidade, por ser um grande instrumento de cegueira a uma vontade simples de operação direta, uma vontade que interrompa o sacrifício de uma geração, - desta que está aqui, agora - os governantes elaboram seus discursos abanando a promessa de um futuro livre e democrático para todos. Um futuro que nunca chegará, exatamente por ser futuro, e, enquanto permanecer a conjunção do capital com a política, continuará limitada a atuação no presente. Para haver uma greve

que realmente obrigue a sociedade às mudanças tem que haver grevistas educados. Para haver grevistas educados tem que haver uma greve que resolva , hoje, o salário dos professores. O difícil não é o impasse, mas aguentar a retórica dos governantes bem intencionados. São quase três décadas em que testemunho a repetição das mesmas metas, mesmos fervores, mesmos slogans. Em 70 tínhamos 300.000 professores leigos espalhados pelo país. Em 85 os "dados oficiais" do Ministério da Educação diziam da existência de 300.000. Foi o ano em que conheci uma dezena deles , em Touros-RN, e mais de uma centena de educadores resolvidos a exterminá-los através de um programa de "valorização do professor leigo". Hoje serão talvez 300.000, sinal de que estão diminuindo face ao aumento da população.

Com o impasse no Projeto Saci, comecei a procurar outro emprego e acabei sendo atraído pelos altos salários oferecidos pelos SESC, Serviço Social do Comércio, uma instituição que vive do um por cento recolhido das folhas de pagamento das empresas comerciais, a título de salário- educação. Um concurso , que foi um verdadeiro vestibular com cinquenta candidatos por vaga, colocou-me no meio de um grupo de orientadores sociais recém-

contratados, a quase maioria, como eu, acabando de sair da universidade. O trabalho no Sesc me obrigou a uma vida diária de estabelecimento de novos contatos, novas relações, que me amadureceram em vários aspectos. Aquilo que a princípio parecia um desvio de rota, pois não estava mais trabalhando diretamente com cinema , rádio ou tv, se constituiu em uma experiência, sem dúvida a mais marcante de minha vida enquanto comunicador, professor e afins. Valeu por muitas universidades, não prescindindo do suporte bibliográfico que líamos e discutíamos nos encontros periódicos, quando análisávamos as principais experiências desenvolvidas por todo o estado de São Paulo. O trabalho do orientador social era atender, dentro de projetos de animação cultural e de lazer com duração de um ou dois anos, em uma sub-equipe composta por três técnicos, simultaneamente cinco ou seis cidades do interior do estado. Para isso tínhamos os recursos necessários, como carro, equipamentos de projeção fotográfica e cinematográfica, gravadores de som, material de esportes e o suporte político das lideranças locais, como prefeitos, coordenadores de cultura ou da área social do município, dirigentes de associações comerciais, sindicalistas, delegados de ensino etc. Essas

equipes denominavam-se UNIMOS - Unidades Móveis de Orientação Social.

Dentro da visão marxista, compartilhada pela maioria dos orientadores, nós atuávamos exatamente na faixa de amaciamento de conflitos entre o capital e o trabalho, o que, com os gordos salários, era motivo para uma alegre ironia. Mas nosso trabalho era praticamente o de formar grupos de jovens e mobilizá-los para atividades de teatro, cinema, artes plásticas, recreação e esportes. Com o respaldo que tínhamos e o acesso imediato a prefeitos e lideranças de cada cidade, aprendemos a conhecer os mecanismos políticos do poder local, comportamentos que há um ano atrás combatíamos, sem conhecê-los, como inerentes às estruturas falidas de um capitalismo em agonia. Para os jovens de pequenas cidades nas regiões de Piraçununga, Rio Claro e Piracicaba, ainda relativamente isoladas da capital, nós significávamos inovação: trazíamos arte e informação, com cursos específicos de cinema, teatro e literatura, tudo através de técnicas de trabalho em grupo. O objetivo era sair da cidade, em no máximo dois anos, assim que os grupos tivessem solidificado a prática de atuar em suas comunidades. Não havia censura explícita porque, já com oito anos de

ditadura, havíamos aprendido a nos autocensurar. Podíamos trabalhar Brecht ou Guarnieri numa ótica de justiça social, não de luta de classes. A grande diferença entre o trabalho do Sesc frente a outras entidades que trabalhavam nessa linha, como Ação Comunitária do Brasil, Projeto Rondon, LBA etc. era a de que tínhamos uma formação teórica rigorosa cuja linha principal era fugir a qualquer característica assistencialista.

Nos três anos em que trabalhei na Unimos, dois no interior e um na Grande São Paulo, acabei me dedicando muito aos estudos e atividadades ligadas às Técnicas de Trabalho em Grupo, TTG. Terminei o terceiro ano de Sesc dando cursos de TTG para assistentes sociais que trabalhavam em hospitais psiquiátricos, num trabalho integrado com a Faculdade de Serviço Social de São Paulo. O mergulho nesse tipo de atividade que então era denominada genericamente de Dinâmica de Grupo, quase me levou a uma mudança de rumo, dado o interesse que me despertou, levando-me a acompanhar seminários, ler publicações, criar técnicas específicas para problemas específicos que testava nos cursos, chegando a pensar em fazer pós graduação na área de psicologia social, no tema "psicologia das organizações". Do trabalho com treinamento de gerências e supervisores de

linha - pessoal intermediário entre o patrão e o trabalhador e que representa os aspectos ambíguos daquele diante destes - chamou-me a atenção esse conflito entre o indivíduo e a organização e os possíveis caminhos de sua atenuação. Do conformismo do indivíduo plenamente adaptado a um esquema de produção ao inconformismo do indivíduo rebelde, mas na maioria das vezes o mais apto a introduzir modificações criativas, havia um leque de possibilidades de um trabalho realmente participativo que passava por coisas como "gerenciamento de produto" por oposição a "gerenciamento de pessoas", "motivação X submissão", "participação nos lucros X salário" etc. Olhando a "paisagem neo-liberal" hoje à nossa volta, essa era uma época ingênua onde achávamos que as empresas poderiam se organizar de forma a permitir a felicidade a seus empregados através do engajamento destes nos objetivos da produção, na idenfificação de problemas e respectivas tomadas de decisão. Tudo isso com participações nos lucros como premiação e motivação à continuidade de seu engajamento. Para escapar do rolo compressor do capitalismo, não é difícil perceber que o paradigma a esse tipo de empresa estava na empresa pública, cujos lucros, teóricamente, revertem para a própria sociedade. O

capitalismo de estado talvez fosse, então, uma solução intermediária até a chegada do socialismo. Essa perspectiva desmoronou quando alguns anos depois fui trabalhar em uma fundação estatal. A ausência de objetivos claramente definidos é parte integrante do jogo político dessas organizações, que, somados à inexistência de cobrança do nível de desempenho de seus funcionários, perdidos nas indefinições dos dirigentes ou acomodados no conforto do apadrinhamento, resultava em altos custos e ineficiência, que levariam à falência uma empresa privada, mas que nesse caso se sustenta, paga pelo contribuinte. Hoje, grande parte das instituições públicas estão se defrontando com o problema de sua própria inviabilidade como prestadora de serviços à sociedade. Serão, pelo modelo neo-liberal, substituídas por empresas privadas cuja ética é apenas o lucro, com as diferentes máscaras criadas por seus especialistas em marketing. A tensão entre o indivíduo e organização não se resolveu e permanece para mim um problema a ser solucionado, talvez apenas mais uma utopia.

No início de 1975 o Sesc, entidade de empresários do comércio, não conseguia mais acomodar seus interesses políticos de curto prazo com a

autonomia e volume de trabalho que estava sendo desenvolvido pela Unimos em todo o Estado de São Paulo. Não tendo como controlar e colocá-la a serviço de seus interesses imediatistas optaram por uma solução simples: extingui-la. Terminava assim uma experiência de trabalho comunitário de animação cultural que havia servido de modelo para outros países.

No ano seguinte integrei a pequena equipe encarregada de realizar a 1a. Feira Nacional da Cultura Popular - uma mostra de objetos, artísticos e utilitários, e grupos de danças e folguedos de todo o país - que aconteceu em São Paulo, com grande repercussão. Manifestações de um Brasil um pouco esquecido que começavam a sofrer influências da tv e pressões de mercado que acabariam por descaracterizá-las em um curto espaço de tempo. Foi um trabalho de visitas e entrevistas a grupos de folias de reis, folias do divino, congadas, moçambiques, cavalhadas, pastorinhas , fandangos , catiras, cateretês, cururus e também produtores de objetos utilitários ou artísticos, figureiros, escultores e entalhadores.

Nesse universo carregado de sincretismos religiosos iniciei uma primeira elaboração daquilo que começava a conhecer a partir de meu interesse pela psicologia : a psicologia analítica de Jung, seu conceito de arquétipo e representação arquetípica nos planos do inconsciente individual e coletivo. O respeito que eu tinha pelas pessoas ligadas ao espaço rural, a dignidade e sinceridade que eram constantes nelas ,

com raras decepções, me mobilizavam para longas conversas em pequenas localidades, casas simples, clima hospitaleiro. Evidenciou-se logo a enorme contradição entre o meu trabalho que , embora apoiado em uma justificativa de resgate e valorização desses eventos, acabava se somando às pressões da mídia e do mercado . Conhecendo melhor o mundo das pessoas que faziam dessas atividades o esto espiritual de suas vidas eu via esse espiritual se transformando, a devoção dando lugar à exibição frente ao olhar dos outros , dos estrangeiros que éramos nós, turistas atraídos exatamente pela autenticidade que destruíam. Na festa de inauguração da feira, em São Paulo, presentes altas autoridades do governo militar, o "timing" do evento exigia no máximo quatro minutos para o desempenho de cada grupo. Violação para o grupo de caiapós que, em sua comunidade, seguia um ritual de guardar silêncio desde a véspera até a parte final do evento que durava algumas horas. Idem para a congada, deslocada de sua função de apanhar pessoas e levá-las à Igreja para pagamento de promessas, reduzida à exibição de um flash de sua música e coreografia. E a dança de São Gonçalo , cujos integrantes, não podendo interromper o ritual,

tiveram que tomar um ônibus e chegando altas horas da noite em sua comunidade, terminar o que haviam começado frente à excelentíssima senhorita filha do general-presidente.

Mas não havia solução. Só restava uma política de conservação das coisas mortas : criação dos chamados "museus vivos" pelo apoio oficial à manutenção de alguns grupos "folclóricos" e criação de acervos de arte e artesanato. Aquilo que eu testemunhara era apenas o estupro inevitável de uma cultura impossível de ser preservada com a entrada das novas tecnologias em seus espaços: a eletricidade com as indústrias, a tv, o telefone e as estradas asfaltadas. Foi o ano da morte de João Herculano, mestre e guia de minha infância, que eu acompanhara nas noites em que, de casa em casa, saudava os Santos Reis, acompanhado de seus músicos:

Ô senhor dono da casa

abra a porta e venha ver

aprontaram um bom princípio

pro senhor arreceber

Viva o cravo, viva a rosa

viva a flor da laranjeira

viva o dono desta casa

e sua família inteira.

Maria falava e não olhava para mim, às vezes levantava o olhar para a estradinha de terra que subia a encosta e via nessa estradinha tudo o que me contava e então abaixava a voz para que os outros, lá dentro, não ouvissem e ouvindo revivessem novamente a dor que tinham vivido naquela tarde de domingo , um domingo como aquele em que eu estava lá, sentado, sem ter o que fazer com as mãos, rabiscando o chão com um graveto enquanto a ouvia, de que eles também estavam lá assim, o sol se pondo, o frio começando nas baixadas, quando o estrondo veio lá do fim da estradinha, no ponto em que ela dobra a crista do morro descendo para a rodovia asfaltada, e que todos pararam, se olharam e alguns gritaram , "a estrada!, na estrada!" e saíram em carreira, correndo, olhar o que tinha acontecido, o desastre que o barulhão anunciara e, correndo, não estavam ainda no meio da subida, com a Emília, a mulher do João, que não sabendo se ia ou não ia, foi, atrasada, os moleques ligeiros correndo na frente Geraldo, Demá, Paulinho e ela Maria ali,

no meio da subida, o coração com medo de ver gente sofrendo, olhando pra trás, esperava Emília, que fossem ver juntas, quando o grito diferente dos moleques fez ela se voltar, a espinha gelada , os gritos deles que eram outros, e viu então que eles saltavam para o barranco, fugindo de alguma coisa que vinha, que eles viam e ela não via e gritavam Mãeee! Mãee! quando ela viu que vinha, não via o que, rangendo latas e arrastando tralhas de ferros e madeiras, contra a luz só do céu que não se via quase nada, só assim,a sombra ,o vulto que vinha , e viu depois, logo, que era a égua arrastando os restos da charrete, o varal quebrado sem as rodas , só carcaça, passando por ela num galope disparado, perseguido, para baixo, arrastando tudo, ia para baixo em direção à casa à cochera, passando pela Emília que caía de joelhos pedindo deus, nossa senhora, e daí entendeu, e agarrou a correr não sabendo se chorava , rezava, passando pelos moleques , chorando todos sem mais coragem de avançar , e conforme me falava chorava e eu mordia a boca, sabendo o fim, ela descendo em direção à estrada, os carros que já estavam parados, tanta gente assim em em pouco tempo, os homens arrumando os corpos ao lado da pista, que viu primeiro um menino que tiravam

de um carro arrebentado, mas depois viu logo o João e outro menino, o filho do compadre que tinha ido com ele até a venda, eles, o João, os olhos abertos, uma fenda ao lado do olho, na cabeça, o sangue cobrindo o lado do rosto...e quase nada mais falava porque contando o choro aumentava, se enxugando na manga da camisa, o rosto escondido, dizendo para si, para mim, que por certo era assim, a égua nova, fogosa , que eu sabia, como o João sempre tinha gostado, que por certo tinha tomado o bridão nos dentes, um descuido qualquer, e atravessado a pista na frente dos carros."

No ano seguinte, realizando quatro documentários, em cinema 16mm, sobre temas de cultura popular, em Pirinópolis, GO, Juazeiro do Norte , CE e no Amazonas, pude ver em Manaus um exemplo do triste desenlace reservado aos grupos de danças e folguedos. A "tribo dos Maués" um dos grupos conhecidos como "tribos de Manaus", que se apresentavam na cidade em determinadas épocas do ano, era um aglomerado de desempregados, em sua maioria jovens, moradores de um ígarapé na periferia de Manaus, que se apresentavam aos turistas como autênticos índios da amazônia brasileira. Sua "aldeia" era uma taba improvisada e patrocinada pela Selvatur na margem oposta do Rio

Negro. Rodamos um documentário sobre suas danças e entrevistamos alguns de seus membros entre os quais o "Preto", o Tuxaua, que me explicou que os turistas estrangeiros pagavam para fotografar as índias vestidas com uma espécie de biquini de sapé . Quando eles pediam para elas tirarem a parte de cima , os seios nús, tinham que pagar em dobro. Era essa a fonte de renda do grupo e "Preto" reclamava de não ter registro em carteira , nem ele, nem os membros de seu grupo. Os poucos remanescentes da tribo dos Maués estavam a oitocentos quilômetros de Manaus, no alto Rio Negro. Nessa ocasião estive com o escritor amazonense Márcio Sousa que me explicou que a verdadeira cultura popular de Manaus era exatamente a tribo dos Maués , mas, que outra opção eram os "curumins", crianças pobres que, nas ruas do comércio, vendiam para os turistas latinhas de vaselina perfumada como sendo extratos afrodisíacos, segredo dos índios do Amazonas.

Com melhor sorte que os produtores de cultura popular fui premiado pelo Sesc, por meu trabalho nessa área, com uma bolsa de estudos para o exterior, em local à minha escolha. Fui para Paris onde durante três meses fiz um estágio sobre cinema educativo no Centro Audiovisual da

École Normale Supérieure de Saint-Cloud. Os franceses acreditavam em uma "pedagogia audiovisual". Visitei uma escola de ensino básico, em Marly-le-Roi, inteiramente montada em cima do suporte tv. Os trabalhos escolares eram finalizados em vídeo pelos próprios alunos com a assistência de técnicos e professores. Cinco anos depois, durante outro estágio na França, eu voltaria a essa escola para constatar o fracasso dessa tentativa. Me explicaram que surgiram muitos problemas em relação ao domínio da escrita e da matemática e o experimento havia terminado , a escola voltando à forma tradicional. Me parece que, em última instância, o que estava por trás dessa ênfase no audiovisual era o fascínio da mídia, uma vez que um programa curricular básico se torna insuportavelmente chato de ser visto em vídeo. A espetacularização de cada lição escolar é impossível, mas sem essa espetacularização apenas pesquisadores especializados agüentam olhar vídeos que resolvam problemas de aritmética ou análise sintática em tempo real. Em Saint-Cloud a moda eram as "baterias de filmes", composta de quatro ou cinco filmes curtos sendo um deles denominado "polivalente" e que contextualizava problema, recebendo um

tratamento espetacularizado, geralmente ficcional. Os outros, os "monovalentes", eram filmes didáticos. De volta ao Brasil realizei três "baterias de filmes", com relativo sucesso diante de uma clientela específica, mas ficando sempre a dúvida, em relação aos filmes monovalentes, se realmente seriam mais eficazes que o mesmo conteúdo em material impresso. Essas experiências foram realizadas na Fundação Cenafor, do Ministério da Educação, onde trabalhei gerenciando a área de Multimeios, após me desligar do SESC. No Cenafor foram onze anos de atividades intensas na área de estudos sobre a comunicação audiovisual voltada para a formação de recursos humanos, principalmente professores. Outro objetivo desse meu estágio na França foi participar dos estudos sobre "autoscopia" uma metodologia de treinamento de professores a partir da gravação de aulas por eles ministradas.

O contato com vários grupos de exilados, a exibição dos filmes sobre cultura popular em dois locais de Paris, as discussões sobre os filmes, a magia da cidade que eu já freqüentara na literatura e pintura, a surpreendente melancolia de grande parte do pessoal que não podia

voltar, compensando o exílio com feijoadas, goiabada-com-queijo e o uso ostensivo de palitos de dente após as refeições, reafirmando o desejo de não se tornarem "franceses", tudo isso em plena estação cultural, para mim um mundo novo, eu no meio, mais afirmado, sentindo-me reconhecido.

Chegando ao Brasil realizei mais um filme pelo Sesc, em convênio com a ECA, um documentário sobre arte e educação rodado em 35mm. Fui então para o Cenafor, assumindo a direção do recém-implantado Serviço de Multimeios.

A tensão entre uma função de gerência - responsável pelas áreas de fotografia, cinema, tv e artes gráficas e, depois acumulando o arquivo , biblioteca e gráfica, com mais de quarenta funcionários - e a vontade de continuar em um trabalho de criação, só pode ser enfrentada pela experiência que havia adquirido quando da aplicação de técnicas de trabalho em grupo no desenvolvimento gerencial, no Sesc. Conseguimos criar uma estrutura de delegação de poderes, através de um esquema de sub-gerências, que me liberaram para atividades de horizontes mais largos, sem ficar totalmente preso ao dia-a-dia dos

procedimentos burocráticos, bastante pesados em uma instituição ligada ao serviço público federal. Assim criamos um projeto de assessoria à Secretaria de Educação do Rio Grande do Norte onde fizemos um trabalho de pesquisa na região de Touros, então com graves problemas na área do ensino, que redundou no filme "Eu, professor leigo", documentário em 16mm .

Através das comunidades de pescadores de Perobas e Carnaubinha, reencontrava-me com os espaços ainda não transformados pela tecnologia e que sempre me foram tão caros pela identidade com meu ambiente de infância e adolescência. Ali estavam novamente as pessoas francas e hospitaleiras cuja dignidade sobrevivia apesar das duras condições materiais em que viviam.

Os professores leigos que tanto nós queríamos conhecer quando produzíamos programas para eles no Projeto Saci, estavam lá, eram mais de oitenta espalhados pelo interior do município de Touros. Não tinham nada, faltava material escolar, carteiras, merenda, formação e nem mesmo os baixíssimos salários eles recebiam. Há oito meses a prefeitura não os pagava.

Depois de conversas, pesquisas, levantamentos, voltamos para São Paulo, quando então resolvi fazer um documentário sobre aquela situação, além de um programa de reciclagem para os professores que outros técnicos do Cenafor iriam desenvolver junto com o pessoal da Secretaria de Educação do Rio Grande do Norte.

Durou alguns meses o tempo para o aparelho burocrático aceitar e acertar todos os itens de despesas - tive que dar um nome ao projeto que os impressionasse caso contrário nada sairia: "Estruturas regionais de expressão e a produção de materiais pedagógicos para uso em sala de aula". Assim mesmo recebi a advertência do diretor geral : "Esse projeto é uma sangria!", certamente porque ele não via que dividendos políticos poderia obter com um trabalho como aquele. Depois, já em Touros, quase escurecendo e terminadas as filmagens do dia, corríamos para o mar. Gozando o prazer de ficar boiando no balanço das ondas, alguém da equipe gritava: "Sangria Produções, apresenta: eu , professor meigo!"

Maria Terceira foi a escolhida para fazer o que eu havia previsto em um pré-roteiro escrito em São Paulo: reproduzir um dos dias em que ela

saía de Perobas e andava quase doze quilômetros para ir receber o salário em Touros, no banco, onde há oito meses a resposta do caixa era a mesma: "o dinheiro não chegou".

Numa entrevista às escondidas, gravada na pequena capela de Peróbas, ela contou todas as dificuldades que enfrentavam, desde as péssimas condições da escola, a fome dos alunos, a pressão dos grileiros em cima das terras dos pescadores que começavam a ser enxergadas pelo potencial turístico de sua grande beleza, o descaso da prefeitura a serviço desses grileiros...

Conversamos muito com Maria Terceira, seu marido Mariano , pescador, e com outras pessoas que de forma precária tentavam resistir às investidas dos grileiros. Eram pessoas que não conheciam o sentido de propriedade da terra. A terra, como o mar, era de todos. Eram mil e poucos moradores em Carnaubinha e pouco mais de duzentos em Perobas. Cercavam suas pequenas roças de mandioca apenas para que as cabras criadas livremente não as destruíssem. Mas a pressão dos grileiros já criara uma tensão - a única pessoa que lhes dava

orientações, um padre, tinha sido removido pela Igreja, a pedido dos fazendeiros.

O filme pronto, foi pouco a pouco conseguindo repercutir no meio educacional voltado ao ensino básico. Ainda estávamos no regime militar e o filme colocava o problema com clareza, sem as metáforas de até então. A revista Veja publicou matéria de uma página, já se falava em abertura política, e, um anos depois, no início do governo Sarney, o próprio Ministério da Educação acabou assumindo o problema. Fui chamado a Brasília para fazer parte de um grupo de trabalho encarregado de criar uma política que resolvesse, a curto prazo, o problema dos professores leigos de todo o país. As atividades de análise e planejamento se desdobraram em encontros e seminários com as Secretarias Estaduais de Educação em Belo Horizonte, Rio de Janeiro , Recife e Natal. Em todos os encontros o filme era projetado antes de colocadas as propostas e aberto o debate. Eu estava contente porque além de ter alcançado o objetivo de sensibilizar o Ministério da Educação sentia que uma resposta efetiva ia ser dada ao problema. Imaginava o pessoal de Touros recebendo a notícia das mudanças. O

próprio secretário geral do MEC me garantira que a vontade política estava assegurada: "Seu filme tirou lágrimas dos olhos do presidente!" De repente tudo foi cancelado, sem maiores explicações. Creio que a "vontade política" dos esquemas regionais de poder se sobrepôs à idéia de transformação do "status quo" - nessas reuniões eu tinha conhecido o sistema de repasse de dinheiro do MEC para a Secretaria de Estado e dessa para as Prefeituras. O dinheiro não chegou às mãos de dona Maria Terceira e seus oitenta colegas, porque havia sido "desviado" nesse percurso.

Logo após o término do filme eu havia feito outra viagem à França, com uma bolsa de estudos na área de realização de vídeos para a educação, por um período de seis meses. Exibi duas vezes o filme para grupos de educadores franceses que trabalhavam com educação de migrantes e com projetos no "terceiro mundo", mas não consegui exibi-lo na Casa do Brasil, na cidade universitária, onde da outra vez, em plena ditadura , havia exibido os quatros filme sobre cultura popular. Os estudantes que administravam a área cultural da Casa do Brasil não eram mais os

exilados de outrora e me explicaram que não podiam mostrar imagens "negativas" do país.

Dois anos depois voltei a Touros para, juntamente com um técnico do Cenafor e dois da Secretaria Estadual, dar um treinamento para os professores, conforme estava previsto. Já em Touros, enquanto esperávamos a chegada dos técnicos da Secretaria, fomos fazer uma visita a Peróbas, à casa de Maria Terceira.

(Chegamos a pé na praia de Perobas.. De longe vimos a casa de Maria Terceira e Mariano, a única sob o coqueiral. Zé Maria, o menino mais velho, nos avistou e correu para dentro da casa. Quando chegamos Mariano e Maria Terceira já vinham saindo. Abraços, alegria de pessoas que se querem bem se reencontrando. Mariano nos chamou para um lado e falou - "Agora eu entendi uma coisa que me aconteceu essa madrugada. Foi porque vocês iam chegar. Venham ver !" E nos levou para o lugar em que estava a jangada sobre a areia.

Ao lado da jangada, uma enorme tartaruga. Calculamos sua idade pelo casco, uns trezentos anos. Contemporânea de Henrique Dias,

Camarão e Negreiros, pensei. Naquela noite ela havia caído na rede e a destroçado quase inteira, mas se enrolado de tal forma que ficou presa e Mariano já a encontrara agonizante. Nos mostrou a rede toda retorcida e rasgada, que ele, Maria Terceira e os filhos começavam a refazer. - "Amanhã vocês vêm, é pra vocês, nós vamos comer ela."

No dia seguinte comemos a tartaruga em um almoço que durou horas. Junto com a gente estava Zé Dias, o dono pequena bodega, a única em Perobas onde nós almoçávamos peixe frito com farinha na época das filmagens. Ele tinha três lindas filhas que eram alunas de Maria Terceira e estavam no filme. Maria Terceira não quis se sentar à mesa, por ser pequena, foi o que ela disse, mas eu sabia que o costume não aceitava muito mulher sentada no meio de homens... não era caso de insistir. Ficava encostada no fogão de lenha, servindo alguma coisa, participando de nossa conversa.

Comi com respeito antropofágico aquele ser com trezentos anos de experiência no planeta terra. Como deveria ser: com farinha e regado a cachaça e cervejas que Zé Dias tinha trazido. Brindamos nossa saúde, nossa amizade. Depois Zé Dias falou, olhando prá nós: "A

gente tem vergonha de dizer, mas é verdade né?"" Ele ria escancarado e depois ficava olhando a gente , os três esperando. Parou de rir, a voz séria, sem jeito, meio embargada : "Homem também gosta de homem. Nós gostamos muito de vocês!" "Verdade!" - Mariano falou. As lágrimas me encheram os olhos. Só engoli em seco, havia o que falar? Nossa amizade era grande como os amores impossíveis. A distância de São Paulo ao Rio Grande do Norte, a distância entre dois mundos , duas culturas. Ficamos olhando uns para os outros, rindo, todos com lágrimas nos olhos.

Depois, nos levantamos e fomos brincar nas ondas. Era quase noite, a água estava quente e, um pouco tocados pelas cachaças, éramos como quatro crianças. Maria Terceira, contente, olhava a gente. Ria com os dois meninos na beira do coqueiral. Só se via seus vultos escuros, os dentes claros como a espuma das ondas. Meu deus! - eu queria que a vida fosse assim. Simples, sincera!

Faz doze anos que não sei de nada deles. Soube que tudo aquilo virou praia de turista, com hotel cinco estrelas... Onde Maria Terceira, Mariano, Zé Dias, suas crianças que hoje já são adultos?...)

No final desse mesmo ano a "Sangria Produções" estava no vale do Alto Jequitinhonha, rodando um documentário em 16 mm sobre as crianças que estudam nas classes dos professores leigos - uma idéia que se formou durante os seminários sobre o professorado leigo e que consegui levar à frente com o apoio político da Fundação João Pinheiro, de Belo Horizonte, o que facilitou sua aprovação pelo Cenafor.

Nesse projeto não estava apenas interessado em mais uma denúncia, mas queria que as pessoas que vissem o filme testemunhassem em tempo real as ocupações dessas crianças. Não se tratava de se fazer um filme antropológico, porque o que eu pensava em documentar em tempo real seria apenas os momentos significativos, selecionados a partir da emoção que eu queria passar. A base da sensação que me pressionava para um tratamento cru, sem música e com um tempo interno não determinado pelo "timing" das produções comerciais, era a de obrigar as pessoas a ficarem assistindo as cenas até que elas também se incomodassem com o esforço do trabalho contínuo a que essas crianças estavam submetidas. Depois do que havia acontecido

com o "Eu, Professor Leigo", embora ainda acreditasse que as denúncias sensibilizassem as pessoas fazendo-as movimentarem-se em direção à solução dos problemas, não queria mais nada romântico ou valorizações expressas nesse sentido dentro do filme. Na verdade no "Eu professor leigo" já havia esse enxugamento na trilha sonora , (bem diferente dos filmes que fizera anteriormente, com exceção da "Feira de Juazeiro" que já apontava nessa direção) com apenas uma música no meio do filme, servindo quase como passagem de tempo e que na ocasião eu achava desarmônica e agressiva como de fato queria, mas que acabou se romantizando pela própria transformação cultural que sofremos nesse período quando acostumamos nossos ouvidos a ritmos mais duros. Ao chegarmos das filmagens a direção do Cenafor havia mudado, como parte do programa "é dando que se recebe" que há muito tempo determina não só a educação, mas a saúde, previdência etc. enfim, a relação com a área "do social" por parte dos governantes brasileiros. Finalmente, depois de 20 anos de ditadura a "oposição" estava no poder e com certeza iria investir mais ainda na área "do social".

Comecei a montar o filme que não interessava muito à nova administração por se tratar de um projeto da antiga administração, independentemente de seu conteúdo. Sem muito apoio, havia caído um degrau na hierarquia da instituição, de diretor de divisão voltara à chefia do Serviço de Multimeios, o que me desobrigava de muitas reuniões de cúpula, e, com os outros técnicos ocupados em projetos "prioritários", fui tocando a montagem sozinho. Nessa época iniciamos um acordo de cooperação na área de informática e educação com o CNRS da França. O responsável da parte francesa de quem eu era o principal interlocutor me chamava de "le fou de la moviola" pelo tempo em que eu passava lá dentro com rolos e rolos de filmes, cortando, colando, tentando organizar um material que tinha uma idéia mas não tinha nem um pré roteiro. O filme foi então sendo construído em um trabalho lento de verificar todo o material e procurar uma estrutura onde eu pudesse passar aquelas idéias que me haviam conduzido nas filmagens. Percebi que a intenção de trabalhar sempre em tempo real não se sustentaria se não houvesse um mínimo de conflito para segurar a atenção do espectador. Foi na construção desse conflito, na garimpagem de cenas e

falas que não haviam sido rodadas com essa exata intenção, que passei longos meses até que um dia alguém, entrou na moviola e me falou : - "O Cenafor foi extinto." Foi o trabalho de pegar todas as latas de copiões e negativos e sair com elas, feito um ladrão, para depositá-las no laboratório cinematográfico, fora do alcance de um interventor que chegaria no dia seguinte para administrar o fechamento da instituição.

Depois de alguns meses de assembléia geral permanente, onde lutamos contra políticos, de várias partes do Brasil, que mandavam suas aves de rapina solicitar equipamentos "em comodato" junto ao interventor, finalmente o governo do estado assumiu a instituição nomeando-a Fundação para o Desenvolvimento da Educação - FDE. Voltaram as latas de filmes e consegui completar o meu trabalho, um documentário de 45 minutos que intitulei "Eva, Vicente..." o nome dos dois irmãos mais presentes no filme. As reticências ficavam por conta das outras crianças que nele estavam.

No Rio Cine Festival o filme foi selecionado por uma pesquisadora alemã que me pediu uma redução para 30 minutos, tempo máximo permitido para ser inscrito no Festival de Curtas Metragens de

Oberhausen, onde, um ano depois, o filme ganharia o grande prêmio do Júri Internacional e uma menção honrosa da DGB , central sindical de trabalhadores da Alemanha. Em Oberhausen vivi meus quinze minutos de glória dando entrevistas para as agências internacionais de imprensa, televisões (em francês) e viajando por oito cidades alemãs, para exibir o filme e debatê-lo com a platéia onde sempre encontrava pessoas muito interessadas em saber se o Vale do Jequitinhonha não ficava na Amazônia e os pais daquelas crianças não estavam devastando a floresta e matando índios.

(No momento em que recebo o prêmio em Oberhausen, confuso e envaidecido, os aplausos, luzes de tv, flahs, solicitações de repórteres, dispara em algum lugar dentro de mim o pensamento em Vicente, Eva, sua casinha de taipa, a grota dos Macedos, um buraco distante perdido na noite, nessa noite de brilho e vaidades, lantejoulas de sucesso espalhadas pelo grande auditório repleto de pessoas bem vestidas que falam uma língua que não compreendo, um buraco distante e escuro, sem luzes, sem eletricidade, talvez a luz das estrelas, talvez um tempo encoberto, "esse dinheiro vai ser deles" um discernimento que me desafoga desse absurdo de ter sido premiado por mostrar a difícil situação dessas crianças para pessoas de um mundo organizado e limpo, um mundo que como eu quer redimir a sua culpa premiando-me e não àqueles que tinham que ser premiados, a quem tinha que ser prometido, ao menos, uma perspectiva de um futuro menos duro, menos inexorável em sua previsibilidade, e peço um minuto, um tempo para ir ao banheiro, me pensar, me recompor antes das entrevistas, é onde concluo que é isso mesmo, que o mínimo é pegar esse dinheiro e entrega-lo a eles, mostrar-lhes o que pode ser feito com ele, como esse dinheiro pode

ajudá-los a escapar um pouco desse destino marcado de analfabetismo, miséria e ignorância e digo-o impensadamente a um jornalista brasileiro que me segue e vem também se lavar diante desses espelhos e pelo espelho eu lhe digo : Esse dinheiro do prêmio vai para as crianças do filme - me desculpando de ser premiado por mostrar a miséria dos outros, e depois , no jantar Eva Schimidt, a quem o jornalista - mais um item para a sua matéria - foi dizer dessa minha intenção, vira-se para mim e diz "I love you for this" e eu fico pensando se em inglês o verbo amar pode ser assim, transitivo indireto, se a gente ama ou só ama por alguma coisa, ou significa apenas gostar, querer bem, e, alguns meses depois, chego ao Posto de Vicente Francisco na beira da estrada e pergunto-lhe se tem notícias de Eva, Vicente, Seu João o pai, se ainda moram lá na grota dos Macedos e ele se volta , olha longe um barracão no canto, um banco encostado em uma parede, uma mulher descalça e encolhida e me diz "Olhe lá, é a dona Lena, ela está aí desde a madrugada esperando alguma condução que a leve a Turmalina" e eu vou andando apressado paro em frente pergunto-lhe "Dona Lena? a senhora se lembra de mim? do filme, dona Lena" e ela me olha tem

um sorriso de espanto não diz bom dia nem boa tarde, mas diz assim um pouco como rindo de si mesma, um pouco como desesperada pelos pés grossos e descalços que se remontam e se esfregam "Tô caçando Eva", me diz, a boca desdentada, um jeito de aflição na mão que passa na testa sem dobrar-se , a mão dura de uma vida de trabalho, "Veio notícia de Turmalina, Eva sumiu da casa do compadre" "Vamos então para Turmalina , dona Lena" e vamos ela explicando que Eva não pára mais, que foi trabalhar na casa de um, mas que fugiu, que ninguém sabe onde anda e em Turmalina ao final do dia fazemos inúteis peregrinações, nas casas nas beiradas da pequena cidade, casas humildes, dona Lena indaga e procura, seu jeito simples, os pés no chão "viu Eva? sabe de Eva?" vão surgindo indicações, as pessoas olhando, me examinando, também se indagando o que esse homem está procurando Eva, uma menina de doze anos, eu com medo de que ela tenha desandado de vez, a pobreza de Eva menina bonita, depois vou para o hotel, marco de reencontrar dona Lena à noite, ela passará no hotel com a comadre que talvez saiba de Eva, desce a pirambeira atrás da comadre e, depois do banho, já escuro, saio do hotel andando um pouco na

pequena praça uma música me chama, um grupo que toca viola, afina os instrumentos, vai tocar, um locutor anuncia o show, talvez de campanha política não sei, fico olhando, pensando, que merda, cheguei atrasado, o dinheiro chegou atrasado e, de repente, ao lado alguém me olha , olho, me olha insistentemente, uma menina bonita, pintada, vestida de jeans, os cabelos soltos, tratados, é Eva, ela vem "Eva!" - eu digo, ela me beija, outra pessoa muito distante daquela menina tímida e sorridente que se comportava diante da câmera com a perfeição e naturalidade de quem não sabe o que é uma câmera, o mundo, o outro mundo, que está por trás de uma câmera, e ela ali , uma moça, "vamos Eva acho que sua mãe está te procurando", ela vem feliz ao meu lado, orgulhosa de se mostrar assim, já como uma mulher e avistamos a mãe lá parada, humilde como humilde era Eva, na porta do pequeno hotel, com sua comadre e fica feliz de me ver chegando com Eva, não trocam palavras, e combinamos então de no dia seguinte ir ao cartório em Caçaratiba, tirar as certidões de nascimento, dela , do Vicente , para abrir uma poupança no banco, que é para iniciar um caminho , um registro de existência civil, a conquista de dois números para cada um, um Cadastro de Pessoa

Física, um Registro de Identidade, porque sem eles não há possibilidade, o futuro se fecha, comprime-os nas grotas, no trabalho semiescravo, nos ranchos de prostituição, mas não digo, não há como dizer e digo apenas "Até amanhã Eva, até amanhã dona Lena," e depois fico me perguntando porque eu tinha que vir da Alemanha, esperar meses para resolver tudo, me liberar dos trabalhos para viajar até o Jequitinhonha, pousar em Belo Horizonte para ver se alguém da equipe vinha comigo e depois continuar só, mais algumas centenas de quilômetros de carro, para chegar ali, naquela hora exata em que a mãe esperava alguém que a levasse a Turmalina para procurar a filha e que esse alguém tenha sido exatamente eu , o que a tinha escolhido para ser impressa em celulóide. "Não, não te destrua", eu tinha que lhe dizer isso no dia seguinte, "olha, liga a cobrar, qualquer problema liga a cobrar que eu cuido de você dou uma força, dou a força que for preciso, para você, para o Vicente, não tenha vergonha, liga mesmo, de qualquer telefone você pode ligar , assim, a cobrar, assim, olha, o número nove na frente".

João Herculano, Maria Terceira, Eva, Vicente, Sorôco, sua Mãe e sua Filha têm em comum o isolamento em relação aos espaços tecnologizados o que os obriga a uma convivência cotidiana consigo mesmo, sem a possibilidade de escamotear esse confronto pela janela da mídia. Sei que esse espaço rural onde os artefatos industriais ainda não entraram é o espaço de minha liberdade de criança e adolescente , fora do alcance da repressão paterna - meu pai sempre preso à sua casa de comércio na cidade - e fora também das obrigações do trabalho e dos estudos . Entretanto o ritmo das vidas que se criam nos ciclos das águas e da seca, cruzas e parições, semeaduras e colheitas, estabelece sua identidade na respiração maior, o grande ciclo do nascimento e da morte, escamoteado nas cidades, e que constrói uma oralidade plena de colocações abrangentes, pela própria reflexão metafísica a que as pessoas se vêem obrigadas. É essa postura reflexiva o alicerce dessa "integridade-dignidade" que adquire uma fragilidade patética quando em confronto com o maquiavelismo do poder político, principalmente do poder político apoiado na escrita e nos meios eletrônicos de comunicação. É essa integridade que é

imediatamente destruída com a transformação dos espaços isolados em espaços tecnificados. A integridade que se reflete na criação poética de Guimarães Rosa, Elomar e muitos outros.

O sucesso de "*Eva, Vicente...*" levou-me de volta à tv industrial. Fui convidado a dirigir e editar uma série de vinte programas, gravados em todo o Brasil, sobre educação pré-escolar intitulada "*Menino, Quem Foi Teu Mestre?*" e, na seqüência, uma outra série "*Mestre, Aquele Que Aprende*", com quarenta e cinco programas, destinada à reciclagem de professores do ensino básico. Nesses trabalhos ficou patente para mim a diferença entre as crianças de algumas pré-escolas particulares ou públicas, de boa qualidade, e a grande massa de crianças das escolas públicas de bairros pobres das grandes cidades. Um enorme contigente de crianças tem seu espaço de lazer quase que totalmente restrito à tv. Aprisionadas, quando não estão nas escolas que mais se assemelham a creches ou orfanatos, passam as tardes diante da tv, os pais, trabalhando fora, não permitem que saiam à rua por razões de segurança, o medo: grades nas janelas, grades nos portões. Às vezes um rosto de criança , atrás dessa grade, espremido

- será que quebrou a tv? "O que é que você gosta mais" - um trabalho de paciência ganhando lentamente a confiança, a naturalidade necessária para gravar, a pauta para cumprir, o câmera esperando, o dedo no gatilho, "Ah!... o dia que a minha mãe vai no supermercado, eu vou com ela." e de outro lado as crianças da escola pública de Ijuí-RS, soltas, falantes, uma imaginação que nos surpreendia explicando-nos a chuva, a noite e o dia, as estrelas que não caem do céu, as que caem..." Espera!espera! quando eu falar, vai!, você conta , tá bom?" e falavam sobre um céu que não existe para as crianças pobres de São Paulo.

(porque um dia eu estava com uma moeda apertada na mão e tive a coragem de pedir o copo de leite batido com açúcar, hoje, me vendo passando, olhando as fotografias dos sundaes e milk shakes, ele perguntou "vai um leite batido, cento e um?" que eu não respondi, desviei, continuando minha perambulação pelos corredores das Lojas Americanas, como eu já vinha fazendo há não sei quantos dias pela cidade, desde o dia em que minha mãe, não sei porque motivo, talvez porque meus irmãos mais velhos já estavam na escola todas as tardes e a Ernestina tenha reclamado de que eu vivia brincando na

rua, resolveu me colocar no Parque Infantil, me proibindo de brincar na rua, "ordem de seu pai", me mostrando o parque, me convencendo, "olha a piscina, o campo de futebol, você vai aprender a trabalhar na horta", e se despedindo, me recomendando à sua conhecida, a diretora, indo embora, tendo então, bastado aquela tarde em que eu fiquei lá, para que depois, todas as tardes, saindo de casa para ir ao parque e não podendo dizer "não, não quero ir mais" porque seria a punição sempre prestes a se soltar, na primeira esquina desviasse, movido por uma impossibilidade física de voltar lá, entre aquelas outras crianças que cantavam "a galinha do vizinho bota ovo amarelinho um dois três" e se agachavam ao final, todas de cócoras, imitando talvez galinhas, como queria e mandava a professora, não podia, não tinha a menor idéia de como poder voltar lá e desviava então, os pés descalços, o calção azul do uniforme e a camiseta branca onde estava bordado, grande, o "101" que era como me chamaram naquele dia em que minha mãe me deixou, "dona! o cento e um não lavou a mão ! vai lavar a mão cento e um quem não lava a mão não come merenda" para comer um arroz doce com canela que foi o primeiro e talvez o último em minha vida ,

porque a partir desse dia ele, o arroz doce com canela, me haveria de trazer a recordação dessa vida coletiva, impossível para minha timidez, sufocante para meus costumes de brincar sempre inventando, como fazíamos no quintal, na rua, e perambulava então assim, por uma Campinas com pouco mais de cem mil habitantes, olhando os balcões cheio de bugigangas das Lojas Americanas, os brinquedos nas vitrines, as facas na casa Caça e Pesca, até ouvir o relógio da catedral bater as quatro horas, hora em que eu podia voltar pra casa, talvez conseguisse brincar um pouco na rua se meu irmão já tivesse chegado, mas naquele dia fui surpreendido na cidade pela Ernestina que não sei como, imprevisivelmente caminhava com um vestido que só usava aos domingos e, me vendo, me pegou pelo braço ameaçando me pegar pela orelha e levou-me ao Parque, me entregando à professora que me colocou na fila, a fila do final do dia, quando todos , a filas dos maiores, a dos menores, a das meninas , lado a lado, cantavam o Hino Nacional, as professoras perfiladas na frente e depois, logo depois, marchariam em direção aos portões que davam para a rua cantando "eu vou eu vou pra casa agora eu vou paratimbum bum bum", como bem eu tinha visto

naquela tarde em que minha mãe havia me deixado e assim, revendo-o, voltou a impossibilidade de ficar e disparei então, atravessando o longo campo de futebol, ouvindo que paravam de cantar , que me olhavam, mas sabendo que não dava mais tempo de me alcançarem, correndo, corria, e atravessei os canteiros depois do campo, as gangorras, as balanças me agarrando à tela de arame subindo no alambrado para aliviado pisar de novo a rua, para em casa, à noite, ouvir as perguntas insistentes de minha mãe "mas o que aconteceu, fala porque você não quer ir" e meu pai em silêncio, incapaz de tomar uma decisão porque estava claro, estava provado, haviam descoberto que durante semanas eu não tinha ido ao parque, mas vagado pela cidade e que depois aquela estranha fuga, minutos antes de sairmos à rua , provas de que eu não ficaria mais naquele espaço, que teriam que me trancar em casa ou permitir que eu voltasse a brincar na rua, e eu também sem saber o que responder às perguntas de minha mãe, espantado, como se tivesse sido um outro, e não eu, que o fizera.

Acredito que esse sentimento de urgência frente às gerações socialmente sacrificadas haverá de continuar me perseguindo. Assumir um conformismo aristocrático diante das desigualdades de oportunidades a que estão submetidas, principalmente as crianças, me parece uma atitude incompatível com um mundo que se quer civilizado.

Uma parte dos programas da série "*Mestre, Aquele que Aprende*" foi realizada no estúdio do Instituto de Artes, onde, no ano anterior, tinha ingressado no Curso de Mestrado em Multimeios. Grande parte dos educadores com depoimentos, relatos de experiências e análises de problemas do ensino básico, previstos em roteiro, eram professores da Unicamp. Foi uma oportunidade para envolver vários colegas do Curso de Mestrado e de outros cursos na produção de tv, de forma profissional. Nessa volta à universidade depois de dezenove anos, espantou-me, de início, o grande número de colegas recém egressos da graduação, sem nenhuma experiência profissional nas áreas em que pesquisavam. Isso me trouxe a sensação de uma instituição totalmente acadêmica, sem nenhum vínculo com uma sociedade presa

às pressões do mercado, ou que a realidade comercial-industrial da vida lá fora só poderia ser objeto de estudos e não encarada como determinante de cultura. Me perguntava se o saber universitário não tinha que ter esse sentimento de "urgência" diante da realidade brasileira, uma vontade de interferir nessa sociedade e não apenas negá-la ou aprová-la.

Passado o primeiro impacto fui conhecendo durante o curso de mestrado , a partir das indicações dos professores, um material bibliográfico que não só pensava as principais questões que, nas fronteiras entre a comunicação de massa e a educação , eu vinha me colocando, como ainda me instigava a encontrar respostas mais avançadas. Nessa época dirigi o filme 35 mm "*Escrita*" com a supervisão do prof. Cagliari do IEL , produzido pela FDE, que ganhou o prêmio estímulo da Fundação do Cinema Brasileiro, provando-nos que poderíamos fazer audiovisuais de caráter universal, libertando-nos do condicionamento de procurar esses materiais a partir de produções realizadas na Europa , USA ou Canadá, como se o saber sobre as culturas suméria, egípcia, fenícia, grega etc. formadoras de nossa

civilização ocidental, fossem privilégio do hemisfério norte. As longas pesquisas para a roteirização desse filme revelou-me não apenas as origens da escrita, mas também o universo da oralidade anterior a ela, o que me propiciou um contato crítico com a oralidade dos meios audiovisuais, a chamada "nova oralidade".

Pouco a pouco outros indícios, menos ligados as áreas do ensino e da pesquisa, - certas desobediências aos sinais de trânsito dentro do campus, a ausência de polícia, a maneira descontraída no trajar de professores e alunos, o contato com a forma de ser e expectativas das gerações mais novas, uma greve se sobrepondo ao planejamento duramente acordado em inúmeras reuniões... - despertaram em mim a memória dos tempos da graduação na USP, a luta pela autonomia do Crusp, a luta pela autonomia da Universidade. Percebi então que estava de volta a um espaço onde a reflexão e a criação não se submetem a objetivos gerenciais sempre atentos ao montante dos lucros ou a objetivos de projeções políticas menores e casuísticas, rolos compressores a passar por cima dos esforços de pessoas sérias, pavimentando caminhos ao poder. O espaço onde a criação e a

reflexão poderiam se revestir de um prazer que só pode ser dado pela liberdade. Espaço da memória, duramente golpeada pela comunicação de massa. Espaço da ciência não submetida à sua aplicabilidade técnica imediata.

Durante o curso de Mestrado fui convidado a dar aulas, como professor instrutor na área de concepção e realização em cinema e televisão, o que me colocou diante da tarefa de estruturar cursos de interface entre o conhecimento e a tecnologia . O primeiro passo foi garantir a continuidade das pesquisas de cada aluno, dentro do desenrolar do curso, uma vez que já há tempo conhecia os desvios causados pelo fascínio que o domínio de uma tecnologia de mídia, como a tv, exerce sobre todos nós, levando-nos muitas vezes a um caminho de simples apropriação da linguagem utilizada pela tv comercial. O caminho que encontrei para isso foi individualizar ao máximo os trabalhos práticos dos alunos, de forma que neles estivessem presentes além dos elementos de suas pesquisas, sua marca pessoal. Este tipo de metodologia permitiu que cada aluno vivenciasse e refletisse todas as etapas de realização de forma que pudéssemos

acompanhar e analisar seu desenvolvimento no domínio do meio de expressão, como também nas inserções que nossas reflexões e análises obrigavam-no a introduzir no material produzido.

Por problemas temporários de falta de equipamentos, decorrentes de desgaste natural dos mesmos, dificuldades de manutenção etc. alguns cursos foram desenvolvidos com trabalhos coletivos. Desse confronto entre trabalhos coletivos e trabalhos individuais, avancei em direção a uma constatação de que a criação perde com o coletivo embora este possa satisfazer aspectos da realização técnica. Nesses sete anos de trabalho, as poucas vezes que deixei ao grupo de alunos a tarefa de criar coletivamente uma produção de tv a partir da qual desenvolveríamos as análises extra e intra produto, não consegui evitar a decepção de certas mesmices calcadas na tv comercial. Fortaleceu-se então a postura de privilegiar, de forma enfática e na medida das possibilidades técnicas, a criação individual, o que levou a resultados surpreendentemente melhores tanto no domínio do instrumental quanto no crescimento das possibilidades de expressão artística. Abriu-se assim a possibilidade de estruturação de um novo curso calcado

totalmente no processo individual de criação, na busca da expressão individual.

Simultaneamente procurei ingressar no Curso de Doutorado da Faculdade de Educação da Unicamp, um pouco pela evidência de que todo o meu trabalho situa-se na área educacional. Soube que o prof. Milton de Almeida fazia um trabalho de aproximação entre cultura e educação, com ênfase no produto artístico e sua inserção no universo do ensino. Aceito, verificou-se um encontro , pois seus cursos mostravam, a um nível que eu não suspeitava, exatamente aquilo que eu queria encontrar: o caminho de uma linguagem pessoal. Foi uma descoberta de muitas coisas novas escondidas sob coisas que eu já conhecia, como, por exemplo, os desdobramentos de uma obra de arte, um filme ou um livro, podem expandir-se em direções que eu julgava sob o domínio de critérios "objetivos", invadindo posturas metodológicas tidas como consagradas, alcançando posições filosóficas e revelando uma nova epistemologia e aí - o centro de todo o trabalho de Milton - fazer surgir a consciência da linguagem, da nossa e das outras que nos envolvem.

Todo esse percurso, apoiado no curso de doutorado, nas leituras que tratam dos problemas que envolvem o ensino de arte e na prática de realizador e de docente, me levou à constatação da importância da preservação do individual na sociedade contemporânea, que resultou no presente trabalho.

A permanência do conto "*Sorôco, sua mãe, sua filha*" explicou-se então como uma atração inconsciente pela figura desse masculino, íntegro em sua ingenuidade, diante da fatalidade da loucura que arrastando sua mãe e sua filha, deixa-o absolutamente só diante do enigma da existência. A solidariedade que a população presta a Sorôco ao assistir o desatino de sua incompreensão estende essa incompreensão a todo nós, os leitores.

Entretanto a permanência de Sorôco modifica-se com as minhas próprias transformações ao longo do tempo e, tentando recusar a cristalização dessa postura ingênua, recrio o conto, transformo-o na tentativa de uma explicação, sempre projetiva, das causas da loucura de sua mãe e sua filha. Aí nasce então o vídeo "*Antes do Trem, o Trem*", colocando uma outra leitura em cima da anterior que eu fizera

desse conto de Guimarães Rosa. Essa mudança é a mesma mudança que me levou a não mais acreditar na sensibilidade dos poderes governamentais frente às centenas de milhares de Maria Terceiras, Evas, Vicentes... a redenção que eu, ingenuamente, acreditava que viria a partir da denúncia de sua calamitosa condição. Sorôco então será responsabilizado pelo seu próprio infortúnio.

2

ANTES DO TREM, O TREM

ANTES DO TREM, O TREM

ROTEIRO

1. - Set I - um canto de estúdio. Uma mesa, Cds, papéis, player, fone de ouvido. O sonoplasta aciona uma tecla e a música começa suave. A CAM começa a se movimentar com a música e vai em panorâmica para o set II.

Som - Música "Incelença pro amor retirante" de Elomar

Corte

2. - Set II - Uma mesa , com o livro "Primeiras estórias" de Guimarães Rosa . Zoom out desvenda a mesa com o chapéu de Sorôco, duas assistentes, uma ao telefone, planilhas de produção, adereços.

Corte

Som - continua a mesma música

3. - Set III - O diretor aguarda o iluminador que dirige dois auxiliares na montagem de um spot light. Um pedaço de cenário da casa de Sorôco. Uma luz a ser acertada. Uma grande mancha de fundo negro de onde sairá em fade o cortejo de Sorôco, sua Mãe e sua Filha. O sonoplasta entra e entrega ao diretor um gravador com um fone de ouvido. O diretor ouve a música.

Som - Sobe música de Elomar.

Fusão

4. - Estúdio - O cortejo, Sorôco sua Mãe e sua Filha saem da sombra, invadem o estúdio entrando na luz e passam pela CAM.

Som - Música sai em fade junto com a imagem

Fusão

5. - Estúdio - O Set III completo - A sala da casa de Sorôco.

Os três esperam contra uma porta fechada, ao fundo, por cujas frestas passa uma luz de exterior - Sorôco em pé, de costas para a CAM, apoiado na mesa. Ao seu lado um saco. A Mãe está sentada na penumbra, sobre uma mala e a Filha, encostada na parede, brinca com seu próprio cabelo. Pela postura dos três parecem estar esperando há tempo.

Na medida em que vai entrando o off funde para a imagem das paralelas dos trilhos do trem em direção a um horizonte longínquo (Take 16)

OFF - (Voz feminina) - Existe a estória de um homem que teve que embarcar a mãe e a filha para o hospício. Aconteceu simultaneamente em Hamburgo , onde morava o escritor , em Minas onde vivia sua alma. E a estória se espalhou, colheu espantos em São Paulo, recolheu cantos no vale do Rio Gavião... Com a força do canto uniu todas as almas, caminhando sozinha em seu contar...

fusão

6. - Exterior - Madrugada

Em primeiro plano meio rosto de Sorôco com chapéu, em uma luz suave do dia nascendo. CAM vai fechando zoom, fica uma referência de Sorôco em PP. No segundo plano entra em foco uma janela. Um cavaleiro entra em quadro e a mulher abre a janela saltando sobre a garupa. O cavalo se afasta.

Som ambiente - música instrumental

7. - Set III - A sala de Sorôco. Uma mesa rústica. Na cabeceira Sorôco come, mudo. No banco ao lado a Mãe dá comida à criança. Eles não se olham. A CAM faz um lento travelling em torno da mesa.

Som - música instrumental e som ambiente - pontuação

fusão

8. - Soroco entra em quadro, coloca uma ferramenta (foice, pá ou enxada) e tira o chapéu. Essa cena se repete três vezes, entre as cenas da mesa, dando um crescendo de uma prisão abstrata, marcada pela fila de ferramentas penduradas.

Som ambiente e música instrumental - pontuação

9. - Set III - A mesa , travelling mais amplo . A mãe e a filha em um canto da mesa e Sorôco na cabeceira

Som ambiente e música instrumental - pontuação

10. - Idem como take 8, com um número maior de ferramentas.

Som - idem

11 - Set III - Volta à mesa, a filha Moça, em pé, a Mãe sentada ao canto e Sorôco, como sempre, na cabeceira .

Som - idem

12. - Como no take 10. A ferramenta é colocada entre as outras.

Som - idem . O barulho do colocar da ferramenta interrompe abruptamente a música.

Fusão

13 . - Set III - A sala está vazia, a porta aberta.

Música

Fusão

14 - Exterior dia . Plataforma da estação.

O cortejo . Sorôco caminha de braços dados com a Mãe e a Filha, observado pelas pessoas.

Som ambiente

15. Exterior dia - O trem

.1 - A campainha do trem

.2 - Os pistões da roda e o vapor que escapa

.3 - Um cadeado é trancado por mãos uniformizadas , o Agente.

Sempre som ambiente . O apito, o resfolegar da caldeira, terminando com o ruído seco do trancar do cadeado, a partir do qual inicia a música de encerramento.

Fusão

16. Exterior dia.

Os trilhos do trem se perdem no infinito . Sobreposição dos créditos finais em roll.

Sobe música encerra em fade com imagem

Vinte e três, vinte e dois alunos e um professor. Os equipamentos VHS em péssimo estado. Impossível desenvolver trabalhos individuais. Faltam câmeras, as ilhas de edição não editam, apenas copiam - problemas de manutenção emperrados nos processos de licitação, contratos, formas de impedir as pequenas corrupções impedindo o trabalho dos alunos...

- Vamos fazer um trabalho só, baseado em um conto de Guimarães Rosa, Sorôco, sua Mãe, sua Filha, está aí, no livro Primeiras Estórias, da Nova Fronteira.

Aí começamos as discussões e análises. Literatura: o conto. Sons e Imagens: nossa imaginação, nossas referências. Alguns puxam para um naturalismo desenfreado. Ir para um lugar assim, lá no sertão, leva o elenco base, lá vai ter tudo, gente, patos, marrecos, cachorros...Onde você viu pato e marreco? Tem isso no conto? Não, mas é subjacente... Então deixa subjacente... bem subjacente. Outros querem diálogos onde o escritor pôs o silêncio, desvarios, clipes, a Filha assim, bem louca mesmo, você viu ontem na Globo? e aquele filme do Peter Greennway, não podia ser assim?... A música do Milton, bom o Milton pelo menos é mineiro, melhor do que o Gun and Roses! Gun and Roses! Quem falou

em Gun and Roses? Foi ele. Ele: Ah! eu acho que ficaria legal, assim , pós-moderno! Riem. Rimos. Não vai, não avança.

- É o seguinte pessoal a subjetividade é minha, do diretor. Se cada um puxa pr'um lado nós vamos empacar. Ou fazer um monstro, um híbrido que não consegue dizer nada porque quer dizer tudo, um pouquinho do que cada um quer dizer. Alguém tem que segurar a subjetividade, e esse alguém é o diretor. Nos espetáculos comerciais o diretor é empregado do produtor. Então o produtor opina, corta, modifica. Ele quer público, quer vender. Nós não vamos viver desse vídeo. Nós não temos nem mesmo a obrigação de agradar as pessoas que irão assisti-lo, embora nosso desejo é fazê-las sentir o que sentimos, o que queremos passar. Então estamos livres, mas livres para tentar um produto artístico, livres para ousar a liberdade e liberdade não é dar tiro pra todo lado , é ir atrás do que se quer e esse ir atrás é um caminho pessoal, estritamente pessoal, por isso que existe a figura do diretor, do autor. A bibliografia gente, está lá, a experiência do Tarkovski, Peter Brook, Fellini, Bergman... o Ehrenzweig. Na próxima aula eu trago o roteiro. Nós vamos trabalhar a partir dele.

Roteiro: o direito autoral! Não vale fazer tantos esforços sem a garantia de que haverá uma permissão para a exibição pública de nosso trabalho. Falo com um dos herdeiros das obras de Guimarães Rosa (e eu que pensei que todos nós a havíamos herdado!) explicando-lhe que é universidade, que é experimental, só a promessa, se for o caso de no futuro querer se fazer uma exibição pública, faríamos então um contrato comercial, mas que a cessão de direitos ou promessa de direitos seria importante agora pois abriria a possibilidade de se conseguir recursos, patrocínios, e vem a resposta taxativa interditando qualquer possibilidade futura de exibição ou comercialização, reativando uma velha revolta diante do autoritarismo.

Não faremos o conto, mas um desdobramento, uma inspiração, o que está no nosso direito de leitores e escapamos assim desse senhor , intransigente proprietário das páginas de Guimarães Rosa, mas que não tem poder nenhum sobre as repercussões que elas nos causam.

Um clima definido. Nada de penduricalhos, réstias de alhos na parede, cordas, arreios, arcas, banquinhos, potes, potinhos , potões...Vocês viram o "Quilombo" do Cacá? Parecia uma feira de artesanato.

Limpo, desbastado. O pessoal que vai cuidar dos adereços, figurinos: poucas cores, só tons pastéis, assim entre o ocre e o marrom, terra de siena! terra de siena é o tom.

Pouco a pouco vamos construindo esse lugar imaginário, fluido, móvel, mas que permanece por se saber agora o que não pertence a ele, o que não cabe, o que não pode porque desvia, tira o clima , muda o espírito. E, se sabendo o que não é, começam os entendimentos , as sintonias, a exata empatia de alguns e o abandono por parte de outros talvez com uma necessidade mais imperativa de criar, de colocar seu ponto de vista pessoal de modo absoluto, talvez ainda incapazes, outros, de encontrarem essa energia dentro de si mesmos, presos ainda ao mais fácil, à imitação, citação, referências de outras representações já realizadas.

Esqueçam a telinha, a telona, olhem em volta, aí mesmo ao lado , na rua, na cantina, por que as pessoas agem assim e não assado?, por que aquelas três riem quase que histericamente, colocam a mão sobre a boca para rirem, o que será?... e aquela outra lá embaixo, lendo, debruçada sobre o livro, faz tempo, ela virou alguma página? alguém viu se ela virou alguma página? ela não virou, gente, talvez o pai dela

tenha se ido de casa ontem à noite, ou o namorado, ou espera seu grande amor, uma resposta que a deixa tensa e disfarça essa tensão, o olhar preso no livro, sem ler, tem que ter um conflito, gente , temos que viajar em cima das pessoas que estão ao nosso lado, projetar, projetar é a palavra, impregná-las com nossas emoções, nossas neuroses que a psicanálise, a psicologia, entendeu, mas não resolveu. E não vai resolver nunca enquanto existir afeto, emoção. Sem projetar nada se cria, tem que se sentir livre para viajar nas coisas, nas pessoas, nos acontecimentos, projetar no mundo nosso mundo, criá-lo , se sentir livre para transformar essa projeção em alguma coisa, um livro, um poema, um vídeo, uma pintura, uma música... basta por uma música em cima daquela menina debruçada sobre o livro e nós já ficamos sabendo o que ela está sentindo .

A música veio um dia em que eu não estava pensando em nada, distante desse trabalho. "É ela!" percebi quando chegou. Tocava apenas dentro de minha cabeça, um compasso bem marcado, uma forma simples, ascendente que se repetia e depois fechava num arremate descendente , curto. Onde eu ouvi essa música? Numa peça de teatro? Perguntei, cantarolei para os outros e daí alguém disse : Elomar. Tinha em casa.

"Incelença pro Amor Retirante", a letra dizendo de um homem que aguarda a volta da mulher que o abandonou. Estava explicada a gênese da loucura da Mãe e da Filha de Sorôco, um desejo de liberdade. O louco talvez fosse ele trancado em seu silêncio, o mutismo que eu muito bem conhecia. Sim, era ele, era eu, uma parte de mim.

Ah! esqueçam a telinha, é fundamental apagá-la. Ler faz bem, ler exercita a capacidade de imaginar, criar imagens, imagens novas, imagens suas. Vocês deviam todos ir fazer o curso do Milton, do Milton de Almeida, na Faculdade de Educação.

Conto-lhes o caso do Waldemar Setzer , um professor da USP que me falou que não permitia que seus filhos assistissem filmes com heróis importantes da literatura, porque se o fizessem estariam irremediavelmente presos à figura do ator, da atriz, e nunca mais teriam a liberdade de imaginar suas aparências conforme a época de suas vidas, conforme a visão de mundo que estivessem vivenciando cada vez que se reencontrassem com essas obras. E digo que é duro para mim ver, ainda hoje, o "solerte Odisseu" com o corpo do Kirk Douglas. Preferiria uma figura mais alta, mais magra, de uma certa esqualidez

imponente, mas é difícil escapar ao Kirk gravado na época de minha adolescência. Não há como deletá-lo, um vírus sempre um pouco presente quando releio pedacinhos da Odisséia.

Falei-lhes de um pressentimento da pobreza imaginária que eu projeto na sociedade do futuro, exatamente nessa linha de uma certa redução, cristalização, provocada pela imagem da tv, do cinema, no momento em que a criança assiste na tv um conto de fadas - uma literatura antiga, que veio por tradição oral, que permanece exatamente por representar passagens arquetípicas da vida de todos nós - e que, na tv, impede que a criança projete pessoas de suas relações no lobo mau, no caçador, na vovó, no chapeuzinho, impedindo essa reelaboração que é a alma e a essência do conto de fadas, o que garantiu sua trajetória de dezenas de séculos, ou mais, e que hoje chegam, pela tv, pelo cinema, como formas esvaziadas de um conteúdo pessoal, causando não só essa restrição, uma restrição a mais para as crianças, como também apontando para a extinção dessas estórias milenares, cuja estrutura arquetípica é recuperada nos filmes como Guerra nas Estrelas, Cavaleiros do Zodíaco Tc, mas que ao passarem da oralidade - incluindo ainda a escrita como uma oralidade silenciosa - para o som e a imagem deixam

de exercer esse papel fundamental de permitir a elaboração das imagens pessoais em cima de suas figuras arquetípicas.

E chegamos exatamente ao teste de atores, um momento de tensão entre o que se quer e o que se tem, exigindo algumas renúncias e adaptações. Rostos que, independentes da capacidade de interpretação do ator, irão definir a credibilidade, a verossimilhança e outras nuanças psicológicas fundamentais para nosso engajamento durante o trabalho de gravação, quando criamos detalhes, marcamos cenas, desenvolvemos outras, procurando o caminho de nossa expressão mediatizado por um desejo de levar esse mesmo engajamento emocional ao espectador. O rosto do ator, seu corpo, esses traços que, aquém de sua vontade e intenções conscientes, define o clima de seus gestos, seu andar, o curvar de sua cabeça, a coreografia dos músculos da face, o movimento dos olhos, o olhar. Olhamos várias vezes esses rostos na tela, os personagens que cada um traz em si, independentemente de papéis a serem representados, voltamos agora ao exercício de uma fantasia controlada, o que pode resultar de um determinado rosto, para onde ele aponta, seus possíveis papéis na vida, no nosso imaginário. Um léxico de rostos , como os books das agências de modelos e atores, um

rosto para vender margarina, talvez a jovem mãe de um diretor de arte remodelada por dados de pesquisas, perfis de uma classe de consumo, outro para Sorôco, um rosto que vagueia ao encontro de um outro , difuso em minha memória... meu pai? João Herculano... Mariano, Aléscio? Um rosto para cristalizar Sorôco, eliminá-lo como continente aberto. Lembrem-se do neo-realismo italiano, melhor ainda, lembrem-se das idéias de Pier Paolo Pasolini, revejam Tarkovski no capítulo O Ator de Cinema. Felizmente não estamos sós diante desse duelo entre os recursos técnicos e orçamentários e a ânsia de nossa alma em chegar o mais perto possível de sua expressão. De qualquer forma - o produto pronto - saberemos que é impossível chegar lá, naquele ponto inverossímil fabricado por nosso desejo. Para isso teríamos que ir muito longe, adentrar outros territórios, como aquele, talvez de sombras, visitado por Artaud.

Vamos ver as mesas, os bancos - o pessoal da produção se movimenta e ao escolhermos a mesa surgem novos detalhes de cada cena que começam a evoluir, autônomas, no imaginário: um pote d'água, uma santa sem as mãos , como os santos quebrados no oratório da fazenda , uns sem braços outros sem cabeças... essa mulher de braços amputados

deficiente para o afeto. Não, sutil, sutil, nada explícito. É melhor deixar em aberto do que fechar numa alegoria óbvia.

E com a chegada dos cenotécnicos, família de italianos "comme il faut", o cenário se ergue rapidamente reafirmando o velho fascínio do cinema tão próximo da arquitetura com sua arte de transformar sonhos em pedras e madeira, mas indo além, agregando músculos, nervos, emoções. Lá está erguida, a casa de Sorôco, esperando os viventes que vão dar vida a ela. Um compressor , anilina com álcool e as manchas das paredes começarão a falar dos anos e anos em que eles transitaram por ali, suas marcas a denunciar a rotina de seus hábitos.

Ainda falta a luz, a alma de tudo. Como a música ela não pode falhar. É a mestra, a tirana da subjetividade. Lutamos contra as limitações técnicas das instalações, queremos doze mil watts, não é possível, a rede não agüenta, temos que nos contentar com seis, trabalhando no limite da qualidade técnica, da profundidade de campo, o foco sempre crítico, no fio da navalha. A adrenalina sobe, o desânimo faz a sua ronda. Mas gente! Um comercial de margarina tem uma verba acima de cem mil pra fazer trinta segundos e nós temos os dois mil do FAEP, não está bom? nós vamos fazer! Depois vocês todos vão para o Guiness, o

menor orçamento da história. É o mínimo, mas vai sair. Sim, sim, riem, concordam: o mínimo, a verdadeira arte minimalista! temos que rir e rodar, ver pouco a pouco as imagens se realizando, criando detalhes em cima da hora, escapando do roteiro, achando soluções que nos permitam chegar até o fim, aonde, por fim, chegamos.

3

REFLEXÕES DO POSCÊNIO

Nós sabemos que o produto de expressão artística não é unívoco naquilo que expressa mas, ao contrário, traz em si aspectos ambíguos e valores que se tensionam e se contradizem, nos dando uma amostra do quanto de subjetividade existe em um trabalho de transcriação de obra literária para obra audiovisual. O termo *transcriar* já supõe este aspecto.

A *fidelidade* ao original na adaptação de um conto para o cinema ou televisão diz respeito ao universo simbólico em que se situa o autor e ao recorte particular que determinada obra faz nesse universo e não a uma *conversão* de linguagem literária para a linguagem audiovisual correspondente. A idéia de universo simbólico se refere ao campo estético criado pelo artista, o que reflete sua visão de mundo. O universo simbólico de um Beckett, um Kafka ou um Ionesco é bastante evidente. Em outros, mais sutil.

Em determinados movimentos literários, como no naturalismo ou mais agudamente no "novo romance" europeu, o sensor estético dominante é o olhar, o que aproxima o escritor do cineasta. Na verdade a proximidade do "nouveau-roman" com o cinema está em sua própria

intenção de que o olhar conduza a narração. Sua posição estética de recusa à "escolha" ou ao engajamento na ação, privilegia a compreensão fria de um olhar que se quer objetivo, mas que não interfere, "compreendendo tudo e não escolhendo nada". Temos filmes que são exemplos de realização dessas proximidades como "*O ano passado em Marienbad*" de Robbe-Grillet e Resnais e "*Hiroshima meu amor*" de Duras e Resnais. Escritor e cineasta que se localizam em um mesmo universo estético.

Marguerite Duras, escritora e cineasta, sentiu, no cinema, a necessidade de inverter a relação imagem-texto, encontrando maior valor expressivo nos textos narrados em off que nas imagens presentes na tela , chegando mesmo em alguns filmes a seguir na narração cinematográfica com a tela totalmente branca ou preta: a imagem ausente. Em Duras a imagem, como possibilidade de expressão, perdeu para a palavra.

Nesse movimento estético fundado na fenomenologia do olhar é evidente que a câmera cinematográfica é um instrumento privilegiado

de narração e que o trabalho de transcriação literário-audiovisual já vem indicado no próprio texto original.

A relação literatura-audiovisual é outra em formas de criação literária onde a ação é narrada de forma onisciente pelo escritor. Nos textos de Machado de Assis, Thomas Mann, Tolstoi etc. as ações, diálogos, pensamentos, descrições, transcrições e comentários de autor constróem um discurso literário onde as intenções do escritor ficam claramente expressas e por isso mais fechadas. Isso exige, na transcriação artística, uma fidelidade objetiva desde a construção dos diálogos, a adequação do tipo fisico dos atores até a cenografia e figurinos. Mas, inversamente, a clareza - atributo de qualquer linguagem universal - propaga essas obras por todo o planeta introduzindo-as de forma simbiótica em diferentes culturas, resultando em transcriações datadas ou regionalizadas distantes do original. Isso é possível porque fica mantida a essência de seu sentido estético: a trama em seu desenvolvimento épico ou dramático, seus valores, seus aspectos éticos e filosóficos. Aqui, o trabalho do cineasta é de se manter fiel ao "espírito" do autor, espírito como visão estética e base

do conhecimento, motivo pelo qual muitas vezes se utiliza o termo *adaptar* referindo-se a um texto literário a ser realizado em cinema ou televisão. Da mesma forma nas regionalizações ou datações diferentes das do original fala-se em *livre adaptação*. Estas obras literárias são como pré-roteiros a serem seguidos fielmente no trabalho de roteirização , filmagem e edição. São também matéria prima para a indústria de argumentos, estruturas de enredo e perfis de personagens.

As dificuldades intrínsecas do cinema e televisão em trabalhar com os diferentes tempos narrativos presentes neste tipo de literatura, é um problema a ser resolvido. A solução mais comum é o uso da voz em off, ligada a um dos protagonistas ou a um narrador anônimo - é o texto alcançando tempos e espaços que a imagem não alcança.

Na prosa poética de Guimarães Rosa, sobretudo em "*Corpo de Baile*", "*Grande Sertão: Veredas*" e "*Primeiras Estórias*" os fatos objetivos - enredo, personagens e paisagens - são apenas o esqueleto de um corpo maior, onde nervos e músculos pulsam através da própria linguagem. Um delicado fluir de rimas, ritmos, sonoridades. A flutuação dos elementos gramaticais e de sintaxe, como verbos,

substantivos e adjetivos trocando constantemente de função constitui a matéria prima por onde flui a estória. É ela, a linguagem escrita, que compõe o sentido, até mesmo no som silencioso que escapa das frases no transcorrer da leitura. Uma vírgula ou uma palavra fora de lugar altera exatamente o núcleo do que se está contando. O olhar jamais se apresenta como a *compreensão fria* do "noveau roman" ou "compreensão objetiva" da prosa clássica e realista. O olhar de Guimarães Rosa anda pelo sentido oculto atrás do aparente e muitas vezes volta-se ao âmago do personagem, produzindo um discurso cujo visual não encontra lugar onde pousar, mas circula, circunda, procura e acaba deixando para a hipotética câmera que quer prafraseá-lo um detalhe que tanto pode ser um objeto que não se representa por sua imagem ou algo de outro nível, dentro da própria linguagem, uma pontuação, travessão, entre vírgulas, reticências... Uma causalidade transcendente - o caminhar da estória. Olhar que ultrapassa o mundo físico que poderia nos ser oferecido pela câmera. Olhar da palavra escrita cuja semântica incorpora sua dimensão fonética e ideográfica.

É por isso que a transcriação do texto de Guimarães Rosa para o cinema ou a televisão tem que ser , antes de mais nada, uma recusa a essa tarefa. Uma consciência de sua impossibilidade. Os fracassos nas inúmeras tentativas de passar suas obras para cinema e televisão atestam essa dificuldade[1]. Talvez isso seja possível seguindo o mesmo percurso realizado por Marguerite Duras e também por realizadores do cinema experimental que chegaram à soluções semelhantes na tentativa de realizar essa passagem: a destruição da imagem.

Em confronto com a dimensão poética dada pelas palavras e na tentativa de alcançá-la, a imagem tem que perder seu aspecto denotativo - deixar de ser aquilo que é , aparência diante do olhar - para flexionar-se em direção às possibilidades que poderiam lhe ser oferecidas pelo imaginário. Mas ela age ao contrário. Oferecendo-se ao olhar ela *é* o resultado alcançado pelo imaginário. Quanto mais

[1] -. Das obras de Guimarães Rosa levadas ao cinema e a tv a única que , a nosso ver, chegou a algum resultado foi "Matraga" de Roberto Santos (apesar de um final ruim com uma recriação muito fraca do Padre e de Joãozinho Bem-Bem). Note-se que Sagarana , por ter um estilo mais objetivo, facilita o trabalho de recriação para o cinema e tv.
No caso do teatro com seu espaço em três dimensões, surgem outros fatores que, se não atenuam discrepâncias, constróem uma certa "autonomia" em relação ao texto original, fundada principalmente na presença física do ator

real, nítida e clara, mais se torna redutora, sua pobre completude. A imagem limita o imaginário.[2]

Os surrealistas, ao contrário de outros pintores que lhes eram contemporâneos, não destruíam as imagens - compunham em um mesmo espaço imagens de diferentes ordens, díspares e fortuitas, como faziam com as palavras nas frases de escrita automática. A descontextualização dessas imagens restitui-lhes de volta a dimensão simbólica, no sentido do símbolo como elemento incompleto, móvel, instável e sobretudo tensionado. Em uma palavra, poético. É a necessidade dessa incompletude que movimentou cineastas em direção à necessidade de destruição da imagem, abrindo assim a possibilidade de um novo sentido no ato de sua reconstrução.[3]

Essa mesma dificuldade em se criar imagens com expressividade poética equivalente ao da escrita, ocorre quanto às falas e diálogos. As falas dos personagens de Guimarães Rosa não pertencem ao

---

[2] - Como no verso de Fernando Pessoa no poema *Bicarbornato de Soda*, 1930: "Acidente da inconseqüência da superfície das coisas"

[3] - O vaqueiro Abel em "*O Cara de Bronze*" - "Não entender, não entender, até se virar menino"

universo da oralidade. Ou melhor, toda a sua narrativa está imersa na oralidade , mas uma oralidade do escrito. Quem viu as *adaptações* feitas para tv e cinema de "*Grande Sertão - Veredas*" sentiu o impacto caricatural das falas de Riobaldo, Diadorim, Joca Ramiro e outros. Ser fiel ao texto dos diálogos, ou procurar fórmulas para que os atores cheguem ao que está escrito, é um equívoco. Sabemos que o tempo interno do escrito não é o tempo do oral e aí está um dos principais impasses para se manter a força expressiva dessa literatura no audiovisual . No escrito roseano, como em muitos outros, não é o rosto que produz a fala, mas é a fala escrita que nos permite criar a expressão do rosto. E a força de sua expressão poética está exatamente nesses dilatamentos semânticos constantes que fazem de sua leitura um processo contínuo e individual de recriação. Vamos seguindo o cortejo de caracteres, palavras e frases atrás da fila de jagunços comandados por Zé Bebelo, ou à frente do cortejo de Sorôco, sua Mãe , sua Filha, reconstruindo o que está sendo dito, com os sons e mais que os sons, o sentido das falas silenciosas que escapam das letrinhas e das muitas maneiras de como essas letrinhas

se compõem, se espaçam, se grifam, se dividem e se aglutinam, ecoando apenas em nossa imaginação. **"Dererê, serra minha!"**, era tudo que o Grivo dizia, segundo nos conta o vaqueiro Abel em "*O Cara-de-Bronze*","**Dererê, serra minha!"** assim mesmo, em negrito. E o que é esse negrito em um texto quase todo dialogado, único com intenção expressa de ir para um outro suporte que não o papel: um pré-roteiro de Guimarães Rosa para o cinema, mas como literatura uma obra pronta, densa como as outras? Apenas um destaque gráfico que corresponderia a um tom mais forte na voz do ator? O leitor se lembra o que, páginas atrás, o violeiro cantava?

Dererê - enflora tanto,
limoeiro do sertão .
Duras janelas que fecho:
- Fundo! fundo! c o r a ç ã o...

O coração assim aberto, espaçado, em possíveis cores e ações. **Dererê**, cores de uma saudade espalhadas pela serra? As dimensões poéticas criadas por Guimarães Rosa , tristes de serem reduzidas a versos falados em bocas físicas.

Para espalhar essa transcendência sobre as imagens, ampliando o sentido de sua mera aparência, a música vem nos socorrer. Da mesma forma que a luz , com a qual trabalha em harmonia, a música fala-nos do valor afetivo contido na imagem. Ela cria esse valor.

Do outro lado do som, há o silêncio, ausência de falas e música, e que marca sua presença na medida em que os sons do ambiente o apontem . Assim, o silêncio das falas é o ruído dos passos, o bulir das pessoas, os sons distantes. Como uma pausa ele se compõe com a música, estabelecendo uma respiração, segurando a imanência das pessoas e objetos dentro da atmosfera criada, impregnando com seu valor o compasso dos gestos e olhares.

Foi assim, apoiados na música e no silêncio, que experimentamos uma maneira de passar um pedaço do mundo criado por Guimarães Rosa para som e imagem.

Mas , como dissemos no início, a obra de arte é aberta e permite vários níveis de entendimento. Níveis hierárquicos, porque não podemos negar o caráter aristocrático dado pela sofisticação de Guimarães Rosa em relação a outras formas literárias. Esses

diferentes níveis explicam a insensibilidade de certas adaptações de suas obras para o cinema e a tv. Parece-nos que o problema não é adaptar Guimarães Rosa ao audiovisual para que a indústria "cultural" possa levá-lo a um consumo de massa, mas ousar um processo de transcriação que, invertendo a questão, sirva como estímulo ao desenvolvimento da expressão artística no cinema e na tv. Esse é o nosso desafio. Desafio estimulado agora pelo encontro do texto de Guimarães Rosa com a música de Elomar - uma promessa de possibilidades.

BIBLIOGRAFIA

Almeida , Milton José de
Imagens e Sons - A nova cultura oral
Cortez Ed., São Paulo, 1994

Bachelard, Gaston
La poétique de l´espace. 5a. ed.
P.U.F. , Paris, 1992

Bergman, Ingmar
Imagens
Martins Fontes, São Paulo, 1996

Bettelheim, Bruno
A psicanálise dos contos de fadas.
Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1979

Bressand, Albert et Distler, Catherine
Le prochain monde - Réseaupolis.
Ed. du Seuil, Paris, 1985.

Brook, Peter
O teatro e seu espaço
Ed. Vozes, Petróplis, 1970

Calvino, Ítalo
Visibilidade. In Seis propostas para o próximo milênio.
Cia. das Letras, São Paulo, 1995

Damásio, António R.
O erro de Descartes.
Cia. das Letras, São Paulo, 1996

Duras, Marguerite
Escrever
Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1994

Duras, Marguerite
Os olhos verdes.
Ed. Globo, Rio de Janeiro, 1988

Ehrenzweig, Anton
A ordem oculta da arte.
Zahar editores, Rio de Janeiro, 1969

Eliade, Mircea
Imagens e Símbolos
Martins Fontes, São Paulo, 1991

Eliade, Mircea
Tratado de história das religiões.
Martins Fontes, São Paulo. 1993

Fellini, Federico e Giovani Grazzini
Fellini por Fellini
Publicações Don Quixote, Lisboa, 1985

Ferrarotti, Franco
De la société téchnologique à la nouvelle oralité : vers la démocratie de la société de l´individuel. In Masses et postmodernité
Méridiens Klinscksieck ed., Paris, 1986.

Francastel, Pierre
L´image, la vision et l´imagination - l´objet filmique et l´objet plastique.
Ed. Denoel/Gonthier, Paris 1983

Ganne, Pierre
Qui dites-vous que je suis?
Ed. du Centurion, Paris, 1982

Gelb, Ignace J.
Historia de la escritura.
Alianza Editorial, Madrid, 1976.

Goody, Jack
La logique de l'écriture.
Armand Colin editeur, Paris, 1986

Goody, Jack
La raison graphique.
Les éditions de minuit, Paris, 1977

Jung, C. G,
O espírito na arte e na ciência.
Ed. Vozes, Petrópolis, 1987

Jung, C.G,
Estudos sobre psicologia analítica.
Ed. Vozes, Petrópolis, 1978

Klee, Paul
Théorie de l'art moderne.
Denoel , Paris, 1985

Laurentiz, Paulo
A holarquia do pensamento artístico.
Editora da Unicamp, Campinas, 1991

Lebelley, Frédérique
Marguerite Duras - Uma vida por escrito
Ed. Scritta, São Paulo 1996

Lévy, Pierre
La machine univers.
Éditions de la découverte, Paris , 1987;

Metz, Christian
A significação no cinema.
Ed. Perspectiva, São Paulo, 1971

Navratil, Leo
Schizophrénie et art
Éditions Complexe: PUF, Paris, 1978

Pasolini, Pier Paolo
As últimas palavras do herege
Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983

Pessoa, Fernando
O Eu profundo e os outros eus
Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1978

Rogers, Carl
Para uma teoria da criatividade. In Tornar-se pessoa.
Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1991

Rosa, João Guimarães
Ave, Palavra
Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985

Rosa, João Guimarães
O Cara de Bronze in O Corpo de Baile
Livraria José Olympio Ed. Rio, 1960

Rosa, João Guimarães
Grande sertão: Veredas
Idem , 1958

Rosa, João Guimarães
Primeiras Estórias
Idem, 1977

Tarkovski, Andrei
Esculpir o tempo.
Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1990

Teixeira Coelho
O imaginário da morte. In Rede imaginária,
Cia das Letras, São Paulo , 1991.

Xavier, Ismail - org.
A experiência do cinema
Edições Graal: Embrafilme, Rio de Janeiro, 1983

"INCELENÇA PRO AMOR RETIRANTE"

Música e letra de **Elomar**

Vem amiga visitar
A terra o lugar
Que você abandonou

Inda te ouço murmurar
Nunca vou te deixar
Por Deus nosso Senhor

Pena companheira agora
Que você foi embora
A vida fulorou

Ouço em toda noite escura
Como eu à tua procura
Um grilo a cantar

Lá no fundo do terreiro
Um grilo violeiro
Inhambado a procurar

Mas já pela madrugada
Ouço o canto da amada
Do grilo cantador

Geme os rebanhos na aurora
Mugindo cadê a senhora
Que nunca mais voltou

Ao Senhor peço clemência
Num canto de incelença
Pro amor que retirou

Faz um ano em janeiro
Que aqui pousou um tropeiro
O cujo prometeu

De na derradeira lua
Trazer notícia sua
Se vive ou se morreu

Desde aquela madrugada
Tenho os olhos na estrada
E a tropa não voltou

Ao senhor peço clemência
Num canto de incelença
Pro amor que retirou

descrição..."—e eles prestes se partiram. Só aí se chegou, beirando-me a janela, aceitava um copo d'água. Disse:—"Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!" Seja que de novo, por um mero, se torvava? Disse:—"Sei lá, às vezes o melhor mesmo, pra esse moço do Governo, era ir-se embora, sei não..." Mas mais sorriu, apagara-se-lhe a inquietação. Disse:—"A gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças... Só pra azedar a mandioca..." Agradeceu, quis me apertar a mão. Outra vez, aceitaria de entrar em minha casa. Oh, pois. Esporou, foi-se, o alazão, não pensava no que o trouxera, tese para alto rir, e mais, o famoso assunto.

3 Sorôco, sua mãe, sua filha

AQUELE carro parara na linha de resguardo, desde a véspera, tinha vindo com o expresso do Rio, e estava lá, no desvio de dentro, na esplanada da estação. Não era um vagão comum de passageiros, de primeira, só que mais vistoso, todo novo. A gente reparando, notava as diferenças. Assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos. A gente sabia que, com pouco, ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso daí de baixo, fazendo parte da composição. Ia servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre. O trem do sertão passava às 12h45m.

As muitas pessoas já estavam de ajuntamento, em beira do carro, para esperar. As pessoas não queriam poder ficar se entristecendo, conversavam, cada um porfiando no falar com sensatez, como sabendo mais do que os outros a prática do acontecer das coisas. Sempre chegava mais povo—o movimento. Aquilo quase no fim da esplanada, do lado do curral de embarque de bois, antes da guarita do guarda-chaves, perto dos empilhados de lenha. Sorôco ia trazer as duas, conforme. A mãe de Sorôco era de idade, com para mais de uns setenta. A filha, ele só tinha aquela. Sorôco era viúvo. Afora essas, não se conhecia dele o parente nenhum.

A hora era de muito sol—o povo caçava jeito de ficarem debaixo da sombra das árvores de cedro. O carro lembrava um canoão no seco, navio. A gente olhava: nas reluzências do ar, parecia que ele estava torto, que nas pontas se empinava. O borco bojudo do telhadilho dele alumiava em preto. Parecia coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não pudesse imaginar direito nem se acostumar de ver, e não sendo de ninguém. Para onde ia, no levar as mulheres, era para um lugar chamado Barbacena, longe. Para o pobre, os lugares são mais longe.

O Agente da estação apareceu, fardado de amarelo, com o livro de capa preta e as bandeirinhas verde e vermelha debaixo do braço.—**"Vai ver se botaram água fresca no carro..."**—ele mandou. Depois, o guarda-freios andou mexendo nas mangueiras de engate. Alguém deu aviso:—**"Eles vêm!..."** Apontavam, da Rua de Baixo, onde morava Sorôco. Ele era um homenzão, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com alpercatas: as crianças tomavam medo dele; mais, da voz, que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava. Vinham vindo, com o trazer de comitiva.

Aí, paravam. A filha—a moça—tinha pegado a cantar, levantando os braços, a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras—o nenhum. A moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados, vinha enfeitada de disparates, num aspecto de admiração. Assim com panos e papéis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas—virundangas: matéria de maluco. A velha só estava de preto, com um fichu preto, ela batia com a cabeça, nos docementes. Sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam.

Sorôco estava dando o braço a elas, uma de cada lado. Em mentira, parecia entrada em igreja, num casório. Era uma tristeza. Parecia enterro. Todos ficavam de parte, a chusma de gente não querendo afirmar as vistas, por causa daqueles trasmodos e despropósitos, de fazer risos, e por conta de Sorôco—para não parecer pouco caso. Ela hoje estava calçado de botinas, e de paletó, com chapéu grande, botara sua roupa melhor, os maltrapos. E estava reportado e atalhado, humildoso. Todos diziam a ele seus respeitos, de dó. Ele respondia:—**"Deus vos pague essa despesa..."**

O que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência. Sendo que não ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas, era até um alívio. Isso não tinha cura, elas não iam voltar, nunca mais. De antes, Sorôco agüentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava. Daí, com os anos, elas pioraram, ele não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso. Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências, de mercê. Quem pagava tudo era o Governo, que tinha mandado o carro. Por forma que, por força disso, agora iam remir com as duas, em hospícios. O se seguir.

De repente, a velha se desapareceu do braço de Sorôco, foi se sentar no degrau da escadinha do carro.—**"Ela não faz nada, seo Agente..."**—a voz de Sorôco estava muito branda:—**"Ela não acode, quando a gente chama..."** A moça, aí, tornou a cantar, virada para o povo, o ao ar, a cara dela era um repouso estatelado, não queria dar-se em espetáculo, mas representava de outroras grandezas, impossíveis. Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo—um amor extremoso. E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar.

Aí que já estava chegando a horinha do trem, tinham de dar fim aos aprestes, fazer as duas entrar para o carro de janelas enxequetadas de grades. Assim, num consumiço, sem despedida nenhuma, que elas nem haviam de poder entender. Nessa diligência, os que iam com elas, por bem-fazer, na viagem comprida, eram o Nenêgo, despachado e animoso, e o José Abençoado, pessoa de muita cautela, estes serviam para ter mão nelas, em toda juntura. E subiam também no carro uns rapazinhos, carregando as trouxas e malas, e as coisas de comer, muitas, que não iam fazer míngua, os embrulhos de pão. Por derradeiro, o Nenêgo ainda se apareceu na plataforma, para os gestos de que tudo ia em ordem. Elas não haviam de dar trabalhos.

Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorçôo do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois.

Sorôco.

Tomara aquilo se acabasse. O trem chegando, a máquina manobrando sozinha para vir pegar o carro. O trem apitou, e passou, se foi, o de sempre.

Sorôco não esperou tudo se sumir. Nem olhou. Só ficou de chapéu na mão, mais de barba quadrada, surdo—o que nele mais espantava. O triste do homem, lá, decretado, embargando-se de poder falar algumas suas palavras. Ao sofrer o assim das coisas, ele, no oco sem beiras, debaixo do peso, sem queixa, exemploso. E lhe falaram:—"O mundo está dessa forma..." Todos, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas. De repente, todos gostavam demais de Sorôco.

Ele se sacudiu, de um jeito arrebentado, desacontecido, e virou, pra ir-s'embora. Estava voltando para casa, como se estivesse indo para longe, fora de conta.

Mas, parou. Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim num excesso de espírito, fora de sentido. E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo? Num rompido—ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si—e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando.

A gente se esfriou, se afundou—um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação.

A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga.

4 a menina de lá

SUA casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus. O Pai, pequeno sitiante, lidava com vacas e arroz; a Mãe, urucuiana, nunca tirava o terço da mão, mesmo quando matando galinhas ou passando descompostura em alguém. E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes.

Não que parecesse olhar ou enxergar de propósito. Parava quieta, não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum, sempre sentadinha onde se achasse, pouco se mexia.—"Ninguém entende muita coisa que ela fala..."—dizia o Pai, com certo espanto. Menos pela estranhez das palavras, pois só em raro ela perguntava, por exemplo:—"Ele xurugou?"—e, vai ver, quem e o quê, jamais se saberia. Mas, pelo esquisito do juízo ou enfeitado do sentido. Com riso imprevisto:—"Tatu não vê a lua..."—ela falasse. Ou referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: da abelha que se voou para uma nuvem; de uma porção de meninas e meninos sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se acabava; ou da precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo. Só a pura vida.

Em geral, porém, Nhinhinha, com seus nem quatro anos, não incomodava ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios. Nem parecia gostar ou desgostar especialmente de coisa ou pessoa nenhuma. Botavam para ela a comida, ela continuava sentada, o prato de folha no colo, comia logo a carne ou o ovo, os torresmos, o do que fosse mais gostoso e atraente, e ia consumindo depois o resto, feijão, angu, ou arroz, abóbora, com artística lentidão. De vê-la tão