

ÓSCAR RAMOS.



*um japiim na
minha janela*

CULTURA



Edições
Governo do Estado

casa de Macalé, o Jards Macalé, na rua Tereza Guimarães, em Botafogo, na época ocupada por Duda Machado e Marina, então juntos.

Não havia no minúsculo aposento o menor indício de material gráfico ou de pintura como era de eu esperar. A alegria dele o mantinha recortando as letras e me falando, com enorme entusiasmo, de Waly Salomão, um nome que eu ouvia pela primeira vez e que eu conhecera na noite anterior.

Aquele tipo de alegria era completamente desconhecida para mim e longe estava eu de pensar que me infectaria para o resto dos meus dias. Naquele tempo as minhas preocupações maiores se referiam aos ecos das conversas em Madri com Julio Plaza, com Manolo Mompó e as cartas tão completas da Maria Sylvia Nunes.

Eu estava desconfortavelmente instalado num mundo de elegantes queijos e vinhos nos salões do Marc Berkowitz, o crítico de arte que me descobriu durante o concurso do Prêmio Dante da Embaixada da Itália, e outros salões adjacentes, pois ele era um fidalgo influente. Suas relações com adidos culturais das embaixadas que o Brasil abrigava eram notórias, os convidados das suas noitadas eram depois convidados para outras noitadas em outros salões. O meu desconforto era motivado por várias razões: 1. Marc não gostava de Ivan Serpa que eu respeitava, admirava e esperava um dia conviver com ele como outros jovens artistas que ele privilegiava. Como aluno de sua classe, sempre tive dele uma atenção especial, mas eu sentia que a minha proximidade ao Marc o punha de guarda.

Quando finalmente me decidi que escreveria este livro, ou melhor, que eu publicaria estas coisas que por dois meses escrevo sem parar, o outro lado da certeza da minha decisão eram os versos de Rimbaud que nunca deixaram a minha memória desde a primeira vez que os li:

Oisive jeunesse

A tout assevie,

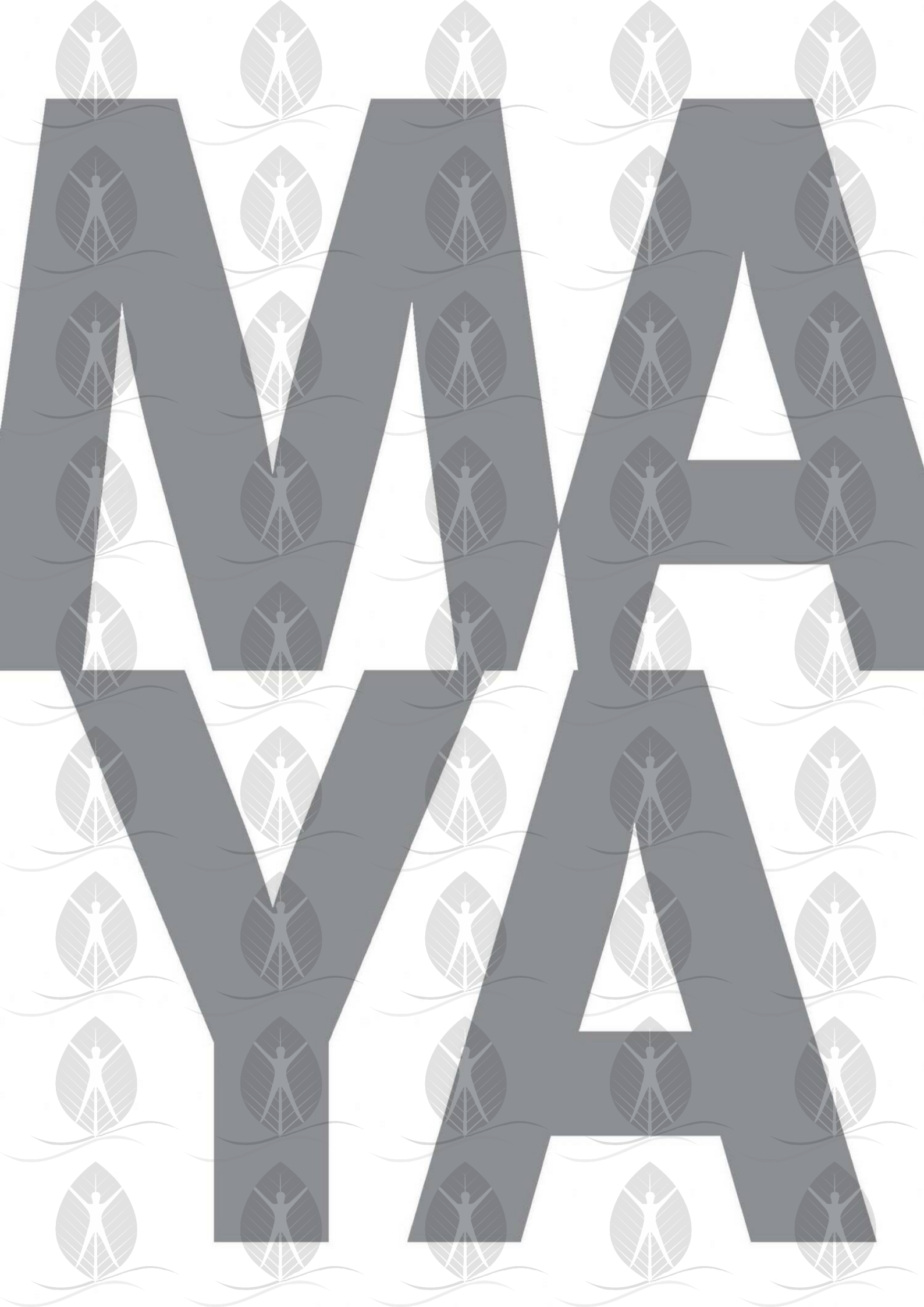
Par délicatesse

J'ai perdu ma vie...

Sempre considerei em mim a presença muito incômoda dessa delicadeza. Muito do que fiz foi por ela determinado e sempre me esquivei de situações que pudessem me levar a buscar sua proteção.

Essa é um tipo de confissão que eu dificilmente teria feito para o Luciano Figueiredo quando nos encontramos. Eu imaginava que para uma pessoa como Rimbaud, essa afirmativa era fundamentalmente um basta. Ele a disse para nunca mais dizê-la. E eu? Me enquadrando nesses versos, que tipo de livro e com que intenção poderia escrever?

Aos vinte e um anos de idade, Luciano era a própria consequência de a ter afirmado com a mesma intenção do jovem poeta. Quando o vi recortando com uma tesourinha de unha a palavra FA-TAL para um texto do Waly Salomão que seria publicado no *O PASQUIM*, assim no olho, sem nenhum instrumento de precisão, eu senti a fuga de todos os conceitos que haviam formado o meu pensamento sobre a construção. E não havia por parte dele nenhum constrangimento com a escassez em que vivia na





AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO

GOVERNADOR DO AMAZONAS
OMAR AZIZ

VICE-GOVERNADOR DO AMAZONAS
JOSÉ MELO

SECRETÁRIO DE ESTADO DE CULTURA
ROBÉRIO BRAGA

SECRETARIA-EXECUTIVA
ELIZABETH CANTANHEDE
MIMOSA PAIVA

DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE LITERATURA
ANTÔNIO AUSIER RAMOS

CULTURA
Secretaria de Estado

Av. Sete de Setembro, 1546
69005-141 – Manaus-AM-Brasil
Tels.: (92) 3633-2850 / 3633-3041 / 3633-1357
Fax.: (92) 3233-9973
E-mail: cultura@culturaamazonas.am.gov.br
www.culturaamazonas.am.gov.br

Óscar Ramos.

MAWA

CULTURA



Edições
Governo do Estado

© Óscar Ramos., 2012

EDITOR **¶ Antônio Ausier Ramos**

SUPERVISÃO EDITORIAL **¶ Jeordane Oliveira de Andrade**

CAPA **¶ Ângelo Lopes**

PROJETO GRÁFICO **¶ Clóvis Monteiro**

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA **¶ Gráfica Moderna**

REVISÃO **¶ Sergio Luiz Pereira**

NORMALIZAÇÃO **¶ Ediana Palma**

R175m

Ramos, Óscar.

Maya / Óscar Ramos. – Manaus: Governo do Estado do Amazonas – Secretaria de Estado de Cultura, 2012.

122p. ; 23x28cm.
Inclui Biografia.
Anexo.

ISBN 978-85-64218-56-7

1. Literatura Brasileira. 2. Crônica. 3. Originalidade Artística. 4. Cultura Artística. 5. Amazonas. I. Título.

CDD 869.4
CDU 821.134.3(81)-94



Somos um Amazonas cheio de orgulho da nossa gente, de nossas raízes, de nossa extraordinária vida cultural. Cada vez mais vamos investir no grande potencial da nossa cultura, na capital e no interior, com o foco na geração de oportunidades para novos talentos.

Omar Aziz

Mensagem proferida pelo governador Omar Aziz à Assembleia Legislativa do Estado do Amazonas em fevereiro de 2011.

APRESENTAÇÃO

Existe um escritor no atelier, que acendeu a chama da máquina de escrever para fotografar as lembranças vivificadas no tempo. Caminha pela casa na madrugada, procurando as cenas intensas para lançá-las no inimaginável teclado do computador da máquina de datilografar de escola Underwood da avenida sete de setembro. O artista se expõe ao relento para contribuir noite adentro, colando os pedaços de filmes, guardados na cabine de projeção do eterno cinemalma, e exibí-los enfim neste livro, diário íntimo, caderno de viagem, breviário de criações e manual de sobrevivência casual. A obra, enfim, pronta é o livro cabeça de um cidadão caleidoscópico e seu memorial necessário. As ideias e reflexões de quem sempre pelejou pela existência, no sentido de poder expressar a arte como profissão essencial em qualquer lugar onde estivesse, superando a época de cinzentos preconceitos e convencionalismos cruéis, contra as pessoas e suas escolhas. Palavras as daquele que seguiu amando em silêncio, as mãos das marcas na cara e das palavras laminadas pela intolerância do mundo. O escritor é sobrevivente de si próprio, e Maya, é o inventário sublime de suas lembranças multitemporais. Sucessivas superposições de imagens, fade ins e fade outs, sucedem-se diante do concentrado leitor; com incontáveis flashbacks neste precioso roteiro para um filme de encontros e muita arte pelas viagens transcendentais de seus personagens. Anos da infância, juventude e maturidade. Óscar se recorda, principalmente, do futuro no passado do angustiante presente, e por isso será sempre um desafio ao leitor do labirinto narrativo, que pretende ser, este seu código secreto pessoal, enfim não tão revelado, e sugerido nas entrelinhas. Maya é a expressão daquele, embora finalmente expresso, reluta em contar a si próprio e, no entanto o faz, despejando narrativas aos borbotões, conectadas pela paixão e o desejo de viver além do final dos filmes e dos demais projetos criados no tempo. A vida experimental de Ramos é impregnada de energia social e artística; seu estilo dionysíaco apresenta o narciso sem espelho em que caiba sua imagem real. Os hindus e budistas adoravam Maya como a deusa da ilusão sobre o universo material e espiritual. A mãe da criação, e a tecedora da teia da vida. Sua imagem apresenta-se, erguendo os véus das formas terrenas para revelar a verdadeira natureza do universo. O escritor e artista visual Óscar Ramos nomeou este seu primeiro trabalho literário citando a deidade universal. Trata-se da crônica aberta de um cidadão sobre o seu projeto fundamental, a construção da sua auto originalidade artística. O homem do mundo e da floresta amazonense, que produziu trajetória brilhante nas artes plásticas e no cinema profissional, como diretor de arte, tendo sido premiado nos principais festivais brasileiros e em salões, desde os anos sessenta, e nas telas a partir do final dos anos setenta. Maya também apresenta os relatos sentimentais de suas viagens, momentos artísticos de toda a sorte, idas e vindas no Brasil e outros continentes. Distâncias aparentes das terras bares durante trinta e três anos de ausência programada. O olhar do artista, contudo, levou a todos os lugares a memória das vivências e expressões dos pequenos grandes mundos de Manaus e Itacoatiara. Amores e obras no tempo trouxeram sempre o estigma invisível da dramaturgia e da visualidade das aldeias urbanas perdidas nas beiras dos rios Amazonas e Negro. Manhãs dos encontros. Tardes de suor desesperado. Noites sem medo de amar. A inspiração de Óscar nos filmes que participou, remontam período, em que residia nas dependências do prédio do cinema Eden, que ficava na rua Jonathas Pedrosa em frente a cidade flutuante, erguida pelos ribeirinhos em torno ao Palácio Rio Negro em quarenta e seis. As marcas no mundo, contudo jamais foram tão intensas, quanto aquelas manauaras, e nenhum sentimento foi tão intenso quanto a emoção misteriosa e oculta daquele jamais revelada antes, e agora registrado nas saudades itacoatiaras. O escritor e seu íntimo acervo de confidências sobre fatos e personagens reais. A rara coleção de impressões do amazonense, que alcançou o reconhecimento no país brasileiro. Nos treze capítulos da obra, desfilam as reflexões artísticas e a descrição de convívio com personalidades do cinema, os grandes intérpretes e compositores da música

popular brasileira, e expoentes das artes visuais contemporâneas no século vinte no Rio de Janeiro, São Paulo, Paris, Londres e Madrid. Óscar estava lá, diante dos refletores, no momento exato, em que o país abria suas esperanças para além das sombrias noites de chumbo ditatoriais. De igual modo, estava no momento da criação do Clube da Madrugada, em Manaus de cinquenta e três. Intensas miragens. Vida especial. Tudo sempre foi providenciado pelos mananciais inesgotáveis artísticos, e por todos os deuses do astral, que nunca o deixaram sem trabalho e reconhecimento.

Óscar nasceu na cidade de Itacoatiara, Amazonas em trinta e um de agosto de mil novecentos e trinta e oito, tendo ali vivido até os oito anos, quando sua família passou a residir na capital do estado em mil novecentos e quarenta e seis, logo após o final da segunda guerra mundial, vindo a morar na Rua Ramos Ferreira no mil cento e vinte e três, mudando-se em seguida para o prédio do cinema Eden, que seu genitor passaria gerenciar como sócio, e programador; ficando até o ano quarenta e nove, quando a família mudou-se para a casa quatrocentos e noventa e oito da rua vinte e quatro de maio. Em cinquenta e cinco, partiu rumo a São Paulo, para estudar no Instituto Mackenzie. Retornando no ano seguinte a Manaus, evitando assim, prestar o serviço militar naquela localidade. No ano cinquenta e oito viveu em Fortaleza, motivado por uma profunda crise religiosa, que o levou a considerar a possibilidade de se tornar um monge da ordem trapista em terras africanas. Doente, subitamente, e não resistindo à rotina monástica, retornou a Manaus, onde o pai o obrigou a seguir o tratamento prescrito pelo Dr. Djalma Batista, restabelecendo-se, pois, rapidamente. No ano seguinte estabeleceu-se definitivamente no Rio de Janeiro, com o objetivo de estudar e trabalhar. Frequentou o curso de pintura livre, que o artista Ivan Serpa ministrava no Museu de Arte Moderna, ganhando o reconhecimento do mestre, que o estimulou a mandar suas obras para os concursos de arte da época. Em sessenta e seis recebeu o prêmio Dante da embaixada italiana, e ainda os lauréis no salão da Universidade Federal do Pará, e nos salões de artes, em Campinas e Paraná. Em seguida viajou para a Espanha, por orientação de Serpa, para estudar com Manolo Mompó e José Jardiel, sendo apresentando aos maestros, pelo crítico Marc Berkowitz. Na Itália transita por Genova, Milão e Roma. Em terras de Espanha e de passagem por Barcelona, deslumbra-se com as obras de Gaudi e frequenta o bairro judeu. Fixa-se em Madri. Retornando ao Brasil em sessenta e nove, desenvolve seu trabalho plástico com a técnica peculiar da retícula feita a mão. Em setenta e dois, ganhou uma Bolsa para o Cardiff College of Arts, no País de Gales. Mais tarde em Londres, desenvolveu trabalho de pesquisa visual com Luciano Figueredo, seu companheiro de viagem. Para se sustentar, no período, trabalhava em restaurantes e fazendo ilustrações para revistas literárias, tendo participado de exposições coletivas na Serpentine Gallery. De volta ao Rio de Janeiro em setenta e oito. Óscar também se destacou como artista gráfico festejado pelos ícones da música popular brasileira tendo feito capas para os álbuns de Maria Betânia, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ritchie, João Bosco e Jards Macalé, sendo alguns destes trabalhos em parceria com Figueredo; e para livros de Anne Rice, Mario Faustino e tantos outros, tendo criado a logomarca do núcleo de atualidades de Max Limonade Editores. Destaca afetivamente, a capa de “A Alma segundo Salustre”, roteiro publicado e nunca realizado do cineasta Mario Peixoto, como seu trabalho preferido. Ao mesmo tempo despontou para a direção de arte dos novos cineastas, a época, Júlio Bressane, Ivan Cardoso, Antônio Calmon, Marcos Vinícius César, Mauro Lima, Tânia Lamarca, e por último, dos internacionais Thierry Ragobert, Tony Scott, Lucho Llosa e outros. Em noventa e três passou rapidamente por Manaus, para fazer um comercial para televisão americana. Sensibilizado com os reencontros urbanos e pessoais, retornou para viver definitivamente em noventa e seis, estando conosco até os dias literários de hoje. Óscar Ramos é homônimo de seu pai, fotógrafo, proprietário de cinema, empreendedor, comerciante, comunista, homem sensível e zeloso por sua preciosa família; sua mãe Leda Barbosa da Fonseca Ramos, interessada nas manifestações da moda nos anos quarenta e cinquenta e sessenta em seu atelier de costura, com seus desenhos delicados e elegantes, peças inspiradas no vestiário dos

filmes da época; e irmão de Maria Helena. Todos os entes queridos na transcendência espiritual. A vida estudantil foi intensa no Colégio Amazonense D. Pedro II, o estadual do Amazonas. A praça da Polícia. O balneário do Parque Dez. O Café do Pina, que era o ponto de reunião da juventude em busca de novas transformações comportamentais na cidade, são cenários recorrentes na cidade de Ramos. O sonho de todo o menino da Manaus esquecida no tempo, seria viver para sempre dentro dos filmes as aventuras necessárias às realidades da infância. Óscar, contudo, teve muito mais, pois vivia com sua família, dentro da casa de todas as projeções da alma: o cinema Eden, A memória de Maya em Óscar Ramos ficou muito tempo encapsulada nas angústias, e no espaço de sua vida repleta de assuntos. A verve nostálgica de quem partiu, embora tenha de algum modo ficado sempre aqui. Vivências gerais das contemporaneidades cosmopolitas tão exercidas, nos lugares de passagem para brilhar no mundo que estava lá. Autopoéticas da criação e vidas significativas ao redor.

“Trecho do roteiro do filme “AMAZONENSES”

CENA ZERO

Imagem da fachada do cinema Eden. (Externa. Noite)

Imagem da sala de projeção. (Interior. Poltronas. Platéia. Facho de luz riscada do projetor na escuridão). Ano quarenta e seis. Sessão projetando a cinejornal “Notícias da Tela”. Segue-se o capítulo semanal do seriado “O Maravilhoso Mascarado”, em seguida o dramalhão mexicano “La Diosa Arrodillada”. Na plateia um menino com cara de lua. Olhos brilhantes. Balança as pernas. Sapatos engraxados. Calças curtas de gabardine. Camisa branca de algodão egípcio. Penteadado pelo pai com gumex. As imagens e o som vão desaparecendo lentamente da tela. Surgem visões do futuro, o resto da vida inteira a ser vivida pelo pequeno espectador. Dois fios de lágrimas e o sorriso do menino acompanham a sessão. Depois de algum tempo aparece o letreiro: Sem Fim. Música de Erik Satie. Gymnopédie nº 1. Sobem os créditos das pessoas que o guardarão para sempre.”

As luzes da sala de projeção estão acesas, e não há mais ninguém dentro do cinema-silêncio-livro-duchampioniano-ruas-wallysalomonicas. Minha linda madrugada e quem devo agradecer a névoa, que entre os mercúrios se espalha?

A obra de Óscar nas artes visuais constitui-se como o suporte e argumento de seu discurso existencial sobre os significados compartilhados com os lugares deste livro-khaus. Veja o filme.

Sergio Cardoso
Artista Visual e Dramaturgo

BIOGRAFIA

Oscar Ramos nasceu em Itacoatiara — Amazonas, em 31 de agosto de 1931, sendo um artista visual que coleciona dezenas de exposições importantes por todo o país e também no exterior.

No mundo do cinema atua como diretor de arte de vários longas metragens nacionais e internacionais, além de filmes publicitários. Premiado nos Festivais de Cinema de Gramado, Natal e Brasília e pela Associação de Críticos do Estado de São Paulo.

A sua filmografia inclui os seguintes filmes:

- O gigante da América (1978)
- A mulher sensual (1981)
- O segredo da múmia (1982) Prêmio Candango. Festival de Brasília. Associação dos Críticos do Estado de São Paulo.
- Menino do Rio (1982)
- Além da Paixão (1985)
- Os bons tempo voltaram: vamos gozar outra vez (1985)
- As sete vampiras (1987) Prêmio Candango. Festival de Brasília. Prêmio kikito. Festival de Gramado.
- A História d'O (1988) — França/Brasil
- Prisioneiro do Rio (1989) — EUA/Reino Unido
- O escopião escarlate (1990) Prêmio Kikito. Festival de Gramado. Prêmio Candango. Festival de Brasília. Prêmio Estatueta do Norte. Festival de Natal.
- Anaconda (1997) — EUA
- Tainá — uma aventura continua na Amazônia (2001)
- Tainá 2 — a aventura continua (2004)
- Espelho d'água — uma viagem no Rio São Francisco (2004)
- O Ensaio, de Tânia Lamarca (2010-2011)
- Amazônia — O Plan eta verde (2012)

Designer, cenógrafo e diretor de arte, este amazonense teve grande atuação no meio de cultura underground dos anos setenta. No início da década de 70 participou de importantes projetos deste meio. Assinou, em 1971, junto com Luciano Figueiredo o design e o projeto gráfico da revista e ideias, artes e literatura Navilouca, coordenada por Waly Salomão e Torquato Neto, que agrupava boa parte da produção maldita do período. Inclusive é como o artista plástico Luciano Figueiredo que Ramos, em 1973, filma na Inglaterra cenas do poeta Chacal que constituiriam seu filme Ok x KO.

- 1972 — O Chacal, com Luciano Figueiredo
- 1973 — OK x KO, com Luciano Figueiredo

ÓSCAR RAMOS.

PARA:

Luciano Figueiredo
José Augusto Pinto Cardoso
Jozinei Lima de Almeida
Maria Rita Fonseca de Oliveira

Carla Collares
Jair Jacqmont
Ana Cristina Santos
Antonio Francisco Auzier Ramos
Cristiana Brandão
Sergio Cardoso

Ariane Pereira de Figueiredo
Judeth Costa
Ana Maria Duarte
Valdenice Elvas
Deborah Zilber Kontic

Jandre Reis
Marco Antonio Araújo

Jorge Tufic
Moacir Andrade
Francisco Vasconcelos
Arlindo Porto
Renato Augusto Farias de Carvalho
José Braga
José Maria Pinto
Francisco Gomes
Marcio Souza

Chicão Fill
Ivano Cordeiro
Jean Robert
Robson Medina
Sidney Medina
Cristovão Coutinho

Djalma Batista
Roberto Kahane
Aurelio Michiles

Roberto Roger
Alex Correia

Italo Cortez
Fabiana Brandão
Paulo Gabriel Brandão
Emerson Rios de Carvalho Senna

Suely Moss
Norma Araújo
Baby Rizzato
Deborah Baraúna Assayag
Hermengada Junqueira

Uma lenda é sempre outra
depois de contada

Jorge Tufic

Quando finalmente me decidi que escreveria este livro, ou melhor, que eu publicaria estas coisas que por dois meses escrevo sem parar, o outro lado da certeza da minha decisão eram os versos de Rimbaud que nunca deixaram a minha memória desde a primeira vez que os li:

Oisive jeunesse
A tout assevie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie...

Sempre considerei em mim a presença muito incômoda dessa delicadeza. Muito do que fiz foi por ela determinado e sempre me esquivei de situações que pudessem me levar a buscar sua proteção.

Essa é um tipo de confissão que eu dificilmente teria feito para o Luciano Figueiredo quando nos encontramos. Eu imaginava que para uma pessoa como Rimbaud, essa afirmativa era fundamentalmente um basta. Ele a disse para nunca mais dize-la. E eu? Me enquadrando nesses versos, que tipo de livro e com que intenção poderia escrever?

Aos vinte e um anos de idade, Luciano era a própria conseqüência de a ter afirmado com a mesma intenção do jovem poeta. Quando o vi recortando com uma tesourinha de unha a palavra FA-TAL para um texto do Waly Salomão que seria publicado n'O PASQUIM, assim no olho, sem nenhum instrumento de precisão, eu senti a fuga de todos os conceitos que haviam formado o meu pensamento sobre a construção. E não havia por parte dele nenhum constrangimento com a escassez em que vivia na casa de Macalé, o Jards Macalé na rua Tereza Guimarães, em Botafogo, na época ocupada por Duda Machado e Marina, então juntos.

Não havia no minúsculo aposento o menor indício de material gráfico ou de pintura como era de eu esperar. A alegria dele o mantinha recortando as letras e me falando, com enorme entusiasmo, de Waly Salomão, um nome que eu ouvia pela primeira vez e que eu conhecera na noite anterior.

Aquele tipo de alegria era completamente desconhecida para mim e longe estava eu de pensar que me infectaria para o resto dos meus dias. Naquele tempo as minhas preocupações maiores se referiam aos ecos das conversas em Madrid com Julio Plaza, com Manolo Mompó e as cartas tão completas da Maria Sylvia Nunes.

Eu estava desconfortavelmente instalado num mundo de elegantes queijos e vinhos nos salões do Marc Berkowitz, o crítico de arte que me descobriu durante o concurso do Prêmio Dante da Embaixada da Itália, e outros salões adjacentes, pois ele era um fidalgo influente. Suas relações com adidos culturais das embaixadas que o Brasil abrigava, eram notórias, os convidados das suas noitadas eram depois convidados para outras noitadas em outros salões. O meu desconforto era motivado por várias razões: 1. Marc não gostava de Ivan Serpa que eu respeitava, admirava e esperava um dia conviver com ele como outros jovens artistas que ele privilegia-

va. Como aluno de sua classe, sempre tive dele uma atenção especial, mas eu sentia que a minha proximidade ao Marc o punha de guarda. E, é claro para Ivan, Marc nem existia. 2. Todos esses salões eram de extrema direita, numa época impossível de um se manter indiferente a este fato, mesmo para mim que sempre fui politicamente alienado 3. Eu senti na carne uma recusa a minha pessoa numa reunião em casa de um crítico considerado de vanguarda na época e quando ele mencionou desmerecidamente o nome do Marc, Lygia Pape fez-lhe um sinal de cuidado se referindo à minha presença entre o grupo. É claro, a reunião era arte, política, direitas e esquerdas. 4. A mais importante de todas as razões, no entanto, era a atitude da Maria Sylvia que, com todo seu amor e discrição, me demonstrava com a maior clareza sua confiança na minha capacidade de discernimento.

Quando o meu nome começou a aparecer ligado ao de Luciano, Waly e Torquato Neto, eu fui sumariamente excluído dos salões todos, com enorme alívio. E, no entanto, foi na casa do Marc que eu conheci o Hélio Oiticica, o incrível Luiz Otávio Pimentel, o Sérgio Camargo, o maestro Eliazar de Carvalho, Franz Krajcberg e o americano autor do primeiro livro sobre direção de arte cinematográfica que eu li, Elliot Stein. Os artistas jovens eram estimulados por Marc a levar trabalhos pois sempre havia a possibilidade de vendas. Foi desta maneira que vendi minha primeira obra. O comprador era um secretário da Embaixada Americana.

Luciano e eu nos encontramos em 1971, dois anos depois da minha volta da Espanha. Recém chegado da Bahia e já em contato com todos os bahianos da época, ele havia exposto um trabalho *Desabitare*, com um texto de Duda Machado sobre a obra, numa exposição coletiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Quanto a mim, eu me debatia numa crise dolorosa, ainda deslumbrado com a retícula, mas chegando ao ponto de não mais saber o que fazer com ela. Embora eu estivesse familiarizado com o trabalho do Hélio Oiticica e da Lygia Clark –era neles que eu pensava não no Julio Plaza ou no que eu vira na Espanha- a pintura, o quadro na parede ainda era uma condição *sine qua non* para a minha produção. De volta ao Brasil, com todas as teorias sobre ética e obra e vida segundo o Julio Plaza, eu estava perdido quanto ao que fazer com o meu talento e a minha vontade de agir. Timidamente comecei por tentar reproduzir a textura dos clichês de jornal, cuja má qualidade na impressão muito me interessava. Meus jornais favoritos eram *O Correio da Manhã* da Niomar Muniz Sodré e o *Jornal do Brasil*, da Condessa Pereira Carneiro. Em ambos a grande quantidade de fotos se referia principalmente ao Vietnã e ao futebol. Cheguei a fazer coisas usando as do Vietnã mas me incomodava pois era como seguir uma determinada moda. O que começou a me chamar a atenção para as fotos de futebol foi o caráter espetacular que elas continham sempre e uma glorificação do corpo masculino que vinha muito naturalmente implicada em todas elas. Algumas vezes admirando-as eu trazia ao pensamento o teto da Sixtina, os frisos dos templos gregos e a pintura de Paolo Ucello. Foi o desejo de penetrar nesse espírito, com uma ânsia de comer de mastigar, que eu cheguei à retícula como se tivesse chegado aos poros das peles de Jairzinho, do goleiro Flávio do Fluminense, de Gerson, de Nunes e não infelizmente de Bellini ou de Heleno de Freitas. E quando eu li em McLuhan, num texto sobre o tato, que a retícula era tátil, meu entusiasmo aumentou e cheguei a produzir um conjunto de trabalho que resultou numa exposição na *Piccola Galleria* do Instituto de Cultura Italiana do Rio de Janeiro e na minha participação em várias coletivas pelo Brasil afora. Até então eu não chegava às limitações de me considerar um pintor. Duchamp estava longe.

A exposição da *Piccola* vendeu bem e fui premiado em vários salões brasileiros e até selecionado para duas Bienais de São Paulo. E, no entanto, nada disso me entusiasmou nem como artista, menos ainda como homem. A convivência com Julio Plaza em Madrid me revelou muito claramente o mundo algo sórdido do mercado da arte e a inconsciência dos artistas ao serem manipulados pelas galerias e pela crítica. Julio era muito distante e sua beleza física unida a esta característica quase lhe dava uma qualidade perversa nas suas atitudes. Nenhuma delicadeza. A solidão na qual vivia em Madrid me impressionava e me comovia. Apenas de Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate o vi próximo sendo que Angel e Pilar realmente o admiravam como

artista, naquele momento muito necessário para uma Espanha ainda sob o domínio de Millares, Saura, Genovés e, sobretudo Tapies. A nova geração, com exceção de Luiz Gordillo, era sofisticada, sua obra era um luxo, mas Angel, Pilar e Julio consideravam-na sem importância. E, é claro, havia facções. As galerias se esforçavam por ter uma representação da pintura espanhola tão brilhante como a do Museo de Arte Moderno de Cuenca, apostando em pintores jovens que pudessem mostrar uma Espanha se livrando de Franco, preparada para uma imagem de atualização e modernidade, dentro do que era considerado o estilo espanhol de pintura, desde os primitivos do medieval.

Julio não estava incluído entre estes. Durante as conversas em aberturas de exposições era comum ouvir pessoas dizendo que o Construtivismo nada tinha a ver com o espírito espanhol, era muito frio e a Espanha muito caliente y pasional. E para piorar as coisas para ele, um pequeno alvoroço correu à boca pequena, sobre uma de suas obras mais divulgadas na época, ser um plágio de um construtivista italiano cujo trabalho foi publicado numa revista de arte espanhola. Pelas fotos dos trabalhos não parecia haver qualquer dúvida. Angel defendeu Julio na mesma revista num ensaio que escreveu sobre plágio. Eu nunca soube o que pensar. Julio ficou muito acabrunhado e eu apenas lhe fazia companhia nas tardes do verão de 1967, no seu estúdio e residência em Ventas, ajudando-o a terminar sua obra para a Bienal de São Paulo, para a qual fora convidado.

Ele já estava muito próximo do Brasil, sobretudo por sua amizade com Celso Terra, jovem diplomata brasileiro em Madrid, muito envolvido com as esquerdas espanholas. Segundo Julio, o governo brasileiro para castigá-lo, ao Celso, transferiu-o para algum lugar da América Central onde ele morreu em circunstâncias misteriosas. Quando encontrei Julio no Rio de Janeiro, já decidido a permanecer no Brasil, ele estava arrasado com esse fato.

Certa tarde na Cinelândia, tomado um chope no Amarelinho, ele me confessou seu desgosto pelo Rio de Janeiro. Muita homossexualidade justificou-se. Muita superficialidade e, mesmo na ESDI, onde se abrigava como professor, nada estava acontecendo. Maria da Penha Simões, minha amiga que o recebeu quando ele chegou ao Rio a meu pedido, carioca da Ilha do Governador, psicóloga e flamenguista radical, dizia que ele era um tolo: o Rio de Janeiro havia balançado com todas as suas certezas construtivistas e ele em vez de mudar essas certezas estava mudando de cidade. Mas ele ficou em São Paulo até o fim, sendo um homem completamente diferente daquele que conheci em Madrid, segundo um dos seus alunos, meu assistente numa produção de cinema de São Paulo.

Nunca tive coragem de mostrar o meu trabalho para o Julio. Eu temia seu julgamento não à minha obra, mas à minha pessoa por causa da minha obra. Sei que ele confiava em mim como um amigo e aliado. Muito estoíco com relação as suas dificuldades na Espanha, eu ouvia fascinado o relato de sua vida que ele nunca separava do seu trabalho e de um pensamento filosófico. Era como uma busca constante de uma ética que ele pudesse aplicar igualmente a sua vida e sua obra. Certa vez, na Bahia, Waly me acusou de uma coerência burra. Eu me lembrei da Maria da Penha sobre o Julio Plaza. Me deu vontade de rir pensando no Julio e no Waly juntos. Sinto a maior tristeza de ter perdido as duas únicas cartas que ele me escreveu do Brasil, eu de férias na França, logo depois que nos separamos. Eram as cartas de uma enorme generosidade quanto a minha pessoa e a fé que depositava em mim como artistas, me estimulando a não me perder de vista. Foi a única vez que o senti dominado por uma ternura e um sentimento de agradecimento. Ele era realmente uma pessoa muito contida.

Ao terminar de recortar as letras, Luciano colou-as numa faixa de papel preto o que formou um belo contraste pois eram amarelas. O Pasquim usou-as no texto do Waly e isso para mim completava a função do trabalho de Luciano. A minha surpresa veio quando Waly, José Simão e Núbia da Mangueira foram fotografados por Ivan Cardoso para a capa da primeira edição de Me Segura Que Eu Vou Dar um Troço. Na foto Waly segura um guarda sol de carrinho de sorvete e Núbia e José Simão exibem a tal faixa com a palavra – FA – TAL –.

Várias vezes depois que a vi, olhei atentamente essa foto, mais precisamente para a palavra sobre a faixa que agora era um objeto definido. Um objeto definido que Waly, Ivan, Simão e Núbia manejavam com o maior cuidado como se tivessem nas mãos uma obra de arte. E levei algum tempo para entender que sim, eles tinham nas mãos uma obra de arte. Um trabalho que era o resultado de uma afinidade entre o pensamento de Luciano e do Waly. Um objeto de arte que não requeria moldura, vidro e uma parede. Que não podia ser qualitativamente qualificado por sua composição, pelo uso acertado da cor, pelo lançamento da figura no espaço etc, etc, etc. E à medida que eu realizava esse pensamento o papel preto, as letras amarelas, a palavra iam ganhando proporções emocionantes. Eu olhava para Luciano e me lembrava dele recortando as letras com uma tesourinha completamente inadequada, eu me lembrava dos meus esquadros, compassos e escalas, das minhas lapiseiras de minas B3 e até B6 e da minha espaçosa prancheta. Não, eu não anulei essas coisas da minha vida. Eram por demais a minha própria carne, o chão onde eu caminhava, o *make believe* maior da minha existência.

Logicamente as minhas considerações estavam baseadas no meu trabalho com a retícula, nas minhas leituras de McLuhan sobre o tátil e o espaço acústico. Eu tentava uma comparação desesperada entre o que eu fazia e o que o Luciano acabara de fazer, juntamente com o Waly.

Sempre acreditei no meu trabalho, mas nunca consegui me livrar das dúvidas que me atacavam pela repercussão que ele tinha. Ou seja, nenhuma. Os nomes de Antonio Dias, Raimundo Colares, Antonio Manuel, Rubens Gershman, Roberto Magalhães e Carlos Vergara eram os queridíssimos da crítica especializada, dos jurados dos salões de coletivas, da mídia em geral. Hélio Oiticica em Nova York e Lygia Clark em Paris reinavam supremos e outros se apresentavam como experimentais num esforço sobre humano para serem como tal considerados. Eu era capaz de crítica, mas, sempre temi que essa crítica estivesse desobjetivada pela inveja, pelo ressentimento e por um desejo enorme de um dia ser reconhecido, não por mim, mas pela minha obra. Assim mesmo, eu sentia uma enorme insatisfação com o que eu via e que fazia sucesso. A nenhum deles tive vontade de imitar ou me interessei pelos problemas que eles pareciam se interessar. Eu considerava um verdadeiro achado as Ultrapassagens do Raimundo Colares, pois eu vivia dentro daqueles ônibus. No entanto, eu não queria o meu futebol no mesmo contexto. O meu maior desgosto era sentir que eu estava usando a retícula e o futebol para disfarçar um interesse que, por delicadeza eu não expunha. Eu olhava embevecido a pintura de Bacon e o que mais me impressionava era a maneira como ele usava a sua delicadeza a seu favor, a favor de sua obra. Nos rostos de suas figuras nunca reconhecíveis ou transparentes, nos retratos e, sobretudo, nos auto retratos, nos auto retratos nos quais se cobria com hematomas, punindo-se, marginalizando-se sem piedade e que são tão difíceis de serem olhados.

Mas, tão pouco isso eu queria para mim.

A ação expressionista da época quer fosse da Holanda (Cobra), da Espanha (Millares, Genovés e Saura) ou da Argentina (Macció, Deira e De La Veja) no Brasil apenas Ivan Serpa (os jovens brasileiros estavam traduzindo para o português falado no Brasil o Pop Art americano e Inglês) me impressionava mas eu não estava interessado nos seus métodos, pois partiam de suas vidas, de suas tragédias, de coisas que preservavam para manter sua obra.

A pintura espanhola de Genovés, Millares, Saura e do Grupo Crônica de Valencia que tanto me entusiasmou, depois da minha estadia na Espanha fora traduzida. Eu já sabia que nenhum daqueles artistas considerados heróis pelo mundo afora por denunciarem com sua obra a ditadura de Franco, diga-se de passagem, já no final, estavam no calabouço de alguma prisão a ser torturados. Muito ao contrário: eram todos riquíssimos, viviam muito confortavelmente, participavam tranquilos da imagem que o Estado Espanhol queria lançar de si mesmo ao mundo. Expunham em Nova York, em Paris, em Amsterdã, no Rio de Janeiro, em São Paulo com todos os beneplácitos do Governo Espanhol.

De qualquer maneira, nada disso me interessava. Eu só tomava conhecimento dessas coisas por que elas faziam o Julio sofrer. Ele nunca demonstrou o menor reconhecimento pelo heroísmo desses artistas. A única revolução para ele era o Construtivismo, pelo menos naquela época.

Fui muito influenciado por Julio Plaza. Ainda em Madrid executei alguma obra de caráter construtivista e radical. Criei uns relevos que eu fazia em papel cartolina, baseados no tambor claro, o marcador do ritmo do Bolero de Ravel. Eu criava um módulo de repetição que, espalhado no quadrado onde eu trabalhava, acabava por construir um outro ritmo. Eu usei esse elemento parcialmente na obra que enviei a uma das Bienais de São Paulo unido à retícula e o tema já era o futebol.

O que mais me excitava na retícula era o seu caráter sim/não, luz/sombra, zero/um, now you see/now you don't. A explicação de McLuhan sobre o caráter tátil da retícula muito me satisfazia, pois me livrava da pintura. Além disso, a retícula obedecia ao princípio do bordado de ponto de cruz o qual minha mãe executava com maestria. E depois passei a unir a idéia de retícula com a tecelagem da cestaria indígena. Era como executar instintivamente um pensamento matemático na ação. Ou seja, minha obra podia ser medida matematicamente.

Tudo isso poderia parecer que eu tinha encontrado o filão de ouro mais esperado. No entanto havia um problema que, naquela época, eu não tinha como resolver. Abandonar a figura humana, abandonar a figura humana masculina, para mim era fora de questão. Eu me debatia atormentado com esse problema e procurava me justificar com o próprio comportamento da retícula que é essencialmente da ordem e da construção. Eu me perguntava se podia usar essa desculpa como a minha delicadeza em comparação a de Francis Bacon nos seus rostos. De qualquer maneira, ao realizar um retrato do Jairzinho, reproduzindo a mão a retícula da foto publicada no jornal, para mim era o mesmo que me desnudar em público. Nunca quis conhecer o Jairzinho pessoalmente. Minha relação com ele era voluntariamente a do ídolo e adorador. Várias oportunidades se apresentaram inclusive numa noite em que Nelson Motta abriu seu apartamento para mostrar o cinema Super 8 de Ivan Cardoso. Jairzinho e Paulo César compareceram. Eu o via nas dunas do barato, sempre ao lado do Paulo César

Era o mesmo com o futebol: Maria da Penha se chocava que eu não fosse assíduo freqüentador do Maracanã ou do campo do Botafogo, já que eu lidava com o futebol. Para mim não era isso, nunca foi e nunca será, mesmo no desenvolvimento do meu pensamento futuro. Cheguei a pensar que, reproduzindo a retícula, eu acrescentava às imagens dos fotógrafos que não perderam suas vidas por delicadeza, uma culpa que só estava no meu olhar. E essa certeza se concretizou numa tarde em minha casa no Cosme Velho, quando um jovem professor francês veio para ver a minha obra. Ele comentou depois com a pessoa que o levou, que vendo minha obra se lembrou de Miguelangelo!

Não sei se é cabotismo de minha parte contar esse fato assim de um modo tão nu e cru. Acho que não pois a comparação só fez me deixar mais inquieto. Além de nunca a ter levado a sério.

Eu sabia que adiante teria que lidar com esse problema mais objetivamente. Até porque eu comecei a ver muito claro que o futebol para mim era apenas a atividade de homens como o Jairzinho, o Gerson, o Roberto, o Dimas, o Paulo César. Uma atividade na qual eram campeões e executando-a, elevavam o corpo físico a altura de Deuses. Chegar a essa conclusão me deu um grande alívio pois me livrava de ser o pintor do futebol.

Ver o Canal 100 sempre foi emocionante e sempre eu queria mais daquelas aproximações da lente que nos permitia ver o suor respingando e as más palavras pronunciadas entre os jogadores. Era uma realidade da qual eu sabia mas, no Canal 100, ela estava construída pelo cinegrafista.

Cheguei a me por em dúvida quanto ao estranhamento da Penha. Eu fui algumas vezes, não muitas, ao Maracanã. Mas o que eu via era altamente insatisfatório, principalmente por causa das proporções. Tudo ficava pequeno de tamanho, todos os planos eram planos gerais e o ponto de vista nunca mudava. Sem closes, sem planos de detalhe, sem deslocamento de ponto de vista, sem poros, sem expressões faciais, sem a glorificação do

corpo eu ficava sem nenhuma motivação para ser estimulado. Isso também me levou à conclusão que o futebol visto num estádio é próprio para pessoas que gostam do esporte. O meu interesse eram os poros.

Nessa época eu me lembrava de uma foto do Heleno de Freitas que meu tio Bob me mostrou: página inteira da revista, se não me engano, O CRUZEIRO, o semi-deus olhando de camarote a derrota do Brasil para o Uruguai em 1950. O Bob me disse que se o Heleno estivesse na seleção, não teríamos perdido. Até hoje, basta fechar os olhos e vejo essa foto com detalhes. Era como o still de um filme, era como a aproximação da câmara para o rosto do ator para lhe dar o crédito, num trailer de um filme da Republic Pictures. Sem dúvida eu estava chegando ao filme, eu estava outra vez sendo acusado pelo meu pai da minha incapacidade de lidar com a realidade...

A primeira foto do Jairzinho sobre a qual coloquei uma lente, era a de um momento seu espetacular, digna do teto capela do Miguelangelo, num salto, para evitar um jogador caído. Eu fui direto ao rosto dele com a lente, como um cinegrafista japonês de filmes de ação usando o efeito de uma zoom sem vergonha. E o que encontrei me deixou maravilhado principalmente por que este first glance foi também uma imediata tradução do que eu via. Uma tradução que só no momento entendi que a buscava de há muito, uma tradução que me deixava em paz com a figura daquele homem que, com sua existência, tanto me atingia. Mas, sobretudo, me deixava em paz com o fato de reconhecer que me atingia ao ponto de me mover como artista.

Era o rosto dele sim, era a cabeça do Jairzinho que eu tinha ali do outro lado da lente, a cara dele perfeitamente constituída de minúsculos quadradinhos, quase pontos, dispostos sobre um sistema ortogonal que, pelo poder da lente, quase me levava a uma abstração. Eu mal podia acreditar no pensamento que me veio em seguida: que eu podia reproduzir não o rosto do Jairzinho, mas o sistema que o reproduziu para o clichê do jornal. Me lembrei de uma afirmativa de Duchamp segundo a qual qualquer forma pode ser a projeção de qualquer coisa dependendo do ponto de fuga. Mais tarde, por experiência própria, mudei o ponto de fuga pela superfície de projeção. Mas essa é a definição de um dos maiores efeitos especiais que conheço. E aqui, penso muito em ética.

No fundo, no fundo, a arte existe na busca de justificar para si própria a sua existência. Nos rostos de Bacon, na essencialidade de Matisse na PINTURA EM FORMA DE COLUNA de Max Bill, em Tuke, em Eakins tudo não passa de sublimação da necessidade de achar os disfarces para a delicadeza. Os gregos já diziam que a pintura era má, pois só tinha um escopo: enganar. Eu me sentia como chegando ao final de um estreito paraná, já avistando a imensidão do lago adiante, embora não tivesse a menor idéia do que fazer com tanto espaço. E nesse momento, tudo estava erotizado. Eu sentia pela primeira vez a formação de um conceito meu sobre erotismo, a energia primordial, o EXU Yorubá, Eros filho de Ares e de Afrodite e que atua, sobretudo nos espaços cobiçados pela arte. A retícula me chegava principalmente como o ponto de fuga, como a superfície de projeção. Era muito cedo para pensar em ética.

Essas coisas não me chegaram assim num BANG. Contar a retícula com uma lente de relojoeiro foi um longo e penoso aprendizado: a retícula tem manhas, seu comportamento conta muito com a imperfeição do olhar. Em Inglês a palavra retícula tem definição muito mais precisa, pois vai ao cerne de sua função. HALF TONE DOT, ou seja, ponto para obtenção do meio tom. Essa definição se refere muito mais a luz do que a cor. E, é claro, estou falando dos clichês de jornal de então, a mais barata forma de impressão de imagem. Com tinta preta sobre o papel do jornal. No Rio de Janeiro, o Jornal dos Esportes era impresso num papel cor de rosa. Era tão inusitado que um jornal de esportes fosse impresso num papel cor de rosa que, por isso mesmo, muitas obras minhas tinham o fundo pintado de cor de rosa.

Foram quatro anos durante os quais não tirei o olho da lente que sempre estava sobre qualquer imagem de jornal. Eu tinha que parar de respirar para não mover a lente, pois isso atrapalhava a contagem que eu fazia

dos pontinhos tão minúsculos e tão próximos uns dos outros. E não basta entender que a imagem reticulada tem seus tons de cinza por meio de um comportamento correto da retícula no seu espaço no sistema ortogonal. Ou seja, para conseguir os meios tons a retícula trabalha de um modo que se poderia considerar pragmático, pois ela se move no seu próprio espaço, para um melhor resultado em sua função.

Luz ou ausência de luz não aumenta nem diminui a quantidade de retícula num sistema de reprodução de imagem. A variação conseqüente se refere à área de cada retícula que pode ir desde a sua ausência (muita luz) até a ocupação total de sua área (ausência de luz), mais a metade dos vazios em volta.

Não é minha intenção aqui produzir uma apostila sobre retícula. Tudo o que aprendi reproduzindo-a a mão constitui um tesouro que muito prezo, sobretudo quando, agora, busco no Google a palavra retícula e um mundo de informações fantásticas se apresenta assim num passe de pura mágica. E o que mais me entusiasma é descobrir que muito dos conceitos que leio já os tinha descoberto, já os tinha conceituado com minhas próprias palavras, com a minha própria experiência. Quando eu descrevia o que descobrira, eu procurava usar uma linguagem parecida com a de McLuhan, aquela pressa, aquele taken for granted tão do seu estilo e que eu tanto amava. Me permito reproduzir um trecho de um meu diário de trabalho de 1988: ...podemos concluir daí que quanto mais intensa for a área de sombra numa imagem reproduzida por um sistema de retícula, maior será a área de cada retícula. Da mesma maneira que, quanto maior for a intensidade de luz na imagem, menor será a área de cada retícula, podendo mesmo desaparecer. É por isso que tanto a sombra total como a luz incandescente podem anular o sistema de retícula numa imagem. Aqui, ilustração demonstrativa de minha autoria.

Com relação à quantidade de retícula, pode-se dizer que a definição e riqueza de nitidez de uma imagem é o resultado de um aumento na quantidade de retícula. Um exemplo pode ser estabelecido comparando-se uma imagem impressa na revista Vogue ou na Arquitetural Digest com uma outra impressa num jornal tipo o JB.

Também podemos concluir que a qualidade de uma reprodução de imagem num sistema de retícula, depende da quantidade de retícula. Imagem com baixa definição, em relação à sua matriz, tem uma quantidade menor de retícula. No entanto, uma imagem de pouca definição afirma a retícula enquanto que uma imagem de alta definição anula a retícula. Na imagem de pouca definição (em média, 75 retículas p/polegada quadrada) a retícula faz um esforço maior ao aumentar e diminuir de tamanho e, sobretudo, o de se mover dentro de sua área para poder atender as mudanças dos tons de cinza. Na imagem de pouca definição, a retícula constitui uma nova natureza, uma nova realidade. É o esforço que ela faz se organizando para compor as áreas de luz e sombra que determina o nascimento dessa nova realidade...a imagem que consumimos no jornal diário contém essa nova realidade. E apesar de ser tátil, é tátil para os olhos. Não é palpável por que não se realiza num processo puro: embora constitua uma nova realidade, ainda é o veículo para a reprodução de uma matriz. Essa realização pura e simples já é resolvida desde a sua mais primeira conceituação. Seu teorema de origem prescinde de uma demonstração que não seja um emprego na prática. A retícula confirma seu teorema de origem através de um exemplo...

Nunca soube muito o que fazer dessa entrega. Notícias de prisões e desaparecimentos de pessoas que eu conhecia, a lembrança do meu pai, do Aldo Moraes, do Yedo Fiúza e o horror que eu sentia pelo Carlos Lacerda e um encontro acidental com Ernesto Pennafort que estava se escondendo no interior do Cine São Luiz no Largo do Machado, onde eu entrei para ver um filme. Ele estava muito assustado, muito perdido e me falou preocupado de Thomaz Meirelles. Ficamos horas no salão do segundo andar e ele me contando os horrores que estavam acontecendo, possivelmente muito chocado com a minha alienação e nenhum envolvimento. Quando nos despedimos ele ficou lá e me disse que só saía no final da sessão das dez. E eu me fui muito abalado sem ter sido de nenhuma assistência. Esta foi a última vez que vi Ernesto. Na minha casa eu olhava para a minha obra



sem conseguir dar a ela a menor importância. Retícula, futebol, Jairzinho, relevos, espaços, nada disso parecia ter a menor importância. E foi nesse estado que atendi ao convite para jantar de um jovem diplomata brasileiro que comprava arte e começava a ser notado como tal. Ele morava num desses apartamentos-mansões que só no Flamengo existiam e cuja porta do elevador dá diretamente na sala de estar, esta magnificamente mobiliada, com tapetes persas enormes e porcelanas Art Nouveau que me deixaram deslumbrado. Havia muitos quadros nas paredes, esse tipo de pintura muito bem realizada de todas as partes da Europa, ricamente emolduradas e cujos nomes de autores são conhecidos das pessoas que os possuem mas que nada significam para visitantes. Havia um Raul Deveza, acadêmico brasileiro que morreu em Manaus de um acidente de trânsito, na noite em que a biblioteca incendiou. Me lembro também de um Antonio Parreiras, de um Oswaldo Teixeira, todos espalhados pelo apartamento que pertencia a uma senhora, tia do meu amigo jovem diplomata, com quem ele vivia. Uma parte deste apartamento constituía os aposentos do meu amigo que tinha um estilo de decoração completamente diferente e muito moderno. Aí os móveis eram da Oca, os tapetes eram Kilims muito coloridos e os quadros pareciam ter sido adquiridos com a curadoria do Jean Boghici. Estavam todos lá: um grande Roberto Magalhães, um Antonio Dias, Gershman, Vergara e os outros. Era tudo muito rico, muito confortável e muito luxuoso. As pessoas mais elegantes ainda por causa do inverno e, de repente, eu vejo uma figura interessantíssima, um olhar desafiador, uma cabeleira volumosa, vestido de uma calça de algodão branco e uma camisa de musselina de algodão indiano, azul turquesa. Mas o mais incrível era o par de sapatos tipo penny-loafer, absolutamente branco! Parecia um cubano e era quase inacreditável! Me lembrei do filme Um lugar ao Sol quando Montgomery Clift entra na luxuosa residência do tio rico, vestido num terno de angorá pelo de gato e todos estão de black-tie. É claro, meu amigo nos apresentou e passamos a noite toda falando de cinema, arte e política. Saímos do jantar e fomos tomar um vinho na Galeria Alaska. E para nossa surpresa, o Waly apareceu acompanhado da lindíssima Deda, sua namorada na época. Foi uma noite incrível, de repente me vi diante de pessoas que eu não tinha idéia de que pudesse existir, um linguajar completamente diferente do meu e uma energia fortíssima em cada expressão, em cada afirmativa. Além de referências íntimas a um panteon do qual eu apenas ouvia falar: Glauber, Rogério Duarte, Torquato Neto, Luiz Otávio Pimentel, Caetano e outros mais. Eu saí daquela mesa para o circular Urca-Leblon, completamente atordoado, sentindo que o meu mundinho nos queijos e vinhos era mesmo um mundinho sem a menor importância e que não me levaria a lugar nenhum. No dia seguinte eu vi o Luciano recortando as letras para a palavra -FA-TAL-. Era o ano de 1971...

A partir dos anos 80, depois de dez anos assinando nossa obra juntamente Luciano e eu começamos a particularizar as nossas obras. Concentradíssimo ele enfatizou seu comportamento de alquimista com um pé na arte pré-histórica da pedra polida. Vê-lo trabalhar depois de seis anos em Londres, me provocava a mesma emoção que senti ao vê-lo recortar as letras para o texto do Waly. Ele trabalhava um livro, cada página um acontecimento, com criação de formas que me faziam pensar em Arp, não somente pelas formas mas, principalmente, pela maneira como as conseguia. Era como se as encontrasse através da carícia. Em preto e branco o livro é de uma beleza emocionante e um móvel foi criado (não me lembro por quem) para expo-lo página por página para evitar o desgaste do manusear, na sua primeira individual no Rio de Janeiro.

A praia da Urca, onde morávamos, começou a exercer em mim uma influência frenética, quase incompreensível para nós dois, mas que ele aceitava com sabedoria. Eu sentia principalmente medo de estar criando algo do qual ele não participava, algo que se apossava de mim com fúria e ao que eu me entregava apaixonado. As idiosincrasias que a definiam foram me atingindo imperceptivelmente, me trazendo o Amazonas com tal intensidade que me forcei uma postura de ordem na busca de um esclarecimento do caos que me dominava.

Para mim a Urca é o mais belo e agradável bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro. A presença do edifício abandonado onde funcionou o Cassino da Urca, de costas para as areias da praia onde Orson Welles uma noite

urinou, a lembrança de Carmen Miranda na sua volta dos Estados Unidos as jóias arquitetônicas residenciais no estilo Art Deco e o fato de não ser uma via de passagem (ninguém vai a lugar nenhum via Urca), tudo isso me enfeitiçava, me colocava numa perspectiva irreal como a dos filmes americanos dos anos quarenta. Muitas vezes diante da porta do Cassino, imaginava as limusines pretas chegando e desembarcando a Verônica Lake, o Tyrone Power, a Lana Turner e o Errol Flynn. E também as Dolores e Therezas, os Jorginhos e os Didús.

No entanto, era mais do que isso, era muito mais do que isso. Eu comecei por nadar cedinho pelas manhãs, todos os dias, mas, num sábado, foi impossível. Havia uma quantidade assustadora de gente que não parava de chegar e eu não via nenhum dos rostos familiares, os residentes do bairro. Eu saí da água algo contrariado e o salva-vidas, um senhor antigo no posto, me olhou e disse: - É, meu amigo, isso é a Urca no fim de semana, esse inferno! Sua natação agora, só na segunda-feira. Amanhã ainda é pior...

Daí em diante passei a notar as mudanças que aconteciam na praia nos fins de semana. Para começar, nenhum habitante da Urca, sobretudo famílias, freqüentavam-na. A queixa geral era contra os modos suburbanos, a farofa, a bagunça, a cachaçada, enfim, a usurpação de um espaço tão tranquilo e familiar por uma horda de hunos, godos, visigodos, suburbanos da Central e da Leopoldina. O ônibus Estrada de Ferro-Urca chegava enfrentando engarrafamento na Marechal Cantuária e na parada da praia, despejava toneladas de bárbaros que ocupavam todos os recantos da praia, inclusive as pedras que ladeavam a mureta da Avenida Portugal.

Depois de seis anos em Londres, nada era mais fantástico do que essa visão! Uma alegria intensa, um vozeiro ensurdecedor, brincadeiras na orla, futebol, basket, fumaça e cheiro de churrasco. Eu vibrava me lembrando dos dias cinzentos de Londres, da seriedade das pessoas jovens em Cardiff e vibrava porque estava ali, porque nada me era estranho, porque havia uma promiscuidade própria de tribo e nesse meu entusiasmo cheguei a pensar que daquilo tudo eu podia participar de igual para igual. Mas a maior emoção era encontrar o Parque 10 da minha infância, dos piqueniques em família, de viver um domingo inteiro completamente tomado pelo prazer. Aqui não era a calma do Swimming Hole de Eakins, nem da privacidade das praias dos alunos das Public Schools de Tuke muito menos dos acampamentos de encontro de jovens saudáveis da Alemanha nazista. A partir daí, eu comecei a viver um cataclismo.

O livro *The Forest People* do antropólogo inglês Colin Turnbull, havia deixado em mim uma forte impressão e deslumbramento com a antropologia. Ele fala dos pigmeus, os únicos tribais que realmente pertencem ao interior da floresta, num recontar de escrita encantadora, acessível e muito cheia de humor. Não sei por que, olhando a praia da Urca nos fins de semana, o livro me vinha à memória mas não era através do humor e sim da alegria, o que, na realidade, não é muito diferente.

Eu e minha irmã passávamos a semana inteira esperando um bom domingo cheio de sol e, para nós nada era mais triste e desapontador do que um domingo com anúncio de chuva. O primeiro nos levava ao Parque 10, a todas as alegrias. O segundo nos deixava em casa sob a ameaça do humor do meu pai. Para mim um caderno de desenho, para minha irmã as bonecas e a companhia da minha mãe.

Quando eu olhava a Urca desde várias posições, sempre num plano geral eu era acometido de uma euforia cuja razão eu queria saber, eu queria entender, eu queria poder conceituar. Nunca antes a ação de Eros foi tão palpável. E eu entendi que, para isso acontecer, era necessário muito mais do que a participação social que eu sabia para mim não ser um problema. Assim eu comecei a me imiscuir e a fazer planos próximos, notar detalhes e ver rostos como em close-ups. Aos poucos, porém com muita ansiedade comecei a vislumbrar um projeto de antropologia urbana no qual os textos seriam obras por mim construídas e que eu pretendia chamar de caixas de evidências.

Desde que comecei a freqüentar a praia cedo pelas manhãs para nadar, eu juntava os vidros lapidados pelo mar, a maioria cacos de garrafas de cerveja. Eram objetos que me fascinavam pois me remetiam ao conceito de novas naturezas segundo McLuhan. Eu era capaz de ficar olhando-os por horas e o melhor dessa experimentação era acariciá-los e não me cortar. Na realidade, estes eram as primeiras evidências de um povo que só se materializava os fins de semana, como no musical *Brigadoon*, filme da Metro, baseado numa lenda escocesa sobre um povo que só vivia um dia e uma noite em cada século. Apareciam do nada e para o nada voltavam.

Meu próximo passo foi levar a minha câmera fotográfica para a praia. Com relação a sacar fotografias sou extremamente tímido. Eu tinha pavor que alguém se ofendesse com a minha indiscrição. Algumas situações eram imperdíveis e eu tinha em mente uma reportagem na revista *After Dark* da Inglaterra que mostrava os

garotos do west end de Nova York tomando banho no Rio Hudson. As oportunidades que eu perdia me deixava frustrado e me davam a sensação de que, mais uma vez a delicadeza me fazia perder a vida. Foi mesmo com muita dificuldade que consegui algum material fotográfico sendo que um deles verdadeiramente espetacular: era um jovem que no dia anterior fora posto em liberdade, depois de passar algum tempo na prisão por roubo. Ele tinha algo de estranho na sua dinâmica, como um gato se movia e não parava nunca em nenhum lugar. Ele mesmo se aproximou de mim notando que eu o observava constantemente. Começamos a conversar, ele me contou do seu banditismo e muito desageitadamente expliquei para ele as minhas intenções. Para minha surpresa ele se deixou fotografar. Tinha enorme familiaridade com a câmera, me sugeria poses e obedecia minhas instruções. Com essas fotos realizei a minha primeira caixa de evidências: sobre um mapa do Rio de Janeiro coleí várias dessas fotos e fiz uma ligação entre a Praia de Ramos e a Praia da Urca via Avenida Brasil com uma frase de minha autoria sem nenhuma pontuação.

A Praia de Ramos me chegou por causa deste personagem. Meu amigo Jairo Queiroz Pereira, assíduo freqüentador da Praia de Ramos, certa vez me enviou para Londres umas fotos que ele ali fez de um mancebo. Fotos fantásticas em cores de um cariocão irretocável, extremamente consciente da câmera e que em todas as fotos muito sugestivamente trazia na mão uma carteira de cigarros vermelha da marca Hollywood., exatamente o mesmo vermelho da sunga que usava. Essas fotos me impressionavam demais, tinham um caráter documental, de enorme poder, de algo que eu ainda não sabia o que era. Como na tragédia grega elas tinham uma perfeita relação entre espaço-lugar, personagem e ação. Quando as minhas fotos foram reveladas, é claro que imediatamente me remeteram às fotos do Jairo. Foi daí que nomeei o meu projeto de antropologia urbana de URCA-RAMOS.

Algumas coisas fundamentais começaram a aflorar no meu entendimento do porque relaciona-las entre si e com o Parque 10 de Novembro em Manaus dos anos 50. Em primeiro lugar, são praias sem ondas. Não ameaçam seus freqüentadores com um horizonte ilimitado que vai bater na África. São praias rasas e defendidas, formando recantos, se constituindo como quintais com igarapé, os banhos como para nós conhecidos. Em ambas, como no Parque 10, tudo leva a uma intimidade promíscua que permite tanto a inocência quanto o extremo erotismo no comportamento.

Igual nas pedras da Avenida Portugal como nos piers de N.Y sobre o Hudson, os rapazes mudam de roupa com o maior à vontade, sem causar escândalo e, na maioria das vezes com enorme bom humor por entre companheiros, tudo relacionado com os tamanhos dos pênis de cada um.

Meu maior problema, no entanto, era explicar a minha entrega a esse projeto para o Luciano. Eu me sentia traindo a nossa primeira proposição de trabalho ao nos encontrarmos, sobretudo porque eu sentia a minha presença no livro que ele construía tanto quanto ele estava presente no Urca-Ramos. Mas não era bem assim e ele foi perfeitamente capaz de entender. Eu sofria mais ainda por me lembrar sempre de uma resposta que o Hélio deu a um amigo nosso quando este perguntou a ele, se referindo a mim e Luciano, se era possível uma obra se realizar a quatro mãos e Hélio foi categórico ao responder um NÃO.

Mesmo assim eu fui em frente e produzi, fiz de fazer com as mãos, a segunda caixa de evidências. Com as minhas fantásticas ferramentas trazidas de Londres e o meu jeito com madeira, construí essa obra que era feita com madeira, lâminas de vidro, areia da praia da Urca e uma das fotos do meu amigo Jairo, para agradecê-lo, (ele que partiu com tanto sofrimento), e vidros lapidados pelo mar da Urca. Este objeto que tanto significado tem para mim está em posse da minha prima Maria Rita Oliveira.

Ainda cheguei a colher material para uma terceira caixa de evidências que era toda feita de vidro quebrado como lâminas e areia da praia de Ramos e um preservativo que devia dar a idéia de ter sido usado. No entanto quando a vi montada o preservativo já não era mais a evidência de um acontecimento e sim uma refe-

rência poderosa à Aids. Até hoje tenho comigo esse material e talvez um dia o realize com areias do Parque 10...

Não sei o que teria acontecido ao projeto se eu tivesse continuado. Me aproximar das pessoas me causava problemas: me pediam dinheiro, achavam que o projeto me renderia dinheiro, me pediam para tomar banho e trocar de roupa em minha casa, enfim, me deixava refém da necessidade de fotografar. Não sou antropólogo e a convicção da necessidade de realizar o trabalho de campo é fundamental. A convicção que só o antropólogo verdadeiro tem, sem nenhuma delicadeza, sem inibições, sem sentimento de culpa ou vai acabar perdendo a vida. Abandonei o projeto e até hoje me pergunto até onde eu chegaria. Possivelmente não muito longe: a minha timidez, a minha noção de liberdade e respeito, embora sintomas de uma fraqueza que eu odiava, eram fortes demais para vencer os medos de perder a minha vida como a vivia. A relação do Hélio com o Cara de Cavalo sempre me fascinou e eu a via como se fosse um filme sobre a força de convicção de um artista que vai até o fim para praticar uma ética. Não era o meu caso. Nunca quis provar nada além do meu talento com o meu trabalho. Não quero dizer com isso que o Hélio quisesse provar alguma coisa. Mas a própria publicidade que essa relação provocou, ajudou muito o Hélio a definir para o mundo inteiro a sua maneira de ser. Ele foi, possivelmente, a maior inteireza que conheci.

Quando fui morar no Flamengo, tentei o gigantismo da praia do Aterro. Mas não tive coragem. Não sabia nem como começar dada à quantidade de tribos que se espalhavam desde os pequenos burgueses próximos ao Morro da Viúva com suas cadeirinhas, belas toalhas e protetores solar, até as proximidades do Monumento dos Mortos da Segunda Grande Guerra com os travestis siliconados que tomavam sol em top-less e cuja agressividade era tão espessa que um não tribal se sentia ameaçado. Eu desisti sem nenhum sentimento de fracasso. Afinal, o Parque 10 não estava ali. Além disso, eu aceitei projetos cinematográficos para os quais fui chamado como Diretor de Arte. Afinal eu precisava sobreviver.

No Flamengo, foram dois anos dedicados ao meu trabalho gráfico de capas de discos e de invenções que ficaram aí para sempre, inclusive daquelas que desapareceram como é o caso da Editora Max Limonad e o da Nankim em Manaus.

Durante um período da minha vida eu tinha um prazer que muita satisfação me deu: inventar alfabetos, estilos de letras ou criar letras para atender ao caráter de logomarcas ou palavras. Foi Jorge Salomão que me mostrou o trabalho de Quentin Fiore com McLuhan. Um trabalho que me fascinava porque era visível sua contribuição aos textos de McLuhan. Não eram ornamentais nem fáceis soluções. Compunham com o texto uma perfeita osmose, uma experiência que eu queria juntar à minha capacidade com o desenho técnico. Todas as letras da revista Navilouca e dos meus trabalhos gráficos, foram por mim desenhadas e executadas a mão. Quando eu fui chamado por Mestre Didi a criar a marca para o filme EGUNGUN de Carlos Brasjblat e Juana Elbein dos Santos eu levei dias procurando um elemento com o qual eu pudesse construir as letras para formar a palavra com o mesmo processo de osmose de Quentin Fiore com McLuhan. Sempre colecionei coisas do mar, sempre tive comigo conchas de mariscos de todas as praias que freqüentei. E muito por causa da conotação do cauri com o Orixá eu comecei a olhar a minha coleção e encontrei umas minúsculas, já desgastadas e que revelavam o eixo interior que unia a espiral. E nestas, comecei a ver letras. Daí a chegar à palavra EGUNGUM foi um passo que dei com muita paciência e com a séria intenção de conseguir uma coisa bem próxima à escrita chinesa, que sempre me interessou. A possibilidade de acrescer à palavra um elemento estético fazendo dela um bloco de significação unida à forma me desafiava.

Andei conseguindo alguns bons resultados como é o caso da logomarca do Núcleo de Atualidades da Editora Max Limonad de São Paulo, UNS para Caetano Veloso, Talismã da Bethânia e Nankim para o Zezinho Cardoso e Maria Rita quando foram sócios nessa empresa de produção gráfica. As possibilidades que eu tinha, vinha muito da minha experiência em desenhar letras, colocá-las no espaço adequadamente, enfim conseguir

aquele bloco de significado e forma que eu tanto perseguia.

Sempre fui muito consciente das minhas possibilidades manuais com a maior naturalidade sem o menor sentimento da excepcionalidade que os outros à minha volta costumavam notar. Desenhar para mim sempre foi um exercício diário com horas e horas de duração. Em Itacoatiara, no quintal da minha casa, bem próximo da calçada que a cercava, havia uma palmeira que outra igual só vi em Kew Gardens, Londres, no interior da casa de vidro que abrigava a floresta tropical. Fiquei muito emocionado de encontrá-la num lugar tão distante de onde a vi primeiramente. Mas é verdade que em nenhum outro lugar encontrei-a e ali em Londres ela era a afirmação da minha infância, do poder de concentração que ficar à sua sombra me dominava até mesmo com a perda de todos os outros sentidos.

Essa palmeira originava uma sombra deliciosa depois do almoço, hora da sesta para todos, e eu ficava sob essa sombra totalmente tomado pelo prazer de desenhar na terra com um graveto à guisa de lápis. Nunca depois em minha vida experimentei igual sentimento de plenitude, paz e da audição de sons tão amados que vinham de longe só para me dizer que a minha solidão servia para dar-lhes um significado totalmente irmanado, num futuro que eu nem sabia podia existir. Esses momentos terminavam quando minha mãe nos mandava para o banho, mudar de roupa e esperar pelo pai, para o jantar. O sol estava geralmente caindo, a luz começava a se tingir de âmbar e as cigarras, enlouqueciam. E sem o meu comando, uma tristeza eu começava a sentir.

Depois do banho tomado e da troca de roupa, era o tempo da minha irmã com as empregadas e bonecas e eu com o Hernani nos trapézios. Ao longe na avenida, víamos o meu pai chegar pelo farol da sua bicicleta que brilhava ao longe e esse era o momento que eu captava de minha mãe toda uma ansiedade e insegurança que me fazia sofrer sem definições. Embora eu não tivesse idade para temê-lo, ao meu pai, eu temia com o temor da minha mãe.

Esses sentimentos eu não conseguia traduzir, é claro. Era um tipo de realidade que eu tinha de viver completamente estranha ao meu convívio com o prazer. Me deixava sem conforto e quando isso acontecia eu olhava para a terra tão macia sob a palmeira e lastimava que o sol tivesse se posto. Foi preciso muito mais viver para entender esses sentimentos, entender que aí já estava a germinar o inexorável fim de tudo.

Eu tinha um tema favorito quando desenhava sob a palmeira de Kew Gardens: era o pouso do Catalina, avião da Panair do Brasil, sobre as águas do rio, bem em frente ao casarão do meu avô. Meu pai e meu tio Ilídio herdaram dele, dentro dos negócios que faziam parte de sua firma comercial, a representação da Panair do Brasil em Itacoatiara. Esse pouso acontecia duas vezes por semana e eu sempre esperava poder estar perto para ver esse espetáculo que tanto me emocionava. Eu era familiarizado com aviões, pois meu pai, sócio do Aeroclube de Itacoatiara, sempre me levava ao campo de pouso e decolagem nos sábados de tarde. Eu reinava absoluto entre os aviadores e outros sócios sendo a única criança no meio deles. Meu bem estar ali era muito justificado por um cheiro de gasolina, de máquinas, um cheiro só sentido em torno de homens, disso já sabia naquela época. Todos me mimavam e Dorian que, além de piloto era louro de olhos azues, o que me parecia estranho e fascinante. Uma vez perguntei-lhe se via tudo em tons de azul e tive como resposta a risada de todos louvando minha inteligência, o Oscarzinho tão esperto, tão curioso e observador. Os teco-teco eram apaixonantes, é claro. Eu vivia voando neles, pois todos queriam me carregar. Mas eram feitos de lona e madeira e comparando-os com os Catalina, muito naturalmente eu preferia estes. Quando pousavam e faziam manobras para o posicionamento ideal próprio para o desembarque de passageiros e carga, meu pai e meu tio Ilídio já estavam na catraia ali na beira para efetuar o transporte de tudo. E a minha alegria era a de acompanhá-los na catraia e tocar no Catalina como se fosse uma entidade viva e susceptível ao meu toque.

Barcos também me emocionavam. Mas era a beleza deles ali parados em formação esperando a hora de

partir. Os Ramos tinham um, o Lidador, no qual certa vez toda a família fez uma longa viagem pelo interior do Amazonas. O Hernani sabia fazer barcos de brinquedo com enorme habilidade. Um dia, meu tio Antônio fez um para mim com um motorzinho de corda de relógio que navegava numa tina de água que ficava junto ao nosso banheiro. Eu fiquei muito encantado mas cheio de ansiedade pois ele sempre parava com algum defeito e era preciso consertá-lo e isso me deixava muito frustrado. Os do Hernani e os que eu desenhava na terra nunca apresentavam esse tipo de problema.

Hernani, que eu me lembre, era neto da Dona Neném Fernandes, uma senhora amiga da minha mãe de quem eu muito gostava, talvez influenciado pela maneira muito especial como meus pais a tratavam. Tinha um cheiro delicioso de armário de roupas. Sempre ouvia histórias do seu passado rico, de viagens à Europa, de estudos em colégios franceses enfim, do fausto em que ela viveu no casarão vermelho veneziano, lá para os lados do Matadouro, onde ela continuava vivendo na pobreza, perfilhando o neto e fazendo flores de papel e pano para vender. Quando eu conheci o casarão, já estava em ruínas e parte do seu espaço já não podia mais ser habitado.

Hernani trabalhava ajudando minha mãe em tudo que era preciso um braço forte. Nessa época ele devia ter uns 15 anos de idade, todos o achavam muito bonito e Dona Neném quando olhava para ele tinha um ar orgulhoso e terno. Porém o mais marcante do seu físico era a cor dos seus olhos, absolutamente citrinos, iguais às pedras preciosas. Eram tão surpreendentes que até mesmo a garotada que freqüentava o meu quintal, comentava.

Para mim o mundo não podia existir sem ele. Quando não tinha o que fazer, ficava horas do meu lado me vendo desenhar e eu hoje o que mais queria era ouvir as nossas conversas. Por mais que eu me esforce não consigo imaginar que assuntos poderia nos interessar. Quando ele ia levar a roupa para a lavadeira, usava um carrinho de mão e minha mãe deixava que eu fosse com ele, eu no carrinho. Durante o mês de junho ele construía para mim e para Maria Helena um mastro de São João que tinha no topo o prêmio maior para quem o escalava e era geralmente um abacaxi. Porque ficava mais bonito como arremate. Nosso companheirismo era constante, meus pais sempre por ele demonstraram o maior carinho e ele sentava-se à nossa mesa quando ficava para jantar. De todas as figuras da minha infância ele é, sem dúvida, a mais presente e mais marcante na minha saudade. Quando estive em Itacoatiara em 1993, ouvi de sua morte apenas um ano atrás. Eu fiquei penalizado, pois ao ver o Prefeito de Itacoatiara na época, Hernani foi a primeira pessoa por quem perguntei. Eu tinha uma memória dolorida da última vez que nos vimos, eu já aos dezessete anos de idade. Para escapar das pressões familiares, um dia, no maior desespero, andando pelas ruas de Manaus sem direção ou escopo, me encontrei no Roadway e tomei o primeiro motor que saía para Itacoatiara. Eu nem sabia o que estava fazendo nem o que faria ao chegar lá. Com certeza o Bob e o José Manoel, já casado com minha tia Hildete, me receberiam no matter what. E assim foi. Fiquei por lá uns quatro ou cinco dias, o tio José avisou os meus pais que eu estava lá. Não fui a canto nenhum, não vi ninguém a não ser o Nivaldo Santiago que lá estava, já de namoro com a Socorro Farias. Ele veio passar uma tarde comigo, a minha tia Hildete fez uma merenda de café com leite para nós que conversamos a tarde inteira.

Eu já estava no interior do motor para voltar a Manaus, quando vi um homem entrar no barco. Dirigiu-se a mim e perguntou: tu és o Oscarzinho? Eu respondi que sim e ele sorriu com uns olhos citrinos, agora bem mais escuros. Eu sou o Hernani, disse ele. A minha reação foi estupidamente distante. Claro eu convidei-o a sentar-se e ele sentando-se me disse: foi só agora que eu te vi lá da beira. Não sabia que estavas aqui. Eu teria te procurado. Poxa, mas que pena rapaz! Havia alegria na voz dele e uma ansiedade que eu, não sei por que, achei melhor ignorar. Até hoje me lembro dessa situação com um enorme sentimento de culpa, de arrependimento e de repulsa a mim mesmo por ter sido tão insensível. Eu estava no meio de um enorme furacão, minha vida parecia uma tragédia e eu me considerava um personagem de livro, um idiota pretensamente profundo, sotu-

no, pensando em suicídio, voltando para Manaus onde a recepção maior seria a reação odiável do meu pai. Eu enfrentava aterrorizado a possibilidade de sair de casa e ter que cuidar a minha vida. Memórias da infância não cabiam naquele momento e eu me recusava ver naquele homem a divindade que um dia fora para mim. Mas ele continuava inocente com o sorriso de alegria e com a mesma ênfase me entregou um embrulho de taberna me dizendo: quando eu te vi, saí correndo para comprar um presente para ti. Desculpa mas foi o que pude encontrar. Eu recebi o presente das mãos dele dizendo aquelas besteira de sempre: Obrigado, Que bobagem, não precisava... E ao desembulhar, papel pardo de embrulho de taberna amarrado com barbante, encontrei uma lata de goiabada que me deu vontade de chorar. Nenhum presente desde então me comoveu mais do que aquela lata de goiabada. Eu fiquei sem saber o que dizer, ele continuava fisicamente poderoso, mas tinha um ar juvenil e subalterno, me olhando como quem se pergunta se eu aprovava o presente. Alguém no motor pediu a saída de não passageiros pois estávamos indo embora. O tempo desse reencontro estava esgotado. Ele não disse nada do que queria dizer e havia uma barreira entre nós que era a minha volta a Manaus e enfrentar as conseqüências desta fuga. Criei em mim um remorso para a vida inteira. Ele desceu voltando para mim rosto, de vez em quando e ficou na beira me acenando até que o rio e o céu tomaram todo o quadro da Bausch&Lomb...

Eu era fascinado pelas flores que Dona Neném fazia e cada vez que experimentava uma nova espécie, levava-a para a minha mãe ver e opinar. E eu me metia dando também a minha opinião o que a encantava.

Não sei como aconteceu de me encontrar no interior do seu casarão. Mais precisamente num quarto, totalmente ocupado por flores de papel e pano, espetadas em todos os tipos de latas cheias de areia. Eu digo totalmente ocupado pois assim era. Nunca em toda minha vida vi tantas cores maravilhosas, a não ser, é claro, nos desfiles da Mangueira no carnaval do Rio de Janeiro, nos musicais da Metro, nas comemorações populares na China. Olhando para aquilo, eu fiquei sem ação, ali parado algum tempo, olhando aquela maravilha toda. Meu bem estar se relacionava sobretudo ao fato de eu conhecer Dona Neném, o ser capaz de criar toda aquela beleza. Era como se as flores na natureza existissem apenas para servir de modelo para aquela pessoa tão querida produzir uma obra.

Este aposento assim descrito era o que eu tinha no pensamento quando sofri a minha primeira grande decepção, provocada que foi por esta senhora tão capaz de magia, tão a última pessoa de quem poderia esperar motivo para dor.

Em conseqüência do meu entusiasmo com o seu trabalho, Dona Neném uma tarde chegou à nossa casa e anunciou para a minha mãe que me trazia um presente. E minha mãe quando me avisou, me disse logo que era uma flor. Eu estava no fundo do quintal brincando com os outros garotos que vinham todos os dias e fui com minha mãe encontrar com Dona Neném. No meu desejo eu antevia um enorme crisântemo de papel crepom num belíssimo tom de magenta. Mas não era nada disso: quando vi Dona Neném com uma orquídea de verdade nas mãos, minha boca foi ficando amarga, a decepção se agigantava, na minha expressão a raiva e o beliscão furioso da minha mãe que logo me entendeu. Meu filho, essa é de verdade! As que eu faço são de papel... Me dizia Dona Neném desdenhando de si própria, surpresa com a minha reação. Daqui a pouco ela está murcha e vai para o lixo, respondi realmente revoltado. Minha mãe deu-me um safanão e me mandou ficar de castigo num tamborete na cozinha.

Na sua mais nobre modéstia Dona Neném era incapaz de conceber que uma orquídea verdadeira pudesse ser diminuída diante das suas feitas de papel por ela mesma. Mal sabia ela que já em mim germinava uma tendência ao falso, à ilusão e não ver de frente a possibilidade de uma orquídea tão linda acabar no lixo, descolorada e feia e fedorenta.

Itacoatiara é a minha Caverna de Altamira cujas pinturas nunca deixaram de existir durante os milhares de anos que estiveram ocultas. Mesmo depois de descoberta, maculada por olhos que não podiam entendê-la, ela continua sendo exatamente o que foi desde o seu início. Nunca esteve vazia. Não mais como sempre esteve até que seres por algo motivados deram-lhe um significado, preenchendo-a visualmente a ela, na perpétua escuridão. Seu significado permanecerá oculto, alvo de suposições cegas e ruidosas que de maneira nenhuma conseguem explicá-la. Deste modo continua vazia, pois o significado daquilo que a preencheu, agora não tem mais razão para existir. Não passa de um testemunho inaudível e intraduzível que só nos dá uma certeza: a que de naquela forma serviu a algum propósito.

Esse propósito, como em Duchamp, prescinde de um pensamento sobre a arte, a reprodução realista da natureza, o *tromp l'oeil* dos gregos. Não foi pintada para ser vista.

Posso dizer que descobri Itacoatiara ou passei a ter um pensamento sobre Itacoatiara para substituir a recordação emotiva, depois de Albert Camus, de Lúcio Cardoso. Camus em *NOCES ET L'ÉTÉ* quando ele descreve Oran, a cidadezinha na África onde ele nasceu e Lucio Cardoso em seu *DIÁRIO-VOL.1*, contando de sua desdita filmando o único filme que ele dirigiu e não concluiu, *A MULHER AO LONGE*, nas praias ainda selvagens de Niterói, sobretudo Itaipu e Itaquatiara,

Esse pensamento sempre envolveu a idéia do verbo brincar e não a do brinquedo como radicalmente o pos Hélio Oiticica: *To Play. Not a Toy.* (Me desculpem, mas ele realmente o colocou em Inglês). O brinquedo como a limitação do verbo brincar.

Na Bahia, o lugar onde os adultos mais brincam, mais praticam a brincadeira como uma dinâmica de existência, eu me perguntava como situar no mundo dos negócios o ócio, como mencionado por Oswald se referindo à Utopia. Negócio ou negar o ócio. No Andirá a questão não se coloca, pois brincar está completamente ligado ao viver, ao agir, ao ser, ao estar. A pró atividade que nega o ócio constrói usinas nucleares sobre falhas geológica, colocando em nós a incerteza total sobre o binômio burrice/inteligência. O preconceito contra os bahianos na sua prática do ócio é bem uma demonstração da impossibilidade do diálogo: a linguagem pró ativa dos pró ativos e a da criatividade do ócio e da brincadeira.

Claro está que a minha primeira brincadeira envolve o meu primeiro Kouro, o Hernani e a impossibilidade de ver de frente uma orquídea murchar ou sofrer com minha mãe de uma insegurança que só se traduzia por realidade. Posso dizer muito lucidamente que o único sofrimento que abriguei de verdade foi o de me tornar estranho à brincadeira, foi o de não saber continuar alheio às coisas que inutilmente me deram sentimentos de culpa.

Olhar o Solimões em convulsão, temer o tamanho das pedras tão poderosas na sua fundura, a mata que se fechava nos fundos mais distantes do meu quintal e me parava, a tristeza na voz da minha mãe embalando à minha irmã e a mim, repetindo a Alice Faye, num filme com a Carmen Miranda numa canção que dizia... e ele se foi então/ mas deixa a alma no rio..., nada disso estava deslocado quanto à formação dos meus sentimentos se não fossem as explicações que não procurei e assim mesmo me foram dadas.

Nestes anos todos de vida só uma coisa realmente resgatei: Itacoatiara, Hernani e Dona Neném. E as palavras indecência e imoralidade como pronunciadas pelas empregadas da minha mãe.

Duas coisas pertinentes às minhas atividades nunca quis fazer: dirigir um filme e criar uma instalação de artes plásticas. Estão ambas muito relacionadas, para mim. Depois de ter demonstrado minha veia construtivista numa exposição que fiz em 2007, eu me sentia esvaído, desanimado com qualquer possibilidade de

continuar. Pensava em Lygia Clark e no seu stand still naquele enorme e vazio apartamento da Prado Júnior, a última entrevista que ela deu ao Matinas Suzuki quando o presenteou com um daqueles bichinhos de argila cheios de terra plantada com arroz: a orquídea e o seu tempo de duração como a única manifestação criativa que ela podia aceitar, então. Eu me perguntava se havia neste ato uma relação com a Fita de Moebius...

A minha intenção ao construir a instalação COMO EM ITACOATIARA, era a de evidenciar um pensamento sobre o vazio, esse vazio como na caverna de Altamira, que é um vazio por que está recheado de coisas ininteligíveis que se anulam como símbolos no espaço e como recheios desse espaço.

Poucos dias depois de chegar à Espanha conheci um jovem Conde de Ordaz y Brusco, Manolo, falido, que ganhava a vida negociando antiguidades. Era arquiteto e seu conhecimento de História da Arte e arquitetura antiga me impressionava e me proporcionava um conhecimento totalmente novo que eu recebia com inteira ciência do privilégio. Ele estava indo de carro para a fronteira com a França, em Irum, para efetuar a entrega de um enorme Aubusson Savonnerie do Séc. XVII, cuja venda era totalmente ilegal e que lhe renderia um verão de delícias em Ibiza e Hammamet na Tunísia onde correria atrás da atmosfera criada pelos belos primos Von Glaeden e Von Pluschow em suas clássicas fotos. Convidou-me a acompanhá-lo e eu, na hora, disse que sim. Foi desta maneira que conheci a Catedral de Burgos e vi os dois vermelhos mais belos jamais pintados em toda a história da pintura: o primeiro no manto de A VIRGEM E O MENINO de Memling e o segundo na túnica do Cristo em O ESPÓLIO de El Greco.

Ao chegarmos em Biarritz, eu mal podia acreditar que ali estivesse, o lugar que mais glória e luxo e fama abrigou desde a segunda metade do Séc, XIX, quando a Imperatriz Eugenia ali construiu um palácio, atualmente o hotel palácio cobre as areias da Grand Plage. A brasileira Aimée de Heeren, dita amante de Getúlio Vargas, durante anos frequentou Biarritz e suas festas ficaram famosas por receberem não só cabeças coroadas mas também celebridades de todas as atividades humanas da época; os anos 30 e o início dos anos 40. A Biarritz que eu conhecia aconteceu durante os anos 50, depois da guerra, e, é claro já envolvia Hollywood. Eu podia sentir a presença de Cole Porter, da bela triste e estéril Imperatriz Soraya, de Aly Khan e Rita Hayworth, de Jacques e Genevieve Fath, da Elza Maxwell, do Duque e da Duquesa de Windsor, da Bettina, dos primeiros play-boys, das mulheres lindas e ricas que habitaram durante verões aquele lugar que encontrei então completamente vazio, quase com um ar de abandono. A música da orquestra do Victor Sylvester continuava nos meus ouvidos, igual como a ouvia nos sábados de tarde na Rádio Baré, a musicalidade que mais perfeitamente traduziu o glamour dos anos 30 E 40 na Europa. As enormes terraças dos famosos restaurantes estavam todas vazias e as entradas de mármore dos hotéis, destituídas das Aston Martins e dos Rolls Royces., as residências faraônicas inabitadas. Era como o Forte Zinderneuf do filme Beau Geste, após outro tipo de batalha. E eu, na cidade de Manaus, tomava conhecimento de todas esse universo e personalidades que para mim eram os habitantes de outros mundos, de outros comportamentos, de outras realidades que eu não tinha forças para não comparar com a minha, com enorme desvantagem. As revistas que meu pai assinava tudo me informavam.

Eram os anos dos festivais da canção na Europa e cantores como a Françoise Hardi e o Salvatore Adamo eram os meus favoritos. Até hoje ouço com enorme emoção a canção F COMME FEMME. Uma tarde, na praia do Grande Hotel de San Sebastian, o vi o Salvatore Adamo, cabeludíssimo, jogando futebol com os corumins locais. Em San Sebastian experimentei o meu primeiro perçeves e por toda parte a voz do Frank Sinatra falava sobre estranhos que se encontram na noite, exchanging glances...Nunca antes uma canção e uma voz marcaram tanto um período da minha vida com tanta intensidade.

Tudo isso me acrescentava demais uma enxurrada de informações que eu temia não ser capaz de traduzir. Manolo era de uma generosidade sem par, ele derramava em mim todo o tipo de informação, vaidoso de estar educando o jovem bárbaro brasileiro que falava bossa nova.

No entanto o experimentar dessas emoções estava embaciado por uma visão primeira dessa viagem que foi uma cidadezinha, na realidade um povoado, chamado Lerma, deserto e quase abandonado, cujas construções em espaços fantásticos, falavam de um passado muito rico e muito austero. Parado na praça maior do lugar eu pensei em Itacoatiara, não sei por que. Assim apenas, diante do vazio esplendoroso daquele lugar, pensei em Itacoatiara. Um vazio constituído de coisas fantásticas e monumentais. Visualmente, nenhuma relação. Mas o vazio me perturbava, me atingia de um modo que eu não tinha ferramentas para traduzir. Nunca esqueci esse lugar, guardei os postais que comprei com a certeza total que um dia, fosse quando fosse, voltaria a ele, não importava o modo como.

Lerma, na realidade, foi o meu primeiro fato sem evidências de acontecimento, a primeira vez em que me senti em suspensão, verdadeiramente perdido.

Quando a instalação ficou pronta, uma angústia chata me assaltou ao enfrentar a possibilidade de ter criado um ambiente sugestivo mais do que qualquer outra coisa. Quase era como a reprodução de Altamira que o Ministério do Turismo de Espanha instalou no Prado. Esta insegurança me fazia questionar incessantemente a minha ação. Lerma estava lá, os meus tios estavam lá o Parque Dez e o Hernani também. Também a minha motivação e o meu vazio. Se é verdade que eu criei uma ambientação específica, vai ser necessário que eu a resolva como obra cujo verdadeiro objetivo é a de criar sensações e como isso resolve a definição de símbolo, segundo o Aurélio: elemento descritivo ou narrativo suscetível de dupla interpretação, associado quer ao plano das idéias quer ao plano real.

Este modo de recepção do contemplador para uma obra é tudo o que o autor dessa obra espera conseguir com o seu trabalho. Uma obra de arte só existe na medida em que desperta no observador o sentimento de uma capacidade criativa que o faz cúmplice do artista numa relação de igualdade total. É o pensamento a via mais direta para essa relação.

4

Quando realizei os KOUROMINS (kouro + curumim) experimentei uma sensação de dever cumprido. Os kouros gregos, os curumins do Andirá e uma idealização de minha parte sobre tudo o que os movia. E porque não passava de uma idéia talvez nem fosse preciso realizá-la. Mas um comportamento tão conceitual em mim, não tem verdade. É por isso que os realizei de fazer. Quando cheguei ao Andirá, por causa de uma viagem que meu pai teve que fazer pelo interior para comprar os produtos que a firma do meu avô negociava, no motor dos Ramos, O Lidador, ele levou a família toda, minha mãe, minha irmã e os meus tios Bob e Antônio. A preparação para a viagem levou algum tempo e para mim ela foi definida pelo esforço da minha mãe costurando a mão as sanefas para proteger o interior do barco da chuva, Uma peça de couro e metal foi feita para a mão direita dela, que a ajudava a empurrar uma enorme e poderosa agulha com o barbante encerado com cera de abelha, o que ela mesma fazia na extensão do fio a ser costurado. Isso tudo era enormemente excitante para mim e me enchia de felicidade ao ver a emoção e o carinho do meu pai pela minha mãe que se mostrava tão pronta para enfrentar a seu lado o que desse e viesse. Bem mais tarde eu soube o que o meu pai temia e odiava essa viagem que o levou a concluir definitivamente que aquela não era uma vida para ele. O comércio com os índios muito o incomodava Pouco depois, na volta, ele decidiu terminar sua participação na sociedade com os irmãos que pretendiam levar adiante o legado do meu avô. Foi quando ele decidiu que nos mudaríamos para Manaus. O ano era o de 1946.

Mais tarde quando se falava nessa viagem, meus pais se referiam a ela como uma verdadeira descida aos infernos. Mas, para mim, foi uma subida ao paraíso. Visitamos pessoas em Parintins e outros lugares, entrei em casarões que me lembravam o do meu avô e conheci meninos e meninas da minha idade e da minha irmã, fomos constantemente mimados pelas pessoas que meus pais visitavam, vimos animais nunca antes vistos e daí nasceu o meu amor por japiins, cujo canto até hoje demais me emociona. No entanto, nada disso foi tão impactante como a nossa chegada à aldeia de índios no Andirá. E não foi só para mim: até meu pai se emocionou com o que vimos.

Me lembro tanto de uma panorâmica em tela de Cinemascope, toda a aldeia perfilada na beira, homens, mulheres crianças, idosos, todos completamente nus, a sorrir, dar adeus e a nos olhar com desconfiança e curiosidade. A paisagem era linda e o Lidador, flutuando, pairava sobre as areias visíveis no fundo do rio, tal o cristal limpo das águas.

Nunca antes desta visão imaginei que as pessoas pudessem ser tão nuas. Em retrospecto, pensei que a nudez pudesse ser mais incisiva quando fosse um enorme contraste entre ela mesma e a roupa vestida. No entanto, naquela panorâmica, a nudez se firmava cada vez mais à medida que outro índio estava nu também. E neste ponto, meus pais e meus tios foram muito sábios, pois não permitiram o escândalo para minha irmã e para mim. Silenciosamente, no entanto, eu estava deslumbrado! A condição indígena para mim não tinha o menor significado e, naquele momento, tudo o que eu via e sentia era um fato extraordinário que especializava até mesmo aqueles de minha idade e a mim ainda que vestido. A beleza, o sentimento do belo, só passou a existir muito depois de o fato ter se localizado na minha memória. Essa experiência deixou para sempre em mim um sentido de privilégio. Com avareza, quase nunca me refiro a ela em público e isto ficou mais claro para mim no dia em que vi pela primeira vez a pintura de Degas A Escola de Esparta: um bando de curumins e cunhantãs brincando num quintal, apenas definido por um céu ameaçador (afinal é um céu espartano) e um chão muito verde. O mesmo posso dizer de Os Banhistas, a série de Cézanne que é mesmo muito tribal.

Já era um prenúncio dos Kouromins que surgiram out of the blue numa tarde em Manaus em que folhe-

ava um livro sobre os gregos arcaicos, há anos em minha possessão e me deparei com a imagem de um Kouro. Foi como um estalo, um raio, um relâmpago: eu situei o Kouros no Andirá ou levei o Andirá para a Grécia, quinhentosa anos antes de Cristo.

Recentemente diante de duas pinturas do Afrânio de Castro Meninos Soltando Papagaios, fiquei muito emocionado. Não sou um admirador de sua obra, mas tenho a convicção de que todo o seu sofrimento, toda sua inadequação, toda sua busca foram agraciados com o maravilhoso resultado dessas duas pinturas. Por alguma razão, ali diante delas, eu me lembrei do Andirá. Os curumins brincando numa época em que um não é mais do que curumim e esse ato de ser é capaz de açambarcar todo o dionísíaco da brincadeira e recusar toda agonia.

A beleza é eterna anteriormente. Por isso não existe uma separação entre o acontecimento e a memória do acontecimento. Me lembrar de coisas e aí acrescentar um pensamento posterior é o mesmo que eternizar o acontecimento e a minha experiência presenciando-o, vivendo-o. No Andirá eu não tinha mais do que sete anos de idade. Mas o fato de lá ter ido só aconteceu porque agora, no presente, sou capaz de interpretá-lo juntamente com a Grécia arcaica, com Degas, com Cézanne e com Afrânio de Castro.

A nudez geralmente me dá uma sensação de clareza e limpeza. De definição afiada, de ausência de disfarces, da possibilidade do uso de classificações tais com peludo ou glabro. A nudez humana é a única forma de unir o frontal e o perfil na mesma definição do fio da faca. Logicamente esta é uma conclusão atual, não é fruto do pensamento de uma criança de sete anos de idade. Mas aos sete anos de idade eu vi essas pessoas todas nuas, incapaz de classificá-las de belas ou feias porque, na realidade, a beleza era a nudez em si e isso me emocionava demais. Julga-las individualmente seria por demais pobre. Era uma forma de conhecimento que me chegava sem empecilhos, sem roupas, sem nada a esconder, pelo menos, fisicamente.

Certa vez li um crítico de arte inglês afirmando que a pintura de Sargent *Nude Study of Thomas E. McKeller* era o mais belo nu masculino já pintado. Eu seria incapaz de fazer tal afirmativa se pensasse no Kouro que jamais foi um só ou vários individuais. O kouro é a juventude atenta à própria juventude. É um pensamento ou uma notação sobre a juventude: um passo adiante, os punhos cerrados em oposição a um sorriso que pode ser cândido, imbecil ou superior. E despido de roupagens indicativas de qualquer estado. Não é sexual. É erótico no que diz respeito à sua força e ao seu poder. Um poder que ele manifesta soltando papagaios, brincando num campo de Esparta e no poema de Antonio Cícero, *RAPACE*.

Era como trazer á lembrança um jovem como o Hernani tão brincante sempre, o piloto Dorian e seus olhos azues quando me carregava ao colo e eu via parte do seu peito, pela camisa semi aberta, os pelos louros que me deixavam curioso do resto do seu corpo. Eu não sentia essa curiosidade com respeito aos meus tios porque a nudez entre eles era uma coisa natural, por exemplo, na hora do banho, no grande banheiro do casarão, quando me arrastavam com eles e as brincadeiras faziam de todos nós com a mesma idade. O fato de eles irem escondido espiar as empregadas de minha mãe se banhar de cuia junto ao poço artesiano, para mim, era uma brincadeira como outra qualquer e mesmo o Hernani subia ao galpão no fundo do quintal porque, da janela alta, tinha uma melhor visão do poço que era circundado por um muro de tijolos, cobertos de musgo e trepadeiras naturais.

Quando o Lidador parou a máquina e a prancha foi estendida, vários índios adentraram o barco com a maior desenvoltura. Nem pareciam os mesmos que nos olhavam com desconfiança ou superior indiferença. Vi meu pai, minha mãe e meus tios abrirem várias caixas que continham grande quantidade de bugigangas coloridas: espelinhos redondos, colares, colares, colares, panelas de todos os tamanhos, lanternas, facas de cozinha, serrotes, martelos, caixas de prego e uma porção de outras coisas mais. Eu fiquei maravilhado de ver tantas coisas brilhantes e coloridas. Eu não sabia que estavam no barco e tão pouco entendia a excitação dos índios que, de repente, ficaram cheios de voz e de expressões. De repente tudo ficou muito confuso e, ao me aperceber da

expressão contrariada do meu pai, um mal estar muito desagradável tomou conta de mim.

Ele seguramente se dava conta que os trópicos não eram assim tão excitantes como nos textos de Maugham e nos de Zwaig. Acho que a presença dos índios e a situação entre ele e os índios muito o afetava. Havia, sem dúvida nenhuma, o preconceito de ali estar. Mas havia também a vergonha. Ele apenas completara trinta anos de idade e é possível que um tipo de futuro infernal para sua consciência tivesse vislumbrado. O certo é, tenho a certeza, que foi aí que ele decidiu quebrar a sociedade herdeira do meu avô e sair para Manaus, para fazer aquilo que era de seu, só seu.

Eu realizei os Kouromins de um modo muito simples, muito objetivo. O livro da Lux Vidal sobre pintura corporal dos povos tribais do Amazonas, é um tesouro que mantenho com o maior respeito e um sentimento de gratidão a ela por ter realizado um tão fundamental trabalho. Eu queria a notação como em Ducahmp usando a imagem do Kouro Grego como suporte da pintura corporal tribal amazônica. Eu queria que a minha presença nesse trabalho fosse a presença NÃO do artista. A minha era a idéia do Kouro universal. Do Kouro como o conheci no Andirá, como o conheci em Hernani e em Fábio, em Eakins, em Tuke, em Bob Mizer e em Cadmus dos anos 40. E nos poemas emocionantes de Cavafy que me ensinou que a idéia do Kouro é fundamentalmente uma idéia do homem aos setenta anos de idade. Como em Miguelangelo o triunfo da juventude sobre a velhice

De tardinha o sol começou a cair e a tingir tudo de vermelho, uns curumins vieram me buscar no barco e fomos em direção a um trecho do rio com praia. Mulheres e crianças estavam por ali, mas os que me cercavam eram mais parrudos e carregavam arcos e flechas. Entramos no rio até que a água chegasse às suas cinturas. Então começaram a se preparar para flechar; e flechavam para o alto e as flechas faziam um grande arco e iam cair no pescoço de tartarugas das quais só então vi as cabeças fora da água. Mas não era isso o que eu queria ver, eu nem podia ver: tinha mais o que sentir, o me sentir junto a todos eles, como se fossem os meus tios, junto com eles naquele final de dia com um por de sol tão magenta, tão alaranjado, tão profundamente azul...

Não me lembro da época do ano de 1946 que chegamos à Manaus. Maria Helena, minha irmã, e eu ainda estávamos super excitados com a viagem no Hillary, navio da Booth Line, de Itacoatiara para Manaus. Tínhamos passado uma noite num hotelzinho em Itacoatiara que ficava mais próximo do porto e facilitaria o nosso embarque. No navio encontramos outras crianças. Foi tudo muito divertido, nossos pais nos deixaram ficar acordados a brincar pelo navio inteiro, até cairmos de sono. Chegamos a Manaus pela manhã e do Rodway seguimos para a nossa nova casa.

Embora totalmente desfigurada continuem lá na Rua Ramos Ferreira no. 1123. Era um bungalow estilo Novo México com um pequeno jardim na entrada e uma varanda de portal em arco. Havia atividade no interior da casa e o Sr. António Barros, o proprietário, veio nos receber e explicar que alguns trabalhadores estavam terminando o faux marble da sala. Enquanto meu pai e minha mãe conversavam com ele, entrei e encontrei uma cena que embora não entendesse, muito me encantou: alguns homens numa atitude de total concentração e cuidado trabalhavam sobre uma parede, usando uma quantidade de materiais realmente muito estranhos para mim, fazendo coisas que tão pouco entendi. Um deles tinha uma pena de galinha que molhada na tinta, ele passava na parede como quem acariciava ou fazia cócegas. Tive vontade de pedir a ele que me deixasse experimentar. Mas não pedi e apenas ali me deixei ficar no prazer, apenas olhando-os.

Mármore, eu não tinha a menor idéia do que era. Começamos a habitar a casa cujos móveis eram os caixotes das embalagens dos nossos pertences. Minha mãe não quis trazer os móveis que tínhamos em Itacoatiara e uma manhã lá fomos a um marceneiro ali perto onde hoje funciona um pequeno hotel na Rua Costa Azevedo. Meu pai e minha mãe folheando um catálogo de móveis e finalmente ela se decidiu por uma mobília Art Deco, um fato que só muito mais tarde descobri, sucupira com metais cromados. Até que esses itens chegassem, comíamos sobre os caixotes servindo de mesa e visitávamos os amigos, ocasiões nas quais minha mãe falava que quando a casa estivesse arrumada, receberíamos. Eu olhava as minhas paredes achando-as parecidas com as da casa do Sr. Antonio Coelho, apenas do outro lado da rua. Ele era o presidente da Mesa de Renda de Itacoatiara e embora bem mais velho do que o meu pai, eram bons amigos, de uma amizade que meu pai herdou do meu avô. Depois que se casaram, Oscar e Léda, amaldiçoados pelas respectivas famílias, não tinham onde morar. O Senhor Coelho cedeu o apartamento que mantinha no segundo andar de sua autarquia. Foi aí que eu nasci, hoje uma ruína que visitei em 1993. Atualmente restaurada de um modo bastante objetivo, perdeu o estilo mas manteve o essencial de sua estrutura.

A residência do Sr, Coelho em Manaus, do outro lado da rua, é um lindo exemplo do pós Art Deco, muito limpa dos ornamentos da época, elegante, luminosa, com um pequeno jardim de entrada onde havia instalado um chafariz cujo pedestal sustentava uma louça italiana, própria para jardins, em forma de um cavalo marinho, uma peça que me fascinava quando a via jorrando água. Ele teve mais filhas do que filhos e por isso a casa foi ficando conhecida como a Casa das Coelho, sobetudo depois de sua morte. Os Ramos e as Coelho se freqüentavam, eu era deslumbrado com os modos sofisticados delas que nunca fizeram a menor atenção aos princípios provincianos que regiam o comportamento de moças de bem em Manaus. A Alice estirada em sua cama, comia bombons da Copenhagen de uma caixa que ela me oferecia, a Eulina era capaz de falar de negócios com o meu pai e a Adagisa de todas a mais fina e adorável. Mas o meu prazer maior era ver adentrar nossa sala a Esmeralda, umas das Coelho e o Quincas Araújo, recém casados. Apenas ouvir suas vozes e eu já experimentava a sensação da música de Tommy Dorsey, Glenn Miller e o favorito do meu pai, Cab Calloway, o barulho do gelo nos copos de uísque e as azeitonas nos vermouth com Martini seco. Meu tio António todo me-

tido nos panos e o cabelo com Glostora desfrutava da cena com aquele geitão de não estou nem aí. Geralmente saía mais cedo ou para ver a Regina Araújo ou as caboquinhas na Praça da Saudade.

Quincas Araújo, filho do Comendador Agésilau Araújo era de uma elegância só comparável a de Herculano Castro e Costa, primo da minha mãe. Ele era mais baixo do que a Esmeralda e tinha uma cicatriz charmosíssima na testa. Ele trazia discos para serem ouvidos e essa noites duravam muito para o meu deleite que apesar de ter sido mandado para a cama, ficava acordado ouvind-os. Às vezes saíam para o Bar Avenida onde iam comer o saudoso, eternamente saudoso, bife a portuguesa, um favorito sem igual em Manaus.

Também vinham o Herculano e a Baby cuja aparência física muito me impressionava. A Baby era uma das minhas favoritas amigas da minha mãe. Quando íamos a casa dela, geralmente com a Babyzinha – hoje Rizato- subíamos para o quarto do casal onde eu gostava de me sentar à penteadeira da Baby que era coberta por enormes frascos de perfume que continham no seu interior verdadeiras orquídeas. Me deslumbrava! E a Baby, recebendo, tinha um ar que muito depois comparei com a Bette Davis. O Herculano Castro e Costa era o Clark Gable da Cidade.

Outra favorita era a Sol, casado com o Ilídio Benzakém, que o meu pai achava que era dominado por ela. Sol era irmã da Zara, na época a mais famosa costureira de vestidos e a mais cara, também. Morava numa casa ao lado da das Coelho que lá continua e é habitada por Dona Ruth Benayon, mãe do Sérgio Cardoso.

Vinham outros como o Tio Ilídio e a tia Nazira a cada viagem de Itacoatiara para Manaus. O Bob e o José Manuel também que geralmente ficavam dias ali hospedados para a minha maior satisfação. Meu tio Antônio era o hóspede permanente, maior companheiro do meu pai.

Quando eu via essas sequências todas se desenvolverem diante dos meus olhos eu pensava que só se desenvolviam por que estavam suportadas por aquelas paredes de falso mármore. E durante o tempo em que vivi naquele bungalow, sempre via aqueles homens com penas de galinha trabalhando exatamente aquele espaço onde estavam quando entrei e os encontrei.

Então posso dizer que a visão daqueles homens trabalhando não só me mostrou um processo de feitura como também me revelou a beleza do mármore. Muito tempo se passou até que eu pudesse reconhecer tipos de mármore. Na casa da Gabriela Benzanconi Lage que, quando apenas Benzanconi, foi e é até hoje considerada um dos maiores contraltos e a maior representação do personagem Orfeu da ópera *ORFEO ED EURIDICE* de Gluck em toda a história da ópera, vi pela primeira vez um verdadeiro Napoleon Bordeaux que imediatamente me levou de volta ao Teatro Amazonas e à casa das Coelho onde, por um milagre inexplicável, foi até hoje preservado. Isto quer dizer, que pelo menos em questão de mármore, o meu conhecimento começa pelo falso.

Me encanta na construção da casa das Coelho os azulejos pretos, tão Art Deco, que guarnecem os degraus de entrada e o rebaixo da sala de visitas. Não me lembro de quadros nas paredes. Apenas a imitação de mármore, coralito, travertino romano, rosso Verona e tantos outros que, posso imaginar, eram muito conhecidos por aqueles artífices competentíssimos e que deixaram um legado maravilhoso, tão pouco ou nada reconhecido por nós amazonenses.

Judeth Costa, aristocrata itacoatiarense, me disse que eles, esses profissionais, estão todos registrados na Igreja de São Sebastião. Eu acho que foram bem superiores ao De Angelis e aos outros. Sua obra é original e, se ela copia alguma coisa, copia a fotografia, mais precisamente o ploter, anos antes de tudo isso ter sido inventado e se tornado acessível. Eu me lembro que a TV Manchete na novela *KANANGA DO JAPÃO* fotografou o mármore de um edifício art deco que ficava ao lado de sua sede ali na Praia do Russel. Essas fotos foram ampliadas e impressas em papel comum e serviram para revestir as paredes dos cenários da novela. Foi uma idéia brilhante.

Em lugares como na Igreja e no Teatro cumpre com tal objetividade sua função, belo visível e invisível; acrescenta a majestade necessária ao lugar que completa. Além disso, esses grandes profissionais não tinham pedras de mármore verdadeiras para servir-lhes de modelo. Não copiaram. Apenas usaram de um conhecimento científico, parte do seu treinamento, quanto à origem de manchas e formas na fisionomia de uma determinada família de mármore, para criar os seus falsos. Eles são os verdadeiros artistas da Belle Epoque amazonense.

No início dos anos 50, a indústria de tintas brasileira começou a produção de tintas a base de latex, solúvel em água, de secagem rápida, totalmente inadequada para a pintura do falso mármore. Este exige na sua obtenção material de secagem lenta e reações químicas entre seus solventes. Tudo isso muito mais caro que o látex, sobretudo em matéria de aplicação.

Nos meus oito anos eu olhava essas coisas em silêncio e sem respostas, pois ninguém me falava delas. Num processo de audição e visão eu ia me dando conta de sua importância sem questionamentos.

As paredes residenciais em Manaus não só recebiam o faux marble, mas também as falsas madeiras nobres, sobretudo o pinho de Riga, tão amado pelos cariocas e do qual é feito o assoalho do casarão do meu avô. A casa Ivete Ibiapina conserva uma amostra desse procedimento que foi descoberto pela Judeth. Cheguei a ver um resquício do estilo Art Nouveau que era o de pintar as paredes com motivos decorativos e repetitivos, obtidos por meio de estêncil feitos de papel encerado. A casa de Marília e Alfredo Daher Merchak, na Rua Barroso, demolida, tinha belíssimos e intrincados desenhos em sua sala de visitas. O quarto dos meus pais em Itacoatiara era também deste modo decorado. Os mais belos exemplos para serem apreciados atualmente encontram-se nas paredes do Palácio da Justiça, felizmente transformado num Centro Cultural, de portas abertas para quem quiser ali desfrutar dessas belezas que tanto nos ensinaram um comportamento de adequações que nos fazia saber distinguir o botequim da esquina do Palácio, do Teatro e da Igreja. Estes nunca foram lugares só para privilegiados. Mas são, sem a menor sombra de dúvida, lugares construídos com o sentido de impressionar, no

sentido de nos elevar, no sentido de fazer de nós seres dignos de frequentá-los.

Nunca imaginei que a visão dessas coisas quando eu não tinha a menor capacidade de qualificá-las, pudesse ter me impregnado tanto ao ponto de inconscientemente me fazer julgar a qualidade das coisas por um processo de comparação. A casa da minha tia Elza Ramos, casada em segundas núpcias com o Dr. Romualdo de Seixas, era o meu modelo maior. Ele mantinha sob contrato um marceneiro maior que durante anos construiu com maestria a mobília completa de sua casa, segundo desenhos e fotografias e instruções que ele fornecia. Na minha volta em 1996, encontrei com a maior emoção parte dessa mobília na casa do Dr. Emídio Vaz de Oliveira, grande amigo do Dr. Romualdo, quando a Mercedes, filha do Dr. Emídio, estava vendendo a casa onde moraram. Ela me disse que o pai comprou a mobília quando o Dr. Romualdo e minha tia Elza foram de vez para São Paulo.

Foi na casa da minha tia Elza que vi o meu primeiro Gobelin, o meu primeiro faqueiro de prata que tinha um móvel especial só para guardá-lo, o meu primeiro serviço de Limoges, as primeiras cerâmicas de Majolica, os primeiros cristais Baccarat. É necessário dizer que esses nomes iam sendo pronunciados ao alcance dos meus ouvidos e que, na época, só ganhavam significado através do significado que os adultos em minha volta lhes dava. Na minha casa essas coisas eram compradas na beira do mercado ou nas lojas 4 e 400. Aliás, quando vi peças de Limoges pela primeira vez achei uma besteira, pois era tudo branco como lá em casa, nada vi de especial.

Nunca vou negar que eu adorava saber dessas coisas, pois, sabendo delas nunca fui prejudicado. Eu acredito no design quando é capaz de definir com precisão a utilidade das coisas e o seu direcionamento. Técnicas de produção me fascinam e a obtenção de uma cerâmica Majolica não é diferente da obtenção de uma cerâmica Carajá. Os painéis Gobelin para mim são tão belos como as esteiras tribais que em Manaus são vendidas na beira do Mercado. Uma das peças de arquitetura mais inteligente que eu já vi, usei-a no filme Tainá; um casebre com apenas uma metade de parede no seu interior organizando todo um espaço com precisão, harmonia e elegância.

O Dr. Romualdo antes foi casado com Ema que, nos anos 30, foi uma verdadeira rainha da sociedade manauara e tinha uma irmã, que casou com o legendário Heleno de Freitas, meu ídolo maior. Eu adorava ouvir as lendas, que em família eram contadas, das atitudes teatrais e grandiosas da Dona Ema. Ela morreu muito jovem e em fotografias que sua filha Yeda de Seixas me mostrou não só era elegante, mas também muito bonita. Ema era prima do Luiz Maximino de Miranda Correa.

O Luis Maximino todas as vezes que nos encontrávamos quer no Rio de Janeiro quer em Manaus, tinha uma maneira de me demonstrar que não me dava a menor importância. Me saudava sempre como se tivesse acabado de se lembrar: tu és o sobrinho da Elza, não és? Ele jura que isso é uma invenção minha. Até hoje quando nos encontramos repetimos a seqüência, ele protestando inocência e eu às gargalhadas.

A casa ainda está lá na Rua 24 de Maio, naquela época bem em frente à Capela dos Padres Agostinianos. Esta virou um Banco e a casa da tia Elza, uma repartição pública.

oOo

Quando entrei pela primeira vez na igreja de São Sebastião eu não fui capaz de ver. Eu apenas senti uma coisa inexplicável que eu só podia comparar às pedras no fundo do Solimões ou à floresta fechada nos fundos mais longes do meu quintal. Sombria e intimidadora ela parecia ter seus portais guardados pelo grande São

Pedro pintado por De Angelis cujo pé descalço tanto me impressionava. Havia um cheiro de angélicas e de incenso que sempre me volta às narinas todas as vezes que ali entro.

Atrás do altar-mor as cenas dinâmicas da batalha de Alkacer Kibir mantiveram por muito tempo meus olhos numa contemplação do que eu achava tão perfeito: o soldado mouro caído por terra. Os anjos na cúpula, que eu usei como ilustração num dos libretos do Auto de Natal, são guarnecidos por janelas com vitrais que mudam a cor da luz do sol quando ela invade a Igreja, a mesma magia que acontece em Canterbury, em Saint Paul em Vence, em Burgos. No entanto o meu maior espanto e deleite ainda é o São Sebastião no teto, logo depois da porta de entrada. Tão quase desnudo como o de Perugino, o de Boticcelli e o de Guido Reni, em si é quase um Bouguerreau num fundo quase um Tiepolo. Tem toda a sensualidade da nudez de um belo jovem, nada volumoso ou heróico e nele o martírio não tem a trilha musical com trombetas e címbalos e sim com harpas e flautas doce. Debussy teria adorado!

Um dos mais belos São Sebastião que conheço, mesmo considerando os renacentistas já citados, foi também pintado por De Angelis na Igreja do Carmo em Belém do Pará onde, aliás, ele, De Angelis, foi o mais exibicionista possível. Ali ele comportou-se como Rafael, Tintoretto, Murillo, e Boticelli. Nos dá a impressão de que muito se divertiu decidindo para cada tema o pintor que imitaria. Já que não passo de um artifice, vou dar a esses bárbaros amazônidas uma demonstração do que sou capaz. Tenho a certeza de que essa era sua atitude quando aqui no nosso meio. E, no entanto, criou no Teatro Amazonas a mais horrenda tanga indígena que já vi em minha vida; a do Peri carregando a Ceci para longe do incêndio.

O faux marble da Igreja de São Sebastião tem uma presença cuja natureza difere do da casa das Coelho. Nesta o falso assume uma posição de maneira a englobar o que poderia ser uma decoração doméstica, quase ao nível de quadros pintados. Ele realmente envolve quem estiver no interior das dependências da casa. O absurdo que seria ter aquelas salas realmente construídas com os mármore falseados, constitui em si, a presença de outros falseamentos da pintura tais como paisagens, naturezas mortas, vasos com flores e mulheres pesadonas sendo alçadas aos céus por putti e tantos mais. Assim estava garantida a excelência na qualidade daquilo que recheava a casa. O falso só existia no conceito do faux marble. E a bela Alice tinha todo o cenário adequado para languidamente saborear seus bombons da Copenhagen. Maria Ângela, Toninho, Maria Helena e eu brincávamos no quintal com os cachorros.

Na Igreja os falsos mármore se tornavam invisíveis como tal porque sua maior função é a de completar uma idéia de grandeza e majestade. Cumpre um princípio que regeu, desde a mais longínqua antiguidade, a construção da moradia dos Deuses. Não está ali para ser admirado como obra conseguida por mãos e penas de galinha nem por escravos suados, cansados, morrendo de sede trabalhando nas pedreiras. Ele está ali para dar visibilidade ao Deus tornando-se invisível.

Todas as vezes que entro na casa das Coelho, hoje Museu da Universidade do Amazonas, ou na Igreja de São Sebastião sinto um orgulho e um bem estar de pensar que vivi uma época na qual essas coisas eram fundamentais, agradavam os nossos olhos e nos situavam na beleza. E fico mais alegre ainda quando sei que pessoas como as da família Aleixo na Rua 24 de Maio, minhas vizinhas na época, não só preservaram mas até mandaram restaurar o faux marble de suas paredes que data da construção da casa e o Jair Jacqmont que preserva o de sua residência, graças a minha interferência pois ele estava pronto para pintá-las de um fúcia totalmente inadequado!

Quanto ao Teatro Amazonas é para mim uma experiência tardia. Tive uma rápida e inócua polêmica com o Professor Mário Ypiranga Monteiro por causa de um texto que publiquei num jornal da Secretaria de Cultura O MURA que não passou do terceiro ou quarto exemplar. Tratava-se de um texto no qual expunha a minha admiração por Capranesi, sua maestria em captar a luz, a atmosfera e até mesmo os sons de Manaus,

nas pinturas que ele deixou no Salão Nobre do Teatro. Quando depois disso encontrei o Professor, ele investiu em minha direção, dedo em riste: Quero te avisar de uma coisa. O Capranesi NUNCA veio a Manaus! Eu sorri vaidoso que ele tivesse lido o meu texto, comovido com sua ênfase. Mas ele não me convenceu, nem o Otoni Mesquita. Se o Capranesi não esteve em Manaus então o seu status de gênio com bola de cristal é o que ficou evidenciado nas duas pinturas do Salão Nobre.

A história do Teatro Amazonas e o que se diz sobre ele hoje em dia é tão confuso que nem sei se vale a pena tocar neste assunto. Fico besta quando ouço a besteira corrente segundo a qual ele é uma construção do estilo Art Nouveau: NÃO É. Seu estilo é HÍBRIDO, sem essa história de eclético, palavra besta que nada significa mas historiadores e arquitetos que cuidam de patrimônios históricos adoram pois temem o uso da palavra correta HÍBRIDO como se ela fosse um palavrão.

Híbrido ele é e lindo, soberbo e imponente no seu stand still sobre o monte que o eleva, coroado por uma cúpula bela e desavergonhada de ali estar tão à vontade sem ter nada que ver com o resto.

Depois que saí de Manaus só fui encontrar falsos mármore na Inglaterra onde profissionais dessa técnica ganham fortunas. David Clark, artista plástico e nosso amigo em Londres andou insistindo para que eu arranjasse trabalho imitando mármore. Mas eu sabia dos meus limites e da minha ignorância quanto à constituição química e geológica da pedra e do manuseio das tintas e solventes apropriados, conhecimentos sem os quais uma prática não é possível. Os exemplos eu encontrei em Londres eram tão fantásticos quanto os de Manaus. Hoje, brinco disso na minha casa. No Rio de Janeiro a entrada do meu apartamento era assim decorada e minha sala em Manaus também. Foi feito por mim com tintas látex.

Toda essa quantidade de palavras para tratar de assuntos tão menores, tão localizados, tão distantes das previsões do Calendário Maia, da geologia e seu futuro tão desastroso, da matemática e estatística cheias de objetividade nas demonstrações que dentro de cinquenta anos seremos dominados pelo Islã. Não estou nem aí. Até hoje me sinto ofendido pelo Holocausto, por Hiroshima e Nagasaki, por todos os ditadores, pela quantidade de ratos nas cidades, pela escassez de bem estar nas cidades, pelas árvores carregadas de estranhos frutos como cantada por Billy Holiday, por Sacco e Vanzetti, com as sociedades em risco de extinção e como sou um dos sete leitores do Márcio Souza, junto aos meus os sofrimentos dele que são mais lucidamente definidos. Mas me dou o direito de rir de mim mesmo e de me embasbacar que toda a minha pendência artística nasceu da apreciação do falso. De Dona Neném Fernandes aos criadores de faux marble a arte nunca foi uma questão de originalidade ou experimentalismo. Isso me torna mais rico aos meus próprios olhos pois tanto posso rir do que os homens consideram sério como posso descobrir a seriedade das coisas que me fazem rir. Foi Luciano Figueiredo quem leu para mim uns versos de Pound que dizem que o que um ama de verdade é a sua herança verdadeira e de um a herança verdadeira jamais será arrancada. Eu sempre estive mais para os vidros de perfume da Baby Castro e Costa com aquelas orquídeas flutuando dentro dos enormes frascos, das lendas da Dona Ema Freitas de Seixas, dos ditos irreverentes da minha avó Ida Antunes Ramos do que para qualquer outra coisa. Se sou capaz de chorar com o sofrimento dos meus irmãos posso muito bem me deslumbrar com o que acho deslumbrante. Como sibarita convicto e sem culpa, amo as minhas mazelas, as minhas baixezas e a minha mais alta estatura.

MAS OCORRE
QUE A VIDA
TOME UM PERFIL INÉDITO

E REVELE
A GRANDEZA
ATRAVÉS DO QUE É FUTIL...

MAIAKOWSK/HAROLDO DE CAMPOS

As minhas perdas são aquelas noções que não consegui conquistar com o meu pensamento. Embora conviva bem com ela, a minha burrice é o meu único sentimento de culpa.

Vago, impreciso, indefinido e muito nebuloso, meu pensamento sobre Marcel Duchamp, de vez em quando volta a me ocupar a consciência. Eu paro sempre nos mesmos tópicos, aqueles que antes dele não faziam parte da avaliação da obra de arte, mais especificamente, da pintura. Os títulos que ele deu aos seus trabalhos continuarão eternamente a me espicaçar e é possível que eu passe a vida inteira querendo, através deles, um entendimento cada vez mais objetivo do seu pensamento.

Nenhum outro artista na História da Arte me deu mais trabalho do que ele. Nenhum outro artista me mostrou tão eficazmente a minha ignorância, a minha falta de erudição, a minha falta de vocabulário para lidar logicamente com sua obra.

Ele, juntamente com o Hélio e a Lygia Clark, era para mim o modelo maior de comportamento e de inteireza, coisa que nem de longe fazia parte da minha dinâmica. No entanto, a eles, os tinha como policiais o que maculava a relação que eu procuro manter com eles. Eu vivia também na busca de alguma cumplicidade e esse meu comportamento muito retardava a minha ação, o meu trabalho.

Como já declarei, com Duchamp sempre foi uma questão *now you see, now you don't* como as teclas de função de um sistema de conhecimento. Geralmente a que eu tenho *on* é a *do now you don't*. Os desenhos a lápis *Deux Nus um Forte et um Vite* (dois nus um forte e um rápido) e *Lê Roi et la Reine traversés par de nus Vites* (o rei e a rainha atravessados por nus rápidos) a começar pelos títulos, tomaram de mim dias e dias de concentração vendo e revendo reproduções dessas obras, lendo sobre elas no afã de compreendê-las ao pé da letra. Jean Christophe Bailly é um dos estudiosos de Duchamp que em seus escritos mais se ocupa desse tipo de títulos e desse tipo de obras. Estou sempre relendo seu livro sobre Duchamp mas tudo o que leio tem uma qualidade de peixe liso, um conceito meu da minha infância que definia as coisas impossíveis de um segurar.

Cheguei a compreender que a velocidade é passível de ser expressa por meio de notação. A HQ usou-a desde os seus primórdios e essa noção me chegou por meio de uma obra que eu amo desde a primeira vez que a vi. Foi Luciano Figueiredo quem me chamou a atenção para *AVOIR L'APRENTIT SUR LE SOLEIL*, um elegante desenho a carvão, quase uma assinatura, de uma figura sobre uma bicicleta subindo uma ladeira sugerida apenas por um risco inclinado. E foi executado sobre a folha de papel de pentagramas para notação musical.

Eu estava habituado a ler sobre a pobreza dos artistas russos revolucionários de 1917 que não tinham material para produzir sua obra e alguns desenhos e projetos foram feitos sobre papel de embrulho que depois eram apagados e reusados. Conheço reproduções de obras sobre os mais variados suportes (os Cubistas foram campeões) e quando eu via essa pequena obra de Duchamp me habituei a pensar que a pauta musical foi apenas um pedaço de papel que no momento tinha às mãos. Foi lendo Bailly que aprendi que a pauta musical é que é o ponto fundamental nessa obra que ele chama, por conseqüência, de notação. A partir daí, essa qualificação não só foi como uma luz mas também como uma porta que se abriu. Embora o entendimento ao pé da letra tão almejado por mim não tenha se realizado, posso com menos sentimento de inferioridade olhar a obra desse homem, no meu ver, o único divisor de águas nas Artes Plásticas em todos os tempos. Ele se fez NÃO no seu comportamento como artista e fez a arte ficar igualmente NÃO em suas manifestações. Essa posição NÃO, temos que assumir para considerar sua obra.

É evidente que eu aqui não tenho a menor pretensão de acrescentar mais dimensões à obra de Marcel Duchamp. É fartamente sabido que ele levou dezesseis anos para realizar *La Chute d'Eau* ou *Lê Gás d'Eclairage*, dezesseis anos silenciosos a jogar xadrez, dando a todos a idéia de que havia parado.

Esses dezesseis anos ficaram na minha cabeça. Volta e meia pensava neles e temia que estimulassem

minha inanição. Minha preguiça agradecia. Eu procurava entender esse tempo relacionando-o aos conceitos de delay e vitésse como usados por ele constantemente. Sua fala sobre o seu trabalho não é a fala de, digamos Bacon para David Sylvestre. Sua terminologia é outra, ele não parece estar falando de arte. Pelo menos de arte como até ele, falávamos ou falou-se. E isso encontro fascinante, estimulante, absolutamente novo.

Mesmo assim não sei se entendi bem esses conceitos. Quando em Londres, Luciano ganhou da Yang, uma chinesinha linda, artista plástica que trabalhava sobre o corpo da mulher chinesa antes da revolução, garçoneiro no restaurante onde trabalhávamos, um livro com o qual Luciano andava sonhando, uma raridade na época: CASTLE OF PURITY, uma conversa entre Duchamp e Octavio Paz. Deste livro uma coisa ficou para sempre em minha memória. Tem a ver com Buckminster Fuller quando ele diz que o tempo é medido em segundos e não em primeiros, porque é o segundo que determina o padrão.

Quase assim Duchamp justifica para Octavio Paz a escassez do READY MADE. Ele não queria que o padrão fosse estabelecido. Ele sabia que, sobretudo com relação à crítica de arte e aos artistas, estava correndo o risco de ser considerado o criador da arte ready made. Que nem o Hélio gritando furioso para um pretenso crítico de vanguarda do Rio de Janeiro: Parangolé é PARANGOLÉ. Não existe arte parangolé! E ainda acrescentou furioso: Quanta burrice! O mesmo está muito claro e bem demonstrado por Max Bill quando realizou sua PINTURA EM FORMA DE COLUNA.

Como Deus dando nome às coisas no Gênesis...

Eu acho que esse processo foi muito pouco entendido pela crítica de arte e menos observado por artistas plásticos.

Tudo isso me ajudou muito quando considerei atentamente o meu primeiro trabalho com a retícula. Eu não queria pintar. Eu não queria ser o pintor da retícula. Quando Lygia Pape certa vez veio ao galpão onde eu trabalhava para ver a minha produção, ela praticamente me arrasou quando concluiu: É, você é um pintor. Eu tive vontade de bater nela.

Aprendi muito sobre o comportamento dos artistas quando eles têm coisas a provar ou pensamentos determinados quanto à natureza da arte. Era o Brasil dos negros anos da ditadura. As pessoas, mesmo os artistas, se defendiam em suas trincheiras, defendiam essas trincheiras, se eximiam de culpas. O policiamento era constante, era preciso gritar a revolução, acusar a ditadura. Ser quente ou frio. O que sempre me premiou em Duchamp é a sua tranquilidade quanto ao seu comportamento, em relação a tudo o que estava acontecendo enquanto ele agia, sempre muito sarcástico com relação aos artistas. É aí que reside a tão desejada cumplicidade por mim buscada...

Também já me referi ao que ele chama de passagem. Quando vejo a reprodução de qualquer obra sua que no seu título contenha esse conceito, fico realmente parado. E sou capaz de olhar por horas aqueles pequenos símbolos que parecem sair da boca de um dos personagens de PORTRAIT DE JUEURS D'ÉCHEC como se ali, tudo o que se refere ao tempo da partida, estivesse sendo colocado para o observador de uma outra maneira para a qual é preciso encontrar o conhecimento. Por pobreza ou força de expressão usei acima a palavra simbolismo por estar muito ligado a ela. Seria talvez melhor a palavra notação. Pelo menos para mim, notação me ajuda a disfarçar a função now you d'ont geralmente mais acionada do que a now you do. Até mesmo porque se é possível o uso da palavra simbolismo ela se refere ao ato de jogar. Bailly tem evidenciada em seu livro uma citação de Duchamp sobre Duchamp que muito tempo me toma cada vez que a leio (a tradução do Francês é minha): *o trabalho do conceito tinha que se manter invisível e não ser jamais trabalhoso para poder se tornar verdadeiro, para poder dar sem ruído o prazer da exatidão.* É bem diferente de Cézanne que acreditava na permanência do ato do trabalho até a obtenção do resultado buscado. E aqui mais uma vez volto a Buckminster Fuller e à sua conclusão de que o padrão se estabelece no segundo.

Tenho uma razão muito definida para aqui ficar derramando esses meus pensamentos tão incertos sobre um artista que considero, já o disse, o único divisor de águas das artes plásticas, das NÃO artes plásticas, acontecido no Séc. XX. Não tenho o menor interesse nas revelações da Documenta e de outras instituições que estabelecem os must do momento. Eu ainda não passei Duchamp.

Penso em Manaus, em pessoas como Marcos Romano, a Monique Ventilari, a Naia Arruda, a Silvia Feliciano de Porto Velho e Arthur Leandro de Belém, cujo trabalho já me foi elogiado por Luciano Figueiredo, todos revelações do Cristóvão Coutinho, do Claudson Mota, dito Manaos e do Turenko Beça não só como artistas criadores, mas também no seu trabalho esplendoroso e cheio de generosidade no prazer de revelar as sementes germinantes, atuantes e batalhantes em busca de alfabeto para sua linguagem. Ainda bem que, neste momento, ainda estão envolvidas pelo silêncio que as distanciam dos ruídos que distraem e enganam. O que é deles está vindo a cavalo.

Eu sei, por meio de uma convivência muito recompensadora, que o pensamento jovem, criativo, em Manaus e em outras cidades da nossa região, nunca é destituído de amazonidade. Há claramente uma busca de como pensar que um comportamento de cultura tão arraigada pode interferir na pró atividade que nos ameaça em todos os sentidos.

Atualmente a minha única pró ação é a da espera. Nada tenho a dizer a nenhum deles porque confio demais em sua experiência de viver que, em Manaus, só pode ser a do exercício da essencialidade.

Tenho a impressão que todas as vezes que escrevi algum texto com algum propósito, usei um achado de Lévy-Strauss: *you se transforma no lugar em que algo aconteceu*. (a tradução é minha). Não sei como foi traduzida para o português nem conheço o original em francês. Em inglês, como a conheci, ela reza: *you become the place in which something occurred*. No entanto, para mim ela só faz sentido se a interpreto do seguinte modo: *you se transforma no lugar em que algo LHE aconteceu*. E tenho que reconhecer que ela empobrece. A não ser que consideremos que a partícula LHE seja redundante: se alguma coisa aconteceu num determinado lugar, só pode ter acontecido a quem chegou a tal conclusão. Além disso, Acontecimento e Lugar são um binômio que o recontar da História e a criação do Teatro tornaram fundamental. Sempre me impressionou demais umas vinhetas do History Channel que se chamava Conheça o Lugar, se não me engano. Uma delas, em particular, muito me impressionava: Mãe e criança brincando de colher conchinhas numa praia, o riso da criança e o barulho do mar como o som maior da cena e de repente, no mesmo lugar, um fade in começava a mostrar o desembarque do Dia D na Normandia. Realmente muito bonito e muito comovente. Essas vinhetas, além de enfatizarem o binômio, também se referem às consequências por ele provocadas na criação poética. O teatro, as artes plásticas, o cinema e a literatura fazem dele uma ferramenta indispensável sendo que Duchamp na pintura e o cinema com o flash-back são os seus maiores demonstrativos. De qualquer modo, conseqüentemente, andar pelas ruas de Manaus como as recordo nos anos 50, é me reencontrar em vários lugares. O mesmo posso dizer do Rio de Janeiro, de Xi'Am, de Madrid e das várias cidades onde vivi, por onde passei.

Quando eu li a frase de Lévy-Strauss pela primeira vez foi como se tivesse reencontrado uma coisa minha que eu havia perdido. Imagino que um só perpetua um lugar em si mesmo se o acontecimento envolve algum tipo de transformação. Por isso tenho em mim uma noção de espaço erotizado que nunca consegui definir. E foi essa noção que me fez reconhecer a frase como se ela fosse minha.

Um espaço só se realiza, só existe, se algo ali aconteceu ou acontece. E o que o erotiza é justamente esse fato e tanto mais porque não deixa vestígios. É preciso usar a imaginação ou a memória. No filme de Michael Snow *The Wave Length*, enquanto uma zoom lentíssima atravessa um espaço arquitetônico vazio em direção de uma parede oposta à câmera, somos forçados a tomar conhecimento do espaço. E esse conhecimento se enriquece com interferência de vozes e com cenas com personagens que aparecem e desaparecem, no mesmo espaço cheio de vida, com móveis, como se fosse um escritório, ou melhor, como se tivesse sido um escritório. Evidentemente trata-se de um filme experimental realizado por quem é considerado o mais importante de todos os experimentalistas do cinema do Séc. 20. Quando o vi pela primeira vez, cinco minutos de zoom e eu já queria sair correndo do cinema. Mas uma noite de conversa com o Júlio Bressane contei para ele o filme. E fiquei fascinado. Quando o vi outra vez, ainda me senti entediado, porém fui descobrindo cada vez mais que a grandeza do filme era a sua idéia, que, chatice ou não chatice, tinha que ser demonstrada. Hoje quando penso neste filme sinto que sua maior sabedoria é justamente o modo como Snow erotiza o espaço por meio de vozes que dialogam e não sabemos do que se trata ou quando vemos cenas do escritório que não sabemos do que se trata. São os acontecimentos passados que foram por aquele espaço abrigados e que ali permanecerão para sempre guardados nas memórias daqueles que no lugar se transformaram. A zoom leva aproximadamente quarenta e cinco minutos para transformar o plano geral inicial que mostra todo o espaço, num detalhe que é um quadrinho na parede oposta que tem a imagem de uma onda de mar. É perfeito. E todas as vezes que o lembro, penso sempre que o entendimento de uma idéia transforma a obra por ela originada. Minha idéia de filme até então não incluía o uso de uma zoom que levasse quarenta e cinco minutos para encontrar o seu objetivo. E foi

muito difícil eu ver isso acontecer pela primeira vez e antes de pensar no filme comecei a sentir um incômodo insuportável. Só não saí da platéia porque senti que o Luciano estava deleitado. Júlio e eu estávamos conversando sobre o final do filme O Iluminado de Kubric que Luciano e eu sabíamos era uma referência ao The Wave Length. E considero fascinante ter descoberto a grande obra que este experimental é descrevendo-o. Talvez não seja correto me referir a ele como experimental. É um filme e decididamente está entre os que eu salvaria de um naufrágio.

Espaços arquitetônicos vazios sempre provocaram em mim um acentuado estado de excitação. Neles sou capaz de ouvir vozes que dialogam sobre não sei o que, sou capaz de imaginar cenas de acontecimentos que aconteceram e não sei do que se trata, enfim, sou capaz de fazê-los existir além da sua silenciosa presença. Não sei de onde se origina esse meu interesse, mas estou certo de que filmes que começam pelo fim, via de regra os meus favoritos, têm algo a ver. Nesses filmes temos uma definição do espaço depois dos acontecimentos. É quando o filme retorna à sua narrativa, esses espaços são anteriores e estão no ponto de se transformar em personagens. É como se a erotização não pudesse dispensar esse binômio acontecimento/espaço. É como a notação da passagem na obra de Duchamp. A palavra italiana luoco me parece extremamente adequada: tanto em português como em Inglês a tradução é a mesma: LOCAL, sendo que em italiano ela é também é a casa, o ambiente. É como se fosse o lugar apontado, mapeado, precisamente localizado. :

O título do filme em português é Almas em Chama. Em inglês, Twelve O'Clock High. Em 1949, ano em que foi lançado, eu estava com onze anos de idade. E embora eu já tivesse visto Beau Geste para mim pareceu que era o primeiro filme que eu via que começava pelo fim. Levei algum tempo para entender. A emoção, no entanto, foi a mesma e a tristeza que eu sentia vendo-os, também era a mesma. Todavia foi Almas em Chama que fez Beau Geste crescer como filme no meu entendimento. O primeiro é uma referência, o segundo, um favorito absoluto. O que eu me lembro do primeiro é um plano de aproximação do rosto do Dean Jagger (ganhou o Oscar de melhor ator coadjuvante pelo filme) quando ele começa a recordar os acontecimentos que o levaram ao lugar onde ele está. É um filme sobre a Segunda Grande Guerra. E que eu me lembre, não há mulheres no elenco, ou seja, não me lembro de créditos para nenhuma atriz. Foi produzido por Darryl F. Zanuck para a Fox, dirigido por William Wellman e além de ter conquistado dois Oscars (o outro para o melhor som), foi também selecionado pela Biblioteca do Congresso Americano como sendo culturalmente, historicamente ou esteticamente significativo. Nunca voltei a ver esse filme além das primeiras vezes que o vi. Nem lembrava que o ator principal é o gigantesco Gregory Peck e do roteiro eu nada lembrava. Todas essas informações colhi-as na Wikipédia. O que realmente é indelével na minha memória com respeito a esse filme é uma pequena passagem, altamente enfatizada pela direção e pela câmera, Leon Shamroy, e eu prefiro imaginar que essa ênfase não se trata apenas de um detalhe enriquecedor do filme, mas sim a marca de um pensamento criativo tanto mais intencional quanto quase invisível. O personagem anda pelo espaço vazio, decadente com toda direção de arte, Lyle R. Wheeler, indicando que já foi um palco de intensos acontecimentos e num movimento de câmera que acompanha o ator, mostra ao fundo uma parede suja com a marca de um telefone que ali esteve instalado. Em torno dessa marca há uma quantidade de escritos confusos como lembretes e desenhos desses que um faz quando ao telefone. E dentre estes um número de se destaca. O flash -back começa exatamente quando um jovem aviador, namorando ao telefone anota o número em evidência na parede. No close que já descrevi do rosto do Dean Jagger o som começa a se fazer presente: vozes, ruídos de cantina super freqüentada, prenunciando o início do flash-back. Na minha memória, é perfeito.

As duas condições da parede em frente da qual o ator passa são bem definidas e nos são mostradas ao contrário. Na primeira, a indicação de um telefone que já não mais está lá. Na segunda, o telefone instalado com o entorno bem mais limpo. Hoje sei que o que estimula o personagem à lembranças do passado na guer-

ra, é uma caneca da cantina do quartel que ele encontra num antiquário em Londres. Inegavelmente há aqui uma preparação para o principal motivo do filme: o heroísmo, a entrega à ideais contra o nazismo por parte da juventude americana. O que a caneca traz a ele é uma enorme carga de lembranças que atingirão um pico quando ele estiver no interior do quartel. Mas o que me interessa de verdade é a passagem da primeira parede para a segunda que, na realidade, é a segunda para a primeira. A ordem como são apresentadas é um indício da permanência do acontecimento que só a obra poética pode representar. Não se trata apenas do uso de um recurso da linguagem cinematográfica. Vi flash-backs espetaculares até mesmo nos seriados da Republic que o Cine Éden exibia nos sábados às 13 horas. Em Cidadão Kane, em o Corpo que Cai de Hitchcock, em Bom Dia tristeza e Laura do Preminger e em tantos outros filmes que usaram desta linguagem altamente cinematográfica. Porém em nenhum desses filmes os flash-backs foram sustentados por um espaço contínuo, perfeitamente definido e afinado com passado e presente da história. É realmente como em Duchamp, a notação foi encontrada para representar a simultaneidade de um acontecimento de transformação.

Há um quadro de Francis Bacon, um dos meus favoritos, que mostra em tons de branco e preto, um homem nu que abre uma cortina para adentrar um espaço indicado apenas por uma linha diagonal de perspectiva no canto inferior esquerdo. Este homem é antes e depois da experiência já que um se transforma no lugar onde algo aconteceu. Ele está se encaminhando para um espaço, para o acontecimento que o vai transformar. Em Duchamp, a ida, a transformação e o resultado da transformação são simultâneos como na obra a passagem da noiva para a mulher casada. Uma passagem que, depois dele, se transformou numa qualidade fundamental no considerar de sua obra. Ele inventou uma notação para esta passagem do mesmo modo como William Wellman e a montadora (na moviola: those were the days), Barbara McLean, construíram do real para o flash-back e vice-versa no filme Almas em Chama cuja lembrança tanto me emociona.

Meu pai decididamente tinha uma idéia romântica, européia, sobre a Legião Estrangeira e sobre os Trópicos. Em sua juventude ele foi um leitor do Maurice Dekobra, do Pierre Louis, do Blasco Ibañez e de Somerset Maugham e Stephen Zwaig. Eu fico pensando que ao chegar a Itacoatiara, possivelmente em 1936, ele vinha cheio de um espírito de jovem europeu -na realidade ele nasceu em Itacoatiara mas teve um registro de nascimento tirado em Vila Nova de Gaia, Ovar, quando já tinha dez anos de idade. Meu avô queria filhos portugueses.- que chega aos trópicos tão exilado quanto o médico francês nas selvas da Indonésia na história de Stephan Zweig, Amok. Faço aqui uma conexão com esse livro porque me lembro bem da excitação do meu pai quando o filme chegou. Ele imediatamente arranhou para que o filme fosse projetado só para nós. E esta foi a primeira e definitiva vez em que vi o rosto da Maria Felix para nunca, nunca, nunca mais esquece-lo. Isto é tudo o que me lembro do filme. Outras memórias são do livro de contos de Zweig que eu li na minha adolescência, inclusive com o famoso na época; Confusão de Sentimentos.

Esses autores todos eu estava acostumado com seus nomes, pois sempre estavam sendo lidos pelo meu pai e pela minha mãe e ouvia-os comentarem sobre suas leituras. Com o meu tio Ilídio e o Antonio Mattos Areosa ele compartilhava uma paixão pelo Eça de Queiroz do qual tinha a obra completa. Em suas aquisições mais recentes eu comecei a ver nomes como John Steinbeck, Jack London, Howard Fast e Joseph Conrad. Minha mãe tinha suas preferências, ela era uma devoradora de policiais sendo que Agatha Christie e E. Philip Openheimer eram seus favoritos. Quando ela ficou doente e foi hospitalizada, minha irmã Maria Helena foi ficar com meus tios Ilídio e Nazira e eu fiquei com ele em casa. Como eu estava muito triste na primeira noite da minha mãe no hospital, ele me levou para dormir com ele e me entregou um livro de contos do Somerset Maugham, já aberto no conto Um Casamento em Florença. Não sei mesmo como descrever o meu orgulho de ter passado do Monteiro Lobato e Lúcia Miguel Pereira para o Maugham. Eu li tudo prestando contas a ele do que eu entendia e ele contribuía para esclarecer as minhas dúvidas. Afinal eu estava com apenas treze anos

de idade. A partir daí, com sua permissão, eu passei a vasculhar a nossa pequena biblioteca em busca de mais adultez.

Por essa época o Paschoal Carlos Magno chegou a Manaus com o seu Teatro do Estudante e estreiou no Teatro Amazonas com o Édipo Rei de Sófocles. Meu pai me levou e éramos só nós dois e eu fiquei completamente abalado de tanta emoção! Com a minha reação ele decidiu me levar a todas as récitas e foi desta maneira que eu vi também, de Eurípidés a Hécuba e de Shakespeare, Romeu e Julieta.

Movido por uma força emocional arrebatadora, ataquei a obra completa de Sófocles. Odiava a Clitemestra e o Egisto de Electra, chorei muito com as Troianas e Hécuba de Eurípidés e não consegui ler nada de Shakespeare a não ser uma história em quadrinhos Antonio e Cleópatra. Nos livros as letras eram muito miúdas e o linguajar era difícil para eu seguir.

Essa leitura me levou à Mitologia Grega com o maior interesse de minha parte e para conhecer melhor seus intrincados enredos eu contava com um Dicionário Prático Ilustrado, um volume volumoso que meu pai trouxera de Portugal. Ali estava tudo o que eu necessitava no momento. Até a Diana Caçadora e o Mercúrio da Praça da Polícia estavam presentes, ilustrados da mesma maneira como estão na Praça. De tal maneira que, quando o Prof. Manoel Otávio Rodrigues, no Ginásio, começou a nos instruir sobre a História Grega, muita coisa eu já sabia. Mas isto nunca esmaeceu para mim o brilho de sua atuação como professor-seducor, capaz de mesmerizar uma sala inteira de estudantes que nunca faltavam às suas aulas. O perfume da loção que ele usava sempre anunciava sua chegada, seu cigarro numa piteira, seus ternos brancos imaculados de linho HJ...

Com o mesmo entusiasmo que recebeu o filme Amok, meu pai recebeu um outro chamado Beau Geste. Na Wikipédia aprendo que este filme foi baseado num livro com o mesmo nome, escrito por um professor secundário, inglês, que para se firmar como autor de livros de aventura, chegou a inventar que serviu cinco anos na Legião Estrangeira. Se chamava Percival Christopher Wren e estou certo de que nunca vi esse nome nas estantes de livro dele, meu pai. O filme que chegava ao Cine Eden já era uma segunda versão dirigida por William Welman, estrelado por Gary Cooper, Ray Milland e Robert Preston. O adolescente Donald O'Connor, Susan Hayward, Broderick Crawford e J. Carrol Naish também estão no elenco. Brian Donlevy interpretando o sádico Sargento Markoff mereceu uma indicação ao Oscar de 1939, um ano após meu nascimento e o lançamento de O Ladrão de Bagdad.

A Legião Estrangeira era uma unidade militar criada no séc. XIX para defender os interesses da França nas suas colônias na África, no Pacífico, na América do Sul e no Caribe. Exército formado por toda a escória da Europa, por todos os ladrões, assassinos, vigaristas com problemas com a Justiça em seus Países. Não era seletiva quanto à raças nem religiões, nem crimes. Apenas um no regimento não era tolerado: o roubo. Os ladrões eram crucificados no chão com facas de baionetas. Por tudo isso virou uma lenda entre a juventude europeia, lenda de aventuras exaltadas em livros como o de P.C. Wren e a possibilidade de começar do zero. Meu pai me contou de um colega seu de faculdade que quis se alistar na Legião Estrangeira por causa de um amor mal sucedido.

Esses dois filmes, tão importantes na minha herança cultural, eram por mim classificados com relação à Mitologia Grega: O Ladrão de Bagdad sendo regido por Eros e Dionísio e Beau Geste, por Eros e Tanatos. E também costumo pensar que, se em Almas em Chama temos a demonstração mais que poética de uma passagem, em Beau Geste temos a própria passagem como em silêncio definida por Duchamp. Cheguei a pensar que Beau Geste poderia terminar quando o oficial da coluna de apoio ao Forte Zinderneuf, sob o comando do Major Beaujolais o vê em chamas e diz para o seu ajudante de ordens: “- Lá se vão todas as evidências.” Ou seja, jamais saberiam o que realmente aconteceu.

Eu penso muito em Luciano, em Márcio Souza, em Kátia Maciel e André Parente, no Sérgio Cardoso,

no Roberto Roger, no Zezinho Cardoso, no Djalma Batista, no Cacá Diegues e em alguns alunos que tive em cursos de cinema que ministrei o que eles não de pensar da minha escolha em matéria de filmes. Luciano me fala de Godard, Márcio de Buñuel, Kátia e André tão do experimental, Djalma é só Visconti, Cacá fala de King Vidor e os alunos estão sempre à espera que eu fale de Intolerância, de Aurora, de O Couraçado Potemkin e Outubro e Ivan, O Terrível, de Cidadão Kane, de Pacto de Sangue, de Nosferato, de O Gabinete do Dr. Caligari e tantos outros clássicos que a inteligente Cahiers du Cinema nos condicionou a pensar que o cinema só pode ser pensado com sua ajuda e através desses filmes. O pior é que esqueci de mencionar Les Enfants du Paradis, Cais des Brûmes, Lê Jour se Léve, Les Visiteurs du Soir e o maravilhoso La Grande Ilusion. Meu Deus! Faltaram os italianos La Terra Trema, Ladri di Biciclete, Vaghe Stele de l'Orsa Maggiore. Ossessione, Senso, Porcile, Le Notte di Cabiria e muitos mais. Todos maravilhosos, todos favoritos da crítica especializada, todos preferidos pelos intelectuais e pensadores de cinema. Realmente e sem nenhuma dúvida são gigantescos monumentos do cinema, são os filmes que deram ao cinema a possibilidade de crescimento e do aparecimento de um Godard, de um Fernando Meirelles, de um Nelson Pereira dos Santos, de um Glauber, de um Michael Snow, de um Nicholas Roeg. De um Tom Ford que continuam a fazer existir com grandeza o FILME. Nenhum desses filmes, com a exceção de La Grande Illusion, descobri por mim mesmo e que acho esplêndido! Quando os vi pela primeira vez já tinham uma carga tão grande de genialidade em torno deles, que era quase redundante vê-los. E há muito que considerar que, sentado ao lado do meu pai ele a me dizer que aquilo sim é que era cinema.

Sempre me impressionou demais a maneira como Luciano fala de Godard e do Cidadão Kane, Rastros de Ódio, Johnny Guitar, como Márcio me fala de Buñuel e Djalma de Vaghe Stelle de l'Orsa Maggiore. Cacá me contou que durante uma viagem, acho que a Paris, conseguiu o telefone de Henry King, ligou pra ele e conversaram. A maneira como ele se refere a essa história é muito comovente. Zezinho tem uma fixação em Um Lugar ao Sol por causa de uma preferência que com ele compartilho pelo Montgomery Clift.

Certa vez Luciano ficou embaraçadíssimo comigo porque numa conversa com Gilberto Santeiro eu declarei que meu filme brasileiro favorito era Floradas na Serra. Eu fiquei com a sensação de que tinha cometido o pecado imperdoável para um amante do cinema. Mas sempre digo que não sou amante do cinema, sou amante do filme.

Beau Geste para mim é o filme da dor. Há outros, é claro. Shanghai Gesture, O Espectro da Rosa, Macau o Inferno do Jogo via de regra, os filmes de Wong Kar Way, os de Zhang Ymu, alguns de Ettore Scola, e muitos filmes de atores. Burt Lancaster, James Dean, the Misfits, The Heiress, A Place in the Sun, do Montgomery Clift, os de Thelma Ritter, coadjuvante divina, Akin Tamiroff, coadjuvante divino, e as deusas Ava, Bete Davies, Grace e as idosas Martita Hunt, Helen Heyes, Maureen Stapleton, Una O'Connor, Elsa Lanchester. As latinas Maria Felix, Dolores Del Rio e Katy Jurado. As italianas Sofia Loren, Silvana Mangano, Ana Magnani, Eleonora Rossi Drago. As francesas Catherine Deneuve, Michelle Morgan, Isa Miranda, Maria Casares e, é claro as brasileiras do teatro que fizeram cinema Cacilda, Margarida Rey, Maria Fernanda. Mas não quero aqui ficar fazendo listinhas. Elas seriam intermináveis e não gosto de coisas at random. Teriam que ser organizadas e eu não saberia como escolher os temas, pois o musical como classificado Cantando na Chuva, para mim é um grande filme.

O simples fato de ter mencionado esses filmes e esses atores, já me encheu de sentimentos de culpa por causa dos que deixei involuntariamente de fora. Como não mencionar Elizabeth Taylor em Reflections in a Golden Eye, Olivia de Haviland em My Cousin Rachel, Holly Hunter em O Piano, Cacilda Becker em Floradas na Serra, Margarida Rey, como a Rainha D. Maria condenando os inconfidentes no filme de Joaquim Pedro, em Marlene Dietrich em Touch of Evil, em Russel Crowe em todos os filmes que ele fez?

E ainda teria que mencionar os prazerosos acidentes de percurso no caminho para o Fórum: A Single Mam, o primeiro filme de Tom Ford, o designer que continua a manter o nome da Gucci em ação. Lindo!

Filmes como o Ladrão de Bagdad e Beau Geste, mantêm em mim o estado da passagem em continuidade. Se Duchamp tivesse pintado esse fato imagino que se chamaria a passagem do infante para o adulto. Ou, a permanência do infante na passagem para o adulto. E o que ele inventaria em matéria de notação para expressar uma sensação erótica que sinto todas as vezes que revejo os rostos daqueles homens mortos e à postos com seus rifles? Eu falo no presente indicativo do verbo sentir. Ou seja: eu não sentia quando era infante. Eu sinto agora como adulto exatamente a mesma sensação, como sintomas de uma ereção. No meu entender existe um *racord direct* entre a primeira vez que vi o filme e a última, possivelmente, dois dias atrás. À medida que o Forte Zinderneuf é revelado no seu interior, quando o Major Beaujolais entra para NÃO saber o que houve, onde tudo é Morte, todos aqueles homens, toda aquela virilidade, todo o resultado de uma dinâmica que ainda não sabemos qual foi, parou de repente e na sensação de desamparo em que ficamos, resta-nos a certeza de que não foi uma ou várias mulheres que causaram aquilo. Aqui, falamos de homens. Aqui ninguém será vomitado pela boca de Deus pois aqui todos ou são pretos ou brancos, quentes ou frios, sólidos ou líquidos, sem meios termos. Mesmo o amor que está implicado no filme, desde a partida dos irmãos para a Legião Estrangeira, o amor entre John Geste e Isobel pode esperar pois há coisas mais importante como honra e ética para serem primeiramente tratadas. Isso, no filme, era o que mais me agradava, a ausência de problemas causados por mulheres, ou melhor ainda: o lugar das mulheres era na mansão com piano e Chopin, com vestidos longos e belos decotes e jóias brilhantes, estúpidas o suficiente para não entenderem as tragédias que as cercam. Meu Deus! Se estas coisas que escrevo vão ser publicadas imagino o que as seguidoras da Betty Friedan e da Rose Marie Muraro gostariam de fazer comigo se pudessem... Elas ainda existem? Ainda atuam?

Definições ou entendimento para as palavras HONRA e ÉTICA eu não tinha aos nove ou dez ou onze anos de idade. Mesmo assim a emblematização dessas coisas eram extremamente reconhecíveis para mim. Entravam na minha emoção com a força do erotismo, com a força daquilo que é de homens apenas. Não há passividade no erotismo. Quando John Geste volta para a mansão, Isobel ainda está tocando piano, toda lindamente vestida, sem nenhuma reação à tragédia da morte de Beau e Digby. O sentimento da tragédia na volta de John se passa entre ele e o mordomo e, assim mesmo, é uma coisa entre homens, quase sem palavras, totalmente conscientes da tragédia.

Eu acho que Beau Geste, muito mais do que O Ladrão de Bagdad, foi o filme que mais me afastou de toda a realidade que eu não aprovava mas que estava sobre mim sem que nada pudesse fazer: o fracasso do Cine Éden, a nevrálgia no trigêmio do meu pai, a recusa da família dele tão católica a nós por ele ser comunista, ele ter começado a policiar o meu aprendizado na escola, depois que evidenciei ser um péssimo aluno e até mesmo o fato de termos deixado o Colégio São Francisco de Assiz, um colégio particular, para irmos para o Grupo Escolar Euclides da Cunha, de ensino gratuito.

Diferentemente de O Ladrão de Bagdad, não havia soluções que viessem num tapete voador e o mal não estava concentrado num personagem como o usurpador Jaffar. Entre este e o Tenente Markoff a diferença era sentida mesmo por mim aos oito anos de idade. Além disso, Jaffar era também movido por um desejo de posse da Princesa de Basra, que ele confundia com amor. Na seqüência que o médico curandeiro de Bagdad tenta explicar a ele o sono comatoso da Princesa, o diálogo entre os dois assim se passa:

Mágico: - Este é um sono além dos meus conhecimentos. Só isto eu sei, quando o cego vier a ela, ela vai despertar. É estranho Mestre que ele possa fazer algo que todos os seus poderes não podem

Jaffar: - Quando ele vier, me livrarei dele.

Mágico: Mas ela ama o cego!

Jaffar:- Você chama de amor a bricadeira de duas crianças num jardim? Amor ela ainda tem que aprender. E estou aqui para ensiná-la.

Mas já sabemos que o desejo de Jaffar por ela começou de uma maneira indigna revelada por ele mesmo para o Sultão quando descreve os olhos dela como babilônicos. A interpretação de Conrad Veidt na seqüência é magnífica. Ele a viu na sua bola de cristal, e eu sempre soube que ele a viu tomando banho, nua. Eu podia sentir a diferença, ou, o emblema da diferença no primeiro encontro da Princesa com Ahmed:

Princesa: - Quem é você?

Ahmed: - Um escravo seu.

Princesa: - De onde você veio?

Ahmed: - Do princípio do Tempo, procurando você.

Princesa: - E agora que me encontrou, quanto tempo vai ficar?

Ahmed: - Até o final do Tempo.

Tudo isso com o fundo musical de uma das mais belas trilhas sonoras originais do cinema, assinada por Miklos Rozsa. O emblema é TOTAL.

O Forte Zinderneuf de Jaffar é bem mais amplo do que o do Sargento Markoff. O poder de manipulação deste se concentra na ambição de ficar com a safira Blue Water. Jaffar quer a mudança do Universo, quer que os homens não pensem, nem sejam capazes de medir o tempo. Era o mal que senti pela primeira vez ao entrar na Igreja de São Sebastião, o lugar dos mistérios do pecado e das muitas culpas. Markoff era o mal da minha própria realidade. Jaffar era o mal emblemático, aquele mal que só o passageiro de um tapete voador, o mais baixos dentre os mais baixos na escala social, seria capaz de eliminar. E eu cria?

A similaridade entre os dois filmes me fascina. Quando Markoff separa os irmãos para facilitar a execução do seu plano de ficar com a safira é para mim como a Divindade que o ladrãozinho de Bagdad encontra depois de destruir o OLHO QUE TUDO VÊ, confiar a ele, um ladrão, a guarda das flechas da Justiça e do tapete voador que ele guardava para conduzi-lo à Eternidade. E quando o ladrãozinho rouba flechas e tapete, a Divindade sorri como quem diz para si mesmo: - Eu não estava enganado...

Sim eu cria. E isto deixava o meu pai ensandecido comigo. Nas minhas freqüentes ausências na hora das refeições que eu não prestava atenção às conversas, as minhas notas na escola, ao tempo que eu ficava absolutamente sozinho a brincar com o material de construção, sobras da obra não terminada. Assim mesmo há um comportamento da parte dele que sempre muito me emocionou: de qualquer maneira ele adivinhou a importância do filme na formação das coisas que eu amaria de verdade e que de mim jamais seriam arrancadas.

A morte mais sentida por mim em Beau Geste, é a do Digby. Tocando a corneta ele leva um tiro e rola duna abaixo. Em O Ladrão de Bagdad é a do Sultão sendo apunhalado pela boneca azul, a Deusa dos Prazeres, comandada por Jaffar. Mary Morris a atriz que interpreta Halima, escrava de Jaffar, também faz o papel da boneca num figurino e num pedestal realmente deslumbrantes.

Trazer essas coisas para a minha realidade é coisa que faço até hoje. Luciano foi capaz de ver até o fim um filme experimental sobre o sangue que foi todo filmado num matadouro, O filme era sobre sangue e nada a ver com a atividade do matadouro. Se pode dizer que era um filme sobre a cor vermelha e ele me explicava o filme como se estivesse falando dos pigmentos azues do Ives Kline. Ele teve que me explicar por que eu saí do cinema no primeiro plano. Sempre tive a convicção que o cinema que eu gosto, foi feito para mim. E o sangue que eu não quero ver é produzido pela Max Factor ou pela Helena Rubinstein. Pelo menos era.

Como soít disant diretor de arte de cinema e televisão, sei como preparar sangue para filmagens. E é uma porcariada. As roupas têm que ser triplicadas, a produção tem que providenciar toalhas e banheiros para os atores que foram ensangüentados.

Há um belo uso de sangue no Tabu de Nagisa Oshima quando o andrógino samurai decapita um outro

faltoso. E em Akira Kurosawa quando aquela mulher enredeira no filme Ram também é decapitada. Em ambos o esguichar do sangue é transformado no belo jorro de um chafariz que vai perdendo a pressão.

Há vezes em que me recuso a ver um filme porque sei o quanto vai me fazer sofrer. E geralmente esses filmes não expõem sangue em suas seqüências. Quando comecei a ver Happy Together de Wong Kar Way nunca pensei que fosse ser tão atingido com a interpretação de um ator como a de Tony Leung no filme. Fascinado por ele o filme inteiro nunca me dei tanto conta da forma da agonia como tantas vezes a senti, nunca me dei tanto conta da forma de sofrer o desprezo e o descaso como ele a demonstra, sem nenhuma sentimentalidade pegajosa, em certas seqüências do filme, para mim geniais. Uma das coisas mais bonitas que tenho visto em filmes atualmente, é a seqüência dos dois jovens dançando um tango na cozinha pobre e suja, tendo em evidência a lanterna chinesa com a catarata eterna. Wong Kar Way foi muito privilegiado de tê-lo como ator.

Mas cá estou de novo fazendo listinhas inúteis de preferências, coisas tão pessoais e por isso mesmo tão pobres.

O Cinema para mim é o filme. Cada filme. Talvez por isso o Luciano já nem me convidava mais para acompanhá-lo ao National Film Thetre durante os festivais de experimentais e, o que é pior, os de filmes estruturalistas.

Nunca gostei de explicar porque gosto disto e não daquilo. Nem para mim mesmo. Possivelmente isso me levou a uma pobreza de raciocínio da qual muito sofro até hoje. Quando me entristeço de não ter pensamentos, sobretudo pensamentos objetivos a respeito daquilo que me interessa, sei que essa falha vem de uma preguiça que faz parte da minha toda constituição. Meu ato de paciência maior: conviver com isso. Como tornar possível o amor que um deve sentir por um mesmo?

oOo

A minha primeira visão do trabalho do Roberto Evangelista me deixou boquiaberto. Entusiasmado e fascinado com as descobertas dele num vídeo com cuias que fluuavam num igarapé de águas vermelhas e atores que interferiam em vários momentos e seqüências do vídeo. Só uma vez o vi e tudo o que falo agora é de memória, motivada por uma constatação que me respondeu várias perguntas. Uma delas sobre a amazonidade e a possível definição de um conceito para essa palavra que sempre esteve na minha mente em vários momentos da minha vida como aquele na praça maior de Lerma. Como um elemento de linguagem.

Na realidade, com todo o meu amor pelo Rio de Janeiro, nunca deixei de me sentir amazonense quando lá e sempre me provei esse fato ao me recusar às comidas regionais fora de Manaus.

*na água tépida
o corpo submerso
a mente flutuante*

O igarapé, as cuias, as caras dos atores e o tempo por ele usado, me dirigiam para uma direção inusitada que me distanciava ainda mais do Branco e Silva de quem sempre estive distanciado. A arara, o tucano, a Vitória Régia, a composição repetitiva do que se conceituou como a famigerada paisagem amazônica, tudo isso deixava de existir para que tudo isso fosse reinventado, verdadeirizado. Era a primeira vez que um igarapé e uma cuias e caras típicas foram relacionadas como componentes de uma possível linguagem nascida com a força de

uma experiência radical na vivência de um meio. O que é de fora aqui precisa ser igualmente comparado com o que é daqui. In, is inwards. Out is omni directional, como dizia McLuhan. Essa direção interiorizante era o que mais me nocauteava. O vídeo agia em mim como um trator desses que vai esmagando tudo o que está pela frente, tudo o que precisa desaparecer para que o vazio resultante seja preenchido. A NÃO paisagem amazônica substituindo a do Branco e Silva.

Depois que vi o vídeo procurei ler o que a inteligentsia brasileira andou escrevendo a respeito e aqui afirmo que nada me interessou. Não se trata de uma impenetrabilidade amazonense. Não somos uma seita nem temos iniciados. Se trata sim de uma experiência de vivência durante a qual temos que nos equilibrar sobre essa tênue linha que separa o líquido do sólido. The Hard como tão bem posto pelos ingleses em linguajar de gente de rio e mar. The hard, a dureza que se define pela capacidade que um elemento tem de riscar o outro. The hard o modo do pênis quando em sua função primordial. Da mesma forma, com referência ao líquido, que ele toma a forma do container que o contém e que afasta para trás as Cataratas do Iguazu e as do Niagara. Tudo isso num dos planos mais impressionantes do filme, o close de um umbigo masculino circundado por um risco vermelho e o igarapé como o líquido amniótico.

No que poderia ser um ritual místico, mulheres na cozinha preparando as comidas para celebrações depois, os homens se capacitam, se conscientizam da atividade em oposição à passividade. A água, o container e a criação da ordem sobre a terra, sobre o duro, com madeira. Igualzinho no Andirá.

Não quero aqui considerar nenhuma conotação com o religioso, mas não descarto a possibilidade da ação no vídeo se relacionar com o rito, com a possibilidade do ritual, cuja PASSAGEM fosse em direção ao assentamento dessa amazonidade que o meio onde somos requer de nós. E aqui quase passo à generalização da obra de Roberto, como se este vídeo permanecesse no tempo, como a praça em Lerma cujo vazio nos fala da Idade Média espanhola numa linguagem que nada tem a ver com a possibilidade do turismo. Afinal, o que determina em Branco e Silva a amazonidade? Em Capranesi ainda podemos falar de um componete psicológico na construção da paisagem amazônica mesmo que, segundo as más línguas, aqui nunca tivesse estado. Nele há ruídos, há o ar que se respira, há a opressão da umidade. Em oposição, isto quase faz de Branco e Silva, na precisão do seu distanciamento, o verdadeiro intérprete desse ambiente. Ele é silencioso e sem riqueza de detalhes. Mas já sei que isso não demonstra a presença de uma intenção de pensamento criativo. Pensar na pedra ou ter a pedra pensada faz uma enorme diferença! Fica dentro de nós essa capacidade enorme de apenas olhar para as coisas enquanto as fazemos.

Como Duchamp em suas passagens, o vídeo do Roberto é a concreção daquilo que o nosso olhar devia pensar com relação ao Andirá.

A conseqüência veio mais tarde num outro vídeo que ele criou para uma exposição em Manaus: uma lindíssima caboca, com os cabelos mais pretos e tão longos quanto o Rio Negro, num cenário mondrianesco, a penteá-los para sempre. Eu me lembrei:

*As prazerosas
Águas do rio lavam
O ócio e viçam o cio...*

Como este livro é sem dúvida um ato de irresponsabilidade total e por esses atos me responsabilizo, me permito uma dedicatória para o Roberto:



ÓSCAR RAMOS.

*nada perturba o estrangeiro
da chuva abrigado
a dádiva ele entende
recompensado*

Igualmente como seu trabalho, a atitude do Roberto como artista, como homem artista muito me comove. Ainda que eu tenha que me referir a presença do religioso nessa atitude, ainda assim ela é a atitude que me comove. Durante algum tempo compartilhei com ele dos mistérios da floresta, dos mais profundos mistérios da floresta ainda na busca do que ele busca com o seu vídeo e com seus haikus. Muitas vezes a ele me dirigi assombrado com o que eu conhecia. No entanto, embora o seu conhecimento da essencialidade seja cristalino e contundente e a minha busca por uma igualdade como essa, não fui paciente o suficientemente para entender o privilégio. Por algum motivo Ossain me levou por outras veredas. Mais do que eu posso, ele, Roberto, aceita.

Eu via Beau Geste tanto quanto eu podia durante o tempo em que estive em posseção do meu pai. Em consequência, fui atacado de uma tristeza que, é claro eu não traduzia. Sofria com o enredo do filme, porém, mais ainda, por causa das imagens do filme, ou seja, o filme em si. Os rostos daqueles legionários mortos com seus fuzis, ainda cumprindo ordens, ainda com funções, não me saía da cabeça. Eu confundia os irmãos Geste com meus tios José Manoel, Antonio e Bob e trazia muito à lembrança o meu tio Luso, meu escolhido padrinho, e que foi encontrado sem vida, semanas antes de eu completar um ano de idade em circunstâncias misteriosas. Caído num igarapé com o cavalo, montado no qual ele saiu para passear, ao seu lado. Minha mãe me falava da beleza dele, de sua natureza gentil, por todos em Itacoatiara apreciada. Na família ele era uma lenda e só em Portugal vi uma foto sua que minha madrinha Ida mantinha num porta retrato de prata. Era uma foto linda, sacada de uma das janelas do salão maior e ele sorria para a câmera todo vestido de branco, lê em baixo, em frente ao casarão.

As histórias de danação e traquinagens, sobretudo do Antonio e do Bob eram legendárias na família, contadas com humor e repetidas a cada oportunidade. O José Manoel era comportadíssimo e o Luso oscilava entre a adolescência e a maioridade, me dizia minha mãe.

Eu passava dias inteiros pensando no Forte Zinderneuf, no planp descritivo-ponto de vista do Major Beaujolais que mostra o lugar e os mortos, todos mortos e eu nem me importava que o mistério fosse ou não resolvido. Para mim até o ponto em que o Major fala “lá se vão todas as evidências” quando o forte começa a pegar fogo, o filme já tinha se realizado. Na própria passagem para este plano, o passado, o presente e o futuro já estavam acontecidos. Este sentimento em mim era tão vigoroso que o resto do filme não me interessava. E isso tudo se manifestava através de uma enorme carga de erotismo que eu não sabia como viver, como carregar comigo.

Este estado melancólico começou a ser percebido pelos meus pais e enquanto minha mãe tentava me convencer que era só um filme e que ninguém tinha morrido de verdade, meu pai se impacientava comigo, me achava um palerma, tinha um comportamento bem mais direto para me sacar do torpor e me devolver à realidade: As aulas de aritmética que ele me dava sem nenhuma paciência com o meu lento raciocínio.

Não creio que nenhum dos dois se apercebia do quanto o cinema me afetava, me tomava a vida, o todo ser. Construía-me um mundo que me ajudava a definir o desgosto que eu sentia pela vida que levávamos. Eles nunca deixaram que Maria Helena e eu nos iludíssemos sobre as nossas possibilidades como família. Minha irmã e eu sempre soubemos ser os mais pobres de todo o clã que tinha dinheiro e era católico de missa diária. Sofrer pelos irmãos Geste era melhor do que sofrer vendo meu pai desesperado de dor com a nevralgia do trigêmio atacando-o ou minha mãe desesperada por não termos dinheiro para aviar uma receita de remédios para ele. Um dia, disto me lembro muito bem, ela tomou do telefone e ligou para o Sr. Aníbal, o amável e enorme português sócio do meu pai, e ao telefone teve um ataque de fúria queixando-se da nossa falta de dinheiro. Nunca a tinha visto daquele jeito, tão enfurecida. Parecia uma divindade maternal reivindicando aos céus justiça para a família. O certo é que pouco depois o Sr. Aníbal chegou com dinheiro e remédios com uma cara de quem diz “desculpe, eu não sabia, a senhora nada me falou até agora”..

A minha trégua estava nos seriados da Republic que eu adorava! Meu favorito sempre foi O Maravilhoso Mascarado que em doze capítulos contava a luta de quatro agentes de seguro, investigando as atividades sabotadora de um japonês nos Estado Unidos, investigando sabotagem nazista nos Estados Unidos. Os Tambores de Fu Manchu, Dick Tracy, A Adaga de Salomão também me ajudaram a fantasiar o mundo, neles tão perfeita-

mente dividido entre o bem e o mal.

Acho sempre muito revelador que um filme como O Ladrão de Bagdad que tanta alegria e satisfação me dava, tão cheio de fantasias e mágica, me parecia absolutamente real e verdadeiro enquanto que Tensão em Shanghai era a pura irrealidade. Hoje, quando revejo esse filme que tanto amo, fico chocado com a quantidade de sordidez que ele mostra, desde o tráfico de escravas brancas até a chantagem, a agiotagem, a corrupção e culmina com um personagem, Dr. Omar, que é na realidade um michê, um interceptador de roubos, lindamente interpretado pelo imaturo Victor Mature que quando perguntado “doutor em quê?” responde com a cara mais deslavada “em nada”.

O ambiente do cassino me eletrizava. E quando o via, ficava esperando a entrada fantástica da Mother Gim Sling que, por um equívoco meu, pensava que era a Mme. Maria Ouspenskaya, grande mestra de arte dramática, inclusive de John Garfield.

Quando o filme chegou, meu pai não parava de falar nela, na grande dama que ela era, isso aquilo e aquilo outro. E quando eu vi o filme, eu só tinha olhos para a Ona Munsen que interpreta a Mother Gim Sling, proprietária do cassino, ex escrava branca, divindade em busca de vingança. E fiquei muito decepcionado quando soube que a Ouspenskaya só aparecia no fim do filme, como uma servente da Ona Munsen e não diz uma só palavra na seqüência em que aparece. No entanto sua presença é realmente fantástica embora só hoje assim pense.

Acho que o que eu estou dizendo é que Tensão em Shanghai foi na realidade o primeiro filme que eu vi. Não me aprisionava, apenas me mostrava um mundo estranho e fascinante que eu nunca vira e me deixava muito consciente desse fato. Era um filme, pura e simplesmente. Na verdade eu não o entendia. Eu apenas via o cassino, a Ona Munsen, os penteados dela, as jóias da Gene Tierney, a o levantar da sobancelha direita, a maior reação dramática de Vitor Mature. E tudo isso me fazia querer vê-lo time and time again desde então até os dias de hoje.

Tenho uma predileção definitiva por filmes de vingança. Talvez tenha começado com a Hecuba de Ésquilo no Teatro Amazonas com a cia. Do Paschoal Carlos Magno. O Estranho sem Nome de Clint Eastwood, Iphigenia de Kakoianis, cujo personagem era filha da Clitemnestra, maravilhosamente interpretada por Irene Papas, A Conspiração do Silêncio de John Sturges, Tarde Demais, de William Wyler, Sob o Domínio do Medo de Sam Peckinpah e os maravilhosos À Queima Roupa de John Boorman, e ultimamente, O Troco de Brian Helgeland. Acho que é porque confundo os vingadores com divindades. E como está dito que a vingança a Deus pertence, quando um se vinga, fica parecido com Ele.

Bem ao lado esquerdo do Cine Éden havia um casarão no meio de um grande quintal onde morava um garoto imagino que na mesma faixa de idade que a minha. Ele era mais volumoso e me intrigava demais. Não tomava parte das brincadeiras de rua de uma turma que se reunia em frente ao cinema, nem soltava papagaios. E embora não fosse uma pessoa antipática, não criava intimidades com nenhum de nós. Sempre bem vestido e limpo, os cabelos impecavelmente penteados e que mais me estranhava era que usava sempre sapatos e meias. Ele parecia um personagem de filme, sobretudo por sua aparência sempre impecável a qualquer hora do dia e por seu físico que tinha algo de estrangeiro.

Quando minha irmã e eu fomos transferidos para o Grupo Escolar Euclides da Cunha, até hoje exatamente como então, Dona Ilza Vieira Honório, diretora do Grupo, ofereceu aos meus pais a possibilidade de minha irmã eu nos juntarmos ao grupo de estudantes vizinhos que sob sua guarda embarcavam no ônibus Zepelim, sempre dirigido pelo belo Delmo que usava óculos Ray-Ban, tinha uma pinta de galã e era muito simpático conosco. Ela nos apresentou a todos e foi então que conheci o Hindemburgo, o meu elegante visinho. Dona Ilza que morava bem próximo ao cinema, aparentemente fizera um acordo com o Delmo e esta foi a única

vez em toda a história de Manaus que um ônibus passou sempre à mesma hora e nunca faltou.

No Grupo Escolar Hindemburgo e eu fomos para a mesma classe, o quinto ano primário, cuja professora Dona Caetana tinha uma bem justificada preferência por ele que nunca parecia se dar conta disso. Ele escrevia com uma caneta fonte Pelikan num massivo caderno feito em casa cujas páginas eram unidas por tachas de longo alcance. Sua letra, a professora não cansava de elogiar procurando nos estimular. E no ditado, ele nunca cometia erros. Não tinha amigo ou amigos em especial na classe. Sempre mantinha uma distância de todos, exatamente como com a turma da nossa rua. E toda essa maneira de ser me fascinava.

Não me lembro como aconteceu, mas, numa tarde, me encontrei no terreno de sua casa e com o passar dos dias, consegui levar outros colegas comigo principalmente o Carlos Alberto, aka, Ia, e seu irmão Cláudio. Hindemburgo jogava canga-pé como um mestre e era bom com bolinhas de gude. Mas ele não era muito de brincar. Preferia conversar. E hoje, tudo o que eu mais queria na vida era me lembrar do que tanto falávamos. É claro havia os seriados de sábado de tarde, os filmes de caw-boy, o boi bumbá e as histórias de assombração e fatos mirabolantes nas quais ninguém acreditava. Dessas eu era o campeão, é claro. Conversar, para ele, era ouvir os outros falarem. Tinha um olhar firme e fixo de olhos muito negros e um sorriso que se tornava sarcástico quando sabia que o outro estava mentindo mesmo. Comigo então nunca falhava. Motivada pelos filmes que eu via, minha imaginação nessas tardes encontrou o veículo perfeito para exposição. Assim é que meus tios viraram desbravadores das florestas de Itacoatiara, meu tio Luso morreu escapando de uma cilada preparada por índios caçadores de cabeça, meu pai conheceu muito o Cel. Fawcett e, com a minha mãe, descobriu um templo no meio da floresta com um tesouro fabuloso de pedras preciosas que, infelizmente, não puderam trazer para Itacoatiara. Essas lorotas levavam horas para serem contadas, eu era capaz de criar detalhes com incrível precisão e tudo isso me deu o título de campeão de mentiras entre todos. Hindemburgo ficava me olhando, a cabeça alta e o sorriso de sempre, superior e acusador. Isso parecia me desafiar, pois eu sustentava seu olhar com a mesma intensidade. Ele quase nunca me interrompia. Mas quando contei a história do tesouro, perguntou: “- Mas não deu pra trazer nem um brilhantezinho no bolso da calça?”

Eu sempre chegava em casa depois dessas tardes com enorme sentimento de culpa e com muito medo que meu pai descobrisse a minha fama. Um dos maiores castigos que recebi dele foi por causa de uma mentira super inocente que contei e ele descobriu. Depois do jantar tive que encher três páginas de um livro de caixa com a frase *eu não minto mais*. No entanto, a cada reunião tudo recomeçava, era bom demais para não continuar.

Certa manhã, possivelmente durante as férias, eu adentrei o terreno e encontrei um senhor, totalmente careca, pequeno e redondo, pintando uma tela sobre um cavalete. Eu fiquei muito admirado porque recentemente eu vira num filme da Republic no cinema, a história de um pintor que vivia com sua mãe e pintava retratos de belas mulheres por quem acabava se apaixonando. Todas elas morriam assassinadas e, durante o filme inteiro, ele, o pintor, era o maior suspeito. Mas no final do filme a polícia descobre que o assassino era a mãe dele. Ela matava as mulheres com medo de perdê-lo. Foi nesse filme que vi o uso do cavalete e da paleta com as cores, pela primeira vez.

Eu sabia que aquele senhor era o avô do Hindemburgo. Fiquei louco de vontade de me aproximar para ver como é que se pintava, mas não tive da parte dele nenhum estímulo. Assim mesmo, vagarosamente fui me aproximando e me situando para ver o que ele pintava: uma paisagem que nada tinha a ver com o quintal, um verde claro e agradável tomava conta de quase toda a tela, um campo onde havia personagens miúdos dentre os quais uma mulher de vermelho se destacava. Não me impressionou em particular. Apenas gostei da idéia de pintar daquele jeito, ou seja, usando um cavalete e uma paleta de madeira para espalhar cores.

O avô do meu amigo era o cineasta Silvino Santos de quem eu só ouvi falar depois de 1996 quando me

mudei definitivamente para Manaus, por meio do Joaquim Marinho que dele me falou com grande entusiasmo. Tenho a certeza que meu pai tampouco sabia quem ele era, nunca os vi conversando e ele sabia que eu freqüentava o quintal do Hindemburgo. Muito depois, quando nos mudamos do cinema para a 24 de Maio, meu pai me levava para as mostras de filmes caseiros na residência do Comendador Agesilau Araújo. Conversavam de cinema o tempo todo e nunca ouvi o nome de Silvino Santos ser pronunciado entre os dois.

É quase impossível reconhecer que não estamos protegidos dos nossos modelos e que nunca pomos à prova sua integridade, seu valor, sua unidade. Hindemburgo na realidade era um modelo para mim, um personagem de filme. Se a nossa turma estivesse reunida e alguém de fora a visse, logo estranharia a presença entre nós daquele menino tão bonito, tão bem vestido e, sobretudo calçado com sapatos e meias. Foi a primeira vez que me dei conta do estilo como fazendo parte da personalidade de uma pessoa. O personagem Beau Geste na adolescência era interpretado por Donald O'Connor (muito depois em Cantando na Chuva) e a semelhança física entre Beau e Hindemburgo eu achava total.

Quando saímos do Cine Éden para uma casa na Rua 24 de Maio, deixei de ver o Hindemburgo. Mas nunca o esqueci. O habitante de um outro mundo, o praticante de uma outra forma de ser. Em todo esse tempo ele nunca me procurou, nunca bateu à porta da minha casa procurando por mim e parecia sempre indiferente quer eu o procurasse ou não. Isso o distinguia do resto da turma que de mim sempre esperava a entrada gratuita nas seções de sábado, às 13 horas. Ele nunca aceitou esse companheirismo. Pagava para entrar.

Estar ao lado do Hindemburgo, conviver com ele, falar com ele, ainda que tão escassamente, me assegurava da possibilidade do filme. Cláudio, Ia, o Índio, os outros e eu, andávamos descalços, as vezes sem camisa e éramos tudo menos lentos e contidos. Nossas falas eram estridentes, pontuadas por sons onomatopaicos de tiros de revolver, explosões, bordoadas, choque entre carros, aviões em batalhas. Ele não era nada disso. Sua presença me assegurava que personagens de filmes existiam, que neles havia uma superioridade que eu não conseguia definir ou situar mas cuja existência eu podia sentir. A intuição que eu tinha da motivação que o levava àquela contenção era apenas um fator entre nós e me bastava porque me fazia participar de um mistério que eu não queria resolver.

Aconteceu de nos termos vistos pela última vez um acontecimento. Quando eu passei no Exame de Admissão para o Ginásio, dei uma grande alegria à minha família. Até uma bicicleta Raleigh de última geração ganhei como prêmio. Nesse clima de alegria, meu pai, certo dia chegou para o almoço e me deu a notícia: Hindemburgo fora reprovado! Eu fiquei tão chocado que por um momento não consegui reagir à notícia. Não era possível que eu tivesse passado e ele não. A notícia não só me chocou como também muito me entristeceu. Me deixava, sobretudo desorientado, pois na minha idéia, um acidente assim parecido, não tinha lugar na sua pessoa, não fazia parte dele. Eu desejei vê-lo, estar com ele, ouvir dele uma explicação que eu sabia tinha que existir. E o acontecimento de nos vermos por último, finalmente aconteceu e foi por acaso: topamos um com o outro em frente ao Ginásio e nos surpreendemos. Mas sei que eu tinha uma expressão de pesar e ele baixou a cabeça como se tivesse que admitir uma falta, atitude que o transformava completamente em algo que eu desconhecia. O que eu sentia não era tanto a dor mas sim uma desorientação quanto à maneira como tratá-lo agora, como me relacionar com este ser que se mostrava tão vulnerável e frágil, capaz de falhas no seu comportamento. Quando ele voltou seu olhar para mim, seus olhos estavam húmidos e eu fiquei apavorado de corresponder igualmente essa reação. Não me lembro de um diálogo nesse encontro. Ficamos ali parados e mudos por algum tempo e então ele me olhou com um sorriso e simplesmente andou na direção de sua casa.

Alguns anos mais tarde tenho uma lembrança muito vaga de algo que alguém me falou a seu respeito: que deixara de estudar, que passara a sair de noite para beber e todas essas informações colocavam a mim e a ele num espaço sem luz onde eu não conseguia distingui-lo.

Eu sempre soube que um dia teria que escrever sobre o “seu” Chico. Eu pensava que seria algo no gênero MEU TIPO INESQUECÍVEL do Readers Digest, pois todas as vezes que eu lia essa coluna era ele, o “seu” Chico, que eu trazia ao pensamento. Mas, nada disso. Ele é muito mais do que o meu tipo inesquecível. Antes de Silvino Santos ele foi o primeiro cineasta independente que conheci. Mais do que Selznick, mais do que Irving Thalberg, criou as imagens mais fantásticas da minha infância. Criou-as para mim e para satisfazer um talento natural que eu sei que ele descobriu através dos filmes Classe B que o Cine Éden mostrava. E tudo isso ele fez usando apenas uma vela acesa, recortes em cartolina e muita imaginação. Ele podia ter sido um personagem de Schultz nos quadrinhos de Charlie Brown e teria feito companhia ao Linus quando ele toca no pianinho de brinquedo a Nona de Beethoven ou quando encena com bonecos o livro Guerra e Paz de Tolstoy.

Minha mãe o adorava, um nordestino de sotaque fortíssimo e o rosto como uma escultura dos bonecos de Mestre Vitalino, funcionário do cinema, creio que serviços gerais e morava num quatinho dos fundos da sala de projeção, contígua à casa dos projetores, o domínio do meu tio Antônio.

Desenhava lindamente e tinha um hábito cinematográfico quando ia usar o lápis: levava-o à boca para molhar a mina. Nos filmes de cowboy isso sempre acontecia. Numa das paredes do seu quatinho, tinha um calendário com uma mulher nua deitada numa lua em quarto crescente ou minguante. Era uma loura e podia ser relacionada com as pin-up do Arturo Vargas na revista Play-Boy. Grandalhão, magro, anguloso e desengonçado, muito querido por todos os outros funcionários do cinema: “seu” Tibúrcio, calígrafo excepcional, pintava as tabuletas do cinema que anunciavam os filmes, o Pedro ajudante do meu tio Antônio e os adolescentes Epifânio e Bráulio que vendiam os bom-bons antes da seção começar. Meu lugar favorito era um espaço da construção não terminado que se transformou no estúdio do “seu” Tibúrcio. Ali eu ficava horas vendo-o pintar, abrir as letras a mão livre e espalhar purpurina sobre a tinta ainda molhada. Essas tabuletas ficavam expostas na calçada de entrada do cinema e eram levadas até o canto do Quintela. Naquela época a Rua Jonathas Pedroza era considerada muito longe do centro onde se concentravam os cinemas mais importantes: Avenida, Odeon, Politeama e Guarany. O Éden era um cinema freqüentado pela vizinhança, não estava no circuito do trottoir noturno da cidade e como a exibição de filmes não alcançava a variedade dos outros cinemas era necessário anuncia-los em lugares mais distantes, mais próximos ao centro. O que muito pouco adiantava. Havia sessões às quatro da tarde com cinco pagantes apenas para ver filmes como A Vingança dos Zombies, O Crime no Music Hall, José do Telhado, O Raptor de Noivas, Obsessão Trágica, O Drama da Linha Branca, Cais de Brumes, Mayerling, Macau O Inferno do Jogo todos em preto/branco, a maioria da Republic Pictures, mas também da Monogram e da Art Filmes, nenhum ator ou atriz famoso e que ficavam a semana inteira em cartaz. Não havia vizinhos suficientes para agüentar esse estado de coisas.

Não sei bem como começou. Sei apenas que numa tarde, quando a sessão terminou, Maria Helena e eu já de banho tomado à espera do jantar, com minha mãe mais Epifânio e Bráulio estávamos sentados no espaço antes da entrada para a casa e ele chegou carregando seu equipamento. O seu filme, o filme de estréia de um cineminha de sombras que ele antes havia pedido permissão aos meus pais para mostrar.

Numa placa de madeira ele recortou o que seria a tela de projeção e cobriu-a com um papel branco. Encostou-a no ângulo entre duas paredes, de frente para nós, acendeu a vela e operou o milagre que em toda minha vida mais me emocionou.

O “filme” começava com letreiros de apresentação e ele inventava nomes de atores tipo Tom Clark, John Taylor, Mary James e outros mais. Só me lembro das imagens que eram sempre de homens de chapéu, como nos seriados, mulheres de longos cabelos como a Rita Hayworth e os objetos de cena eram revólvers, facas, cacetes, copos, escadas, automóveis e tudo o que a história requiritava. Tudo em perfil confirmando a sabedoria dos egípcios e prevendo a afirmação de Marshall McLuhan, que o perfil é a mais afiada definição de qualquer forma.

Ele tudo recortava com uma gilete depois de desenhar sobre o papelão. Os perfis de homens e mulheres, sempre em planos próximos, e, à parte, recortava os braços cujas mãos traziam objetos. Além disso ele criava o movimento do andar, por exemplo, movendo o fundo com qualquer forma desfocada. Era como um filme experimental que fazia referências sucessivas aos filmes que o Cine Éden exibia, os pobres filmes de detetives, de crimes geralmente cometidos por mulheres, de carros em corridas desesperadas, bandido e mocinho e mulheres traidoras. Era realmente deslumbrante porque vendo aquelas imagens eu sabia do que ele estava falando e eu ficava irritado quando o meu pai e minha mãe só para me contrariarem diziam que “aquilo não tinha nem pé nem cabeça”, Mas eu sei que eles também estavam encantados.

Ele fazia toda a movimentação sozinho, espremido no pequeno espaço entre a tela e as paredes, de cócoras e o mais fantástico: o som era todo de sua voz. Homens, mulheres, pauladas, gemidos e sons ameaçadores conforme a cena. E a língua ele inventava na hora, uma onomatopéia que era para parecer inglês, segundo ele.

Depois da primeira vez, nada para mim era mais mágico. Eu passava os meus dias esperando as cinco da tarde para ver o cineminha do “seu Chico”.

Estas sessões aconteciam todas as tardes e em cada tarde ele inventava uma história diferente. Na realidade não tinha história. Tinha imagens de homens e mulheres que se moviam e se relacionavam uns com os outros, homens que ameaçavam outros com um revolver, Bandidos que saíam de zonas de sombra com punhais erguidos para atacar e mulheres sedutoras que atraíam homens para armadilhas para matá-los. Havia sempre muita morte. Hoje imagino que mulheres assassinas e capazes de empunhar uma mau ser era uma coisa muito do cinema que ele estava vendo pela primeira vez. O que ele queria realmente era fazer ele mesmo aquelas seqüências de ação, de pancadaria dos filmes seriados. Ele ia muito atrás de O Maravilhoso Mascarado e também de Dick Tracy O Detetive. Se as histórias se repetiam ou não, eu nem me importava.

Quando Júlio Bressane me convidou para fazer a abertura do seu filme Tabu eu havia falado do “seu” Chico para ele e ele sugeriu que eu fizesse a abertura com um cineminha de sombra. Eu usei o perfil de um homem nu deitado na margem inferior da telinha e um braço feminino que trazia entre os dedos indicador e médio uma lâmina de gilete. O braço ia em direção do rosto do homem e, com a gilete, acariciava o seu perfil completo. O César Elias filmou num quarto em minha casa.

Em Londres, Luciano me convenceu a produzir uma sessão em nossa casa e eu passei dias recortando as figuras para o meu roteiro e até cheguei a inventar coisas como uma figura de frente voltar o rosto de perfil. Nosso amigo David Clark convidou um bonequeiro para ver e ele ficou encantado, me disse que nunca havia imaginado que um cineminha de sombra pudesse usar elementos tão atuais. O bom dessa história é que o bonequeiro comprou o meu filme e eu ensinei a ele como manipular os recortes.

Uma tarde durante a hora da sesta, grande silêncio no calor do sol da tarde batendo de frente para o cinema, inquieto por não ter o que fazer, eu descí ao salão de projeção para onde a porta do quartinho do “seu” Chico dava diretamente. A porta estava semi aberta e comecei a ouvir vozes, depois gargalhadas. Curioso me aproximei, pé ante pé e olhei para ver o que se passava. E bem de frente para mim, o cineminha estava em alta função com uma furiosa cena de sexo explicitíssima! Bráulio, Epifânio, Pedro “seu” Tibúrcio todos lá na maior torcida e algazarra, tão eletrizados pela cena que nem se deram conta da minha presença.

Mesmo na idade em que eu estava, sexo para mim não era uma novidade. A novidade era o sexo como espetáculo. Meus tios gostavam de ver às escondidas as empregadas da minha mãe tomando banho de cuia no poço artesanal, em Itacoatiara. E os garotos que freqüentavam o meu quintal, faziam concurso de masturbação para ver quem ejaculava primeiro, inclusive o Herrnani. Para mim tudo isso fazia parte da brincadeira de meninos e uma espécie de super intuição nos impedia de falar disso diante dos mais velhos principalmente dos pais. Me lembro de uma das empregadas furiosa com a danação dos meninos gritando para eles: “-Vou contar

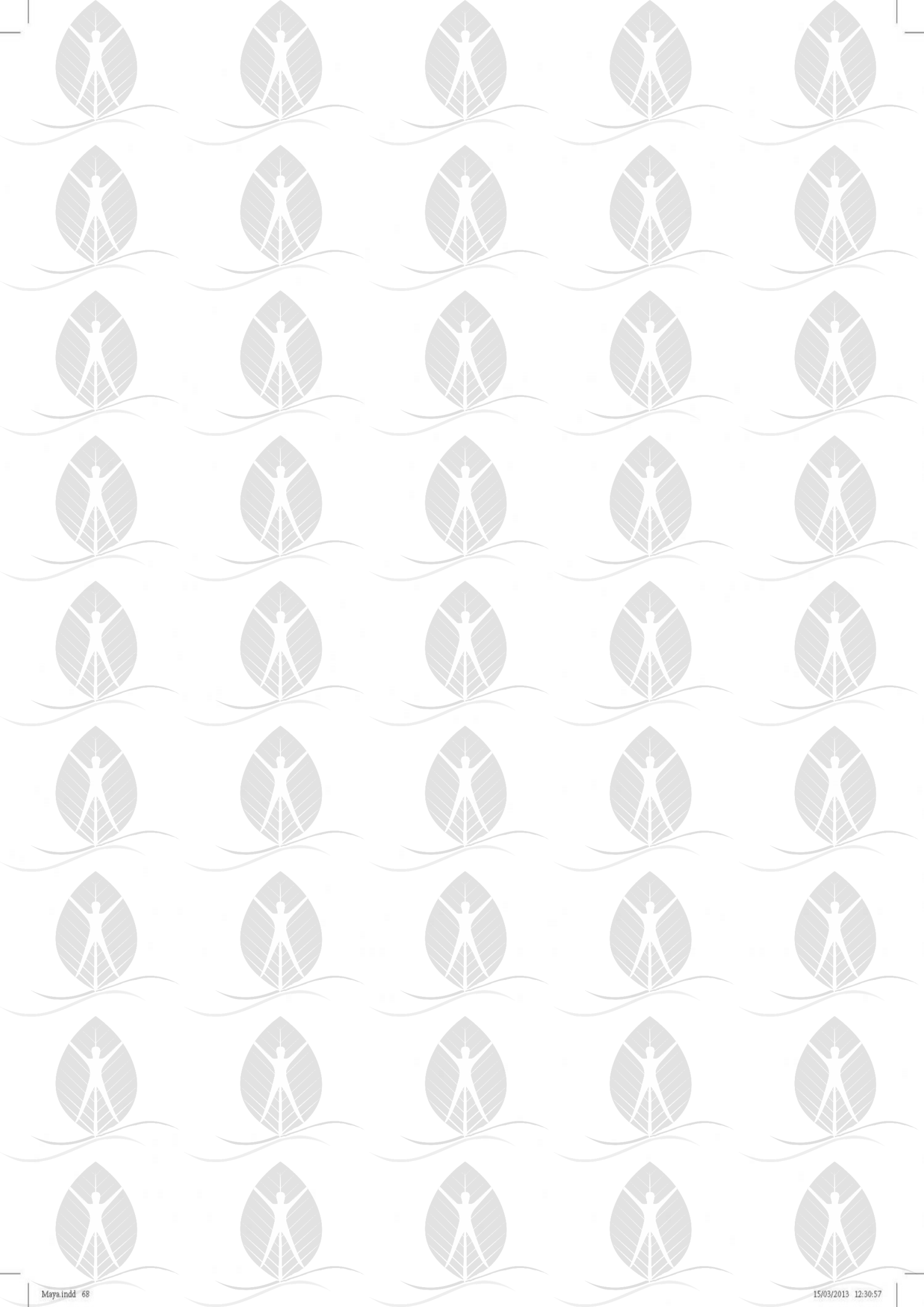
pra dona Léda que vocês vêm para cá pra fazer imoralidades!”

Mas, o que mais me assombrava era que o “seu” Chico estivesse provendo aquele espetáculo que nada tinha que ver com os filmes do Cine Éden, muito menos com o que ele mostrava quando minha mãe e Maria Helena estavam presentes. Me pareceu errado, alguma coisa eu não conseguia entender. Quando finalmente se deram conta da minha presença, a algazarra aumentou, me levaram para dentro e me puseram no meio deles, todos acomodados no colchão do “seu” Chico. Com essa reação eu não tinha como demonstrar a minha estranheza e por pura delicadeza declinei de uma reação, aceitei a recepção e jurei para todos nada contar para meus pais. Eu passei a frequentar essas sessões regularmente porque sentia que eram proibidas. Isso me ligava a eles todos e naquele momento essa ligação era mais importante do que a ligação com meus pais. Parecia uma conquista minha, me dava uma ilusão de liberdade. Eu detestava ver qualquer um deles ser chamado à atenção por malfeitos nos trabalhos. E quando isso acontecia eu sempre dava um jeito de ficar com o faltoso, conversar com ele que ele conversasse comigo.

A cena de sexo não saía da cabeça principalmente porque alguma coisa relacionada à perversidade a mantinha lá. E eu sentia que era por causa da mulher, me parecia uma baita covardia que um homem estivesse fazendo aquilo e que outros ficassem tão assanhados de ver. Por que ele não fazia aquilo entre dois homens? Mas o que realmente me atingia era o “seu” Chico. Eu não conseguia aceitar que ele estivesse produzindo aquele tipo de espetáculo que nada tinha a ver com O Crime do Music Hall ou com A Vingança dos Zombies. E a minha reação maior era um sentimento de traição. Ainda que eu fosse conivente com eles, isso não me colocava num patamar de igualdade. Como se a criação dele estivesse dividida e o que me cabia era o mesmo que cabia para minha mãe e minha irmã. O resto era um estado de proibição que eu não estava certo de querer participar. Até que pela proibição, talvez sim. Mas o conteúdo decididamente me repugnava. E, no entanto, eu sempre estava lá.

Nessa mescla confusa de sentimentos, maior mesmo era o medo de perdê-lo. Se ele era dois, ao qual considerar como sendo meu? Ou seja, fazendo parte de mim, do meu mundo que ele havia demonstrado tão bem conhecer. Seu ar inocente e desengonçado continuava o mesmo, fazia tudo o que minha pedia com enorme boa vontade e era amorosíssimo com Maria Helena e comigo.

A linguagem cinematográfica sempre foi para mim explicada pelo meu pai. Fade in, Fade out, plano de detalhe, close-up, plano geral, eram fatos que eu conhecia no filme e nunca tive problemas em compreender, por exemplo, a compressão de uma seqüência quando a ação era cortada para continuar de um modo diferente, significando passagem de tempo. Os outros garotos sempre se enrolavam nesses momentos. Foi o Bráulio que me explicou, quando eu me queixei das sessões entre eles, que, quando um ator beijava uma atriz e a tela escurecia, isso queria dizer que eles tinham ido fazer aquelas coisas que o “seu” Chico mostrava. E que não era preciso nem o beijo e passou a me explicar com exemplos de filme as diversas maneiras de sugerir que estariam fazendo coisas que o cinema de cinemas não podia mostrar, por causa das senhoras, das moças que nunca tinham feito e das crianças. Era impossível acreditar nisso vendo a Greer Garson e o Walter Pidgeon se preparando para dormir no filme Mrs. Miniver.



É claro que não reproduzi uma conversa. Só estou querendo dizer que foi o Bráulio que me explicou um bocado de coisas a partir das sessões proibidas do cineminha de sombras. E foi como o cair de uma grande altura. Não era apenas o “seu” Chico. Era o próprio cinema, ou melhor, o próprio filme. Quando eu perguntei ao Bráulio se o mesmo se passava com os heróis dos seriados – eu tinha no pensamento os quatro investigadores do FBI de O Maravilhoso Mascarado – fiquei extremamente aliviado quando ele me respondeu que heróis de seriados tinham muito que fazer para perder tempo com romances de amor. Mais aliviado fiquei de pensar que os irmãos Geste tinham muito que fazer, além disso, John, o único sobrevivente dos três, era de quem eu menos gostava. E hoje sei que não gostava dele: porque ele não morreu e voltou para Isobel.

Imperceptivelmente a minha necessidade de colocar tudo em lugares específicos e arrumados, foi fazendo uma separação de realidades usando como um fator diferencial a sexualidade. Pessoas como nos filmes de romance e comédias românticas, americanos sobretudo coloridos, não tinham sexualidade. Esta ficava com o neo realismo italiano, com os filmes franceses que mostravam um tipo de sub-mundo que eu não entendia. Era uma coisa do preto e branco, filmes onde as mulheres não usavam jóias nem os homens black-tie. Mesmo na vida real eu fazia essa separação. O que me diminuía diante do Hindemburgo e dos meus primos era o fato de, naquela idade, já ter experimentado o sexo. Ou seja, isso me colocava no preto e branco, me colocava sem camisa e descalço, indigno do privilégio.

Muita coisa teve que ser modificado no meu pensamento sobre o filme, o que queria dizer, sobre o mundo. Mulheres nos filmes eu só gostava das assassinas ou das que eram assassinadas. Kay Francis jogando homens pelo poço dos elevadores cujas portas ela prendia com um par de pulseiras de diamantes, era a minha favorita. Mary Beth Hughes era estrangulada por Eric Von Stronheim depois que ele decide se livrar das traições dela no filme O Grande Flamarion, Ane Jeffreys se veste de vermelho para indicar à polícia em tocaia, que o homem ao seu lado é o bandido procurado Dillinger, interpretado por Lawrence Tierney, a ingênua Anne Ruthefort era a ssassina de O Crime no Music Hall e assim, pelo menos nos filmes, eu consegui alguma ordem, pelo menos com respeito às mulheres. Mas não era suficiente. Creio que essa desorientação durou até que eu visse John Garfield, Lana Turner e Cecyl Kellaway em O Destino Bate à Porta.

O Destino Bate à Porta! Creio que esse é o tipo de filme ao qual se referia Darryl F. Zanuck quando falava que problemas ele resolvia vendo um bom filme. Fiquei muito impressionado vendo-o e foi melhor ainda porque meu pai o achava um filmaço. Foi a primeira vez que vi os dois atores e ambos marcaram demais sua presença no meu prazer. E desta vez, igualmente, atores e filme. O baton rolando até os pés de John Garfield para anunciar a aparição de Lana Turner quando eles se encontram pela primeira vez sempre me emocionou demais e eu fui perfeitamente capaz de entender o círculo se fechando quando ela morre durante o ato de pintar os lábios e o baton rola de suas mãos, como no primeiro encontro. O branco dos vestidos dela e a expressão de desespero e fragilidade no rosto de John Garfield quando ele entra na cozinha e pergunta a ela –Don't you have a little kiss for me? Ou seja: -Você não tem um beijinho para mim? Me enterneciam demais. Quando a atriz ganhadora do Oscar Patrícia Neal foi me visitar no CCPRN, numa tarde chuvosa, perguntei a ela, entre outras coisas, sobre John Garfield. A resposta que ela me deu, encontrei depois em Truman Capote, e dizia que ele tinha sido o homem mais gentil e educado que já tinham conhecido. Luciano me chamou a atenção, muito mais tarde é claro, que quando ele é contratado por Cecyl Kellaway, o marido traído, ele pega o anúncio “Man wanted” ou “Precisa-se de um homem” e o joga numa fogueira que está queimando lixo. Luciano me disse que ele estava se jogando, ele mesmo, no inferno. E eu gostava de notar coisas como, por exemplo, que a Lana Turner

usa branco o filme inteiro menos quando vai encontrar os chantagistas em que ela está toda de preto. Mesmo aos onze anos de idade eu podia sentir a carga de sexualidade que há no filme sem que nenhuma seqüência explícita seja mostrada. Quando muito depois eu vi a versão de Visconti, *Ossessione*, com a fantástica Clara Calamai e o lindíssimo Massimo Girotti foi como se eu estivesse vendo um outro filme, um filme italiano realmente em preto e branco no qual as pessoas fazem sexo em lugares sujos e sem romantismo, e que nada tinha a ver com o americano de Tay Garnet baseado num livro de James McCain

O Destino Bate à Porta, foi uma coisa nova para mim. O Cine Éden tinha sido vendido para a empresa Fontenele do Dr. Antonio Carreira e os filmes mudaram de aspecto, sobretudo. Nomes como Judy Garland, Fred Astaire, Gene Kelly, todos coloridos com a direção de Technicolor da Nathalie Kalmus e a chegada das caravelas e dos filmes de pirata com o Tyrone Power e o maravilhoso George Sanders vinham em torrentes e me arrastavam até o delírio. Meu pai passou a gerenciar a empresa do Dr. Carreira e a nossa vida ficou mais tranqüila. No entanto, meu pai estava verdadeiramente fragilizado com sua doença e ele acabou aceitando uma oferta do Sr. Monteiro da S. Monteiro para trabalhar como correspondente da firma. Foi quando nos mudamos para o 498 da Rua 24 de Maio, uma casa que pertencia ao conjunto da calçada alta que começava ou terminava na Rua Costa Azevedo. Foi nessa época que o Ginásio começou a fazer parte fundamental da minha vida, meus interesses muito se modificaram, minha irmã foi para o Colégio Dorotéia, seguindo uma tradição das mulheres Ramos, eu me apaixonei pela primeira vez e muito da minha infância no Cine Éden foi passando sem que eu tivesse a noção do que estava me acontecendo ou o que me aguardava pela frente. Felizmente...

oOo

Há um pensamento que em 2005 passou a me atormentar. Me preparando para dar um curso que envolvia parte da História da Arte, me dei conta que em 2006, o quadro de Picasso *Demaiselles d'Avignon*, completaria um século de existência. E que em 1956, quando entrei para o Clube da Madrugada, ele já era uma obra de meio século de idade. Conversei sobre esse fato com Jair Jacqmont que, como eu, se surpreendia. Pensamos que o quadro não era conhecido em Manaus e se o fosse poderíamos contar com os dedos de nossas mãos esse número de pessoas: o Sr. Robert Daou, o Sr. Antonio de Mattos Areosa, O Dr. André Araújo, o Dr. Djalma Batista, o Pe. Ruas e o Pedro Santos. O Pedro e o Pe. Ruas eram membros do Madrugada e por insistência deles falamos do Impressionismo e eles até chegaram a Matisse, a grande paixão do Pe. Ruas. Mas o Cubismo que havia chegado às páginas mais populares como a revista *O Cruzeiro*, brasileira, e a americana *Life* nunca foi realmente ou enfaticamente mencionado no Clube. O que nos assombrava ao Jair e a mim era uma condição de província, exclusão e destituição em que Manaus vivia quando o Cubismo já era considerada uma escola clássica.

Em 1955, em São Paulo, eu vi na Terceira Bienal os Sacos Pretos de Alberto Burri e os Concretos Brasileiros inclusive o Ivan Serpa. Sem nenhum pensamento sobre o que eu via me deixei levar pelas impressões impactantes que aquelas obras me causavam. E o que mais me agrada nessa recordação é que eu não sentia nenhuma reação de repulsa ao que eu via. Me lembro de pessoas dando até gargalhadas diante de algumas obras e o Benedito Lira achava um horror os Sacos do Burri que tanto me impressionavam.

Mas desse tempo tenho uma memória que hoje me envergonha: a minha paixão por Salvador Dali a partir do momento que vi pela primeira vez reproduções de sua obra. Dois quadros em especial me impressionavam: *A Persistência da Memória* e *as Girafas em Fogo* que o Djalma usou lindamente no seu *Brasa Adormecida*. Me envergonha porque hoje tenho um verdadeiro horror à obra de Dali como também ao homem que ele foi à

época de Franco na Espanha.

Eu tinha recém voltado de São Paulo do Mackenzie, naquelea tempos, College Institute, para o Ginásio e para um grupo de amigos completamente diferentes dos que eu tinha. Rafael Siqueira insistia em me apresentar ao João Bosco Araújo por quem eu não nutria nenhuma simpatia . Ele estudava no Dão Bosco. Rafael insistia dizendo que tinha certeza que nos daríamos bem, que ele lia livros que nem eu e que eu deveria parar com a mania de desgostar de pessoas antes de conhece-las. O certo é que cedi à sugestão do Rafael e fomos apresentados, João Bosco já com o uniforme do Ginásio. Claro, a comunicação foi imediata e não foi só comigo. Meu pai e minha mãe se apaixonaram por ele. À partir de então começamos a freqüentar nossas casas. Conheci o Dr. André e a Dona Milburges, re encontrei a Regina já casada com o Afonso de Carvalho, a Rita que parecia a Lauren Bacall, o Marco Aurélio sempre limpando o seu Zippo. Foi o João Bosco que depois de ter visto uns desenhos meus insistiu para que eu o acompanhasse ao Clube da Madrugada e também por intermédio dele conheci o Orígenes Martins e a Berenice, o Pe. Ruas, o Pe. Bessa e o Pedro Santos. O Pe. Ruas, o Pe. Bessa e o Pedro Santos logo se tornaram íntimos da minha casa, eles eram grandemente bem vindos sempre e foram o meu maior suporte quando os problemas entre meu pai e eu começaram a se tornar verdadeiramente sérios e sem uma possível solução. Meu pai adorava esse conhecimento novo para ele de um Cristianismo de esquerda que se baseava em autores que nem ele nem eu antes ouvíamos falar: Jacques e Raissa Maritain, Leon Bloy, Paul Claudel, Grahah Greene cujas obras existiam em profusão na biblioteca do Instituto Christus recém fundado por Orígenes e Berenice que, além disso, nos familiarizaram com o nome de Piaget, que eu espero não seja confundido com o joalheiro. As conversa e discussões em minha casa eram inúmeras e infinitas, meu pai adorava uma boa argumentação. Tudo isso muito me irritava porque tudo o que eu queria era sair de casa, ir para o Pina, ver gente, me exhibir.

João Bosco, sempre no jeep do Dr. André uma noite me apanhou em casa e rumamos para a Praça da Polícia. De tanto ele me falar eu já estava familiarizado com nomes tais como Jorge Tufic, Carlos Farias de Carvalho e Luiz Bacellar, os três mais citados inclusive com trechos de poemas que me eram ditos como exemplo da excelência deles como poetas. Ele declamava o lindo Jorge de Lima e até em Inglês mambembe, é claro, o Dylan Thomas. Foi uma noite muito agradável e eu estava impressionadíssimo com o histrionismo do Carlos Farias de Carvalho, o sarcasmo do Luiz Bacellar e a fleuma do Jorge Tufic que a tudo assistia e ouvia com um ar de ausência. Pe. Ruas e Pedro estavam lá o Pedro já falando de Arte Moderna e mais outros que aos poucos fui ficando familiarizado com.

João Bosco e eu éramos os mais novos e eu o mais novo de todos. Na noite em que fui aceito como membro meu orgulho nem cabia em mim. Fui recebido pelo Farias, naquele tempo o presidente do Clube, e o Pe. Ruas me dedicou um emocionante discurso de boas vindas.

Havia um grupo de jovens da política estudantil que rondava o Clube e, algumas vezes até assistiam às reuniões. Ernesto Pennafort, Amazonino Mendes e João Bosco Evangelista eram os mais próximos e todos os três escreviam poemas que eu adorava ler. O Francisco Vasconcellos era da prosa poética, mas, acima de tudo, a pessoa mais gentil, mais agradável de se conviver com. Ouvir os seus sonhos era uma delícia para os meus ouvidos e um estímulo pois nunca pensei em produzir como um artista.

A minha entrada para o Clube me forçou a me dedicar à minha arte. E como sempre gostei de desenhar, me esforcei com a tinta Nankin sobre papel para criar um estilo pessoal. Mas eu estava muito na cola dos primeiros desenhos a carvão de Van Gogh, das gravuras do Goeldi, de O Grito de Munch, e até mesmo do desenho de Aldemir Martins que ganhara o Prêmio de Desenho na Bienal de Veneza. E a convite dos meninos do Centro Estudantal Plácido Serrano, principalmente Ernesto, Amazonino e Tino fiz a minha primeiríssima exposição de desenhos à nankin sobre papel que foram afixados com tachas sobre lousas das salas de aula.

Exatamente nessa época, apareceu em Manaus um belo casal de espertalhões que aqui veio para lavar a burra com o apadrinhamento do Governo, de um padre mau caráter e politiqueiro, o pároco da Igreja da Matriz e de alguns ricos ignorantes. Deram-se muito bem a pesar dos protestos do Clube. Sujaram o teto da Matriz, de algumas paredes no Palacete Provincial, então o Quartel da Polícia Militar e de algumas residências novas de Manaus, na Vila Municipal. Uma exposição no saguão do Ideal Clube angariou-lhes muito dinheiro e muita publicidade. Américo e Eva Makk eram muito bonitos fisicamente, vestiam-se lindamente, tinham tudo para fazer sucesso. Meu pai, meu tio Ilídio e o Antonio Mattos Areosa eram algumas das poucas pessoas que lhes fizeram oposição. Foram ver a minha exposição no Centro Estudantil e fizeram elogios ao meu talento que o Jornal do Comércio publicou em manchete: Casal Makk elogia talento de jovem amazonense. Fiquei com ódio: quem eram esses dois vigaristas que ousavam me elogiar como se fossem artistas superiores a mim!

Eles eram realmente muito ruins, um desenho medíocre, uma composição primária e um colorido totalmente ignorante. E muito, muito espertos. Quem quiser a prova do que digo é só ir ao Palacete Provincial e dar uma conferida.

Eu tinha uma simpatia enorme por um pintor que aqui apareceu, se não me engano, também alemão. Lieber Friedman era um belo boêmio, muito agradável de conversa e muito silencioso sobre a sua atividade em Manaus. Me parece que ele foi trazido por uma das filhas do Governador Álvaro Maia e seu primeiro trabalho ele estampou na parede por trás do lobby do Hotel Amazonas. Era um vertical de uma três metros de altura e representava um igapó com duas canoas lotadas por personalidades amazonenses da sociedade. Na primeira estavam ente outros o Sr. Adalberto Vale, e a Sra. Sulamita Ferreira da Silva. Eu adorava ver esse painel e outros menores que ele pintou no Mandy's Bar. Eram muito bonitos e mantinham a tradição da pintura decorativa à qual estávamos tão habituados de ver no Teatro Amazonas e na Igreja de São Sebastião, principalmente. Ele era muito querido pelas amizades que fez em Manaus e o Antonio Mattos Areosa encomendou dele um retrato de seu pai o Comendador de Mattos Areosa. Ele também pintou uma série de nus de moças de Manaus que para ele pousaram com a promessa que seus rostos seriam modificados para que ninguém as reconhecesse. O Antônio Mattos Areosa tinha um e o Zezinho Cardoso tem outro com um detalhe interessantíssimo: foi pintado da varanda superior do Palácio Rio Negro.

Quando depois de trinta e três anos voltei a Manaus, no carro do aeroporto para o centro fiquei super excitado de saber que o escritório da arte para o comercial que vim fazer como Diretor de Arte era no Hotel Amazonas. Meu estado emotivo era frenético, eu mal podia crer que estivesse vendo de novo o Ginásio, a Praça da Polícia e o Relógio em frente ao Roadway. Quando paramos em frente ao Hotel Amazonas ainda tive tempo de ver a monstruosidade em que ele foi transformado mas o que queria mesmo rever era o mural do Lieber Friedmann. Queria! O que vi na realidade foi uma parede pintada de branco, já suja, e nem sinal da pintura! Na minha incredulidade, perguntei a um senhor que ali atendia pelo painel. E ele simplesmente me respondeu que o pintaram de branco. Era a primeira de uma série de desapontamentos que sofri nesta volta. Bem mais tarde quando entrei em contato com a Arquiduquesa Costa de Itacoatiara, nascida Judeth, ela me garantiu que o painel estava lá e que era possível recupera-lo. Isso me deixou menos desapontado. Porém, quem está interessado que isso aconteça?

As melhores gargalhadas que dei nesse tempo como membro do Clube da Madrugada, foram provocadas pelo Moacyr Couto de Andrade. Nada para mim era melhor do que vê-lo chegar para as sessões do Clube. Nós conversávamos muito e depois de familiarizados com o Impressionismo por causa dos livros da Skira que começaram a ser lançados em Manaus pela Livraria Escolar e o Sr. Santos, o vendedor que nos deixava folheá-los, Moacyr tinha estabelecido uma preferência por Sisley, um pós-impressionista maravilhoso que pintava com incrível requinte e simplicidade grandes paisagens de um colorido inigualável.

A paisagem com a fábrica de cerveja Miranda Correia, hoje na Pinacoteca de Manaus é um belíssimo exemplo de como Sysley influenciou-o no colorido e na composição. É um belíssimo exemplo do talento do Moacyr. Eu não tinha favoritos, eu simplesmente me deixava encantar com o colorido como nas reproduções fantásticas da Skira. A capacidade de retratar era uma coisa que me fascinava e eu comecei a experimentar retratos. A maioria não deu certo, estavam longe dos meus modelos como pintados por Van Gogh, Degas, Manet e Monet. Mas consegui um do qual muito me orgulho e que foi muito bem preservado até hoje. É um retrato do João Bosco Araújo que esteve na minha primeira exposição pública, realizada sob a égide do Clube da Madrugada, no saguão da Biblioteca do Estado, juntamente com o Moacir. Foi aberta pelo Dr. André Araújo e deu muito que falar em Manaus de 1957.

Moacyr era um entertainer nato. Ele era capaz de criar hilaridade nos fatos mais corriqueiros do dia a dia de Manaus, nas coisas mais banais que lhe aconteciam. E dentre os que mais se divertiam com suas histórias éramos o Farias e eu.

Também fatos curiosos aconteciam no Clube como o caso de um clandestino num cargueiro que foi deixado no Porto de Manaus. Era um jovem louro, possivelmente americano, muito simpático e foi alvo da generosidade do Bacellar que muito o ajudou a resolver seu problema de expatriação. Quando ele se foi, deixou com Bacellar um pacote de cartas, sem dizer palavra. Mais tarde Bacellar constatou que essas cartas, cartas de amor, eram assinadas pela Gabriela Mistral, Prêmio Nobel de Literatura e eram dirigidas a uma mulher. Quando voltei para Manaus em 1996, a primeira pergunta que fiz ao Luiz foi sobre as cartas. E ele me disse que por instância do Vasconcellos as dera para a Paulina Kaz uma pintora e jornalista que em revistas da época como O CRUZERO, muito promoveu jovens artistas ascendentes. Eu quase bato no Bacellar!

Outra vez, foi um estrangeiro que aqui chegou com uma série de obras de impressionistas menores, todos representados no Louvre. Um deles chamado Raymond Besse cujo registro no livro dos impressionistas no Louvre, eu vi no Rio de Janeiro e me foi mostrado por um colecionador que ficou interessadíssimo em adquiri-lo. O comprador foi meu tio Ilídio que deste estrangeiro comprou outros quadros. Não creio que jamais tenham sido avaliados. Meu tio tinha com relação a isto uma atitude brilhante: “-Comprei porque gostei deles. Não preciso avaliá-los.”

Lembro-me também de visitas tais como o Bruno de Menezes e o estranho Américo Antony. Luís Maximino de Miranda Correia que vinha de férias sempre de Paris, um personagem Proustiano, do qual eu tinha muita vontade de me aproximar. Tudo nele me fazia inveja: morava no palacete mourisco onde hoje é o Edifício Miranda Correia era, por casamento, sobrinho do meu ídolo Heleno de Freitas, falava fluente francês, era bonito e tinha uma conversa brilhante. Ele era o modelo que eu naturalmente tentava copiar sem nenhum sucesso.

Uma noite recebemos um grupo de negros da Guiana, coloridíssimos, integrantes de uma steel band que se apresentou no Shangri-Lá num show absolutamente fantástico do qual nunca esqueci.

E havia também aqueles que o Clube ignorava como o Pascoal Carlos Magno em uma de suas várias visitas a Manaus e o Paulo Mendes Campos para quem tomei a iniciativa de telefonar. Foi gentilíssimo e me disse que conhecia de nome e poesia o Luiz Bacellar. Eu tinha a maior admiração por suas crônicas publicadas na revista Manchete.

No Colégio Estadual Pedro Segundo, o Ginásio, o Clube da Madrugada era motivo para acaloradas discussões, mesmo no curso Científico, especialmente na minha sala. Dona Nise Santana, professora de Literatura Portuguesa e Brasileira tinha que conter a revolta de certos colegas de sala que se sentiam insultados pelos versos do Farias “... sinto um gosto de quilha nos olhos/ e um paladar de vento nas narinas...”. Quando me lembro disso, me volto para um texto do Márcio Souza para os seus sete leitores no qual ele se refere à apatia dos universitários amazonenses de um modo geral.

Uma grande parte da população de Manaus tinha pensamentos específicos e depreciativos do Clube da Madrugado: bando de vagabundos – beberrões – pedem dinheiro emprestado e não pagam – que poetas que nada! – vivem enganando as pessoas – etc.etc.etc. Farias de Carvalho foi vaiado em plena Avenida Eduardo Ribeiro por estar usando uma bermuda. Isto porque se chegou a pensar entre nós que nos vestíamos inadequadamente para o nosso clima. Queríamos modificar esse estado de coisas. Onde quer que o Clube ou membros do Clube entrassem ou passassem, chamavam atenção.

E, no entanto, os sérios estavam lá. Aqueles que ninguém ousaria adjetivar de acordo com a fama maior do Clube: Saul Benchimol que tentava me dissuadir da minha preferência por Gide, Jefferson Peres que era fã das minhas “prostitutas” desenhadas a nankin, Humberto Martins, Sebastião Norões, Benjamin Sanches, Nivaldo Santiago, João Bosco Araújo e Pedro Santos.

Sempre tive o maior respeito por Saul, seu irmão Samuel e por Jefferson Peres. Muitas vezes eu nem me aproximava deles, enormemente inferiorizado na minha incapacidade de entrar nos assuntos deles. E os pensamentos mais sérios sobre poesia, as citações mais eruditas, ouvi-as de Jorge Tuffic, a primeira pessoa que me falou de Ezra Pound.

Minha leitura nessa época se expandiu enormemente. João Bosco me apresentou ao Aldous Huxley, ao Arthur Koestler sem contar com o fato de que ele vivia com os nomes de Rilke, Dylan Thomas e Jorge de Lima na boca. Por causa dos problemas que eu enfrentava na minha casa com o meu pai, busquei muito em Sartre, em Camus e até mesmo na Beauvoir força de argumentação para enfrentá-lo. E ainda tinha que considerar o problema da religião que com a presença e as conversas muito objetivas com o Pedro, o Pe. Ruas e o Orígenes se agigantava na minha consciência. Paul Claudel e Graham Green me foram sugeridos pelo Pe. Ruas. Mas quando o livro BOM DIA TRISTEZA da adolescente Françoise Sagan chegou a Manaus, comprei-o na maior ansiedade para o ler. O livro em Manaus também foi uma revolução como em toda a parte do mundo. O que os mais velhos consideravam o cinismo dela era para mim uma demonstração de inovação num comportamento que era preciso participar. Ela foi o primeiro escritor/escritora que me deu vontade de escrever muito mais do que de pintar. Eu já estava bem apoiado pelo O MURO de Sartre, por NOCES ET L'ETE de Camus que eu adorava pois eu achava que ele falava de Manaus em seus contos, relatos e ensaios e a Simone de Beauvoir a mais cinematográfica de todos mesmo na maneira de escrever. Eu não me separava de A CONVIDADA e de DIÁRIO DE UMA MOÇA BEM COMPORTADA, título que me fazia gargalhar cada vez que o lia. Waldemar-zinho Pedroza concordava comigo. Ele só se referia ao livro como O QUE UMA MOÇA COMO EU FAZ NUM LUGAR COMO ESSE.

Foi também nessa época que o Cine Avenida nos mostrou pela primeira vez aquele que nos fez chorar com sua morte mesmo antes de o conhece-lo no filme VIDAS AMARGAS que fazia Dona Yayá ficar sem fôlego e se abanar mais violentamente com seu leque de sândalo. Ah, como ele é lindo comentava ela à entrada do cinema referindo-se ao James Dean.

Porém, na mesma época, silenciosamente eu fui ao Odeon ver um obscuro filme, só por causa da Aline MacMahon, atriz inglesa maravilhosa, um filme sobre o fim da Segunda Grande Guerra chamado PERDIDOS NA TORMENTA. Meu Deus! À medida que o filme se desenrolava eu comecei a notar a presença dos irmãos Geste, dos meus tios, dos quatro investigadores no seriado O Maravilhoso Mascarado do aviador Dorian, de Hernani e de uma série de outros ainda nem conhecidos que haveriam de aparecer no desenrolar da minha vida. Todos contidos num físico frágil, extremamente viril e um rosto como jamais se viu igual e do qual eu não tinha a menor referência nem nas revistas Cinelândia ou Photo Play. Foi no dia seguinte quando voltei para ver o filme outra vez que consegui descobrir seu nome: Montgomery Clift! E quem quiser saber como é ser Montgomery Clift que procure ver Rio Vermelho, Tarde Demais, Um lugar ao Sol, Um Lugar ao Sol, Um Lugar ao

Sol, A Árvore da Vida e o último e fantástico que ele fez Os Desajustados.

A nevralgia do trigêmio em meu pai chegou ao ponto em que ele não podia mais retardar uma cirurgia. Ele conseguiu o Dr. Paulo Nyemaier como cirurgião. Ele criou uma nova técnica de extrair o trigêmio sem deixar o paciente como um semimorto.

Meu pai viajou para o Rio e eu aproveitei e eu fugi para Fortaleza, indo atrás de uma definição para a minha espiritualidade.

oOo

Que um faça isso bem ou mal, contar coisas passadas não é difícil. Com relação a isso, eu preferia ter pensamentos a coisas para contar. Toda memória é interpretativa o que faz de rememorar o mesmo que interpretar. E a interpretação depende inteiramente do material de que um dispõe para interpretar. Ou de um estado de espírito, ou uma tendência momentânea.

Comecei a falar da nossa ignorância sobre a obra de Picasso Les Femmes d'Alger (O Jovem Ouzo). A História foi registrada e já sabemos do desespero de Picasso ao pintá-la, já sabemos que ele não a concluiu já sabemos foi Bracque que explicou para ele o que ele havia feito e já sabemos que Picasso mentiu ao afirmar que nunca visitou a exposição de Arte Africana que estava sendo mostrada em Paris. E embora eu tenha passado parte da minha vida lendo sobre a História da Arte, sabendo dos princípios do Cubismo, na realidade, só fui a fundo nessa obra dias antes de iniciar aquele curso já mencionado. E como a minha herança cinematográfica já tinha um peso na minha existência, unir ou relacionar o quadro ao cinema foi para mim tão natural como o ato de respirar. Embora a pintura toda aponte para um estilo cubista, principalmente na figura da mulher que tem um rosto de máscara africana, a revolução que a obra propõe se refere a um movimento de Câmera cinematográfica e se dá na figura em primeiro plano, canto inferior da direita do quadro, a mulher nua sentada de pernas abertas que ele queria de frente para o observador. Ou não teve coragem ou percebeu que queria muito mais do que causar um pequeno escândalo. Então, como um cinegrafista com a câmera na mão, fez um plano curvo com espiral descendente de tal maneira que ao chegar à altura da vagina, a mulher já estava inteiramente de costas. Essa é a verdadeira invenção.

Interpretações também envolvem certa quantidade de wishful thinking. Via de regra sou tímido demais para me deixar levar pelas minhas tendências. O filme Tabu de Nagisa Oshima, por exemplo, já perdi a conta de quantas vezes o vi e não consigo entender o final. Tudo no filme, desde a requintadíssima apresentação da prostituta no bordel até a trilha sonora original do excepcional Riyushi Sakamoto, me encanta. O tempo do filme é perfeito e eu sempre espero pela seqüência em que o jovem samurai anda pelos terrenos da academia e quando a câmera passa a ser o seu ponto de vista, mostra a ponta angular de um teto com uma seqüência de quatro notas musicais que antecedem a voz dele em off quando diz “- Belo!”. A câmera então mostra um plano geral do que ele vê. São esses os detalhes que para mim fazem de um filme um filme. Houve uma época em minha vida em que, se eu não entendesse o final de um filme, eu riscava esse filme de salva-lo do naufrágio. Porém, quando Tabu chega ao final, agora, eu me lembro do cineminha de sombra com a seqüência de homenagens ao filme B que eu tanto amava, amo, e nunca me importou que não tivessem pé nem cabeça como diziam meus pais.

A possibilidade de criar relação entre coisas e fatos me foi revelada por um livrinho sobre a escrita chinesa e a construção do canji, uma colaboração entre Fenolosa e Pound. Assim diz, segundo minha memória:

duas ou mais coisas quando postas juntas não produzem uma terceira. Apenas fica sugerida uma relação fundamental entre elas. Desde então venho buscando esse relacionamento fundamental entre aquelas coisas que me movem, muito possivelmente para compensar certas debilidades do meu raciocínio ou pensamento. O fato de ter levado um século para que eu finalmente entendesse a pintura de Picasso, me leva a constatar a desordem da minha educação artística. As aulas de História da Arte que tive em minha vida sempre me pareceram chatíssimas, destituídas de qualquer brilho e excitação, sem nenhuma capacidade de sustentar o meu entusiasmo. Nos anos sessenta eu vi a Nova Figuração Espanhola, Argentina e Holandesa e até formava opinião sobre o que via. Eu não podia muito dizer sobre o Expressionismo e o Vietnã se tornou um problema de consciência de moda. Parecia para mim que a condição do jovem artista era a experiência adiante. Jovens artistas têm um conhecimento abrangente, difuso, empírico e intuitivo quando diante de resultados de uma revolução. É bem como disse André Malreaux, passam a copiar, ou melhor, imitar os tormentos dos criadores que admiram.

Antes de viajar para a Espanha, meu trabalho era de um expressionismo exacerbado com uma alta carga de sexualidade ao ponto do Clarival do Prado Valadares se queixar ao Marc Bercowitz. Ele se referia ao conjunto de obras que mandei para um Salão de Belo Horizonte, onde fui sumariamente recusado. Não sei se o Clarival tinha razão para a queixa O certo é que fiquei ofendíssimo! Não era propriamente o sexo: eu me referia a uma força instintiva através do membro masculino que enfeava o ser humano ao ponto de lhe negar a graça. Hoje eu sei, não naquela época, que essa força é o erotismo do qual nunca me separei seja o que for que eu faça. Para mim arte sem força erótica não existe.

Num tempo em que não conhecia Max Bill, o Construtivismo para mim era muito uma questão que envolvia principalmente o conceito de OBRA ABERTA. O que o Julio Plaza fazia então envolvia muito a participação do observador na complementação de sua obra, fisicamente ou através de um exercício mental. Ele me fazia descobrir nas reproduções das pinturas de Mondrian as relações entre quadrados e retângulos e esse era um exercício fascinante. “São todas intuitivas” me dizia. “Não usou escalas para medi-las.”

Foi ele que primeiro me falou e me mostrou a Fita de Moebius, fazendo com que a praticasse. Lygia Clark disse ao Luciano que quando conheceu a Fita de Moebius quase enlouqueceu! Ela ficou durante um longo tempo tomada pelo fascínio da Fita e movida a produzir algo da mesma dimensão. Luciano reproduziu para mim um desses exercícios dela feito com dois círculos de papel do mesmo tamanho. É lindo e muito misterioso e experimentando-o é fácil constatar a relação com Moebius. Para ela isso se tornou de verdade uma obsessão a mesma que, estou certo, moveu Max Bill que chegou a esculpi-la em granito pura e simplesmente.

Acho fascinante descobrir aqui como um estímulo como a Fita de Moebius agiu na obra de Lygia Clark e na de Max Bil. Eu sempre me lembro de várias fotos de Lygia executando com uma tesoura e um pedaço de papel a Fita numa performance que ela chamou de Caminhando. E é exatamente isso. Nada mais. A operação do mistério, do milagre, da mágica que aquele seguir recortando obra. A fita É desde o momento em que ela parte para se materializar e embora sua materialização dependa da ação humana, se realiza independentemente da nossa vontade, da nossa intenção. É como se caminhássemos hipnotizados por um feito que realizamos sem ter a menor idéia das leis matemáticas, físicas, quânticas que a regem. Realiza-la é o mesmo que atravessar o portal para uma outra dimensão.

Para Max Bill, no entanto, a Fita de Moebius é o acontecimento eterno, ininterrupto, sempre latente num objeto ou que se reproduz mais longo ou se multiplica. É o fato latente o que o interessa. O acontecimento perene que Moebius descobriu, Max Bill o trouxe para sua obra. O triângulo cujo lado é o lado de um quadrado cujo lado é o lado de um pentágono cujo lado é o lado de um hexágono, o quadrado vermelho cuja moldura preta cresce ou decresce $1/4$, $2/4$, $3/4$ e se completa e o fato de ter criado uma pintura em forma de coluna são demonstrações bem claras de que a Fita de Moebius é como um conceito de sua obra. Ela contém, ela é total-

mente a expressão única do evento que representa.

Quando pintei minha obra *For the Blind all Things are Sudden* (um statement de M. McLuhan que pode ser traduzido *Para o Cego todas as Coisas são Súbitas*), eu buscava inscrever na pintura algo desse movimento perpétuo, algo que traduzisse com precisão o ato de tatear, de ouvir, de caminhar como o prisioneiro de Attica, a imagem do homem que usei. A área da pintura é dominada por três notas musicais (dó, mi, ré) constituindo assim um espaço acústico, como a trilha sonora original de alguma seqüência em algum filme e estão representadas pela posição da figura nos seus espaços em relevo. De resto como em *Fenollosa/Pound*, eu reuni esses elementos na expectativa de que, relacionado-os, eu estabelecesse a perenidade de um acontecimento.

Para o Cego todas as Coisas são Súbitas, *O Grande Nu de Manaus e Angra dos Reis-Glabro* e *Paisagem com Água e Pedra* são três pinturas muito ligadas entre si, são quase um tríptico. A primeira data dos anos 80 e foi pintada no Rio de Janeiro. As outras duas pintei-as em Manaus e foram muito estimuladas pela releitura que fiz de um livro que muito amo *A PSICANÁLISE DO FOGO* de Gaston Bachelard.

*Sim:
É mentira:
Tudo mentira
a cidade
que existe
em nós sequer
está no mapa*

Aldisio Filgueiras.

O Grande Nu... Foi pintado sob uma grande necessidade de falar da minha volta a Manaus. Como em Bachellard eu queria psicanalizar essa volta já que muito dela não foi pensada. Muito me perguntaram por que voltei e nunca soube dizer ao certo. Mas desde que vim pela primeira vez depois de trinta e três anos de ausência, foi como se tivesse caído numa armadilha. A familiaridade dos rostos nas ruas, os lugares nos quais me transformei depois que alguma coisa aconteceu, a dinâmica das pessoas, o comportamento intrometido delas e a maneira como eu ia tão confortavelmente me instalando tudo isso apertava os nós da armadilha e chegou a tal ponto que, sem nenhum raciocínio, me dei conta que daqui não mais sairia. Afinal estou no meio daquilo que me pertence. Eu talvez tenha chegado ao ponto de não conseguir mais continuando estrangeiro, eu talvez tenha chegado ao ponto em que o lugar ou não interessa nada ou é fundamental. Lógico eu sinto falta de um comportamento urbano que Manaus só tem em lugares aonde só se vai de carro. Não temos calçadas para andar, não temos um momento de paz na cidade, um recanto aprazível que seja realmente popular, ao alcance de todos. A Praça da Polícia e a Praça da Saudade tão lindas e tão bem recuperadas, estão cercadas por um barulho e uma atividade constante e nervosa. As pessoas em Manaus acreditam que sem o carro não há salvação. Quando amigos me encontram em paradas de ônibus ou no interior de um deles, ficam admiradas e ainda me falam: Você andando de ônibus? Considero a espera interminável por um ônibus uma das maneiras mais abomináveis de se humilhar uma pessoa, sobretudo se ela é idosa. Mas é aqui que eu estou e é aqui que vou ficar. Afinal o Muladhara é o chakra que mais atua sobre mim. É claro que quinze anos depois da minha volta essas coisas vão ficando mais difíceis de agüentar. E é por isso que aprendi a só olhar. Olhar em vez de pensar.

Posso assim ficar horas nas filas de Bancos, esperando o ônibus, esperando exames médicos no Hospital 28 de Agosto, ou no Getúlio Vargas, no PAM da Codajás, diante de caixas eletrônicos, nas clínicas médicas que têm aumentado de número à medida que a idade avança. Todas as iniciativas dos poderes que nos regem no sentido de fazer a vida mais agradável só nos dirigem para as filas. O olhar pelo menos anula a espera. O olhar é como uma defesa: ajuda um a não ter expectativas a ficar mais manauara. Já entrei nuns ônibus no qual o motorista tinha um aparelho de som instalado bem à sua frente. Não digo que ele o tinha num volume ensurdecador, pois isso nem seria necessário para qualificar o absurdo.. Eu fiz a viagem toda ao som de rappers amazonenses, um estilo que pouco tinha a ver com ele, gordo, quarentão, suando por todos os poros. E quando apenas fiquei olhando para ele, me dei conta que estava tudo bem: nunca passou por seu pensamento que pudesse estar cometendo um ato de egoísmo, de pura ignorância, de desleixo, de destituição, de uma total falta de respeito a ele mesmo. Não tinha a menor condição nem mesmo de suspeitar que pudesse estar incomodando. Não havia em

sua herança cultural nenhuma experiência de um comportamento capaz de levar o próximo como um fator de consideração. No interior do ônibus as pessoas agiam como se nada estivesse acontecendo e, olhando-as, me perguntava se eu era mesmo o único penalizado com a atitude daquele motorista.

Durante os anos de 2008 e 2009, fui hospitalizado seis vezes entre o 28 de Agosto e o Getúlio Vargas. E eu mal podia acreditar que era permitido aos pacientes instalarem aparelhos de televisão próximo aos seus leitos. E notei que aquele famoso, velho e conhecido pôster do rosto de uma enfermeira com o indicador sobre os lábios pedindo silêncio não mais existia.

Claro está que essas coisas todas ainda não me atingiam quando comecei a trabalhar em O Grande Nu de Manaus e Angra dos Reis - Glabro. baseado numa visão que tive de uma pedra. Sempre fui fascinado por pedras e as tenho de todas as partes do mundo por onde andei. Sou capaz de contemplá-las por horas e suas manchas e formações são para mim como verdadeiros tesouros visuais. Imensas ou minúsculas quando as encontro é muito fácil entender porque algumas civilizações as adoravam como divindades. Vi muitas delas por onde andei, mas nunca nenhuma tanto me impressionou como a maior delas na Praia Secreta de Angra dos Reis. Ali fui como parte de uma equipe de produção de um longa metragem estrangeiro, todo rodado no Rio de Janeiro. A pedra, não era ela só. Era ela e uma mancha vertical que ia do seu topo à sua base, de frente para o mar. A composição era perfeita e a mancha era de uma beleza que me paralisou. A mulher do diretor do filme, uma bela americana toda espiritualizada pros lados da Índia, olhou-a com igual reação que a minha. "It HAS to be sacred." Me disse ela depois de algum tempo, num tom de voz extremamente adequado. De minha parte eu não tinha a menor dúvida. Sempre trago comigo a certeza de que manchas da natureza são na realidade escritas de povos que só o Jorge Luis Borges conheceu ou sabia onde estavam.

Não sou muito chegado a fotografar compulsivamente lugares aonde vou. No entanto, esta pedra não era um lugar nem a característica de um lugar. Ela e sua mancha constituíam um acontecimento dedicado a mim e estava ali para que eu a encontrasse. E a primeira manifestação desse fato foi uma visão que tive de Itacoatiara quando olhei para o topo dela e o Carlinhos, meu motorista, estava lá sorrindo para mim. Era eu sim que estava lá só que com quatro anos de idade. Com sua ajuda eu escalei a pedra pelo lado oposto ao da mancha e lá em cima, não estava para olhar a paisagem, a imensidão do Atlântico, nada disso. Eu só fui à busca da energia que dela pedra emanava.

Fotografei-a demais. De todos os ângulos, planos próximos, planos gerais e inúmeros frontais. Era como se eu tivesse a certeza de algo, algum dia, faria com aquelas imagens.

Esta produção odiei-a desde o princípio, antes mesmo de as filmagens começarem. O diretor do filme vivia me citando o Bertolucci, para mim um cineasta menor, insistia em criar planos semelhantes aos do Conformista, um Visconti de pobres. Vivíamos ele e eu uma batalha sem tréguas quanto à concepção de cada imagem em cada seqüência. No entanto esses dez dias que ficamos em Angra dos Reis ao lado da pedra e sua mancha me recompensaram. Ali eu vivi um estado de graça que eu apenas recebia sem questionar.

Acho que a primeira referência a ser citada está em Van Loon, num livro maravilhoso visto até os anos 50, AS ARTES. Numa linguagem simples, própria para adolescentes daquele tempo, muito esclarecedora e sensível ele falava das artes em geral e, durante algum tempo da minha adolescência esse era o meu livro de cabeceira. E foi aí que descobri que Leonardo da Vinci prestava a maior atenção às machas causadas por umidade em paredes e muros velhos. Fiquei alegre de ter com o Gênio Maior um traço em comum. No fundo do quintal da minha casa em Itacoatiara tinha um pé de taperebá enorme, situado numa área muito sombria onde eu não gostava muito de ir. Um dia lá vi uma cobra, animal cujo horror que me causa é totalmente irracional. Esse pé de taperebá tinha em seu tronco uma deformação que parecia uma ferida e ainda mais por que dela escorria uma resina vermelha profusamente freqüentada por abelhas. Era fascinante. Eu ficava diante dela, à distância,

olhando-a, sabendo que estava viva e evoluía.

Os vermelhos mais bonitos que conheço, já os mencionei, estão na Catedral de Burgos na Espanha. Os outros abundam na Avenida Atlântica do Rio de Janeiro, no outono, nas folhas de amendoeiras que caem no calçadão. Eu costumava levar algumas para casa e deixá-las sobre a minha prancheta só para ver aquela cor tão deslumbrante, impossível de ser reproduzida, acabar por se transformar num marrom qualquer. Eu estaria deste jeito, quem sabe, pedindo desculpas à Dona Neném por ter tanto me decepcionado com a bela orquídea com que um dia me presenteou.

A mancha da pedra da Praia Secreta me fazia pensar em todas essas coisas, mas em Itacoatiara acima de tudo. Houve um momento em que a mancha se transformou numa porta, uma porta que tivesse aberto a pedra por força de toda aquela vida de fungos, bactérias e micro organismos desgastando-a como se fosse um poderoso esmeril para formar o altar onde um kouro, o Kouro seria entronado. E a ação desses micro organismos era, na realidade, a minha vida como a vivia. E, lá de dentro, iluminado apenas pelos reflexos do mar, os olhos citrinos de Hernani Fábio sorriam para mim num convite irrecusável. Eu pensava em Mayakowsky via Augusto de Campos:

*afora
o teu olhar
nenhuma lâmina me atrai com seu brilho*

Thalassa! Thalassa! Thalassa!

Durante um longo período depois de O Grande Nu..., chocado com a minha coragem, a reação foi a dúvida de que eu seria capaz de expô-lo. Seria eu corajoso ou bastante para expo-lo? Essa coragem que Manaus me estimulava me parecia demais expressionista, menormente intimista e, olhando para a pintura, eu não conseguia me convencer de que ela tinha o valor de uma obra de arte que existisse por si própria, além do meu despudor. Quando comecei a pensar em Paisagem com Água e Pedra, eu corria atrás de uma frase irritada do Waly reagindo a uma atitude de timidez de minha parte: ÓSCAR! ARTISTA NÃO TEM VERGONHA!

Esta pintura se refere a um recanto de Itacoatiara que eu adorava visitar e que era um dos passeios favoritos da minha mãe. Um barranco, um banco de madeira sob uma árvore frondosa e lá em baixo a imensidão sempre em movimento, o Solimões. Nunca nada para mim foi mais mesmerizante do que essa visão do rio. Já consultei o Aurélio sobre a palavra REMANSO e o resultado foi muito decepcionante. Pois muitas vezes quando aí, as pessoas diziam de mim: o Oscarzinho está olhando o remanso. E olhar o remanso para mim era prestar atenção às convulsões do rio como se ele estivesse ao ponto de começar a ferver. Uma possibilidade que me apavorava. E eu perguntava aos homens que passavam por ali, empregados do meu avô, conhecidos dos meus tios e pais, por que o rio se convulsionava daquela maneira. E invariavelmente me respondiam que era por causa das pedras enormes, pedras que estavam lá bem no fundo. Não sei por que, mas essa imagem me apavorava. E, no entanto, eu parecia nunca estar lá o suficiente para me satisfazer. Eu gostava sim de ficar sob a posse de algo mais poderoso do que tudo e todos que conhecia. O Cine Éden definitivamente me aguardava.

Paisagem com Água e Pedra gerou mais duas obras. A primeira se tornou um presente de aniversário para o Amazonino Mendes e a segunda um presente para Antonio Cícero e Marcelo Pies.

Posso dizer que essas três obras constituem um tríptico e que seria melhor não separar uma da outra. Eu mesmo nunca tive a intenção de me separar delas, mas necessidades financeiras decidiram contrariamente. Nessa obra está registrada a enorme pedra que no fundo do rio agita-o. Nela está gravada a oposição maior entre o absoluto stand still e o movimento. "... *seu olhar era tão atento que, momentaneamente, todos os outros*

sentidos se calaram. O sol intenso sobre o corpo nu acentuava formas e texturas, os movimentos pareciam mais lentos, era como se às vezes pedra, às vezes carne...” Sei que estão bem guardadas e que a Judeth Costa cuida bem delas. Mas acho sim uma pena que não estejam expostas.

oOo

Quando comecei a trabalhar o rosto do Jairzinho com a retícula, notei que o tamanho das coisas num clichê de jornal podia modificar o trabalho da retícula tornando-a mais presente e mais radical. É como em M. McLuham ao afirmar que a existência da estrada depende da velocidade do carro. E quanto maior for a velocidade mais a estrada existe, cumpre com mais radicalidade sua função.

Foi em Londres que comecei a sentir a presença do trabalho de um fotógrafo americano muito específico quanto à sua arte. Ele crescia notadamente na cultura pop como o descobridor de um mercado que surpreendeu o mundo com sua existência silenciosa. A pesar de ter se tornado mais conhecido depois de um processo judicial que enfrentou no final dos Anos 50..., Bob Mizer já era um nome famoso entre gays americanos por seu estilo, tão pin-up quanto o de Vargas, de fotografar o que ele chamava a juventude saudável americana tão desnuda quanto as garotas do seu igual na revista Play Boy. Quando escrevo igual me refiro principalmente a um estilo de desnudar sem representar o que realmente desnudaria um homem ou uma mulher. Nesse caso muito especificamente a genitália. Mas não se tratava de sempre mantê-la coberta e sim de enfatizá-la enquanto evitada.

A juventude americana a qual ele se referia, eram os jovens GI que estavam voltando da Guerra na Coreia, continuando o heroísmo da Segunda Grande Guerra Mundial. Eram os John Garfield, os Burt Lancaster, os Errol Flynn, os Dewey Martin, os Aldo Ray e tantos outros atores fantásticos que deram os seus rostos para que pudéssemos melhor glorificá-los, sofrer por eles, desejar-los.

No meu entender o trabalho de Mizer está muito relacionado com o que podemos considerar uma tradição da pintura do nu masculino: a camaradagem, o companheirismo e uma natural consciência tribal. Tudo isso está em Tuke, em Eakins, em Cadmus dos anos 40 e até em John Singer Sargent. No final do Séc. XIX. E para mim, essa visão se conclui em Mizer pois geralmente detesto o que veio depois dele.

Acho que li quase todas as publicações sobre Bob Mizer, vi o documentário produzido por Valentine Hoover III, tenho o livro pós documentário e vi também o interessante filme, ficção sobre sua vida. Mas continuo achando que o fundamental da obra de Mizer sempre foi o tapa-sexo ou o posing pouch, que eram confeccionados por sua mãe. O que em Vargas eram os tecidos transparentes magnificamente conseguidos com sua técnica de aquarelista superior, em Mizer eram os tapa-sexo que não tinham a menor sutileza e que eram na realidade a minimalização de cuecas suadas e sujas. Tanto quanto Vargas era o feminino, Mizer era o kouro era o masculino. Tanto quanto Vargas era limpo e perfumado e camp, Mizer trazia para suas fotos o cc, a brilhantina nos cabelos que há semanas não sentiam o frescor de um shampoo, as meias com chulé e a bagunça em certos interiores quando fotografados. Mas esta não era sua intenção nem a busca de um gimmick para o seu sucesso. Era apenas o estado natural dessa juventude a qual ele se referia e que, hoje sabemos, não era tão saudável como ele propunha ou acreditava. A única concessão de Mizer eram os pratos de bolo feitos de vidro transparente de sua mãe que ele usava na frente dos refletores para criar fundos com efeitos visuais. Essa é a marca registrada de suas fotos embora nem todas apresentem essa característica. Ele também usou as toalhas de renda dela e depois de algum sucesso financeiro passou a adquirir props tais como colunas gregas, escadas

e alguma cenografia construída para filmecos que ele produzia em 16 mm sobre muitos gladiadores, jovens escravos, romanos decadentes quartéis de jovens soldados e marinheiros, índios e cowboys.

Exatamente como Andy Warhol, que anos depois, criou um elenco de super-stars, Bob Mizer tinha uma constelação grande de estrelas. Nomes como Bud Counts, Mark Nixon, John Waidemann, Bob McCune, os atores Steve Reeves e Ed Fury, o Mr. América 1954 Richard Dubois que figurou em musicais da Metro, o John Garfield like Ernest Roeber, o incrível professor universitário John Tristran e Joe Dallessandro bem antes do Andy Warhol, eram conhecidíssimos da praia gay dos Estados Unidos através das revistinhas da agência AMG (American Model Guide) que se chamava PHYSIQUE PICTORIAL editada por Mizer, distribuída pelos Correios e Telégrafos Americano, envoltas em celofane preto, prática que originou o processo judicial que ele sofreu e perdeu sendo condenado. Cumpriu pena.

Pré-adolescente, Mizer já fotografava seus amiguinhos desnudos e o que realmente incomodava sua mãe nessa prática era o uso de suas coisas como os pratos de bolo, as toalhas de renda e até o véu de noiva do seu casamento.

Vida, paixão e morte de Bob Mizer está fartamente exposta no Google, na Wikipedia. No You Tube há vários dos seus filmecos e em vários outros endereços. Há livros publicados sobre ele, seus feitos, seu martírio, suas estrelas. Não tenho a menor intenção de aqui repeti-la. Insisto que o meu interesse em Mizer NÃO é sócio-político, God forbid!

Em 2008 estive muito envolvido com a idéia de um projeto que penso em expor. Ele precisa ser exposto por se constituir de uma idéia extremamente abstrata. Por isso mesmo posso dizer que está realizado. Mas como a Yoko nos pediu para enterrar uma nuvenzinha no nosso jardim, eu posso me dar ao desprante de querer realizar um pensamento sobre as BAINHAS DE PENIS, concretamente. Esse é o nome do meu projeto.

Muito das idéias que tive se originaram da minha paranóia com Duchamp, mais precisamente com sua concepção da genitália feminina, que é inteiramente tátil, digo mesmo, a concepção de um cego. Quando concordo com Orson Welles por suas razões para não ter nunca filmado uma cena de sexo me baseio no fato de sempre ter achado que o único sentido que não faz parte do ato sexual é a visão. No caso de uma filmagem, nem existiriam os pontos de vista. Minha tendência de relacionar Bob Mizer com Vargas e não, por exemplo, com André de Dienes, o fotógrafo maior de mulheres nuas dos anos 50, é porque na fotografia a genitália da mulher era simplesmente abolida por meio de retoques, o que as deixava meio monstruosas, sobretudo nas fotos de frontais. Vargas e Mizer trabalharam a sutileza de estimular sexualidade, desejo e sensualidade por meio do ocultamento de genitálias, cada qual ao seu modo, repito, para deste modo enfatizar sua existência. O Vaticano já tinha feito isso quando mandou que as freiras nos conventos produzissem folhas de parreira em lâminas de metal martelado para cobrir os, via de regra, minúsculos penis da estatuária grega, romana e renascentista. É exatamente o ato contrário ao de Vargas e Mizer. O Vaticano colocou na nudez masculina o conceito de indecência e imoralidade, segundo as empregadas da minha mãe em Itacoatiara. A folha de parreira é uma aberração porque paralisa o fluir da obra de arte que ela pretende adequar para uma visão livre do escândalo, como se o escândalo tivesse sido a primeira idéia do artista.

Mizer deixou de fotografar quando a censura foi abolida e homens podiam ser fotografados frontalmente desnudos e as publicações dessas fotos passou a ser aceita nas bancas de revistas para venda. Seus seguidores inundaram o mercado já solidamente constituído com fotos que primavam pela vulgaridade e que nada deixavam para a imaginação. A juventude saudável americana de repente sumiu da cena. Ele não tinha mais o que fazer.

Vendo imagens de aborígenes de Papua-Nova Guiné com aquelas enormes bainhas de pênis, cheguei a pensar que essas bainhas eram uma nostalgia da vagina igual que nas mulheres a inveja do pênis. Mas também

vi imagens de etnias amazonenses cuja bainha de pênis é o próprio prepúcio cobrindo a glândula. Para estes a nudez está relacionada à exposição da glândula. Amarram o prepúcio ao cobrir a glândula com uma envira, levantam o pênis em direção do umbigo e amarram a envira em torno da cintura. Olhando-os de frente temos a nítida impressão que estão com seus pênis eretos. Eretíssimos.

Tanto para os papuanos como para os tribais amazônicos, nudez não determina nenhum tipo de postura ou ação com ela relacionada. É uma abstração do corpo. Não se apresenta como condição inibidora nem propulsora do comportamento a eles peculiar. Quando a vestimenta é levada em consideração, esta é um meio de personificar uma divindade, um personagem mítico, um animal, geralmente em rituais ou celebrações e nada tem a ver com o estar nu ou estar vestido. O corpo se acrescenta de símbolos de tradições em andamento e não modifica o seu estado físico diante da comunidade. Até mesmo porque o pudor, consciência da nudez entre nós, se manifestaria no fato de estar vestido. A ROUPA NOVA DO IMPERADOR é menos um conto infantil do que a demonstração de uma convenção cultural para a qual não existe uma contradição. E se pensarmos com atenção, saberemos que o Imperador não está nu e sim sem os paramentos que fazem dele o Imperador. Não é a autoridade suprema nua. É a ausência do personagem que causa desconcerto e decepção. Não é o escândalo da nudez e sim o desapontamento pela ausência da divindade definida pela roupagem, como foi prometido, que a todos deslumbraria.

Essa nudez que faz o corpo invisível e mantém a ereção durante toda e qualquer atividade do grupo, no grupo, me deixava completamente confuso. Eu via neste fato a definição de uma diferença de gênero, homens assim, mulheres assado. E isto me parecia pobre e sem força de significado. E desta vez, quando eu pensava em Mizer a complementação não estava mais no Vargas e sim nas fotos do André de Dienes, sobretudo aquelas em que as mulheres tiveram suas vaginas deletadas e estas, não foram parar no recycle bin, o ícone na página de trabalho deste computador. Elas foram parar no prepúcio dos homens das etnias amazonenses e nas batatas ressecadas e ocas para criar nos papuanos a ereção. E aí, Etants Donnés e La Chute d'Eau ou Lê Gás d'Eclairage, ficam totalmente claros, pois a vagina como em Duchamp não passa de uma bainha de pênis com um cem por cento de objetividade.

A diferença de gênero nos tribais não é a ereção e sim a permanência do pênis no interior da vagina cumprindo não só a sua função mas a da vagina também. Afinal mulher tem que ir se esforçar na roça e parir filhos. O masculino toma conta do resto do processo e na realização dos milagres. É a eternização de uma ação num looping que não pára nunca. É a fita de Moebius dos tribais. Mas é só para homens. A presença da mulher está em Duchamp ou melhor, na vagina segundo Duchamp.

Luciano encontrou num sebo em Londres uma das revistinhas Physique Pictorial que era um catálogo de todos os modelos de que a AMG dispunha. Era fascinante ver aquele número de páginas locupletados com fotos minúsculas. Eu as olhava com a lente de relojoeiro só para me dar conta dos rostos dos jovens modelos, em busca de um sintoma de reação pelo fato de estarem posando semi desnudos para a apreciação de outros homens. As revistas Cosmopolitan e Play Girl, de luxuosa produção, só para mulheres, começaram a publicar fotos de homens inteiramente nus, como as pin ups de Vargas na Play Boy. Mas foi um tiro que saiu pela culatra, pois, o sucesso comercial dessas revistas, foi sustentado pelo mercado gay uma vez comprovado o desinteresse das mulheres por fotos de homens nus. A Play Boy estava certa quanto ao romantismo dos homens e o pragmatismo das mulheres. Comprovação evidenciada pelas próprias publicações.

Por causa do tamanho dos rostos dos modelos nessas fotinhas, como na foto do Jairzinho, a retícula suave de esforço para dar a informação. Essa descoberta ficou guardada. Em Londres, para mim a retícula era um affaire classé.

Foi somente nos anos 80 que lendo um relato, não me lembro de quem, sobre a chegada dos portugueses

nas costas brasileiras, fui informado que o que mais perturbou nossos antepassados nativos, foi a quantidade de pelos que os portugueses tinham pelo corpo todo. É claro que outras coisas impressionaram. Mas eu me fixei nos pelos pela oposição dos adjetivos peludo e glabro.

Não me lembro das voltas que dei com o meu pensamento para vislumbrar o meu próximo trabalho. Eu tinha como material imaterial a idéia de rostos que pertenciam a corpos desnudos. E esses corpos desnudos me levavam à idéia de pelos, os pelos da Península Ibérica como nos corpos dos meus tios. E a Península me veio por causa de um livro do Octavio Paz sobre literatura e eu, na minha ignorância, acabei por ficar irritado com a insistência dele em sempre se referir à Península Ibérica. Eu até hoje nunca li Unamuno, nem Cervantes, nem Vieira, muito menos os cronistas medievais. Sei que é inadmissível, mas assim é. Me queixei para o Júlio Bressane desse fato e ele com a maior condescendência e segurança me perguntou: Mas Óscar, que outra literatura existe? Saí com o rabo entre as pernas, envergonhadíssimo de ter dado ao Júlio uma tão clara evidência da minha ignorância. E fui tratar das minhas idéias.

Com certeza eu tinha os rostos que precisava e a ação da retícula que mais me interessava. Mas os pelos me atormentavam. A nomenclatura com que o Hélio definia e conceituava a um só tempo o seu trabalho, sempre foi para mim motivo da maior inveja. Títulos como METAESQUEMA, BILATERAIS, RELEVO ESPACIAL, BÓLIDES E PARANGOLÉ, me pareciam resultados de um pensamento objetivo, a verdadeira artimanha para escapar da crítica de arte antes que ela se apossasse da obra para encobri-la com pensamentos nebulosos, mal intencionados e direcionados para buscar no Hélio um compromisso que o domesticaria aos olhos do público. Ele não era imune a essas táticas nem queria ser. Odiava a exposição na galeria do Ralph Camargo em São Paulo que sem seu conhecimento emoldurou os METAESQUEMAS.

Eu não tinha problemas com a crítica de arte brasileira que nunca soube da minha existência. Meu objetivo era mais a definição/conceito e a poética de um título bem dado e nada de trouvailles espertas e deslumbradas. Sempre nomeei as minhas obras para mim mesmo sabendo que o destino delas era mesmo uma gaveta ou uma parede em minha própria casa, ainda que com a consciência pesada por causa de uma acusação que o Waly me fez: tu estás construindo uma obra pra ser póstuma.

Comecei por solucionar algumas fotinhas todas de rostos frontais. E no final eu notei que um grupo de quatro eram suficientes para demonstrar essa frontalidade. Chamei esse grupo de 4 (a) frontais. Em seguida foram os perfis que em McLuhan são a representação mais afiada de qualquer forma e pintei-os com tinta metálica. Desta maneira vieram os 4 perfis metálicos e, pensando na Françoise Sagan, mais precisamente num dizer dela em BOM DIA TRISTEZA: sempre me deixei levar pelos argumentos de uma nuca bem raspada., se referindo aos pracinhas que freqüentavam as mesmas matinês que ela, na cidadezinha de praia na França aonde ela ia de férias. Essa frase fazia o meu coração bater mais forte quando a lia na minha adolescência. E daí vieram as 4 nucas bem raspadas. E assim por diante. Produzi toda uma série no Rio. Em Manaus, onde ela nunca foi vista, continuei-a desvirtuando. Por puro entusiasmo acabei entrando em fotos de cinema e desta forma vieram os 4 momentos Kalmus, uma referência à mulher que mais me fez sonhar na vida e a maior mestre na teoria da cor que já tive: a Diretora de Technicolor dos filmes de então Nathalie Kalmus. Fiz também referências aos atores da minha herança cultural tais como o Pedro Armendariz da Pelmex, Louise Brooks a Lulu de Pabst, John Derek lindo como Josué em Os Dez Mandamentos de Mille e Orson Welles em A Marca da Maldade. Luciano manteve-os no Rio depois que estiveram expostos na Funarte e os expôs em uma de suas individuais no Paço Imperial. Ariane Figueiredo tem os 4 momentos Kalmus e a Sônia Andrade, as 4 batidas do meu coração.

Foram todos feitos em cartolina duplex pelo avesso e pintados com tinta de parede ou acrílico da Lukas num tamanho de 20cmx20cm.

Finalmente eu me convenci que trabalhando com a retícula naquelas proporções eu nunca seria capaz de

ÓSCAR RAMOS.

me referir graficamente aos pelos. Por isso resolvi sugeri-los no nome que dei à obra: ROSTROPELOS. A palavra rostro me veio de uma frase dita por Maria Felix, no filme La Diosa Arrodillada, para Arturo de Córdova: tu rostro lo veo en todas las cosas, pero aun más quando cierro mis ojos. Também da Península Ibérica para me redimir com o Julio Bressane.

Em 1999, inteiramente por acaso, veio parar em minhas mãos partes de textos do Hélio Oiticica (tirados da publicação *ASPIRO AO LABIRINTO*) que o Roberto Moita pretendia usar na sua instalação na *PLÁSTICA AMAZÔNIA 99*. Foi uma surpresa muito grata reencontrar o tom do Hélio, pois, quando saí do Rio, as coisas das quais eu mais queria me livrar eram os fantasmas dele e da Lygia, principalmente em minha obra. Eu não tinha a inteireza do Luciano que lidava com o trabalho deles muito saudavelmente. Depois de algum tempo de leitura ali em pé com o Moita, na sala do CCPRN, comecei a ficar cansado daquele tom tão dos anos setenta nos quais me sentia constantemente observado de um lado e de outro. Fosse qual fosse minha reação naquele momento, fosse qual fosse a natureza da minha reação naquele momento, o cansaço se voltou adverso, as afirmações do Hélio me soavam mais como ruídos e, de repente, fiquei livre para reconhecer esta reação com plenitude, sem nenhuma culpa ou censura.

A própria defesa que ele faz de Wohls e de Pollock – faltou o Tapies – é uma conseqüência da moda da época, os anos 66/67, deflagrada pelo italiano crítico de arte Gillo Dorfles com um livro que ele publicou então sobre arte contemporânea, livro que durante meus anos na Espanha foi um referencial. Mesmo a terminologia que o Hélio usa – informalismo, por exemplo – é do Dorfles.

Logo que ele chegou de New York, uma noite em casa do Julio Bressane, ouvi-o fazer esta mesma defesa. Comentei com Luciano, que não conhecia o livro, e manifestei certo desapontamento com a argumentação do Hélio, enfaticamente rechaçada pelo Júlio Bressane. Esse fato provocou em mim uma volta no tempo, ou 1968, quando voltei da Espanha.

Uma época em que eu tinha em relação ao Julio Plaza o que o Marc Berkowitz classificava, com toda a inteligente ferinidade que sempre o caracterizou, de hero worship. Eu ouvia essas cutucadas com enorme paciência e a certeza de que o meu relacionamento – mestre/discípulo – com o Plaza não tinha que discuti-la com ninguém. Não tenho o menor problema de declarar que o Julio Plaza foi quem colocou uma ordem na minha caótica dinâmica naquele verão em Madrid. Desfrutar de sua companhia era uma prática militar e monástica a um só tempo que eu senti precisar com urgência. A essencialidade do seu pensamento completamente conseqüente com sua obra: em nenhum momento ao seu lado houve o desperdício de qualquer palavra. Me relacionar com ele, participar do seu dia a dia, quer no estúdio, quer numa terraça com vinho tinto, sempre foi um exercício do qual estive totalmente consciente, deslumbrado de notar que, para ele, esse exercício era o mais comum dos quotidianos. Da minha parte, era tudo intuitivo, era tudo uma questão de sobrevivência. Me dizia coisas tanto quanto era capaz de ouvi-las e diante da minha total inibição evitou sempre o pedido para ver o que eu fazia. Muito me emocionava.

A solidão do Julio em Madrid era espantosa; agigantava-o aos meus olhos. É claro, ele contava com a presença do Angel Crespo e da Pilar Gómez Bedatte. Fomos várias vezes a casa deles, uma casa absolutamente intelectual, cheia de livros, certa desordem com muita classe, coisas e objetos do mundo inteiro onde foram. Conversavam muito sobre o estado presente da Espanha naquela época, da perda de força do Grupo Frente e de Manolo Millares, do preciosismo do Museo de Cuenca e da fragilidade dos novos. Uma tarde o escultor Eusebio Sempere, um homem adorável que acabara de chegar de Paris onde fora para ver a exposição dos cinéticos sul americanos, convidou-os para verem uma obra do LeParc que ganhara de presente do autor. Era a mais fotografada das obras dos cinéticos, estava em todas as revistas de arte e é claro, representada no livro de Dorfles. Julio me levou junto. Ficaram horas analisando a obra e eu não ousava me mexer escutando apenas, maravilhado de alguma coisa poder entender. Sempere era um escultor que lidava com o cinético, um cinético que não

dependia de um fio com tomada para ser conectada à eletricidade, nem criava objetos de arte desenhados para enfatizar a elegância, digamos, de um luxuoso apartamento minimalista, digno de figurar nas páginas do Architectural Digest. Ele fez as mais belas interferências nos viadutos e passagens de nível de Madrid e outras cidades espanholas e europeias, criando grades de proteção que executavam movimentos de repetição à medida que um se movimentava ao longo delas. Vê-las passando num ônibus, era deslumbrante. A conversa sobre LeParc se alongava como se o tempo fosse eterno: passaram por Gabo & Pevsner, por Vassarely e por Soto. Achavam aquilo um belo e cativante truque, mas como o movimento era físico e eletricamente produzido e levando em consideração a obra de Tinguely e a do próprio Sempere, em pouco tempo a obra se esgotava em si mesma. Vendo-a, eu preferia a lanterna chinesa com peixinhos circulando ou a cascata jorrando água sem parar ou o trenzinho rolando eternamente sobre os trilhos. E quando manifestei meu pensamento, deram gargalhadas e confirmaram a minha preferência.

Quando estávamos só os quatro eu sempre tentava cativar a atenção do Angel através do Guimarães Rosa cujo GRANDE SERTÃO: VEREDAS, ele estava traduzindo para o Espanhol. Certa noite em sua casa, perdi que eu lesse alguns trechos do livro em português e acabava sempre por encontrar relações com o castelano arcaico por causa da minha pronúncia do português.

Os nomes de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos eram sempre citados e Sérgio Camargo e Mira Schendel também. Vendo-os e ouvindo-os era como se nada mais existisse além da Arte e só a Arte era a intérprete dos verdadeiros conflitos existenciais.

Era muito difícil para mim, quando os deixava, voltar para o quarto que eu tinha alugado na casa da Lola, uma galega fantástica que se preocupava comigo demais: a minha falta de dinheiro, a minha precária alimentação e as loucuras da minha vida noturna. Quando eu chegava tresnoitado de manhã, na maioria das vezes ainda bêbado, ela me recebia com uma tigela de leite cheia de pedaços de pão e uma expressão de total desgosto com o meu comportamento: pero nino que te passa? Estás loco, no tienes sentido em la vida! Tu que te crees? Eu mal tirava os sapatos e desmaiava na cama até a hora de tomar um banho e ir para o estúdio do Julio.

O dia a dia era inexistente. Julio quase não se alimentava apesar do físico magnífico que sempre se preocupava em esconder. Uma manhã ao chegar ao estúdio, abriu a porta para mim vestindo uma dessas camisetas cavadas, sem mangas que lhe deixava os magnífico bíceps à mostra: mal me cumprimentou e apressou-se a vestir a sempre presente camisa de flanela, marca registrada dele, de mangas compridas que nunca arregaçava nem para trabalhar.

Muitas vezes não trocávamos uma só palavra. Quando eu chegava ele me dizia o que era para ser feito. Se eu tinha alguma dúvida me esclarecia objetivamente e tinha um jeito de mostrar uma confiança natural em mim. O rádio estava sempre ligado na estação de música erudita: queixava-se da quantidade de Mozart, Bach e Vivaldi. Ele queria mais Hindemith, Schoenberg e até mesmo Berio de quem pela primeira vez ouvi falar. No entanto, na maioria do tempo o silêncio que mantínhamos era total e nossa entrega era tanta que nem mesmo ida ao banheiro para urinar tinha lugar. Era como, repito, se o corpo não existisse. E o exercício para mim se apresentava como uma verdadeira dádiva: meus problemas se dissolviam nessa oposição entre a vida verdadeiramente devassa que eu levava até conhecê-lo e esta que ele me apresentava, de essencialidades e estoicismo. A realidade é que eu me sentia mais físico do que antes. Andando pelas ruas de volta para casa, eu as vezes gritava: SHAZAN!

Julio detestava o livro do Dorfles. Ele dissolvia-o me mostrando toda a motivação do texto orientado pela política de mercado de arte. Críticos como o Dorfles, dizia ele, estavam a serviço dos Leo Castelli, das Denise René e das Juana Mordo, proprietários de famosas galerias na América e na Europa. Dorfles tinha a missão de manter o que ele chamava de informalismo atuante, pois os compradores de arte preferem sempre não entender

o que compram. No entanto, a confusão no meio da qual eu vivia não era originada pelo esclarecimento com que o Julio me provia. Falávamos de Van Gogh e Bacon e a emocionalidade que os movia ele não separava das pinceladas manuais de Mondrian. Esse era o meu tormento.

A presença do Ivan Serpa ainda era muito forte em mim. Apesar do respeito e distinção com que me tratava, manteve sempre uma visível aversão pelos meus temas tão sexualmente orientados, uma aversão que eu sentia sem nenhuma paranóia. Eu os comparava, Plaza e Serpa, usando como ponte um puritanismo presente no comportamento de ambos, embora eu nunca tivesse tido com o Ivan Serpa nenhum momento de intimidade numa conversa. Eu estava em Madrid muito por causa dele, foi segundo uma sugestão dele que eu decidi usar a bolsa de estudos com que a Universidade do Pará me premiou, em Madrid.

Hoje penso demais que tanto Ivan Serpa como Julio Plaza foram para mim exemplos de um estoicismo que rondou a minha existência como um ideal a ser atingido. Estar com eles era um pouco como voltar ao Ceará para onde fui em 1958 com o sonho de ir para a África para me tornar um monge trapista. (Sérgio Cardoso dá gargalhadas dessa história. Até colocou-a em uma de suas peças teatrais) Eles eram monges trapistas em ambientes diferentes, a diferença entre o Rio de Janeiro dos militares e da Zonz Sul e Madrid ainda de Franco. Para eles não existia o champagne brut, o patê de Strasbourg truffé, um casaco do Dique Flotante de Barcelona, coisas que pertenciam à minha dinâmica e que me faziam menor diante deles.

Era o tempo do Manolo Millares, do Juan Genovés, do Grupo Frente, do Grupo Crônica de Valência, e dos argentinos da Nova Figuração: Jorge De La Veja, Ernesto Déia, Luis Felipe Noé e Romulo Macció, principalmente, recentemente admirados no MAM, numa grande exposição. Macció morava no apartamento acima do meu e se juntou a uma tresloucada mulher, a Sandra, filha bastarda do revolucionário Negri, da

Guerra

Civil Espanhola. Eu morria de rir com as loucuras dele, um bonitão de pele muito alva, meio pesado que pintava uma pintura que eu muito aprecio e que me considerava um idiota de perder tempo com intelectuales espanôles que son todos gillipoyas y decadientes. No os dás cuenta? Além disso, ria muito do que considerava o meu romantismo – eres muy brasileño, chico – porque eu ouvia sempre que estava em casa a trilha sonora do filme Um Homem, Uma Mulher, cujo lançamento em Madrid foi um sucesso enorme, do Lês Parapluies de Cherbourg e o disco do Zimbo Trio que eu tinha comigo e amava acima de tudo. Também a Ertha Kitt e a Maria Bethânia e o adorável Salvatore Adamo que eu vi jogando futebol na praia em San Sebastian.

Achava uma perda de tempo que eu ouvisse as orientações de Manolo Mompó, pintor maravilhoso como um Klee espanhol cujo pensamento eu muito admirava. Mas não era para mim que estava a fim de algo radical. Tinha uma bela casa em Sextante Aravaca que eu freqüentava nos fins de semana quando levava para ele ver o resultado do meu trabalho desenhando o que eu via nas ruas. Ele e sua mulher, uma holandesa chamada To, eram adoráveis e me olhavam com certo espanto.

Quando ele abandonou a Sandra e se mandou para Paris onde ia inaugurar uma exposição, ela ficou arrasada, verdadeira Medéia enfurecida, ranger de dentes e sede de sangue, ia contratar uns ciganos que conhecia para castrá-lo. Fiz muita companhia a ela, saíamos todas as noites para o Café Gijón, o caldeirão mais efervescente da vida noturna de Madrid da época, um lugar onde ela sentava tanto com o Pedro Domecq, nobre espanhol mais nobre que o pretendente da coroa, como com bandidos ciganos, putas de luxo, homossexuais ricos que se acompanhavam de jovens belíssimos maletillas, jornalistas e com intelectuais e pintores da velha guarda como Eduardo Chillida e Gerardo Viola com quem esteve casada até encontrar Macció.

Sandra foi o mais próximo que cheguei do fogo antes de me queimar. Era muito bonita, uma beleza realmente espanhola, tinha um metro e meio de altura, se tanto e aparentava uma fragilidade angelical. Tudo isso encobria uma personalidade assustadora que aos poucos se revelava para mim como saída de um livro de

Jean Genet. Mas eu falo aqui de um personagem como Seck Gorguy, um ser completamente destituído de qualquer traço do humano. Tão pouco falo de um animal. A única palavra que conheço para descrevê-lo é mesmo destituição. Envolve paixão como o estado de excepcionalidade ao qual se refere o I Ching. Sabemos quem ele é enquanto direcionados por Genet. Mas na hora do tribunal, quando está cercado de outros humanos e o pensamento dele se opõe ao pensamento racional de um julgamento, essa orientação desaparece e o que resta, não conseguimos traduzir. É claro que eu estou falando do livro NOTRE DAME DES FLEURS.

A lenda mais famosa que se contava de Sandra em Madrid, que ela confirmou para mim, era a da maneira como ela conseguiu ter um filho. Ainda casada com Geraldo Viola, conheceu no Gijón um ciganinho ladrão profissional com passagem pela polícia, que julgou ser o mais belo homem que já vira em sua vida. Olhou-o e decidiu que dele teria um filho. Convidou-o para uma noite em sua casa e quando o garoto dormiu, ela jogou fora toda sua roupa e seus pertences e quando ele acordou, anunciou-lhe o seqüestro com a promessa de que o libertaria quando ele a engravidasse.

Sandra passou sua infância e adolescência em Cuba, onde seu pai vivia exilado. Parece que ela voltou a Madrid por meio de medidas tomadas pelos velhos aliados de seu pai que permaneceram na Espanha., mantendo acesa a chama do ódio a Franco. Muito da sua atitude suicida que podia criar conseqüências realmente desastrosas para ela, era solucionada por esses velhos que a protegiam, embora, eu sei, ela não se fiava neles para fazer o que fazia. Uma noite no Gijón, sentada a mesa de um ricoço acompanhado de umas mulheres realmente ricas de aparência, ela voltou-se para uma delas e disse Sois uma puta muy guapa. Eu pensei que a mulher ia estrangulá-la quando a olhou de volta. Mas quem realmente a olhou de volta foi o homem que sem dizer palavra, fê-la sair da mesa o que ela fez sorrindo dando um adeusinho com a mão. Só faltou falar felicidades!

Quando finalmente engravidou, tratou de conseguir trabalho para o garoto, introduzindo-o a um bando de outros ladrões. E quando ele começou a se tornar adulto, consciente e perigoso, passou a espancá-la e a exigir coisas.

Ela simplesmente foi à polícia e denunciou-o como ladrão e apresentou evidências do que afirmava. Levava o filho no colo e apresentava escoriações e hematomas. Quando ela saiu da delegacia, tinha uma pequena soma de dinheiro de uma vaquinha que os funcionários fizeram com pena dela. Ela gargalhava contando essa história. O garoto foi preso e cumpriu pena. Poucos anos depois, sentada no Gijón, alegre e louca, viu que dela se aproximava o garoto.

Viola e os outros senhores que estavam na mesa ficaram em guarda mas o garoto apenas se aproximou dela que, ao vê-lo sorriu e ainda saudou-o : Hola querido. Que tal estás?

O garoto apenas veio até ela e com a maior tranqüilidade, olhando-a nos olhos disse: Te voy a matar.

Ela mesma me contou que Viola e os outros trataram de despachar o garoto para Marselha e nunca mais foi visto em Madrid. Ela era apaixonado pelo filho e muitos domingos de tarde íamos de passeio pelo Parque da Florida ou pelo Paseo de Rosales. A criança vivia com uma senhora que ela dizia ser sua avó.

Lola tinha horror à Sandra e ficou muito sentida comigo por causa da nossa relação. Niño, no sabes em que te metes. No tienes sentido em tu vida! O certo é que ela, Sandra, acabou por me envolver com o advogado proprietário dos apartamentos dela e de Lola cuja permissão de sublocar um quarto, o meu, ele contestava. Sem querer e sem saber nada disso, ao levar uma correspondência dela para o advogado, revelei-lhe morar no apartamento da Lola. Foi terrível. Lola quase morre ao receber uma notificação dele contestando o direito dela de sublocar o apartamento. Correu atrás de um sobrinho para tratar com o advogado. Fiquei arrasado diante de Lola que, aos prantos, me acusava de ingratidão e traição. Eu sabia que Sandra estava transando com o advogado como forma de pagamento de aluguéis atrasados. E eu na minha fúria ameacei tornar isso de conhecimento da mulher dele. O homem se apavorou, o caso foi esquecido e eu cortei definitivamente minha relação com a

Sandra. O cinismo dela, no entanto, era ilimitado: sabendo do ódio que Lola nutria por ela, quando a encontrava na escada do edifício, era toda sorrisos e perguntava: Lola, querida, ¿sabes lo que pasa com Oscar? Es que no me habla más. Que niño más raro, verdad?

Eu não ousava falar dessas coisas para o Julio. Entre puritanismo e objetividade eu me confundia. Mas usava a desculpa de estar protegendo-o de assuntos que podiam chocá-lo ou que ele considerasse perda de tempo na vida de um. Era a minha fragilidade de iniquidades protegendo a fortaleza da virtude. A verdade é que eu me sentia mal de acompanhar a Sandra ao Gijón e dar de mim mesmo uma idéia do aproveitador do cinismo dela ao se sentar sem ser convidada em mesas de ricas pessoas que ela sabia, pagariam a conta. Quando eu conhecia alguém e era convidado, a primeira coisa que eu pedia era para sair dali. Eu não a teria na mesa de um anfitrião meu.

No dia em que Françoise Dorleac morreu, eu cheguei muito triste no estúdio. Ele me perguntou quem era ela e se a conhecia. Para ele era impossível que eu estivesse abalado pela morte de uma figura apenas emblemática. Essas eram as coisas nele difíceis para mim de lidar. Ele não chegava ao Andy Warhol, nem ao Truman Capote, nem ao Tom Wolf e muito menos no Rex Reed. Seria capaz de fazer figa se ouvisse o nome do Keith Richard ou do Mick Jagger e como todos os espanhóis da época que não falavam outros idiomas, nunca ouvira a Bette Davis, como Rosa Mollina, colocar as mãos na cintura e exclamar com total desprezo para o marido: What a DUMP! referindo-se a casa onde iriam morar. A dublagem obrigatória de tudo que era filme em exibição na Espanha era também um modo de Franco manter o povo espanhol ignorante do pensamento do resto do mundo sobre sua ditadura. Além disso, havia naquela época muito analfabetismo o que tornava o público incapaz de ler legendas. Mas o pior mesmo era o ouvido atrofiado, incapaz de entender ou reproduzir outros sons de linguagem, um problema que perdura até os dias de hoje. Nem o Antonio Banderas conseguiu. Eu odiava e no dia em que vi O Ladrão de Bagdad dublado, saí tão traumatizado do cinema, sem conseguir entender como um sacrilégio daqueles pudesse ser cometido.

Julio não tinha nenhuma noção do cinema americano e Billy Wilder ou John Ford eram nomes, para ele, sem nenhum significado. Levei-o para ver A Paixão Segundo São Mateus do Pasollini. Embora tivesse gostado, sua apreciação estava longe da objetividade que ele tinha quando falava de arte. Ele não tinha terminologia para essas coisas. Em plena época da eferescência do nouveau roman, não sabia quem era Rob-Grillet, nem Celine. Não havia nele nenhum traço do CAMP como definido por Susan Sontag. Ele realmente preferia Beethoven a Mozart.

Julio era claramente um reflexo do seu pensamento na sua vida. Quando o caso Tomasello veio à tona, seus opositores se deleitaram. Eu conhecia e cheguei a conviver com alguns dos mais acirrados. Não posso negar que fiquei abalado. Mesmo as explicações de Angel e Piar não foram suficientes para evitar que daquele momento em diante eu me envergonhasse de tê-lo surpreendido nu e me dar conta que ele tinha um corpo como o meu. Olhar nos olhos dele se tornou quase insuportável. Ele ficou abalado e eu me perguntava por quê? A obra de um artista menor, como ele mesmo colocava, fe-lo pensar por que não pensei nisso antes? Exatamente como eu, até os dias de hoje.

Quando a hora de viajar para São Paulo se aproximou ele e eu notamos que sua obra não estaria completa a tempo. Ele ainda tinha que concluir o móvel modulado que desenhara para o jovem diplomata brasileiro Celso Terra, seu grande amigo cujo apartamento freqüentávamos. Ficou então decidido que eu acabaria essas obras. Ele me entregou a chave do estúdio e quanto ao móvel do Celso, que viajara em missão diplomática para algum lugar na América Central, Paca, sua secretária doméstica, tinha ordens de me deixar entrar para o trabalho. E assim foi feito. Meus dias em Madrid estavam contados, uma enorme tristeza me ocupava, eu tinha vivido uma aventura emocionante para a qual nem sabia que estava preparado. Entrar no estúdio e não ouvir o

rádio ligado e saber que ele não ia chegar mais era o mesmo que viver o tempo depois da morte. Já não ia mais ao café Gijón nem freqüentava as noites da Gran Via ou da Plaza Mayor. O outono estava chegando, ventos e folhas mortas nas calçadas, eu passava por lugares sem conhecer a frase de Lévy-Strauss. Era como a seqüência de um filme no qual o diretor de arte tinha pensado em tudo o que dar ao diretor do filme para conseguir o clima adequado. Meu coração se apertava, eu tinha a clara certeza de que algo terminava sem nenhuma ansiedade ou esperança no que estava por vir. Quando meu amigo Jacques Carcanagues chegou a Madrid de uma viagem de férias à Tunísia, resolvi leva-lo a outros lugares. Sua intenção era voltar de carro para a França onde aproveitaria seus últimos dias de férias e veria seus pais. Ele me convidou e foi desta maneira que eu passei o outono de 1967 em Paris, com tempo suficiente para o Museu de Cluny, o do Louvre e de Rodin que ficava a uma caminhada agradável de onde eu morava. Até o dia em que me vi no porto do Havre embarcando no cargueiro Lê Foulaya em direção a Santos. Quem me recebeu com um sorriso de boas vindas foi um belo e jovem marinheiro que uma onda carregou para a eternidade, numa tempestade que enfrentamos quando o Atlântico se abriu diante de nós. Es estava numa janela e tudo vi acontecer...

Esta é uma obra de ficção, de fricção e de fixação que está chegando ao seu intervalo.

Depois de todos esses dias em que outra coisa não fiz por dois meses, volto a me perguntar o porquê deste livro. Mestre Didi da Bahia, meu Pai, um dia me disse que a fruta só dá no tempo. Como artista plástico que pouco ou nada interferiu com sua obra na vida das comunidades que frequentei, sempre usei a minha liberdade de expressão dentro daquele princípio tão bem justificado na língua inglesa: *I took it for granted*. Cheguei mesmo a bem conviver com a possibilidade de estar construindo uma obra para a posteridade. Nunca dei para isto a menor importância.

Uma característica da personalidade do meu pai, o biólogo, recebi sem um pensamento analítico: a de que nasci no meu lugar e pelo menos essa luta eu não teria que lutar. *What ever that means*. E se lutei alguma luta, foi a de suportar paciente ou revoltadamente essa condição. Algumas vezes foi muito difícil, algumas vezes muito fácil. De estar certo ou errado sofri sempre esse tormento. Mas, quer nas ruas de Xi' Am, quer nas de Itacoatiara, posso olhar as pessoas nos olhos, reconhecê-las familiares, simpatizar ou não com elas, porém saber que delas o lugar e o meu verbo estar, nunca cruzaram. No entanto, que poeta leva seu lugar à sério?

Uma coisa descobri escrevendo: que é muito fácil um estar e ficar muito satisfeito dos seus pontos de vista, alguns até surpreendidos na ação de escrever. Posso dizer que escrevi para descobrir minha obra e, descobrindo-a, minha satisfação é a de ter agido. Nos dois sentidos: descobri-la é fazê-la existir. Eu devia isso ao Luciano, ao Jozinei à Sylvia. Será isso o tão na moda ser pro ativo? Eu sinceramente espero que não. A gente que se considera pró ativa, na realidade, só está procurando um lugar que possa se apossar de ser seu. E defende-lo mesmo à custa de más ações, se preciso for.

Escrever tem muito a ver com a alegria. Ser alegre é estar aberto à possibilidade, não importa o que isso possa nos custar. Como lindamente o põe J.P. Carse.

A luta pela sobrevivência sempre me pareceu um aviltamento das verdadeiras razões do nosso estar, do nosso verbo ser, do existir. Nem queria perder tempo de aqui a essa condição me referir. Mas sou um cidadão do sub mundo disfarçado pela Internet. Não tenho o menor problema de me reconhecer viciado no Google e no You Tube. Nem de longe chegaram a ameaçar o meu hábito de ler. Nenhuma tecnologia jamais substituirá o prazer de ter um livro entre as mãos e passar as páginas à medida que a leitura avança. Antigamente os livros vinham com as páginas emendadas e um objeto que podia ser até de ouro ou prata, era comum nas casas que tinham livros: a faca de abrir livros. Sei das mil utilidades que a Internet proporciona para um sem número de tribos que dela se servem com todo tipo de propósitos. Foi depois de experimentar certas redes sociais que me convenci da estupidez das mesmas Orkut e do Face Book, uma opinião muito pessoal. Me lembro de um texto do Márcio Souza lastimando a ausência, o silêncio dos estudantes amazonenses, que agora também são universitários, quanto ao bem estar de Manaus, do Amazonas, do Brasil, quanto às decisões administrativas dos poderes que nos regem, quanto a tudo e todos os problemas tais como exclusão social, pobreza, destituição e o esfacelamento da família. No Colégio Estadual pelo menos debatíamos o direito do Carlos Farias de Carvalho de sentir o gosto por meio dos olhos e o paladar, por meio das narinas.

É esperando um tempo eterno por um ônibus que olho para Manaus. Apenas isso. Olho. Anulo a espera e a esperança no sentido que eu dou à expressão das pessoas que vejo. E penso em Roberto Evangelista:

olhos alheios

*espelho onde todos
refletimos*

As minhas perdas são aquelas dos pensamentos que me encontro com baterias descarregadas para pensar. Sem um carregador.

Sempre voltei a perguntar ao Benedito Nunes e à Maria Sylvia de que maneira viver de agir um sistema filosófico. Falávamos tanto de Riobaldo e Diadorin e por meio deles eu queria entender Platão, o mais simpático dos três para mim. E num tempo em que Manaus se transformou em Rio de Janeiro via Camus, no fim da tarde eu andava nas areias de Copacabana também procurando dar sentido à expressão das pessoas. Eu era recém livre do provincianismo que me baniou de Manaus. Eu sou livre. O Luciano me deu essa evidência sendo mais alado do que eu.

Meu pai, certa ocasião, exasperado com a minha estupidez, me perguntou se eu achava que era um ser humano. Uma pergunta difícil de ser respondida por uma criança de oito ou nove anos de idade. Tratava-se de um problema de aritmética que eu não conseguia resolver. Suas explicações eram intimidantes demais, ele sempre me ensinou com a atitude e a expressão de quem malhava em ferro frio. E sem nenhuma paciência, desesperado querendo extrair de mim alguma reação, algum brio.. Era como se sempre tivesse sabido de mim, da minha preguiça, do meu jardim secreto, da minha incapacidade de lidar com a realidade. E má vontade também. Quem jamais queria saber da realidade se eu tinha tantos filmes para ver? Uma coisa ele fez para me deixar muito feliz: castigou-me de todos os modos possíveis, mas nunca me proibiu de ver filmes. Isto só eu posso dizer o quão incrível foi.

Embora eu estivesse cercado por condições que odiava, os verdadeiros problemas da existência me chegavam através dos filmes: seriados, cowboys, whodunnits, vampiros e zombies, comédias e até mesmo os que eu não tinha a menor possibilidade de entender. A realidade que me cercava estava mais para o neo realismo italiano, que ele tanto admirava, com toda a carga do preto e branco granuladíssimo, tragédias, miséria, ranger de dentes e tudo o que eu odiava e não vinha no Technicolor da Nathalie Kalmus. É por isso que eu vivia com o celofane preto que embalava o chocolate Diamante Negro que sobre os olhos transformava lindamente tudo o que eu via. Nunca me conformei com o fato de minha mãe não usar luvas nem chapéus e que ela não tivesse um mink prateado e uma caixa de jóias valiosíssimas.

Quando eu via o Hindemburgo tão bem vestido, eu achava que ele estava mais para o primo Sidney do Tom Sawyer e dos irmãos Geste do que para mim, sem camisa, pés descalços. Mas sua atitude era a de um jovem aristocrata que eu olhava como se ele fosse em Tchnicolor. Ele não era real. Até o nome: Shermule de Alcântara me levava a pensar que eu não podia me aproximar dele assim com tanta à vontade, mesmo agora que a definição do Príncipe de Lampedusa sobre o esnobismo está no meu conhecimento. No fundo, no fundo, eu sabia que o Hindemburgo algum dia se sentiria tão esnobe quanto eu diante da minha aproximação.

Só para iniciados essas reflexões? É possível. Talvez. Talvez eu esteja cansado de fingir que acredito que as pessoas saibam do que estou falando. Nunca gostei do rio na seca: a expressão shallow waters sempre me incomodou.

Em Manaus, os anos 50 são a glorificação do Impressionismo, pós Impressionismo e contemporâneos (fim do século dezenove) do Expressionismo. A SKIRA tudo publicava prenunciando a afirmativa de M.McLuham que a qualificou de democratizadora dos museus, que segundo um brilhante achado de Carse não se destinam a proteger a arte das pessoas e sim as pessoas da Arte. Embora seus textos fossem eficientemente esclarecedores, estavam em inglês e, além disso, atravessávamos a fase Andy Warho: I rather see than read. O período Azul e a fase Rosa de Picasso muito me perturbavam, me influenciavam e eu nunca tinha visto a pintura Lês Demoi-

selles d'Avignon que, naquela época estava completando meio século de existência. Nessa época a revista LIFE revelou ao mundo o maravilhoso aparecimento de Pollock, o primeiro artista americano com status de gênio, comparável a qualquer outro europeu. E artistas como De Kooning e Jasper Johns já estavam produzindo um estilo que, depois de acrescido de Jim Dine, Andy Warhol, James Rosenquist e outros, definiu o que se chamou de Pop Art, o movimento que definitivamente colocou os Estados Unidos no mapa mundial das artes.

No Centro Pompidou vi em 2005 a grande exposição Picasso x Matisse que se estendia também ao Petit Palais. E era um privilégio ser capaz de distinguir o silêncio de Matisse e os ruídos de Picasso o stand still e o movimento, a sutileza e o escracho, a essencialidade e o exagero. Eu me divertia pensando em Paul Picasso depois de uma visita a Matisse e o pai lhe perguntou o que tinha achado. O jovem respondeu que achava Matisse um grande pintor. E eu? perguntou Picasso. Você? você apenas brinca com os seus pincéis.

O roteiro da exposição era uma perfeição de procedimento didático. Qualquer exposição que não ofereça a seus visitantes a evidência que o passado sempre estará aberto a interpretações criativas, falhou no seu objetivo. Tanto no Pompidou como no Petit Palais era totalmente direcionada para mostrar aos visitantes a possibilidade de uma coexistência entre dois espíritos tão diametralmente opostos e tão igualmente gigantesco. Em nenhum momento promovia a dissipação do seu verdadeiro objetivo.

A minha maior satisfação era a de ter obras de Matisse como ele as pintou, nos tamanhos reais e nas cores que não estavam deturpadas como nas impressões. Mesmo nas da SKIRA e nas da TASCHEN. E era um modo de me vingar de Bacon quando afirma para David Sylvester que Matisse era um pintor que não tinha o que pintar. Eu estava diante de uma grande tela, realizada em tons sujos, que mostra a Notre Dame como se não mostrasse a Notre Dame. Eu me deslumbrava e me penalizava de Bacon que, por medo, era incapaz de entender tanta diversidade. A melhor lembrança no entanto era a do Pe. Ruas...

Não tenho a menor idéia das conseqüências desta minha ação. Digo, depois de publicá-la. O ato de escrever não é novo em minha vida, sempre escrevi mais do que fiz qualquer outra coisa, inclusive desenhar ou pintar. Mas desta vez tenho um pensamento adiantado que é necessário, o da publicação, sendo um livro muito diferente de um artigo, um ensaio, uma apresentação geralmente acompanhadas de muitos mais ruídos do que um pode desejar. O livro também é um objeto, um belo objeto.

Meu pensamento, se é que tenho um pensamento e pensamento é tudo o que eu quero ter, nasceu da convivência com tantas pessoas, leituras, tentas emoções e tantos desapontamentos, na minha busca eterna para me situar diante do meu pai e poder olhá-lo nos olhos, sem nenhum orgulho ou altivez, apenas olhá-lo. Todas as vezes que, por algum motivo vejo o meu retrato nos jornais, ainda o ouço dizer para a minha mãe: nós ainda vamos ver o retrato dele nas páginas policiais dos jornais! Mas preciso dizer que essa recordação não vêm acompanhada de desamor. Eu até acho engraçada porque continuo o porra louca do tempo em que ele fez essa previsão. A minha continuação era a minha capacidade de mudar.

*Mudar
Mudei sempre*

Agora, o tempo dessas considerações passou. A concentração que exigi de mim mesmo para formulá-las, não poderá perder validade e, se um dia me surpreenderem, será um sinal de que nada é estático, de que o TAO está em tudo.. Sou muito feliz de ter vivido este tempo e pensar no meu mais cotidiano me leva aos encontros com Sérgio, Jair e Antônio Francisco que é Ramos porém mais conhecido por Auzier, o sobrenome de uma tia muito amada e que consigo fisgar o ídolo da minha infância. Damos muitass gargalhadas, somos extremamente cruéis uns com os outros mas, pensar neles me dá um grande sentimento de situação. As vindas de Roger

ÓSCAR RAMOS.

e Alex aos domingos para jantar com o Alex mostrando para mim e Zezinho uma modernidade de expressão que nos deixa embasbacados. Tenho vontade de falar de todos a quem devo muito sobretudo pelo meu amor à vida e a alegria de me saber com. Muito me energiza a caminhada do Nei, a coragem de Karitaiá, da Maria, a irmã que descobri em Manaus.

E de tantos outros cuja força supera sempre na luta contra a destituição. As lições de essencialidade que a vida em Manaus impõe faz de todos vencedores e a vitimização não existe.

Como a princesa de Bagdad, olho assombrado o rosto do Fábio na água, o olhar citrino que me olha sem parar, incapaz de saber se ele está lá no fundo ou se é um reflexo do alto. Sei apenas que, como no filme, se eu tocar na água, a imagem vai se desfazer. É algo cuja essência não posso atingir: nada é mais decadente do que a tradição que me pertence e ele é a pessoa mais livre que eu conheci, conheço.

As pessoas são bonitas e grandes. Ou seja, beleza e grandeza está nelas e esta é a melhor expectativa que um pode ter.

Eu sei que o Zezinho vai estar sempre lá e que a Rita e eu, sempre que nos achamos, nos achamos por uma eternidade.

E o Lemuel que saiu das páginas da Emily Bronte, o senhor de terras, o cultivador de orquídeas no topo de uma altíssima árvore onde só ele vai, o imitador do Uirapuru, um ser pensante para quem o privilégio da existência que lha coube não passa despercebido.

Ana Cristina, Carla, Cristiana. Valdenice, Marco Antonio, seguram a minha mão. O Chicão e o Ivano também.

E o Jandr é com quem dou gargalhadas cada vez que vemos duas vacas atoladas.

Assim quando o japiin ka kuaiá kuká trás o seu canto até a minha janela, eu sei que tudo está bem.

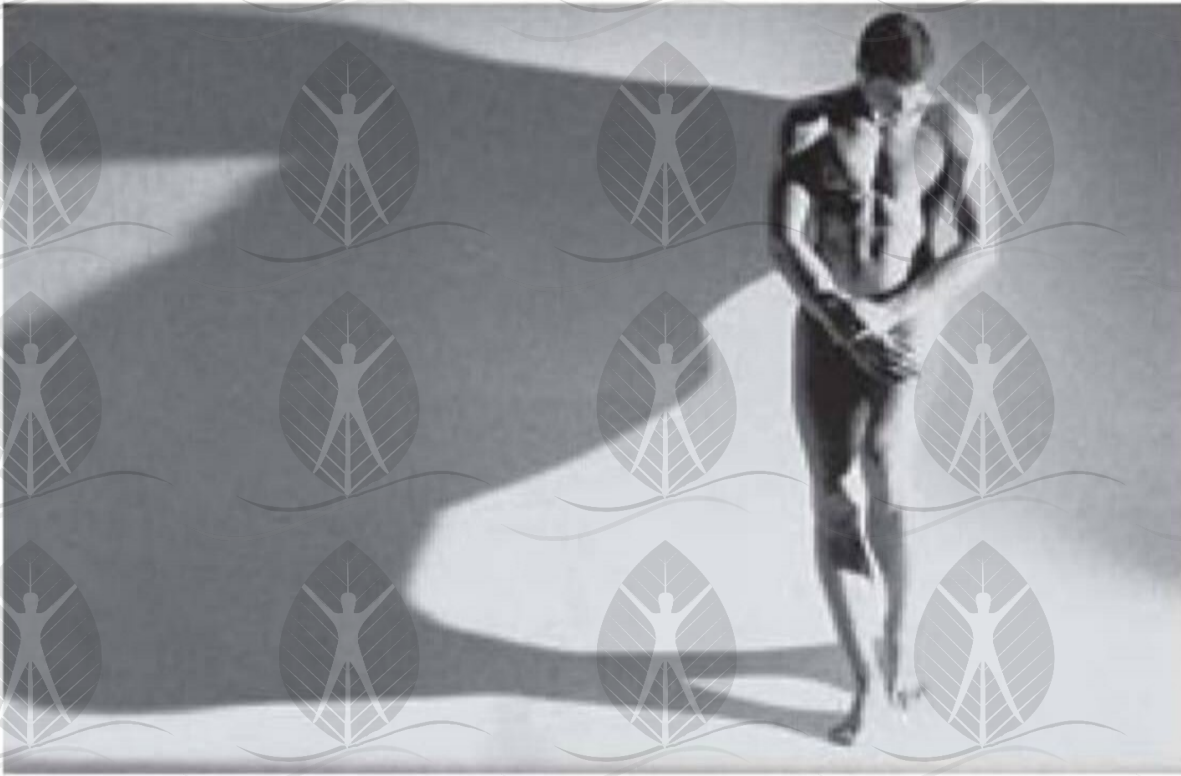
Na caverna, abrigado da chuva, o estrangeiro olha e se delicia no que vê.

THE END



Capa do livro de Waly Salomão com foto de Ivan Cardoso

ÓSCAR RAMOS.



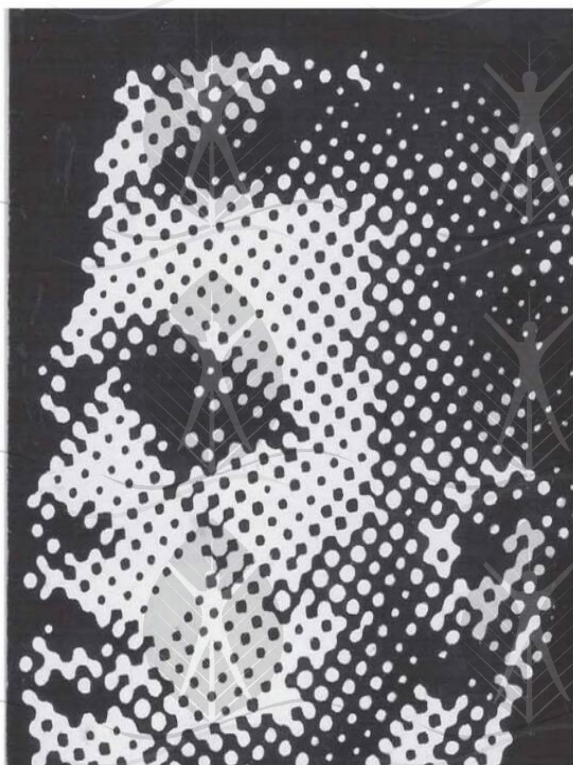
Duchamp: qualquer forma pode ser projeção de qualquer coisa dependendo do ponto de fuga.
Oscar Ramos: qualquer forma pode ser projeção de qualquer coisa dependendo do plano de projeção.



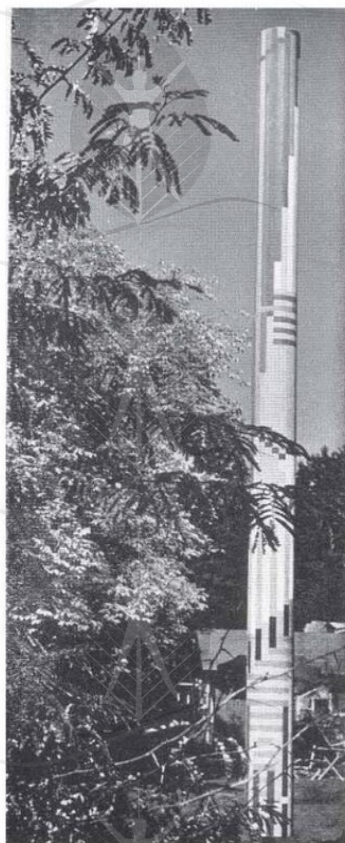
Ivan Serpa



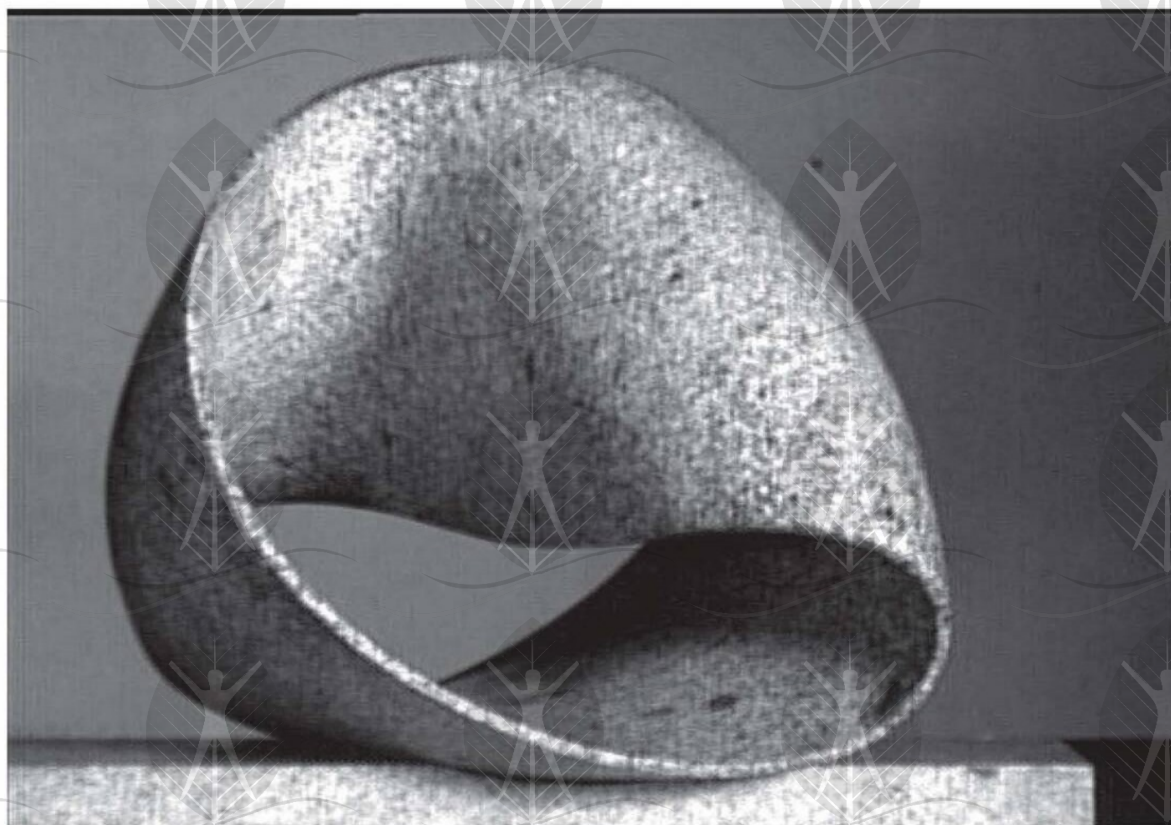
Ivan Serpa



A minha retícula



Pintura em forma de coluna Max Bill



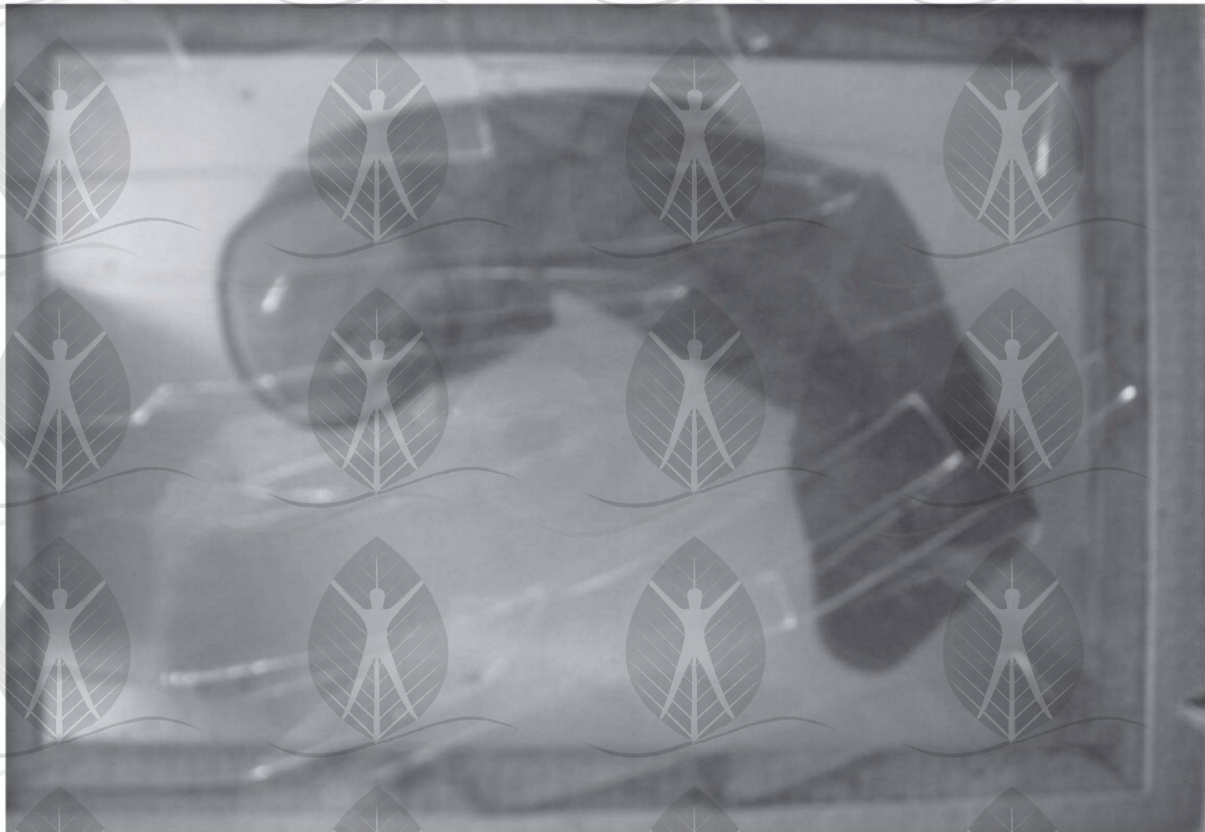
A fita de Moebius Max Bill

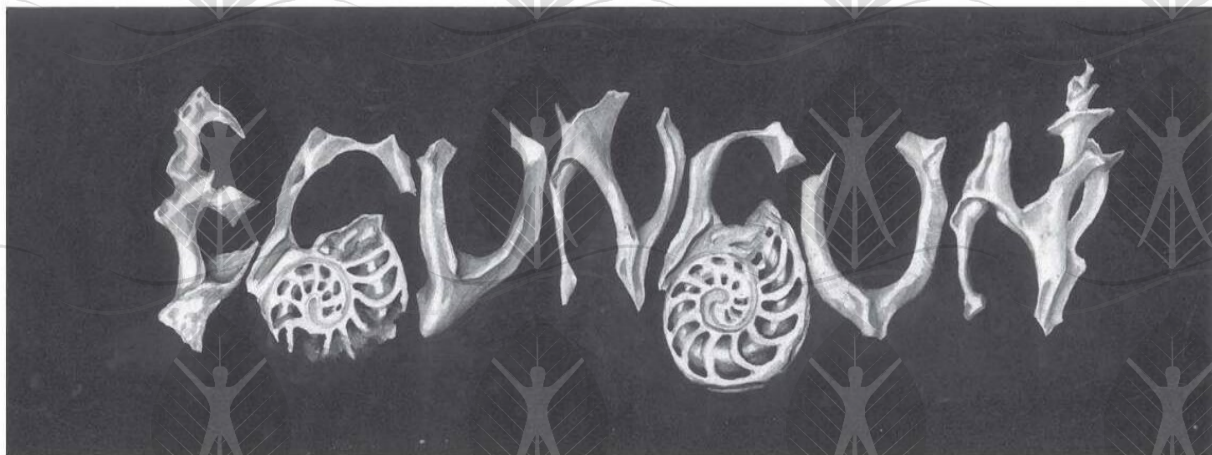
ÓSCAR RAMOS.



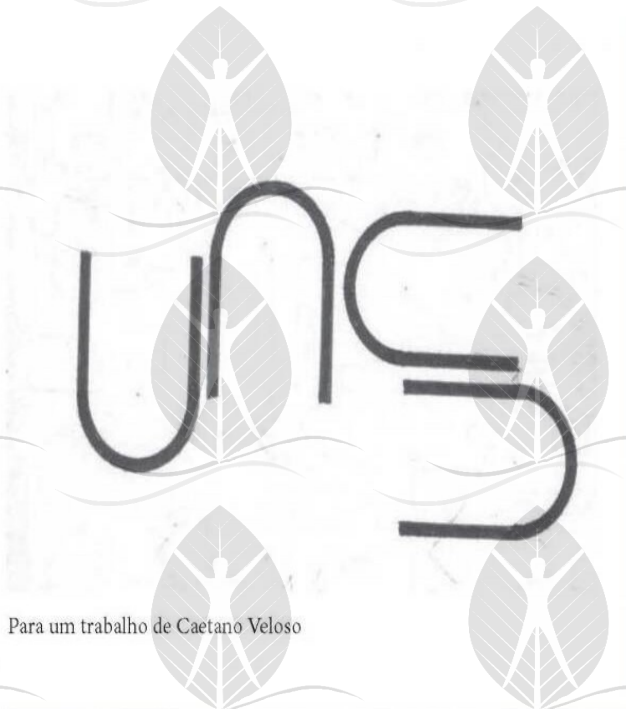
Caixas de evidências nº1 Projeto Urca-Ramos

Caixas de evidências nº3 Projeto Urca-Ramos

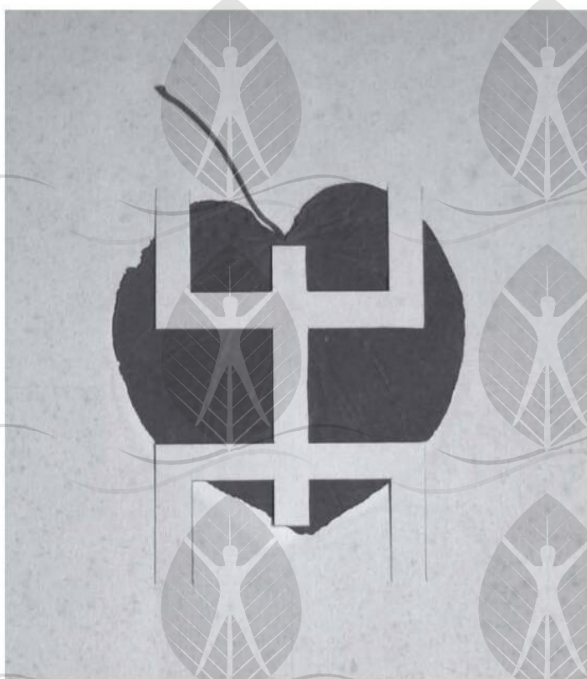




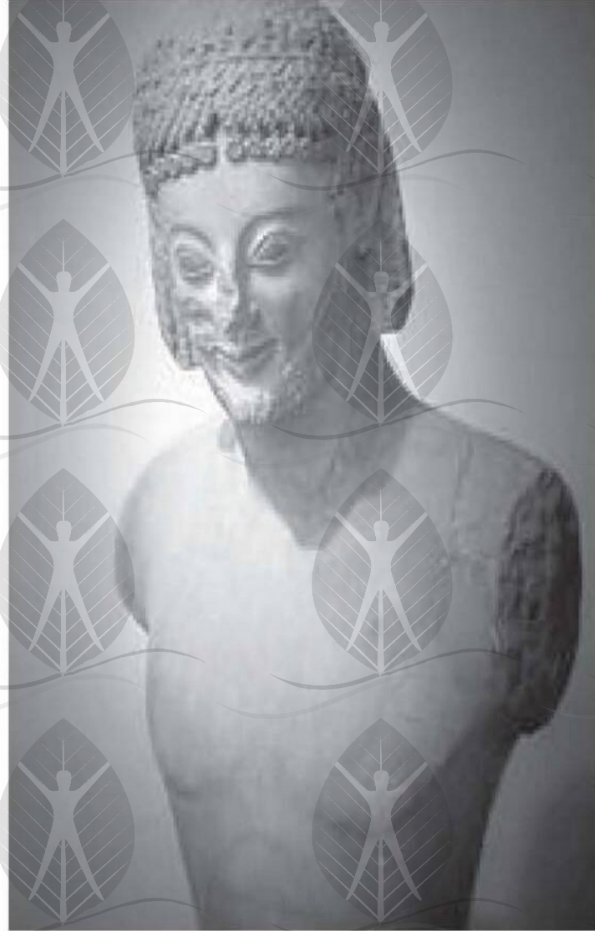
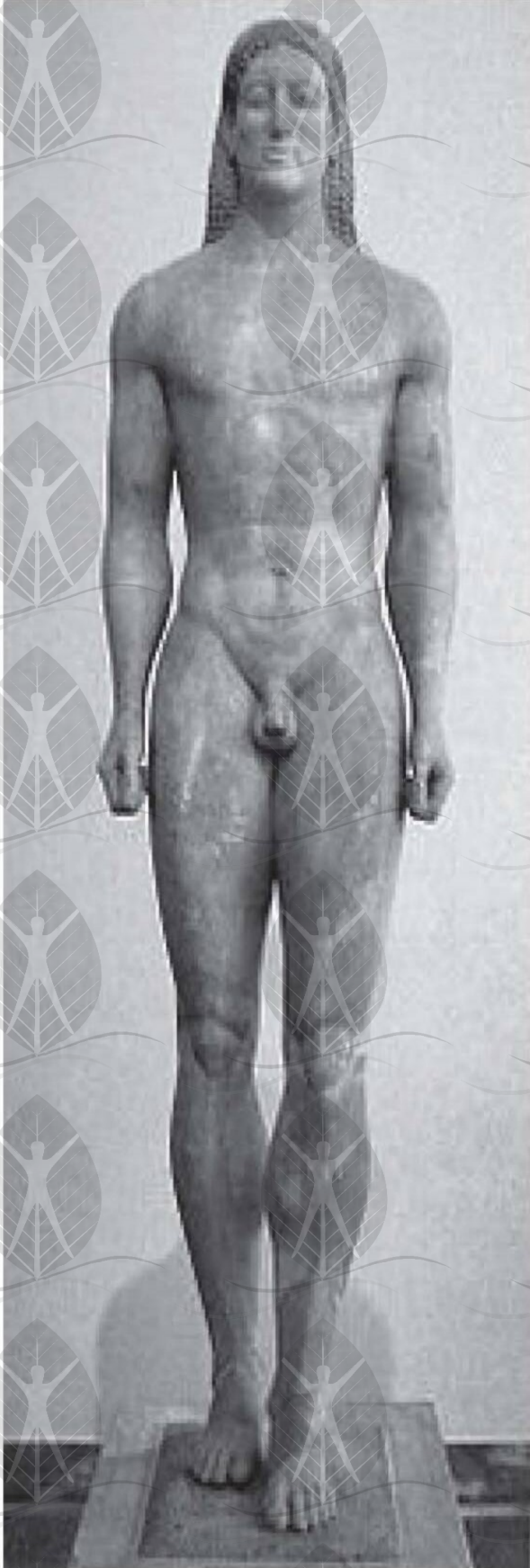
Letreiro para o Filme



Para um trabalho de Caetano Veloso

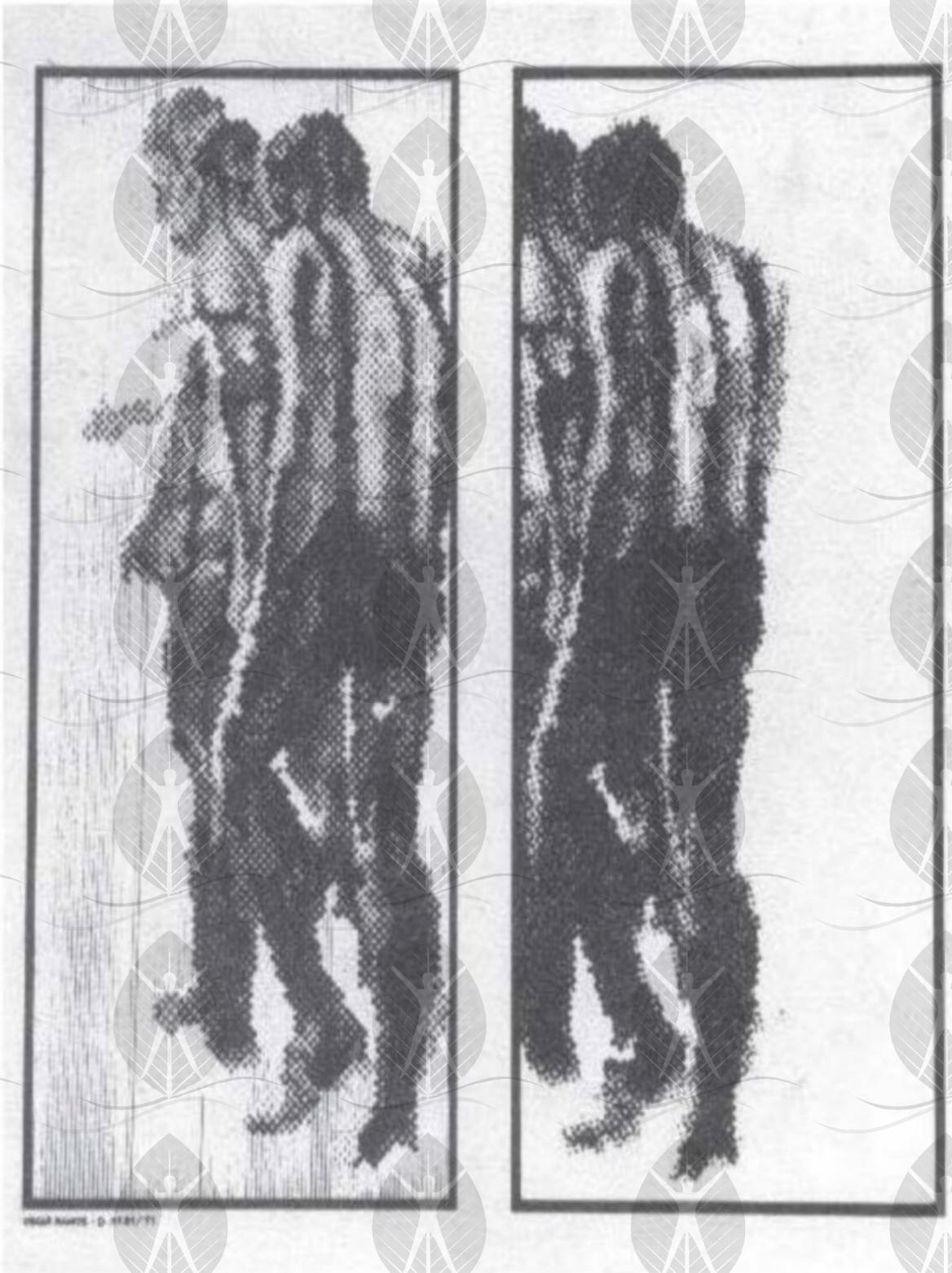


Grafite na parede da instalação como em Itacoatiara



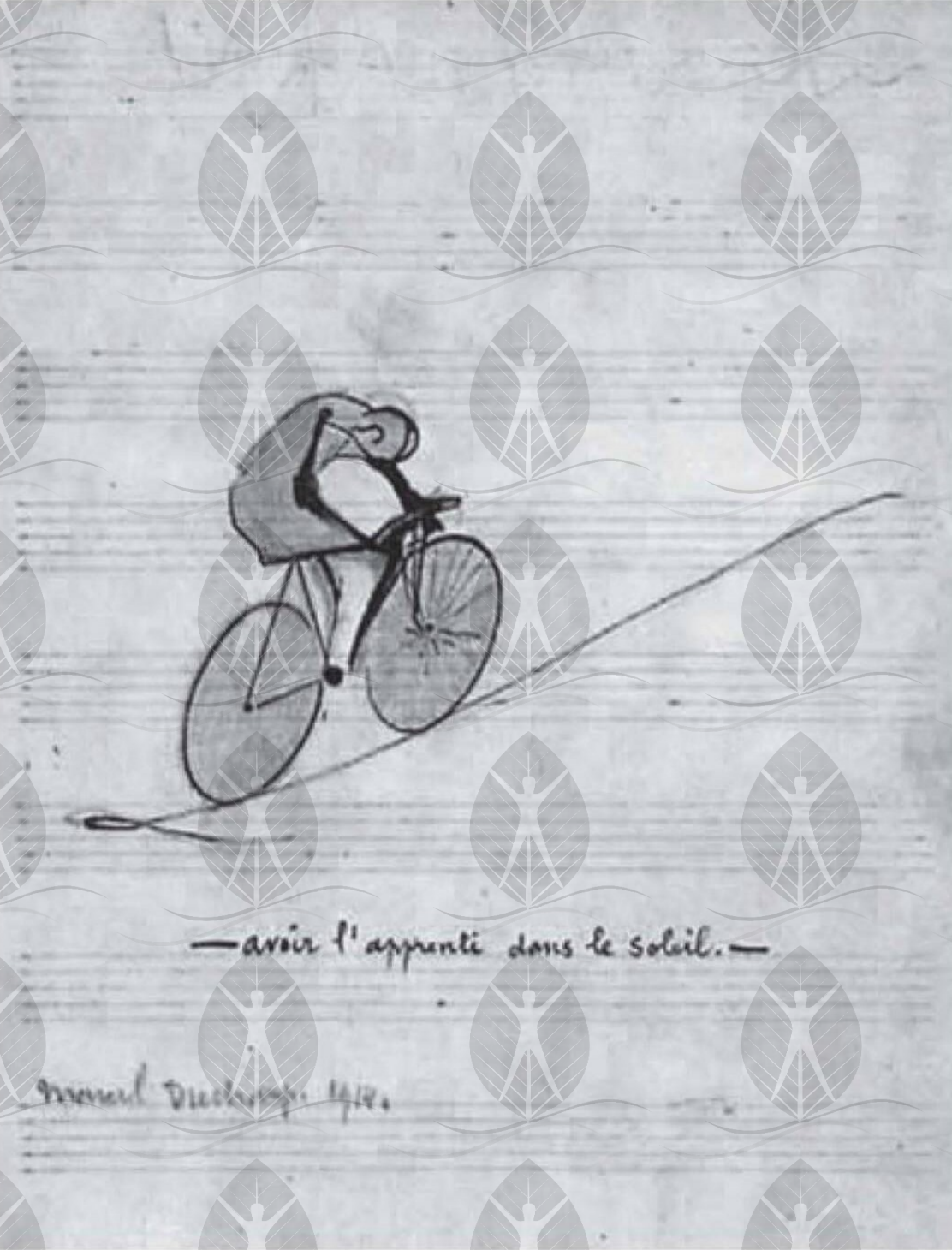
Kouro

Kouro



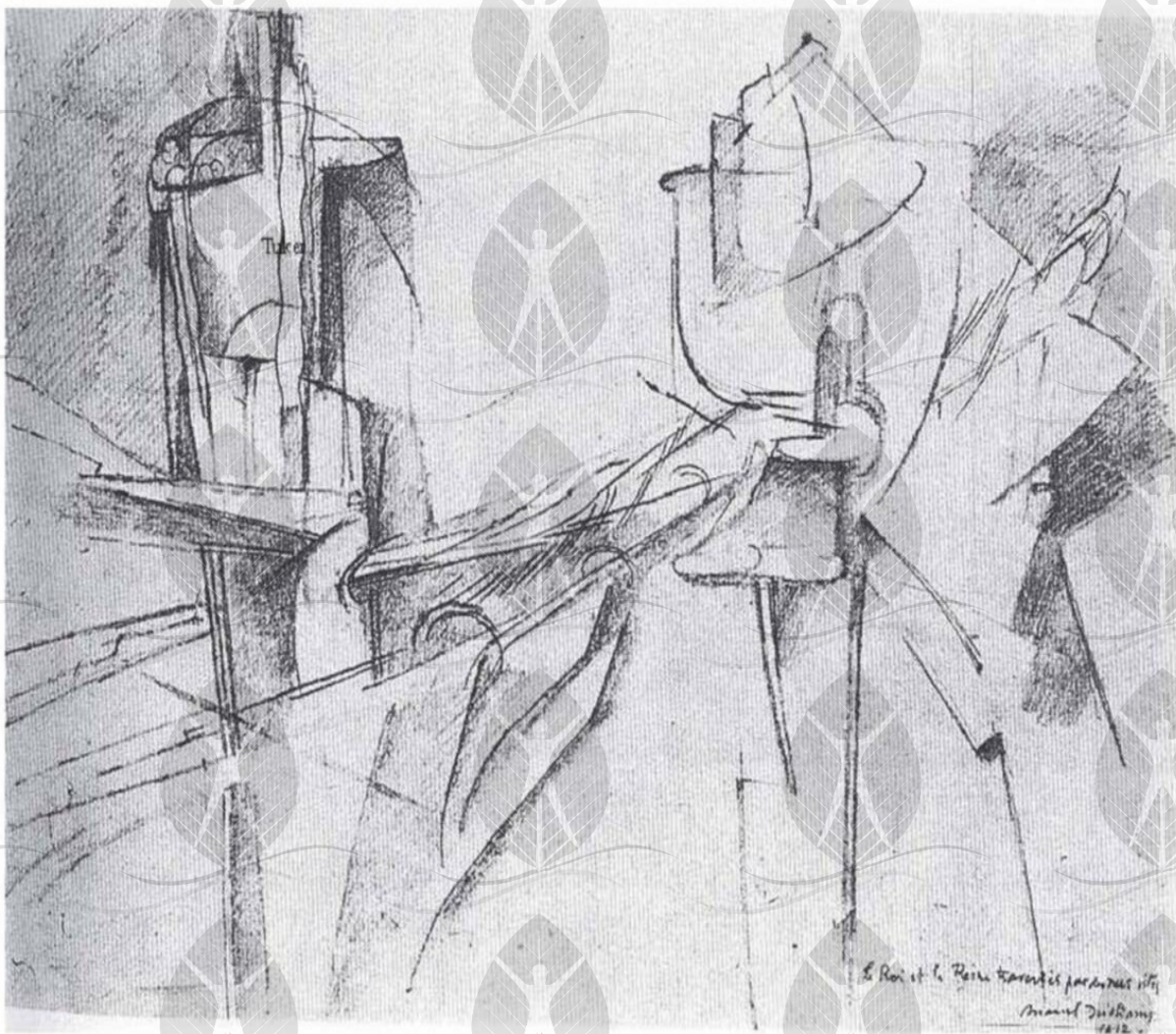
YEAR NAME - 0. 01/01/21

ÓSCAR RAMOS.



— avoir l'apprenti dans le soleil. —

Manuel Duchamp, 1912.

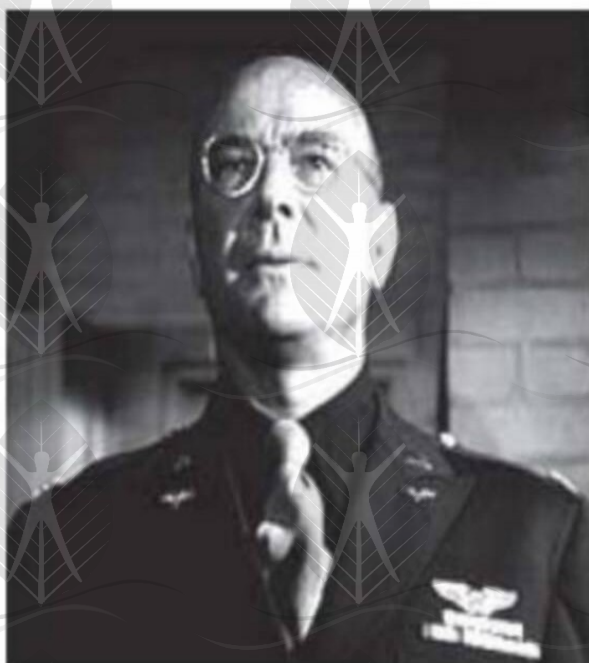


Le Roi et La Reine Traversés par de nus vites

ÓSCAR RAMOS.



John, Beau, Digby ou Ray Milane, Gary Cooper, Robert Preston no filme BEAU GESTE



Dean Jagger - Oscar de Melhor Coadjuvante do filme Alma em Chamas



Maria Bonita - Maria Felix

ÓSCAR RAMOS.



O Maravilhoso Mascarado



Tensão em Changhai



O Ladrão de Bagdad

ÓSCAR RAMOS.



Lana Turner

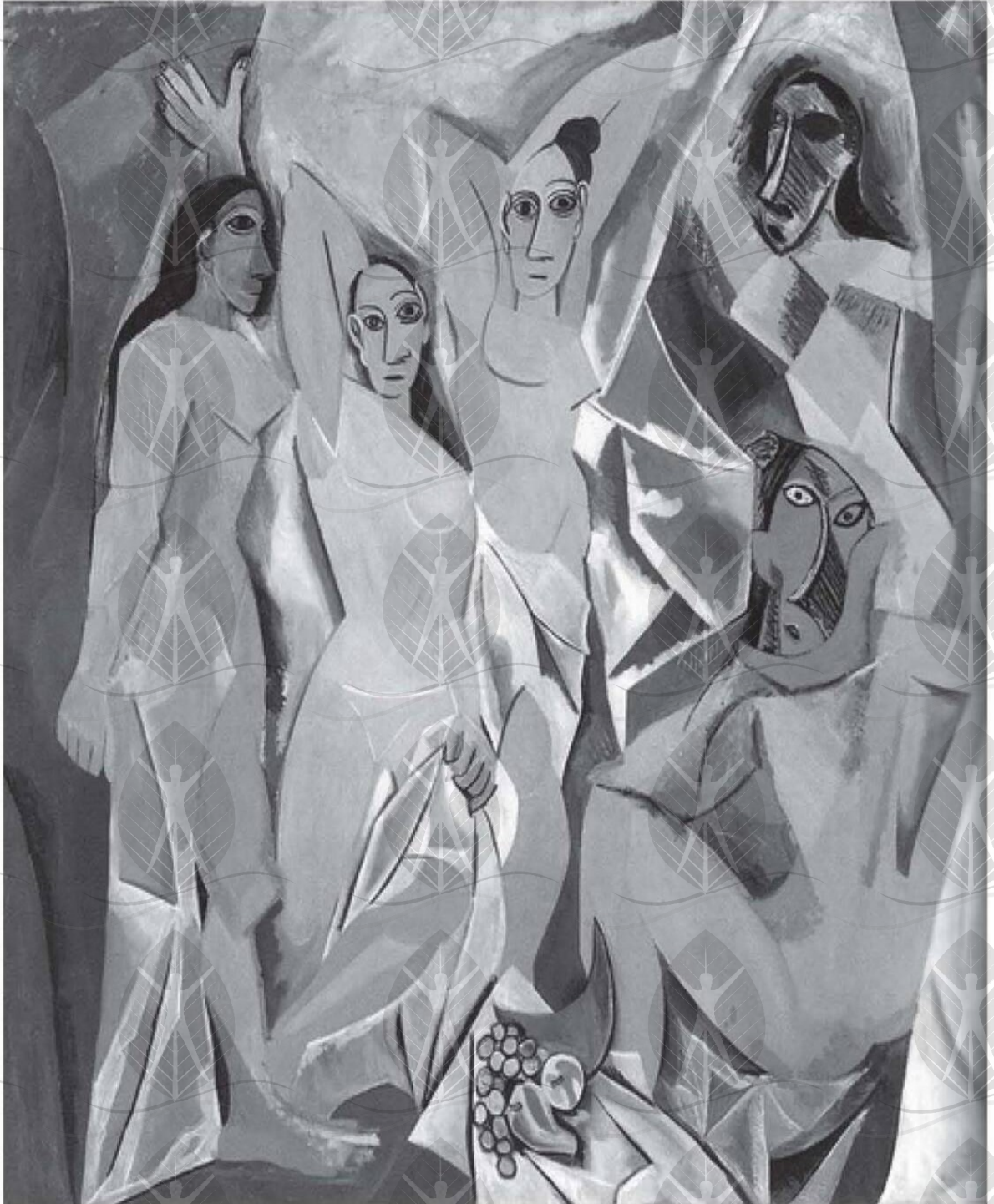
Clara Calamay e Massimo Girotti



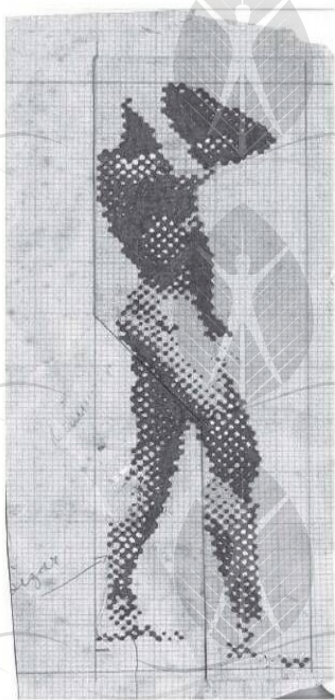
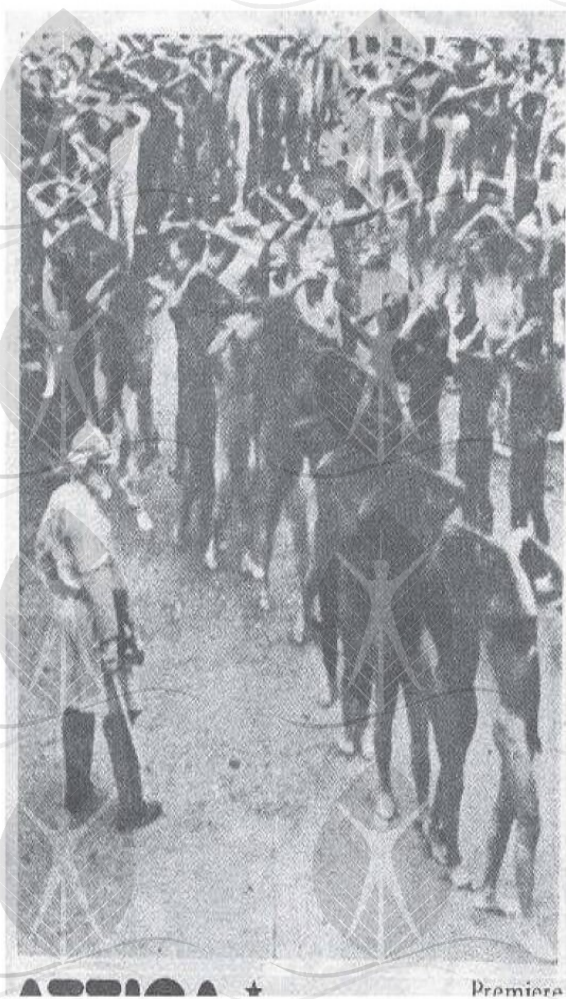
John Garfield

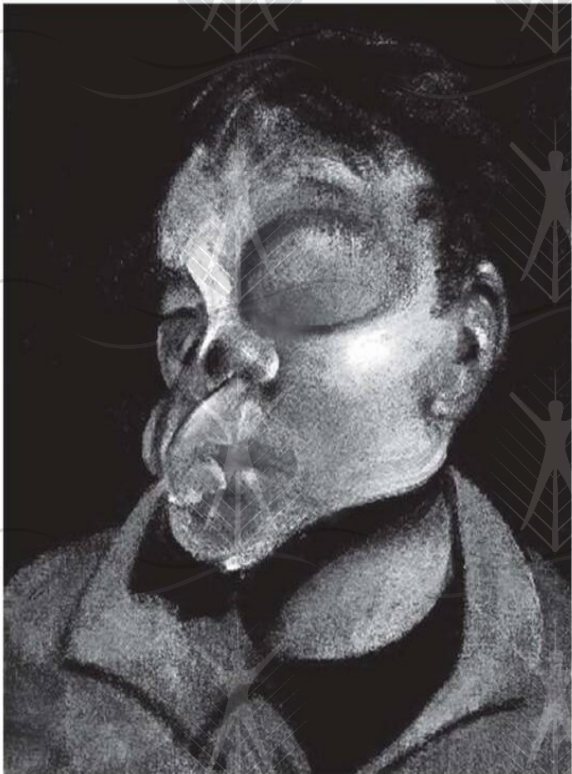
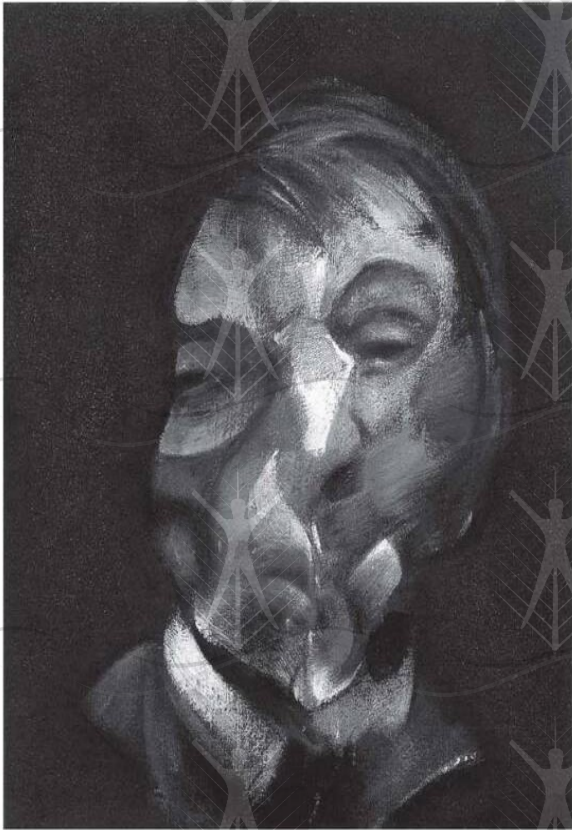
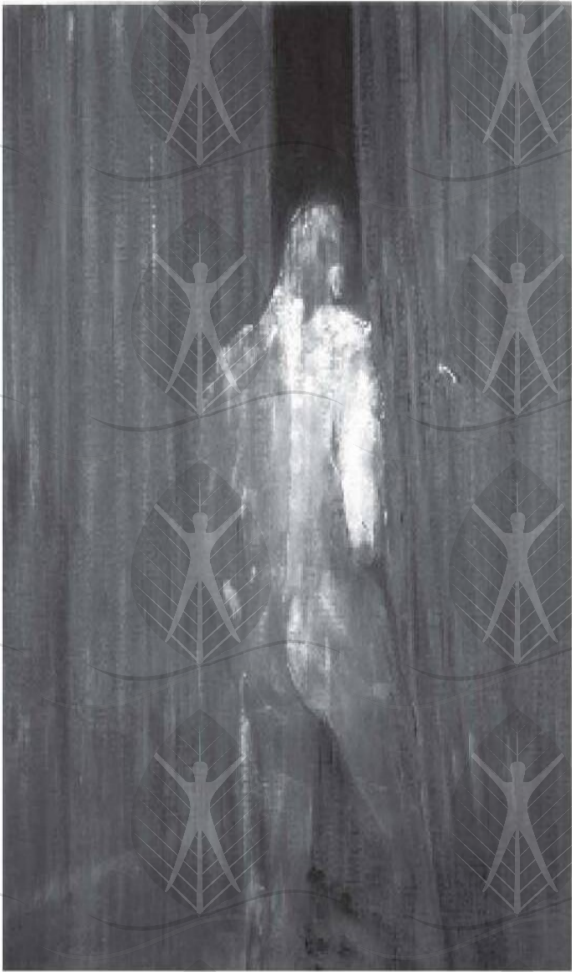


O DESTINO BATE A PORTA - O Americano Tay Garnett e o Italiano de Visconti

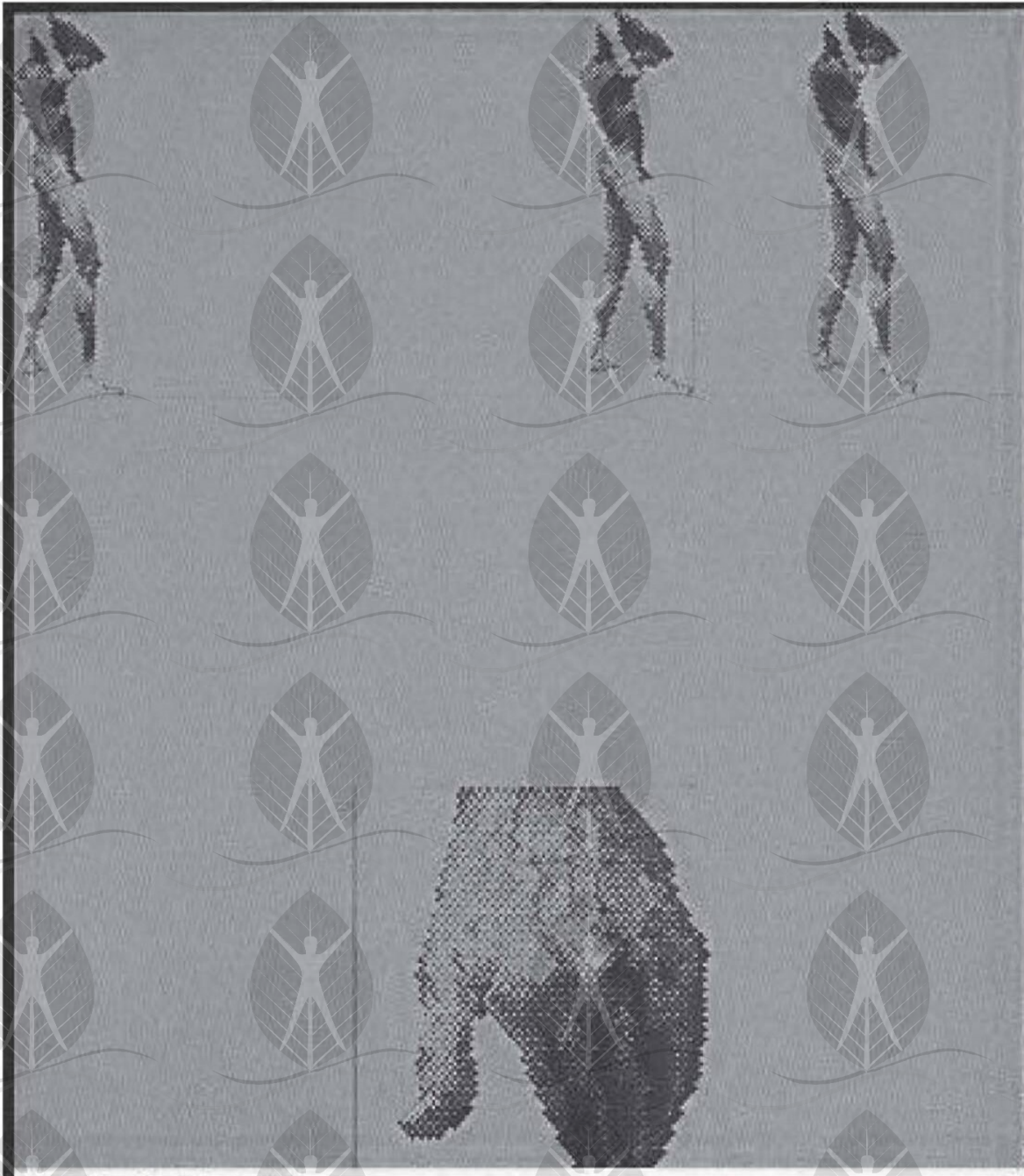


Les Femmes d'Alger





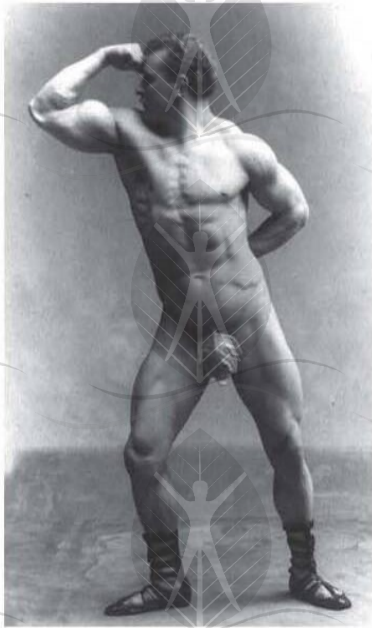
ÓSCAR RAMOS.



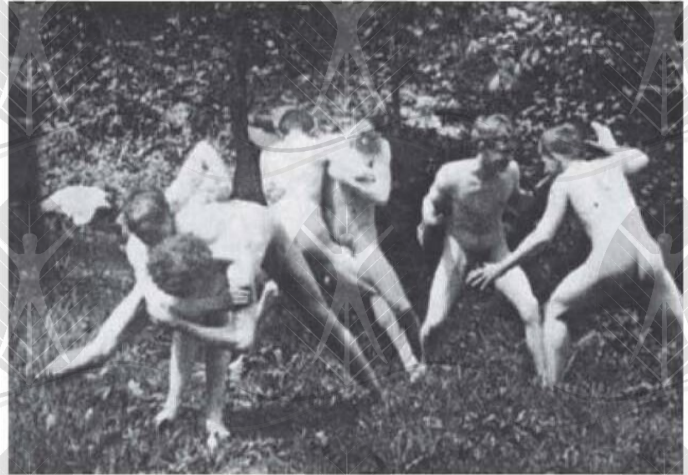
For the blind all things are sudden, 1993
Óscar Ramos - 1,20 x 1,20 m

Para o cego todas as coisas são súbitas

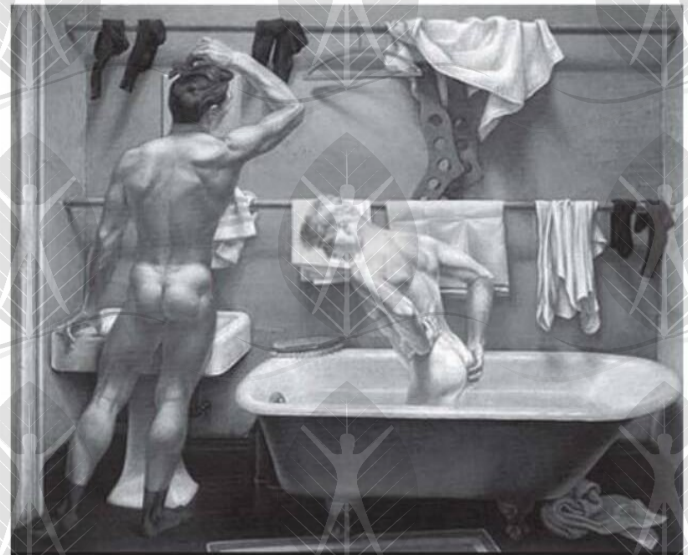
Antes de Bob Mizer



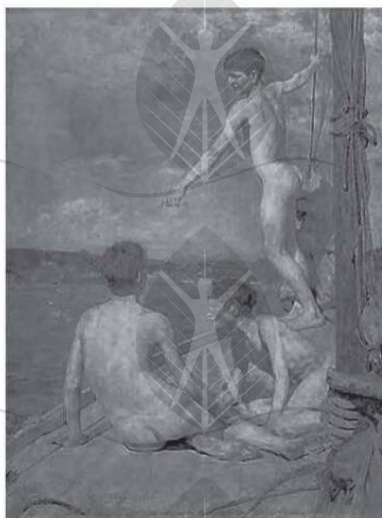
Sandow Lutador do Sec XIX



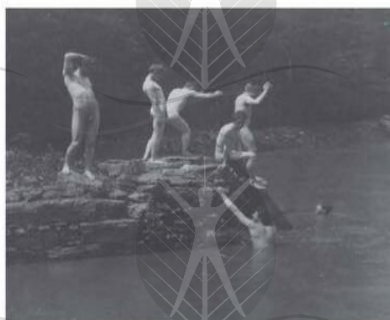
Eakins Pintor Americano Sec XIX e XX



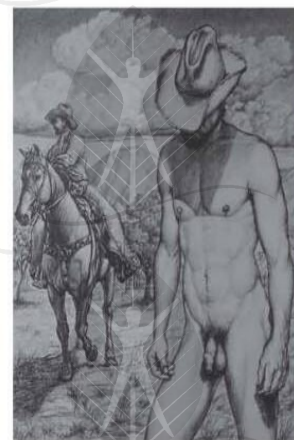
Cadmus, pintor Americano Sec. XX



Tuce, pintor Irlandês Primeira Metade do Sec.XX



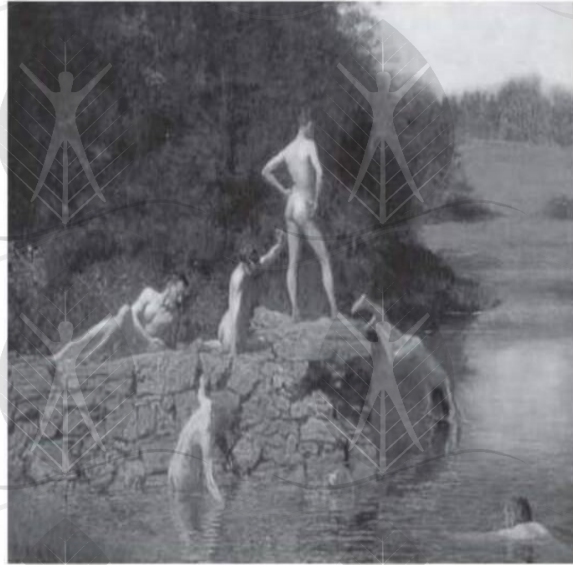
Thomas Eakins



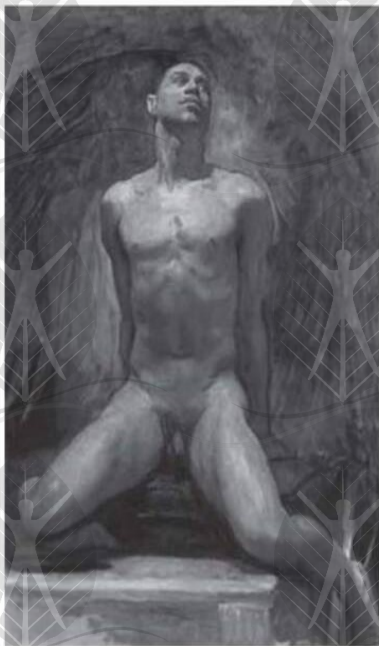
Delmas Howe Americano Sec XX



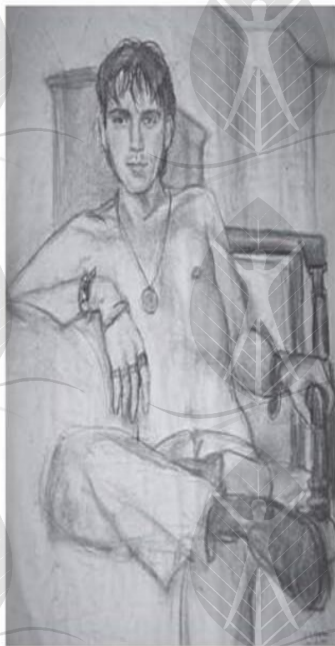
Tucker



Eakins



Sargent

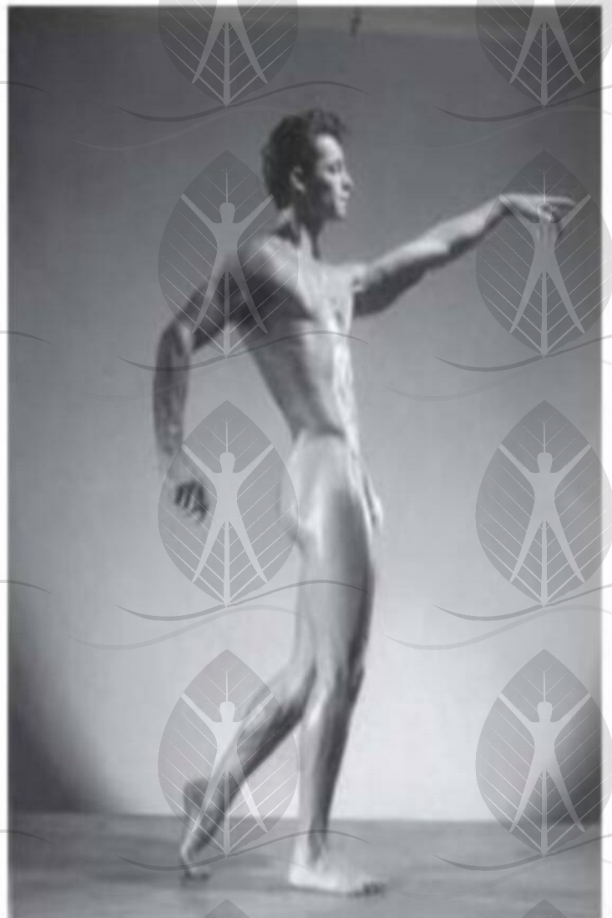
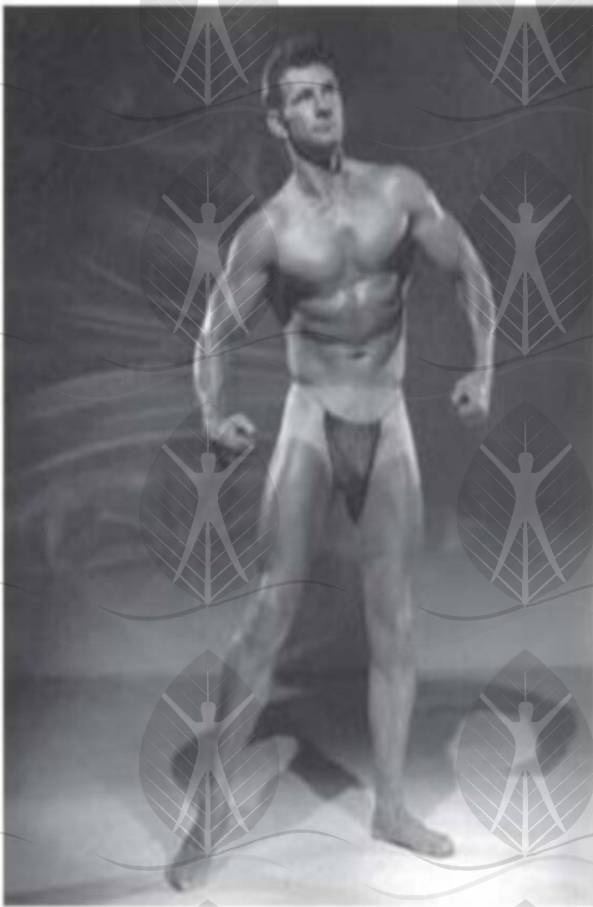


Cadmus

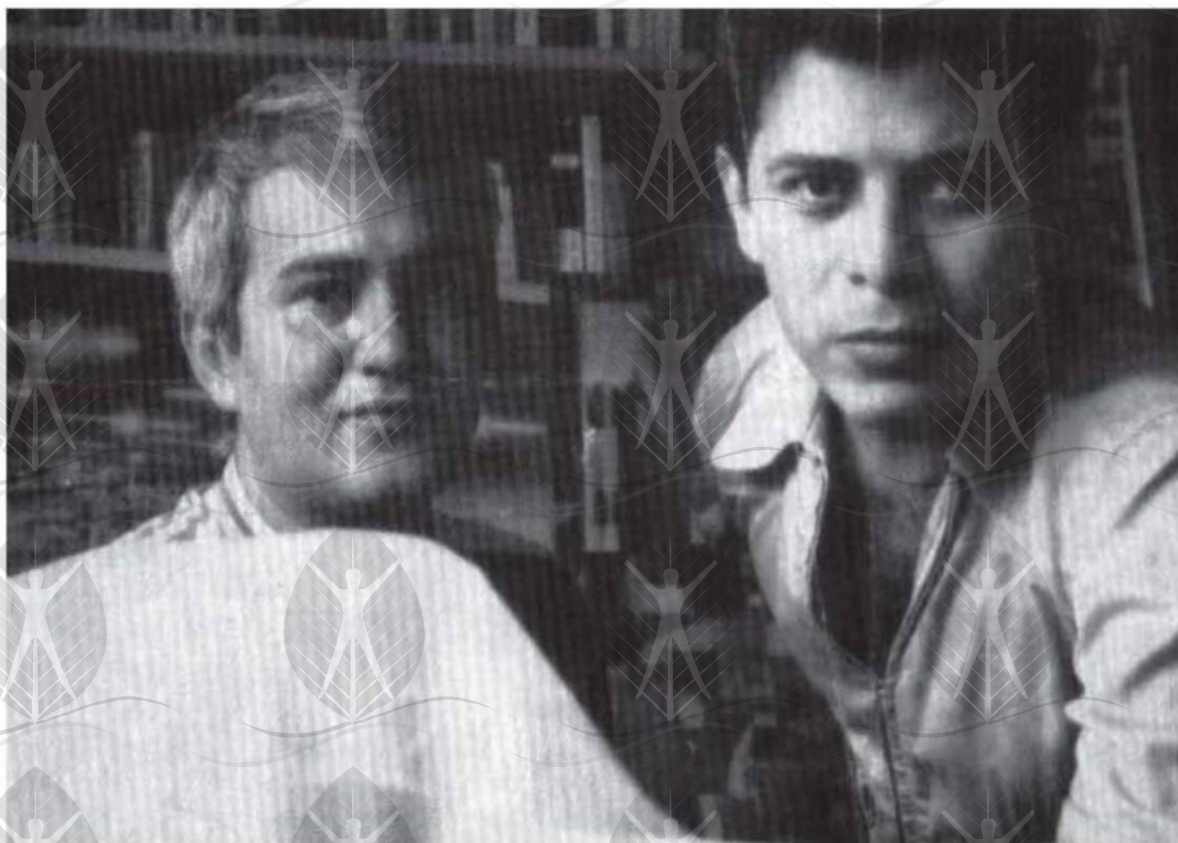


Sargent

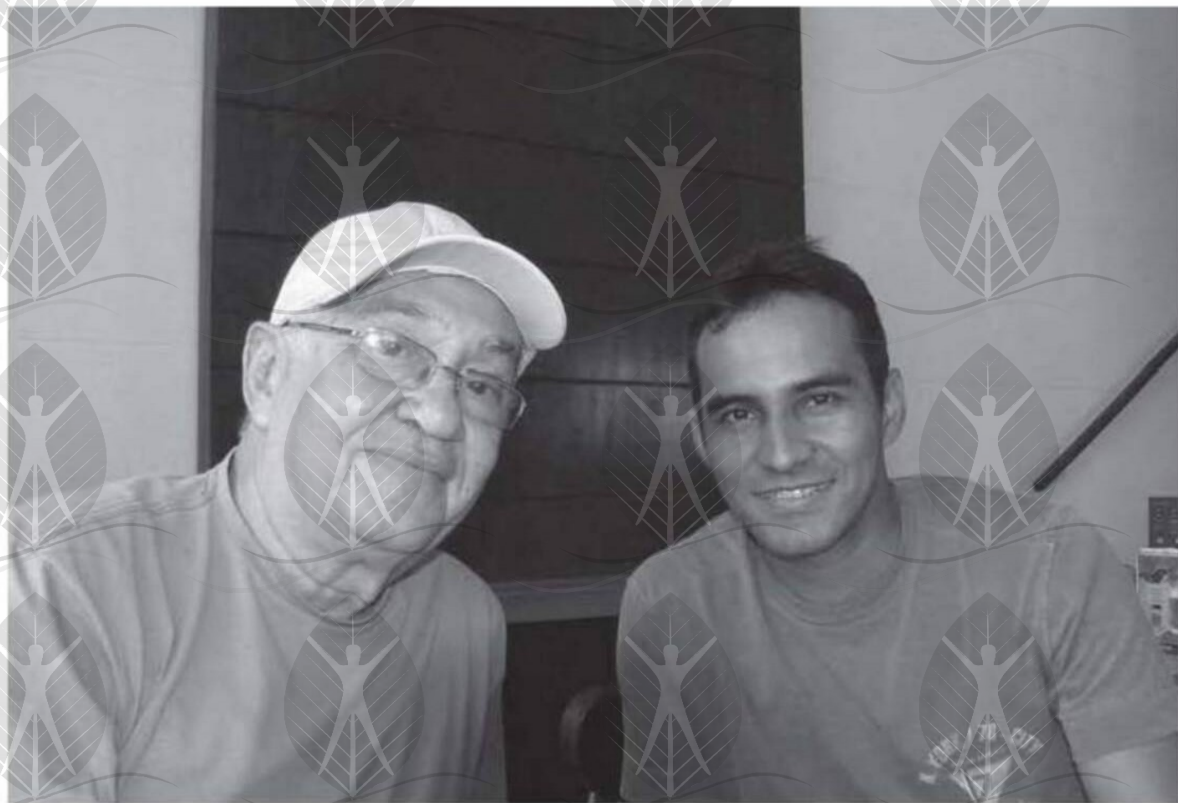
Bob Mizer



ÓSCAR RAMOS.



Luciano Figueredo e Oscar Ramos - Foto João Carlos Horta



Jozinei e Oscar Ramos - Foto Roberto Roger

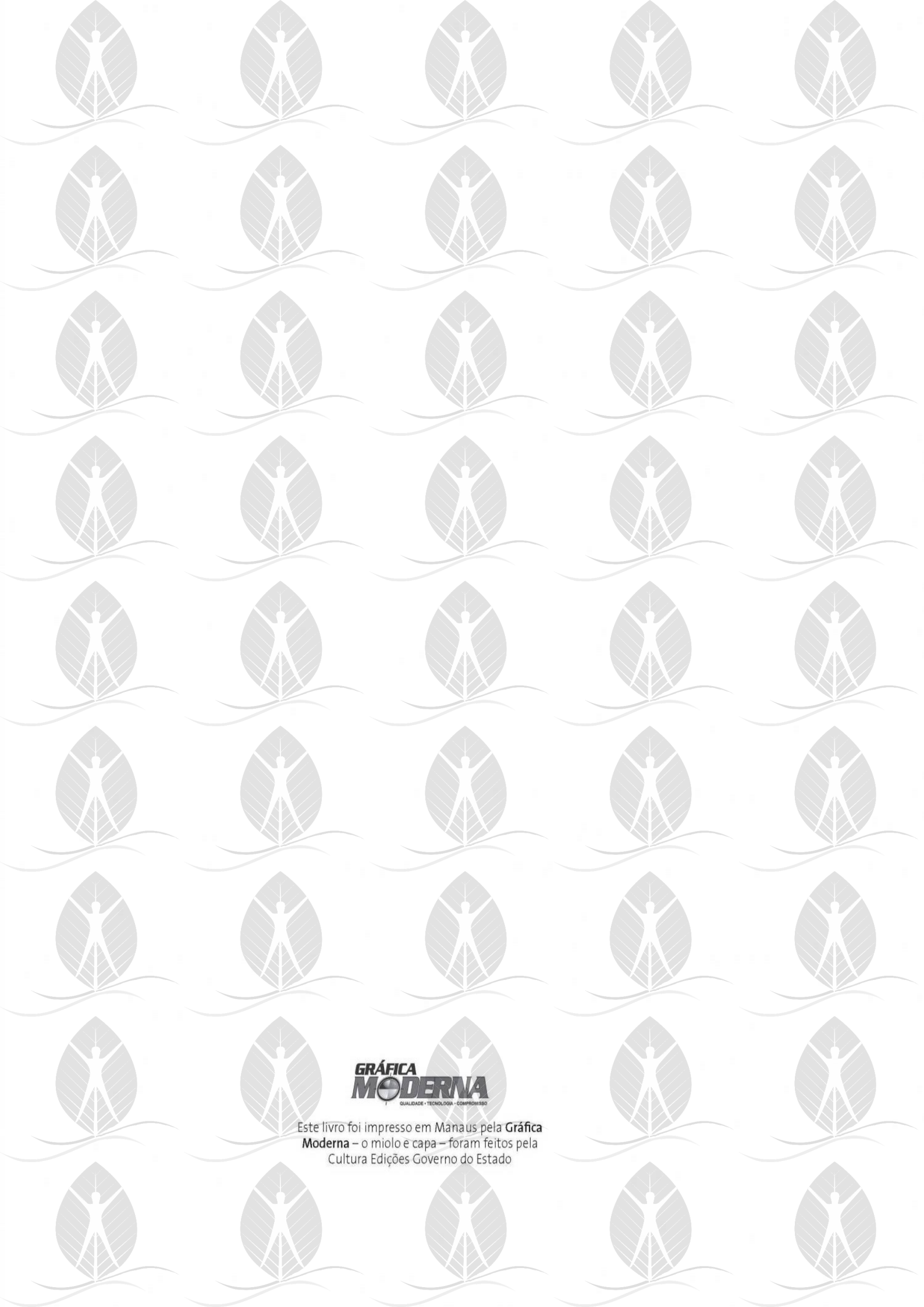


Marta Braga, Óscar Ramos, Úrsula Westmacott Crocker e Waly Salomão - Foto Autor Desconhecido

ÓSCAR RAMOS.



A Mancha na Pedra da Praia Secreta, Angra dos Reis



GRÁFICA MODERNA
QUALIDADE • TECNOLOGIA • COMPROMISSO

Este livro foi impresso em Manaus pela Gráfica Moderna – o miolo e capa – foram feitos pela Cultura Edições Governo do Estado

ÓSCAR RAMOS.

nasceu em Itacoatiara – Amazonas, em trinta e um de agosto de mil novecentos e trinta e um, sendo um artista visual que coleciona dezenas de exposições importantes por todo o país e também no exterior.

No mundo do cinema atua como diretor de arte de vários longas-metragens nacionais e internacionais, além de filmes publicitários. Premiado nos Festivais de Cinema de Gramado, Natal e Brasília e pela Associação de Críticos do Estado de São Paulo.



Secretaria de
Estado de Cultura





AVISO

A disponibilização (gratuita) deste acervo, tem por objetivo preservar a memória e difundir a cultura do Estado do Amazonas. O uso destes documentos é apenas para uso privado (pessoal), sendo vetada a sua venda, reprodução ou cópia não autorizada. (Lei de Direitos Autorais - [Lei nº 9.610/98](#)). Lembramos, que este material pertence aos acervos das bibliotecas que compõem a rede de bibliotecas públicas do Estado do Amazonas.

EMAIL: ACERVODIGITALSEC@GMAIL.COM



Secretaria de
Estado de Cultura



CENTRO CULTURAL DOS
POVOS DA AMAZÔNIA