CULTURA BRASILEIRA HOJE

DIÁLOGOS

Presidente da República
Michel Temer

Ministro da Cultura
Sérgio Sá Leitão

Fundação Casa de Rui Barbosa

Presidente
Marta de Senna

Diretor Executivo
Marcelo Viana

Diretor do Centro de Pesquisa
Antonio Herculano Lopes

Chefe do Setor de Filologia
Flora Süssekind

Chefe do Setor de Editoração
Benjamin Albagli Neto

Projeto gráfico do miolo, da capa e da luva: Plano B

Edição de texto: Flora Süssekind e Marília Soares Martins

Entrevistas suplementares: Marília Soares Martins

Preparação e revisão de texto: Rachel Valença e Rosalina Gouveia

Equipe de pesquisa biobibliográfica: Flora Süssekind, Tânia Dias, Marília Soares Martins, com a colaboração de Ana Carolina Nascimento, Aline Mendes Soares, Bárbara Bergamaschi e Rachel Dias de Matos (bolsistas FCRB)

Pesquisa iconográfica: Flora Süssekind, Marília Soares Martins, Tânia Dias

Assistentes de pesquisa iconográfica: Ana Carolina Nascimento e Bárbara Bergamaschi (bolsistas FCRB)

Consolidação institucional das autorizações e da compilação imagética: Tânia Dias, com a colaboração de Aline Mendes Soares e Ana Carolina Nascimento (bolsistas FCRB)

Verificação dos créditos e refiguração das legendas: Tânia Dias, com a colaboração de Aline Mendes Soares e Ana Carolina Nascimento (bolsistas FCRB)

Produção editorial e gráfica: 7Letras

Apoio administrativo à produção editorial: Adriana Seixas Magalhães

Assistente de produção editorial (FCRB): Rowena Esteves

Estagiária de produção editorial (FCRB): Iohanna Sanches

Todos os esforços foram realizados para a obtenção das autorizações dos detentores de direitos das imagens reproduzidas nesta publicação. No entanto, nem sempre foi possível obter informações que levassem a encontrar os titulares. Nos poucos casos em que isso ocorreu, informamos que os seus direitos foram reservados.

C968 Cultura brasileira hoje : diálogos [recurso eletrônico] / organização, Flora Süssekind e Tânia Dias. – Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.
3 v.
1 e-book em formato pdf (776 p.)

ISBN 978-85-7004-390-0 (v. 3)

1. Cultura – Brasil – Séc. XXI. I. Süssekind, Flora, org. II. Dias, Tânia, org.

CDD 306.0981

Letícia Krauss Provenzano
CRB-7/6334

CULTURA BRASILEIRA HOJE

DIÁLOGOS

Organização **Flora Süssekind e Tânia Dias**

FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa

3

"É muito muito mais empolgante e satisfatório para todo mundo quando se tem contemporâneos"
(Gertrude Stein, *Composition as explanation*, 1926)

NOTA PRÉVIA (volume 3)

Desde o primeiro esboço do Cultura Brasileira Hoje: Diálogos, a questão do "diálogo", do "dois", foi elemento essencial do projeto. Nunca desejamos unicamente compilar depoimentos autônomos, seguidos de um conjunto de questões sobre determinada obra individual. Desejávamos isso também. Assim como nos interessava compreender a dinâmica especulativa presente no trabalho de todos os artistas e escritores que participaram dos depoimentos, convidados a uma atitude autocrítica e à exposição das formas de pensamento inscritas em sua atuação. Inclusive no caso dos críticos de arte, cinema ou literatura que fizeram parte das diversas fases do projeto.

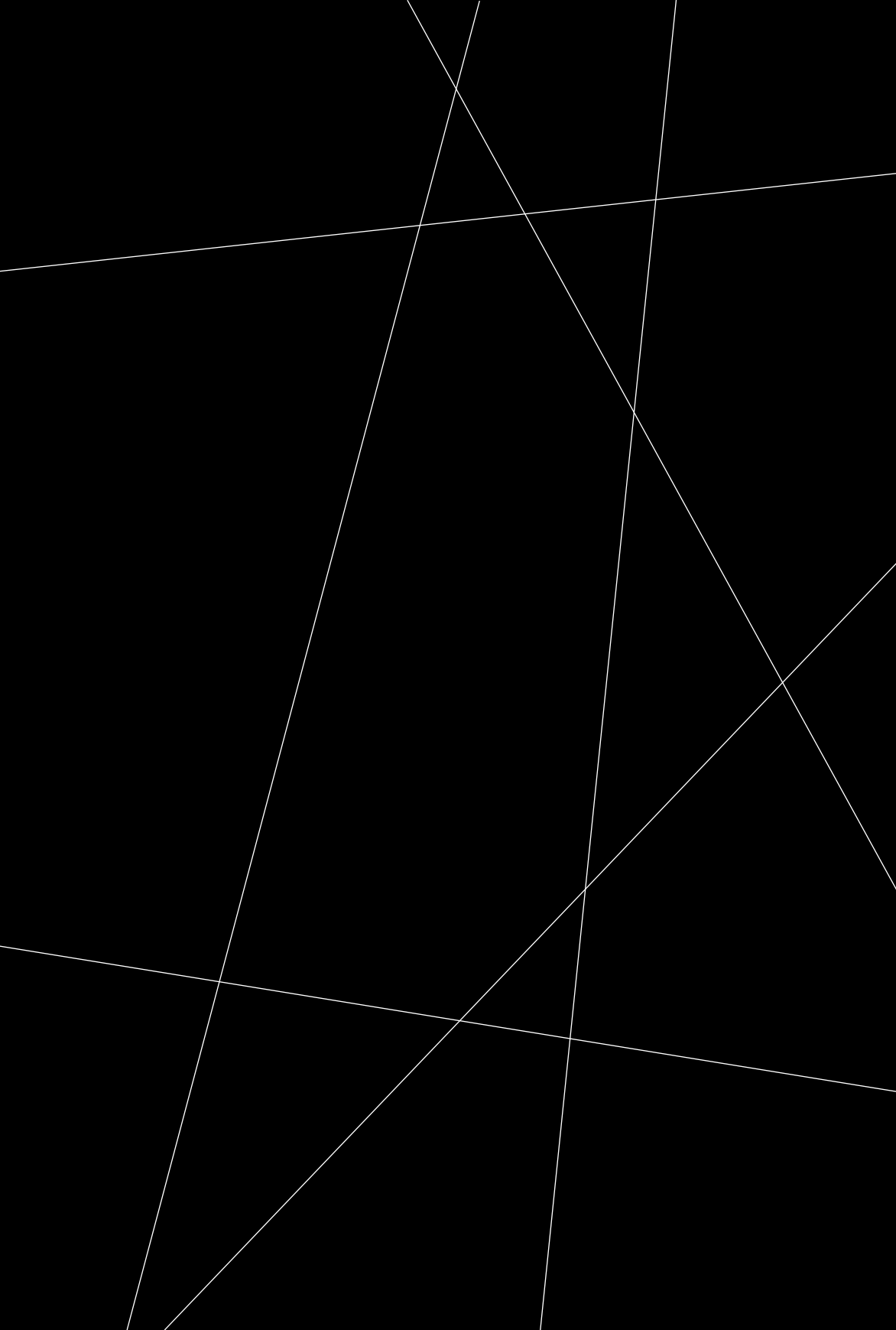
Mas nosso interesse fundamental pela singularidade desses percursos, motivo pelo qual foram esses os participantes convidados, assim como pela emergência e pelas transformações dessas poéticas, sempre se fez acompanhar de outro elemento que seria determinante na nossa opção pelo depoimento em dupla, pelo diálogo como formato para essa série de encontros. Pois, em vez do foco exclusivo num único percurso de cada vez, buscou-se metodicamente um desdobramento de perspectiva, uma abordagem contrastiva, com resultados por vezes propositadamente imprevisíveis, como quando aproximamos artistas que jamais tinham se encontrado antes. Esse foi o caso, entre outras duplas, de Ana Carolina e Antonio Dias, Elizabeth Jobim e João Saldanha, Marília Garcia e Flavia Meireles, Anna Bella Geiger e Juliana Carneiro da Cunha, Carlito Azevedo e Waltercio Caldas.

Nem sempre tão imprevisíveis, no entanto. Pois convidamos por vezes duplas de amigos, como Angelo Venosa e Bernardo Carvalho, Bia Bracher e Carlito Carvalhosa, José Resende e Ronaldo Brito, cuja conversa em público parecia dar prosseguimento a muitas outras, a uma interlocução que se sabia (e percebia) estar em curso há muitos anos. E reunimos também, em alguns depoimentos, críticos e artistas cujo trabalho já fora comentado por eles. Como Eduardo Sued e Paulo Sergio Duarte, Eryk Rocha e Carlos Alberto Mattos,

Antonio Geraldo e Luiz Costa Lima. Nesses casos, se já havia um solo comum (afetivo ou disciplinar) prévio, a simples situação de um debate ao vivo, com entrevistadores de diferentes áreas e um auditório cheio, já se encarregava de impor alguns sobressaltos mesmo a encontros pautados por certa ou muita intimidade.

O formato dialógico e as condições para o desencadeamento de alguma imprevisibilidade foram, então, fatores obrigatórios na idealização do projeto Cultura Brasileira Hoje: Diálogos. Sobretudo porque nosso desejo nunca foi simplesmente reiterar trajetórias, mas, sim, tentar dimensioná-las criticamente. E registrá-las em movimento, acompanhando o ritmo e a lógica de pensamentos em ação. Daí, desde 2004, o interesse pelos registros em áudio e em vídeo dos gestos, silêncios, ênfases, hesitações, que acompanham essas falas. Daí a nossa preocupação, ao publicar as transcrições, em preservar o tom e o ritmo das conversas, sem interferir editorialmente demais no material gravado.

Do mesmo modo, procuramos propositadamente, durante os debates, ocupar um lugar sobretudo de escuta, deixando que cada dupla, cada conversa, configurasse o seu ritmo peculiar. Não só investigando, assim, as características e dominâncias de determinadas trajetórias intelectuais e artísticas, mas expondo de perto um conjunto de experiências de diálogo e o movimento, as conexões e as especificidades que assumem formas ativas de pensamento como as que registramos aqui.



ANTONIO MANUEL/JEAN-CLAUDE BERNARDET 10
ANTONIO GERALDO FIGUEIREDO FERREIRA/
LUIZ COSTA LIMA 62
ANTÔNIO ARAÚJO/SILVIO FERRAZ 106
DANIELA THOMAS/LU MENEZES 162
EDUARDO SUED/PAULO SERGIO DUARTE 260
FLAVIA MEIRELES/MARÍLIA GARCIA 332
HÉLIO EICHBAUER/TATO TABORDA 402
JOSÉ RESENDE/RONALDO BRITO 474
LAURA VINCI/MURILO SALLES 546
MILTON HATOUM/VERONICA STIGGER 606
CARLOS ALBERTO MATTOS/ERYK ROCHA 650

ANTONIO MANUEL

JEAN-CLAUDE BERNARDET

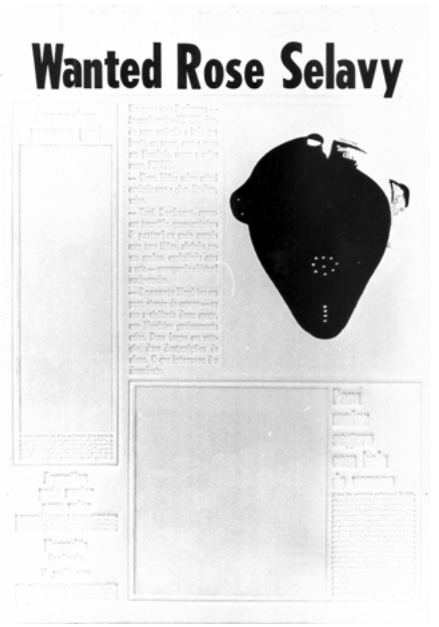
Em 1984, um texto de Jean-Claude Bernardet – "A antropologia de nós mesmos" – acompanhava o pequeno livro sobre Antonio Manuel da coleção de Artes Plásticas publicada pela Funarte. Se interessado sobretudo nos cinco curtas realizados em películas de 35 mm por Antonio Manuel, nos anos 1970 (*By Antonio* (1972); *Loucura & cultura* (1973), *Semi-ótica* (1975), *Uma parada* e *Arte hoje* (1976), o comentário de Bernardet sobre *Loucura & cultura*, sublinhando a condição de beco sem saída, nele expressa, do artista brasileiro e da própria produção cultural em um regime opressivo, apontaria simultaneamente, também, para a força de reinvenção material do trabalho de Antonio Manuel (das interferências em jornais às *Urnas quentes*, das intervenções performáticas e fílmicas à pintura, à escultura e às instalações) e, nesse caso, para a força de esclarecimento desses nove minutos de projeção, desde que expostos a uma interlocução capaz de dimensionar criticamente o misto de manifesto agônico e exercício cinemático experimental realizado pelo artista plástico. E foi no sentido de retomar esse diálogo que convidamos Bernardet e Antonio Manuel para um depoimento conjunto que se realizou no dia 18 de outubro de 2004 no Centro de Pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Pois, se Mário Pedrosa forjaria a expressão "exercício experimental de liberdade" para conceituar o corpo-obra de Antonio Manuel estrategicamente autoexposto – como resposta política ao sistema da arte, ao regime autoritário, e como ampliação do campo cultural e artístico para além de suportes e lugares institucionais – no âmbito do XIX Salão de Arte Moderna realizado em 1970 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, também a trajetória de Jean-Claude Bernardet é toda ela marcada por independência e capacidade de redefinição de campos de ação (cinema, literatura, atuação) que são não apenas invulgares, mas funcionam como interferências decisivas nas diversas áreas em que atua. Seja no campo do ensaísmo cinematográfico, nos roteiros, nas suas duas experiências como diretor de cinema (*São Paulo, sinfonia e cacofonia*, em 1994, e *Sobre anos 60*, em 1999), seja no trabalho autoirônico como ator ou nas experiências literárias, responsáveis por dois livros que estão entre o que de melhor se escreveu no Brasil de fins do século XX – *Aquele rapaz* (1990) e *A doença: uma experiência* (1996).

Depoimentos

ANTONIO MANUEL: De antemão, aviso que não é minha prática fazer palestras ou conversar com um público grande como este. Na verdade, sou bem mais intimista, preferindo, em geral, ficar sozinho no ateliê. Mas estou muito feliz de estar aqui com o Jean-Claude Bernardet, cujo trabalho admiro bastante. Não preparei absolutamente nada prévio. Vou falar, então, do meu trabalho, a partir de algumas imagens, comentando experiências que fiz ao longo do tempo, em décadas de trabalho com arte.

Começo com um trabalho de 1968, chamado *Flan*. Esse é um exemplo de matriz do jornal. Primeiro se tem o clichê, que é material plástico feito com baixo e alto-relevo. Só depois vinha a placa de chumbo, com a qual se rodava o jornal.



Antonio Manuel. *Wanted Rose Selavy*, 1975. Matriz para impressão de jornal. 56,5 x 37,5 cm. Foto: Wilton Montenegro

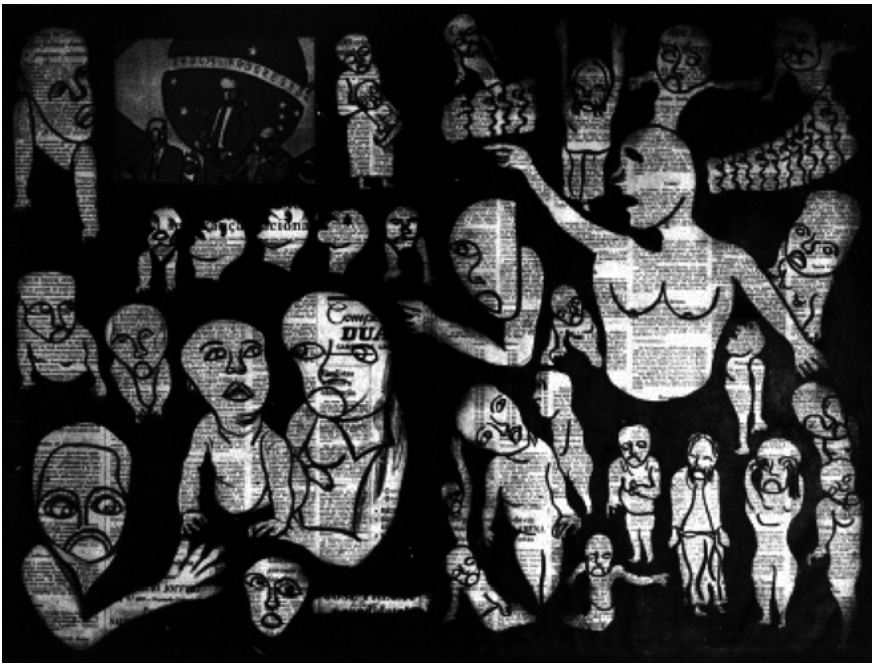
Esse modo de impressão é hoje inteiramente obsoleto. Ainda guardo uma série grande de *flans*, alguns de 1968, da época do movimento estudantil no Brasil da década de 1960.[1]

1 Antonio Manuel criou uma série de *flans* com referência ao movimento estudantil em 1968. O ano foi marcado pelo recrudescimento da ditadura militar no Brasil, que culminou com a promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5) no dia 13 de dezembro, pelo então presidente, general Artur da Costa e Silva.

Hoje assistimos à decadência do jornal, mas, naquela época, tinham representatividade, eram poderosos, eram os jornais que agendavam, ainda de manhã, a vida do leitor, e eles tinham muita importância como afirmação de um conteúdo político-social e mesmo estético. O jornal circulava pela cidade e alcançava um público muito grande. O que me interessava nele era esse conteúdo político, social, estético, é claro, mas também como se criava uma manchete, como era feita a diagramação. Até os ruídos das máquinas gráficas me interessavam.

Antonio Manuel. *As armas do diálogo*, 1968. Série *Flan*. Jornal, 56,5 x 37,5 cm. Foto: Wilton Montenegro

Os *flans* começaram em 1967. Eram assim: eu me apropriava de matrizes dos jornais e fazia intervenções nelas, em pintura. Passei a frequentar o jornal, a querer conhecer o funcionamento do veículo e ver como era o trabalho de impressão dos exemplares. De madrugada, eu passava lá para buscar matrizes. Fiz, também, na mesma época, desenhos sobre páginas de jornal, substituí imagens, apaguei textos e comecei a reimprimir esses novos conteúdos.

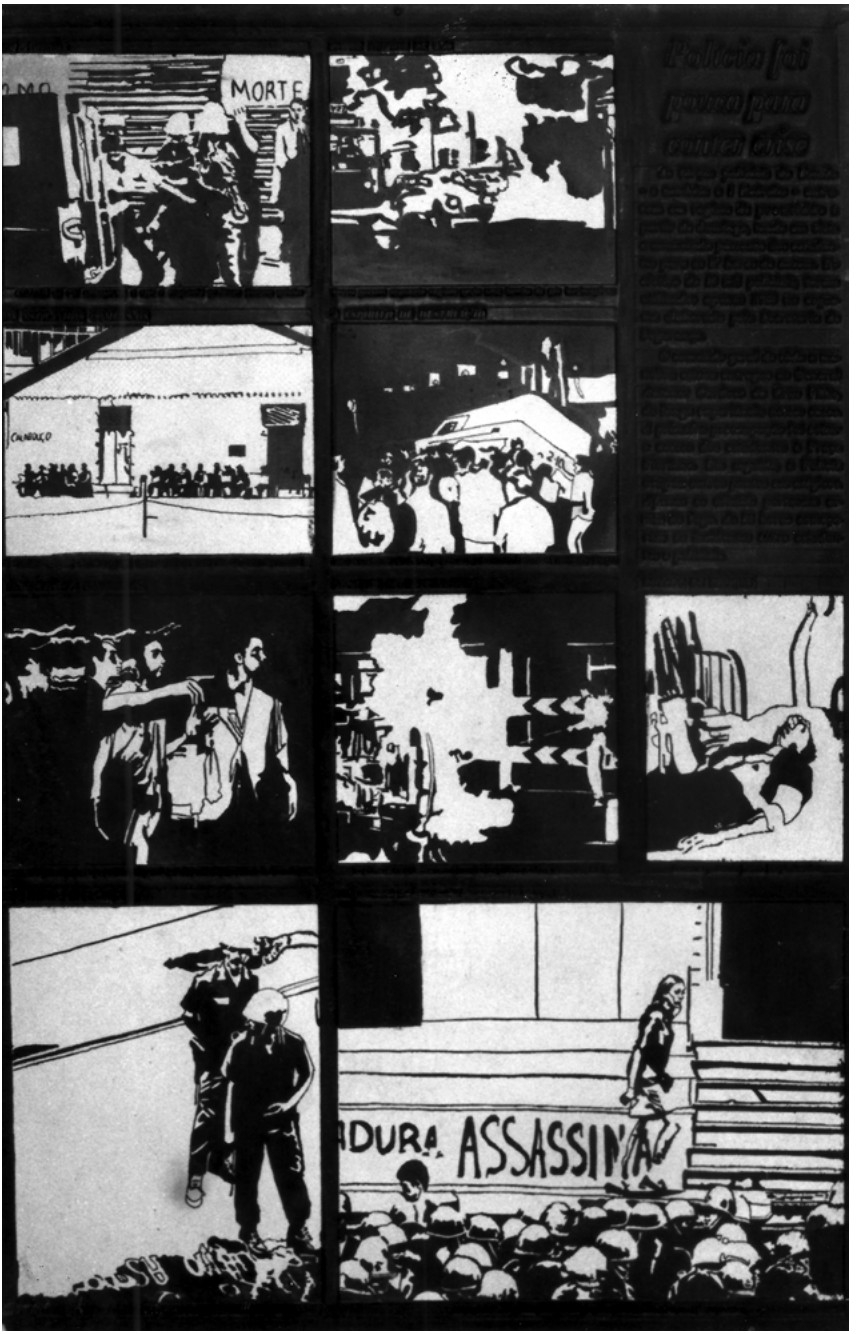


Antonio Manuel. *Sem título*, 1966. Desenho sobre jornal, 57 x 76 cm. Foto: acervo do artista

Eu queria mostrar outro *flan*. O que se chamou *Dura assassina*.

Nele se pode ver a rua pichada com as palavras "dura" e "assassina".[2] Dura, claro, é um pedaço da palavra "ditadura". Esses trabalhos eram feitos para burlar a censura. Invertendo as palavras, produzia-se o efeito desejado, um efeito subversivo. *Bala mata fome* era outro que procurava chamar a atenção para o que não podia ser explícito. Eram intervenções dentro do jornal. Eram ações clandestinas, e eu comecei a fazer jornais clandestinos também.

2 A intensificação dos protestos contra o regime, organizados pelo movimento estudantil no ano de 1968, inspirou o artista a criar a obra *Dura assassina*. Para Antonio Manuel, esses *flans* são importantes registros da violência nas ruas e têm tanto caráter estético quanto conotação histórica. (MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel – entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla.* Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.) Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=-web&cd=1&ved=0CCMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.pharosart.org%2FDocs%2FInterviewwithAntonioManuel2.doc&ei=VKsYU7zrI8P_kAe0oIC4AQ&usg=AFQjCNF_TziqJF2IKZ3z3o25c4yfpEinpQ>.



Antonio Manuel. *Dura assassina*, 1968. Série *Flan*. Jornal, 56,5 x 37,5 cm. Foto: Denise Cathilina

Nessa linha, queria mostrar um outro trabalho, já de 1975. É um trabalho especial para mim, porque quem está ao meu lado, em posição de guerrilheiro, é o Raymundo Colares,[3] um artista já falecido que eu admiro muito. Ele teve uma trajetória rápida, fulminante, no Rio de Janeiro. Veio de Minas muito jovem e pintou o impacto da cidade grande, usando a linguagem dos ônibus, tais como a ultrapassagem, as freadas rápidas e suas imagens fragmentadas na cidade. Depois, criou também a série *Gibis,* em que se dobravam as páginas e se invertiam as formas.

Antonio Manuel e Raymundo Colares, 1975. Foto: acervo do artista

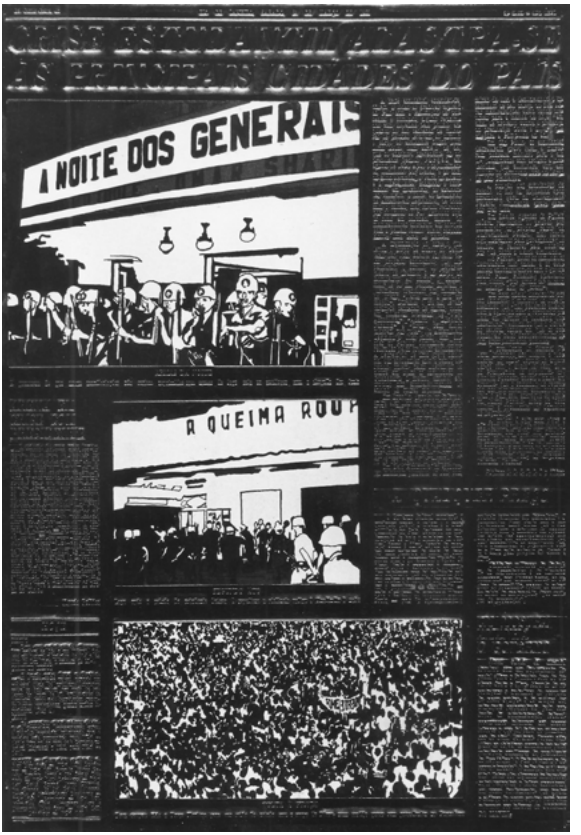
No momento em que criei esse trabalho, esse em que se vê o Colares, era possível ver nas ruas um *outdoor* da Copersucar, e nessa época o carro de corrida do Emerson Fittipaldi,[4] que era patrocinado pelo governo, tinha uma propaganda da Copersucar. Então, eu me deparei, um dia, com esse *outdoor* em que estava escrito "Brasil doce Brasil". Quando li aquela frase, estávamos vivendo

3 Raymundo Colares (1944–1986), pintor, desenhista, professor de arte mineiro, em cuja obra dialogavam intensa e criticamente o construtivismo e a cultura *pop*. Suas pinturas tinham ritmos visuais próprios, desdobravam-se em perspectivas, movimentos e planos de cor que costumavam evocar os ritmos urbanos, a velocidade dos automóveis, ou, como em *Ponto de mudança: ocorrência de uma trajetória* (1974), a visão fragmentada e a representação em ângulos diversos dos ônibus que percorriam a cidade. Produziu também, a partir de 1968, o que chamou de *gibis* – livros objetos nos quais explorava as dobras e as cores do papel em obras em processo multidirecionais, cujas imagens se faziam ou desfaziam à medida que as páginas eram movimentadas pelos espectadores-participantes.

4 Emerson Fittipaldi (1946), automobilista brasileiro, bicampeão da Fórmula 1 em 1972 e 1974, campeão da Fórmula Indy em 1989 e bicampeão das 500 Milhas de Indianápolis em 1989 e 1993.

uma época muito amarga aqui, então resolvi pegar o Colares, fomos à cidade e fizemos a foto que serviu de base para eu realizar essa intervenção.

Porque a minha relação com as matrizes gráficas foi se transformando em intervenção direta, eu fui criando manchetes, fotos, textos. Primeiro eram os *flans*, depois vieram os desenhos sobre páginas de jornal e, em seguida, a reimpressão clandestina desses conteúdos que eu acrescentava à matriz do jornal.



Antonio Manuel. *A noite dos generais*, 1968. Série *Flan*. Jornal, 56,5 x 37,5 cm. Foto: Wilton Montenegro

Eu fazia essas intervenções dentro do próprio jornal, na própria gráfica do jornal. Eu ia para lá e interferia na capa, criava chamadas, abria espaços na diagramação, criava manchetes, introduzia fotos. Parte do conteúdo eu mantinha, mas o conteúdo real do jornal do dia ficava junto com as minhas intervenções, ficava parecendo com o jornal de todo dia, mas era uma versão clandestina, e aí eu levava essa versão para as bancas.

Fui aprofundando as interferências, então, até chegar à série de trabalhos que chamei de *Super Jornais – Clandestinas* (1973). Eu criava o título, a manchete, o texto e a foto e fazia uma tiragem dentro do próprio jornal; depois, fazia uma subversão e deixava nas bancas como se fosse o jornal *O Dia*. E, na verdade, tratava-se do meu *Dia*, que não era o próprio *O Dia*, mas era semelhante a ele. As pessoas acabavam comprando o meu *Dia*, achando que era *O Dia*, e só se davam conta mais tarde.[5]

Nas *Clandestinas* era possível ver muito bem que o seu logotipo era idêntico ao de *O Dia,* o que é compreensível, já que as minhas versões eram produzidas dentro do próprio jornal *O Dia*. Não havia diferença de paginação; eram introduzidos alguns elementos, como a manchete, no corpo do texto original.

---

5 Antonio Manuel realizou uma série constituída de dez trabalhos intitulados *Super jornais – Clandestinas*, oito dos quais foram produzidos em 1973 e dois em 1975. No dia 26 de maio de 1973, a *Clandestina* publicou uma foto de Antonio Manoel nu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com a seguinte chamada: "Confusão no MAM/ Pintor mostra/ Pós-Arte". Essa era uma notícia real, mas ocorrida em 1970, quando o artista foi impedido de inscrever seu próprio corpo como obra no Salão de Arte Moderna. Na edição seguinte, em 29 de maio de 1973, o artista homenageou o pintor Ivan Serpa, que falecera recentemente, com a seguinte manchete: "Pintor ensina Deus a pintar/ causa espanto no hospital o homem de pele colorida". No dia 30 de maio de 1973, a chamada acompanhava foto de performance realizada num ninho em 1972: "The Cock of the Golden Eggs/ médico do hospital afirma". No dia 7 de junho de 1973, o artista exibiu a imagem da artista Lygia Pape vestida de vampira: "Chupava sangue dando gargalhadas". No dia 26 de junho de 1973, publicou três versões para o mesmo original. Numa delas, havia uma foto sua ao lado do crítico argentino Romero Brest em visita ao Morro do Borel, na Tijuca; abaixo dela, via-se outra foto, dessa vez do governador do estado da Guanabara, Chagas Freitas, concedendo uma medalha ao general Adalberto Pereira. Ambas as fotos traziam a mesma manchete: "Chiqueiro insuportável/ Abajo el puerco intelectual". Além dessa versão, há outra edição com a mesma data, com a foto do governador e do general e acima estava escrito: "Abelardo para vice-presidente". Há, ainda uma terceira versão, na qual se exibe a foto de *O corpo é a obra*, na qual se vê Antonio Manuel em pé, nu, sobre a marquise do MAM. Na edição do dia 5 de julho de 1973, faz-se uma homenagem póstuma ao poeta Torquato Neto: "Torquato Neto/ Deus um clarão no salão/ Poeta virou estrela". Em 10 de julho de 1973, o artista monta uma foto ao lado de Hélio Oiticica com longos cabelos e dentaduras artificiais e a seguinte manchete: "Chupadores de Sangue/ Crime Passional/ das Vampiras". Dois anos depois, o artista reeditaria duas capas de *Clandestinas*. A primeira, no dia 24 de julho de 1975, referia-se ao trabalho *Bode,* de 1972, que faria parte de exposição censurada no MAM: "Olha que bixo fedorento/ Amarrou um bode/ na dança do mal". Na última *Clandestina*, que já não contém o logotipo do jornal *O Dia*, indica-se somente o ano de edição – 1975. Nela há a fotografia do artista ao lado de Raymundo Colares e a seguinte manchete: "Línguas insaciáveis/ Sabor doce para bocas amargas". Acima de suas cabeças, havia um *outdoor* da Copersucar, com os dizeres "Brasil – doce Brasil" e a bandeira nacional ilustrada com um triângulo vazio. Cf. ARAÚJO, Vigínia Gil. *Antonio Manuel e a fotografia*: um estudo dos Super Jornais – Clandestinas (1973–1975). Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/61_XXVICBHA_Virginia%20Gil%20Ara%C3%BAjo.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2014.

Fuzilaria pelas ruas de Montevidéu
FREIRAS SALVARAM 15 DAS CHAMAS
Chupadoras de sangue
CRIME PASSIONAL DAS VAMPIRAS
O DIA
50 CENTAVOS
Ciro Monteiro no balão de oxigênio
"Ramoyane" interestadual
Sacrificou-se pela esposa e o filho
VELHO GENERAL MORRE LUTANDO COM LADRÕES
Comissário da tragédia apresenta-se chorando
PM ASSASSINADO NO COLETIVO
Já em vigor as novas passagens dos ônibus

Antonio Manuel. *Crime passional*, 1973. Série *Clandestina*. Jornal, 56,5 x 37,5 cm. Foto: Mario Caillaux

Essa foi uma série que fiz com amigos. "Pintor ensina Deus a pintar...", por exemplo, era a manchete do "jornal" que dediquei a Ivan Serpa,[6] em 1973, fazendo alusão ao que disse o padre na missa de sétimo dia dele. Há um deles com a Lygia Pape[7] vestida de vampira e a manchete era "Chupava sangue

6 Ivan Ferreira Serpa (1923–1973), pintor, desenhista, professor e gravador brasileiro, cuja trajetória se desdobrou em uma dimensão abstrata, geométrica, construtiva, manifesta, ainda nos anos 1950, em sua vinculação ao Grupo Frente e aos movimentos concreto e neoconcreto, e noutra dimensão expressiva, soturna, perceptível nas figuras espectrais de sua *Série negra*, que se iniciaria em meados dos anos 1960. Sobre ele, diria o crítico Frederico Morais: "Como artista, situou sua obra nos extremos da crise e da construção, tendo sido, em fases diferentes, expressionista, informal e geométrico. Chegou mesmo a buscar o entendimento entre uma figuração crítica e o rigor construtivo, assim como fundiu, numa série de desenhos em preto e branco, o ótico e o erótico".

7 Lygia Pape (1927–2004), escultora, gravadora e cineasta, com obra pautada pela experimentação, pela preocupação social e pelo uso de diversos meios e linguagens artísticas. Nos anos 1950, integrou o Grupo Frente, foi uma das signatárias do Manifesto Neoconcreto, participou da Exposição Internacional de Arte Concreta e iniciou a trilogia de livros de artista composta por *Livro da criação*,

dando gargalhadas". Houve uma *Clandestina* com o Hélio Oiticica[8] como vampiro também, usando uma dentadura de plástico. A manchete era "Chupadores de Sangue/ Crime Passional/ das Vampiras". Foram dez *Clandestinas* ao todo. E a série acabou porque o dono do jornal foi um dia à gráfica e me viu lá. O filho dele, Ivan Chagas Freitas, que era meu amigo, tinha deixado que eu desenvolvesse o meu trabalho lá. Mas o pai não sabia. E, de repente, se surpreendeu comigo lá, ao lado das pessoas que trabalhavam para ele, e elas me ajudando a montar os meus *flans*. Nesse dia, em 1975, eu estava fazendo o *flan* que se chamava *Poema classificado*. Foi o último trabalho da série.

Queria falar agora de um outro trabalho, também de 1973, que eu chamei de *Exposição de 0 às 24 horas nas bancas de jornais*. Era para uma exposição minha ser realizada no Museu de Arte Moderna, nesse ano, mas a direção do museu tomou a posição de censurar algumas das obras, e, de tudo que eu propus, só me sobrou um bode vivo. Pensei, então, em deixar esse trabalho com um bode vivo no *foyer* do MAM, fazendo uma associação entre bode e *body* (corpo) e associando esse trabalho à performance *O corpo é a obra*, em que eu me apresentei nu, no próprio MAM, em 1970.

Livro da arquitetura e *Livro do tempo*. Nos anos 1960, dedicou-se a objetos e instalações marcados pela crítica à situação política do país, como *Ovo* (1967), *Caixa de formigas* (1967), *Caixas de baratas* (1967) e *Caixa Brasil* (1968). Nos anos 1970, discutiria, em *Eat me: a gula ou a luxúria?*, a visão da mulher como objeto de consumo, e, em *Ovos de vento ou ar de pulmões – Windbow*, homenagearia os sandinistas com uma trincheira feita de sacos de plástico e bolas de borrachas. Nos anos 1990, em *Narizes e línguas* (1995) tematizaria as campanhas contra a fome e, em 1999, refiguraria o Manto Tupinambá como uma bola antropófaga de plumas e como gigantesca nuvem de fumaça vermelha. Em 2002, realizaria a instalação *Carandiru*, em referência ao massacre prisional de 1991, na qual havia uma cachoeira vermelha, em cuja base estava o Manto Tupinambá.

8 Hélio Oiticica (1937–1980), um dos mais importantes artistas brasileiros da segunda metade do século XX. Participou do Grupo Frente em 1955 e 1956 e, em 1959, integraria o Grupo Neoconcreto. Nos anos 1950, realizaria trabalhos bidimensionais, focados na investigação da percepção visual, de que são exemplares os *Metaesquemas*, iniciados em 1957. No final da década, sobretudo depois dos *Bilaterais* (chapas monocromáticas suspensas por fios de *nylon*) e dos *Relevos espaciais*, haveria uma transição da tela para o espaço ambiental e ele se voltaria para os bólides, as capas, os estandartes, tendas, penetráveis, labirintos e para as manifestações ambientais, de que são exemplares *Tropicália* (1967), *Apocalipopótese* (1968) e *Éden* (1969). Nessas manifestações, como ele mesmo sublinhou, tratava-se de "estender o sentido de 'apropriação' às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente enfim". Vivendo em Nova York na maior parte da década de 1970, desenvolveria, entre outros trabalhos, projetos de *Penetráveis* e de filmes em super-8, além dos projetos ambientais denominados *Newyorkaises*, e do programa *in-progress Cosmococa*, nove blocos de quase-cinema produzidos com *slides* e trilha sonora em ambientes específicos, idealizados por ele, Neville d'Almeida e Thomas Valentin.

Antonio Manuel. *Exposição de 0 às 24 horas nas bancas de jornais*, 1973. Série *Clandestinas*. Jornal, 56,5 x 37,5 cm. Foto: Mario Caillaux

O bode de pelo preto ocuparia o centro de um grande círculo vermelho. Era bode-arte, numa referência à *body art*. Mas era também uma referência à quimbanda, à ideia do bode como um animal com a capacidade de absorver as vibrações ruins, a negatividade toda que estava lá em volta. Mas vetaram essa ideia também, e nem o bode pôde ser mostrado, porque disseram que ele não representava o meu trabalho naquele momento. Eu achei, então, que o melhor seria tentar publicar os projetos que tinham sido vetados junto com alguns outros textos.

Procurei, então, *O Jornal*[9] e fiz essa proposta, pedi a eles um encarte, que sairia junto com uma das edições diárias. Recorri ao jornalista Washington Novaes,[10] que trabalhava lá, e acabei conseguindo veicular no suplemento cultural de domingo seis páginas de textos e de projetos recusados pelo MAM. Então chamei essas páginas de *Exposição de 0 às 24 horas nas bancas de jornais*.

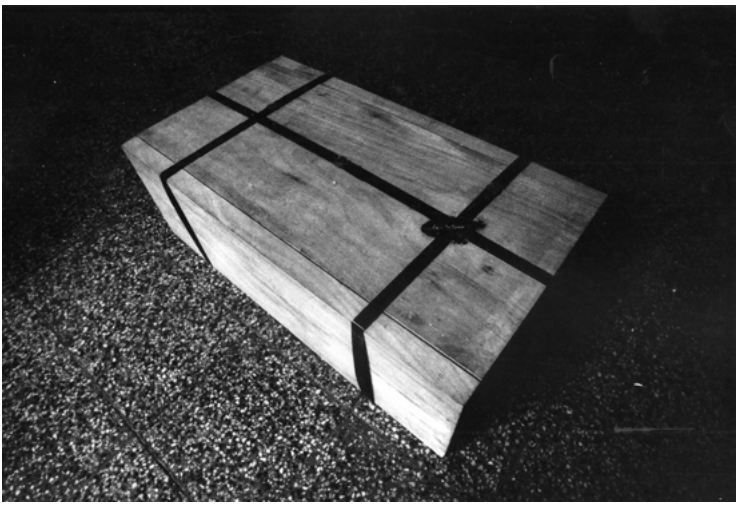
---

9 *O Jornal*, criado em 1919 e sediado no Rio de Janeiro, foi um jornal brasileiro que pertenceu a Assis Chateaubriand e cuja circulação chegou a 60 mil exemplares por dia. Deixou de circular em 1974.

10 Washington Novaes (1934), jornalista que trabalhou como repórter, diretor, editor e colunista em várias publicações brasileiras, como *Veja*, *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Última Hora*, *Visão*, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Gazeta Mercantil*, especializando-se, em seguida, em questões ligadas ao meio ambiente e às culturas indígenas.

Para *De 0 às 24 horas*, o jornal acabou sendo muito mais eficaz do que seria o próprio MAM. O editor, Washington Novaes, bancou a ideia em retaliação à demissão de Reinaldo Jardim daquele jornal, três dias antes. Foi minha sorte. Era uma mostra para estar nas bancas e, dessa maneira, romper com os sistemas oficiais da arte daquele período. O título sugeria a duração de um dia apenas. Era uma obra descartável, embora pudesse ser guardada. A mostra no jornal cumpriu a função de disseminar um ruído de informação de forma relâmpago. E isso com uma tiragem muito grande, de 60 mil exemplares. Nesse sentido, foi uma ação que se assemelhava a ações de guerrilha.

Outro trabalho também radical para a época foram as *Urnas quentes,* de 1968. Foi apresentado numa manifestação no Aterro do Flamengo, chamada *Apocalipopótese,* palavra inventada por Rogério Duarte e Hélio Oiticica, que significava uma espécie de apocalipse com hipótese. A manifestação supunha uma ideia de arte coletiva. As urnas também.



Antonio Manuel. *Urna quente*, 1975. Madeira, lacre e fita, 60 x 33 x 20 cm. Foto: Wilton Montenegro

Eram vinte caixas ao todo e, quando quebradas a porretadas, descobria-se o código de cada uma delas. Uma das urnas sensibilizou muito o Hélio Oiticica, porque dentro dela havia a imagem de um menino esquelético de Biafra. Logo depois, ele me convidou para fazer com ele o parangolé *Nirvana*, o que me deu muito orgulho. Assinei, então, com o Hélio essa obra, feita a partir da imagem que estava dentro das *Urnas quentes*. O Hélio criou a estrutura e eu a imagem. O parangolé era de tule branca e tinha essa mesma imagem que estava dentro da urna.

Antonio Manuel. *Urnas quentes*, 1968. Madeira, lacre, fotografia. *Still* do filme *Guerra e paz apocalipopótese*, de Raymundo Amado, 1968. PB, 16 min

O crítico Guy Brett, em um artigo sobre a exposição que eu fiz em Portugal no Museu Serralves, faz uma associação entre a *Urna quente* e o AI5 (Ato Institucional nº 5), que foi assinado, como todos sabem, em dezembro de 1968 e que, justamente, proibia o voto. Segundo ele, a obra, o ato de quebrar a *urna quente*, remetia à proibição do voto, o que impedia que se elegessem representantes para o legislativo e o executivo.

Fiz, em 1975, uma das *Urnas quentes* hermeticamente fechada, lacrada, registrada em cartório e que eu determinava que fosse aberta em trinta anos. Na época, não pensava que trinta anos fossem passar tão rápido... Verdade! Ela participou, três décadas depois, de uma exposição chamada "Beyond geometry", que foi realizada no LACMA (Los Angeles County Museum of Art), em Los Angeles, em 2005.[11] E conseguiu milagrosamente entrar nos Estados Unidos sem que fosse aberta, o que foi uma sorte. Acho que as *Urnas quentes* são uma linguagem. Por isso é que podem ir a qualquer lugar. São objetos que precisam ser violados para que se veja o seu interior e se descubra, assim, qual é o seu código.

---

11 No momento em que esse depoimento foi realizado, ainda não tinha sido divulgada a existência de uma segunda *Urna quente*. Essa segunda urna foi construída à semelhança da de 1975, para participar da exposição "Beyond geometry", no LACMA Museum. Com receio de a *Urna quente* ser aberta e, dessa forma, destruída pelo governo norte-americano, Antonio Manuel fez uma nova urna e a enviou no lugar, sem avisar aos curadores e organizadores da exposição.

Na instalação *Vaga-lume*, que foi apresentada em 1983 no Parque da Catacumba, no Rio de Janeiro, voltei, outra vez, às urnas. Eram estacas que construíam espaços geométricos no espaço aberto do parque. Antes havia ali uma favela. Muita gente nem sabe mais disso. Quando entardecia e mudava a luz, distribuíam-se, então, duzentas lanternas para que as pessoas procurassem ali vestígios da Catacumba, ao mesmo tempo que alpinistas instalavam, no morro, uma *urna quente*. Enquanto isso, a noite ia passando, e as lanternas realizavam trocas de sinais e formavam desenhos efêmeros de luz.

Mencionei antes *O corpo é a obra* e gostaria de voltar a falar dessa experiência, que foi realizada no MAM e que me tornou conhecido durante muito tempo como *o homem nu*. Com essa obra, fiz uma experiência radical, nos anos 1970, no Museu de Arte Moderna: eu propus o corpo como a própria obra.

Antes de falar da obra propriamente dita, faço um parêntese: naquele período de repressão política, eu buscava novas linguagens, porque tinha deixado de confiar nos suportes de arte mais tradicionais, como gravura, pintura, desenho, escultura. Foi então que me veio à mente propor a apresentação do meu próprio corpo como obra. Porque eu não acreditava que os suportes tradicionais, como a pintura ou a escultura, tivessem a força necessária para representar aquele momento que estávamos vivendo.

A questão foi que, como obra, eu fui recusado pelo júri do XIX Salão Nacional de Arte Moderna. Mas nem por isso deixei de realizar o que chamei de *O corpo é a obra.* E, apesar do júri e do museu, no dia da abertura do salão, eu me apresentei lá, junto com uma modelo da Escola de Belas-Artes que se chamava Vera.

Logo depois de tudo que aconteceu na vernissage, senti necessidade de ir à casa do crítico Mário Pedrosa,[12] de conversar com ele e ouvir o que ele teria a me dizer. Foram comigo Hugo Denizart e Alex Varela e acabamos passando muito tempo lá. Parte da conversa foi gravada e foi comentando conosco a experiência que eu acabara de ter com *O corpo é a obra* que Mário Pedrosa se referiu ao meu ato como um "exercício experimental de liberdade".

---

12 Mário Xavier de Andrade Pedrosa (1900–1981), jornalista, crítico literário e de arte, professor (no Colégio Pedro II, na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil e na Faculdade de Belas-Artes de Santiago) e militante político de esquerda, cujo trabalho foi fundamental na formação da moderna crítica de arte no Brasil e nos caminhos da produção artística brasileira da segunda metade do século XX, procurando compreender a natureza da forma na obra de arte, a dinâmica própria à arte brasileira, e conceituando e defendendo, nos anos 1950, o abstracionismo e o construtivismo, discutindo a nova figuração, nos anos 1960, e mantendo interlocução fundamental com artistas como Ivan Serpa, Lygia Clark, Hélio Oiticica.

No mesmo ano em que houve essa ato, fiz um outro trabalho que, na verdade, surgiu dele. É um trabalho que eu considero um poema. É uma caixa vertical, uma espécie de cabine, intitulada *Corpobra*. Nela, no alto da caixa, de frente para o público, há uma foto minha, nu, mas ela está coberta, censurada, pela palavra Corpobra. Mas essa foto, se você puxar um cordão, aciona um mecanismo e a foto vai para baixo, desaparece, recoberta pela metade inferior da caixa. E aí outra foto a substitui, e o corpo aparece sem censura, exposto. Se você repetir isso e puxar de novo o cordão, aí vem a foto censurada outra vez.

Antonio Manuel. *Corpobra*, 1970. Madeira, palha, fotografia PB, acrílico, corda, 200 x 48 x 47 cm. Foto: Mario Caillaux

O corpo é a obra[13] me abriu novas possibilidades, ampliou a consciência do meu próprio corpo, dos meus sentidos, do olfato, do tato. Muitos trabalhos meus se relacionam com essa experiência. E também com essa desconfiança dos suportes e dos espaços institucionais, que foi o que me levou a apresentar o meu corpo como obra. Há uma instalação, se não me engano de 1972, que chamei de *O galo – The cock of the golden eggs*, que se relaciona com esse ato realizado no MAM.

O galo é a construção de um ninho sobre conchas. Mais uma vez eu me encontrava nu, mas agora em uma espécie de ninho, no alto de um morro de pedras e conchas. Eu me encontrava aí, ao mesmo tempo, diante de uma impossibilidade e também de um ato poético: queria construir um ninho e ficar nele com prazer, numa espécie de lazer, mas também de recolhimento, de reflexão sobre

13 O artista, depois desse ato, seria proibido durante dois anos de participar de salões oficiais por determinação da Comissão Nacional de Belas-Artes e do Ministério da Educação e Cultura, cujo ministro era, então, Jarbas Passarinho.

o período repressivo a que estava submetida a sociedade brasileira. Na verdade, esse trabalho tem muito a ver com *O corpo é a obra*, há nele a mesma preocupação com a questão do corpo, dos sentidos, da ação e do desejo. Foi mesmo a partir dessa experiência, que eu considero um ato extremamente radical para o período, que desenvolvi esses trabalhos em que o corpo era o ponto principal de discussão.

Na instalação *Fantasma*, de 1994, há lanternas como na instalação *Vaga-lume*, que fiz no Parque da Catacumba dez anos antes. Há também a questão do corpo, há o corpo da testemunha de um crime que não pode ser identificada, então seu rosto não pode ser exposto, e há o corpo das pessoas que percorrem o labirinto suspenso de carvão da instalação, tentando se desviar dessa matéria escura que pende do teto, até chegarem à imagem do fantasma.

Antonio Manuel. *Fantasma*, 1994. Bloco de carvão, fio, foto, lanternas. Instalação, dimensões variáveis. Foto: Wilton Montenegro

São milhares de carvões suspensos no ar por fios de *nylon*, com uma foto ao fundo iluminada por duas lanternas. A fotografia que integra a instalação é de um personagem real, que foi testemunha de uma chacina e, uma vez exposto, passou a viver escondido. Ele perdeu involuntariamente a identidade e se viu obrigado a se transformar em um verdadeiro fantasma.

O Fantasma teve sua primeira montagem no Ibeu (Instituto Brasil-Estados Unidos), no Rio de Janeiro, em 1994. Depois eu o montei na Galerie Nationale du Jeu de Paume, em Paris. Foi uma belíssima experiência. Também o montei na Alemanha, em Portugal e na Bienal de São Paulo de 1998. E a mesma obra foi instalada também no Centro de Arte Hélio Oiticica, aqui no Rio de Janeiro.[14]

Antonio Manuel. *Fantasma*, 1994. Bloco de carvão, fio, foto, lanternas. Instalação, dimensões variáveis. Foto: Wilton Montenegro

A estrutura do trabalho era quase uma cosmogonia, uma visão quase mágica, era uma espécie de dança no espaço; nela se formavam, por exemplo, desenhos e labirintos. As pessoas andavam, com certo cuidado, entre os carvões que estavam pendurados, para não serem manchadas por eles. E se deparavam com a foto de Michel Filho,[15] que foi publicada no *Jornal do Brasil*. Essa foto me impressionou muito, porque o que ela me revelava era uma realidade de perda de identidade. Ela retratava o indivíduo, que, por ter assistido à chacina de

14 No espaço havia carvões dos mais diversos tamanhos que ficavam suspensos em alturas variadas por fios de *nylon*. Ao fundo, iluminada por lanternas, havia a fotografia da pessoa que presenciou a chacina de Vigário Geral, no Rio de Janeiro, em 1993. Essa testemunha, com a vida ameaçada, teve que desaparecer e se transformar num fantasma. O público podia percorrer toda a instalação.

15 O fotojornalista Michel Filho trabalhou nos jornais *O Fluminense*, *Jornal do Brasil*, e atualmente é chefe de fotografia da sucursal de *O Globo* em Brasília.

Vigário Geral,[16] teve de desaparecer. Ele usava um pano branco para esconder a identidade, já que toda a mídia estava em cima dele com microfones. Então eu inseri a imagem do fantasma rodeado por microfones nesse labirinto de pedaços de carvão, nessa cosmogonia em que há poesia e choque.

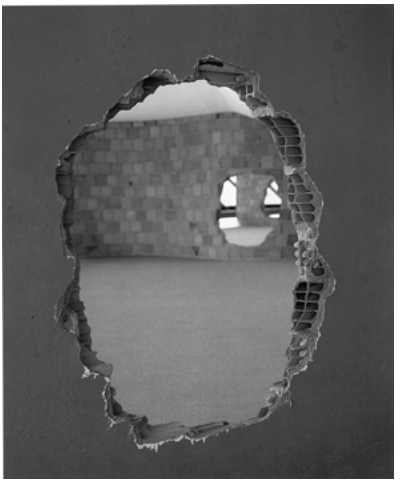
Antonio Manuel. *Fantasma*, 1994. Obra de Antonio Manuel sobre fotografia de Michel Filho

Eu me interesso muito pela experiência que o público vai ter do espaço, pelas questões relacionadas a interiores e exteriores. Foi assim que, em 1998, produzi *Ocupações/Descobrimentos* para o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, para celebrar os 500 anos do descobrimento do Brasil pelos portugueses. Foi uma obra em que procurei me relacionar com o projeto arquitetônico de Oscar

16 Vigário Geral, comunidade pobre da periferia do Rio de Janeiro, onde ocorreu o assassinato de 21 jovens em agosto de 1993; 28 policiais militares e três policiais civis, todos pertencentes a um grupo de extermínio batizado de Cavalos Corredores, foram acusados do crime no primeiro julgamento; no segundo julgamento, o número de acusados subiu para 52 e apenas seis foram condenados.

Niemeyer[17] para o museu. Essa obra ficou mais conhecida como *Muros*. E, antes de iniciar um comentário sobre ela, vou contar uma historinha a respeito.

Quando me deram esse espaço para trabalhar, logo pensei que seria muito difícil instalar um trabalho ali, porque ele teria necessariamente que concorrer com o Pão de Açúcar, com o Morro do Corcovado e com o Oceano Atlântico, que são a vista do museu. Fiquei inicialmente meio perdido. Passei, então, um tempo olhando e estudando o espaço e cheguei à conclusão de que deveria fazer uma parceria com o Niemeyer. Tomei a liberdade de me apropriar de suas formas e construí os muros, obedecendo inicialmente um pouco ao desenho do Niemeyer. As passagens estrategicamente tornavam visíveis a curva, a onda, a linha reta. Depois fui rompendo os muros, fazendo buracos neles, de modo que as pessoas pudessem andar através deles, atravessando-os.



Antonio Manuel. *Ocupações/Descobrimentos*, 1998. Instalação. Museu de Arte Contemporânea Niterói. Foto: Vicente de Mello

17 Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho (1907–2012), um dos maiores arquitetos brasileiros, formado pela Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro em 1934, responsável, ao lado de Lúcio Costa, pela construção de Brasília – onde projetou a Catedral (1958), o Congresso Nacional (1958), o Palácio do Planalto (1958), o Palácio da Alvorada (1957), o Supremo Tribunal Federal (1958), o Teatro Nacional (1958), o Memorial JK (1976) – e idealizador, entre outros projetos, do edifício-sede da editora Mondadori, na Itália; do prédio da Organização das Nações Unidas, em Nova York (1947); do Centro Cultural do Havre e da sede do Partido Comunista Francês, na França; da Universidade de Constantine, em Argel; dos planos da cidade de Neveg, em Israel; do Plano de Urbanização do Algarve, em Portugal; do Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte; do Centro Cívico e Administrativo de Argel; do Centro Residencial de Estudantes em Oxford, Inglaterra, da sede do jornal *L'Humanité*, na França; do projeto para a Embaixada Brasileira em Cuba; da Passarela do Samba – Sambódromo, no Rio de Janeiro, do Memorial da América Latina, em São Paulo, do Museu de Arte Contemporânea, em Niterói.

Os buracos eram arrebentados de forma estratégica, pois quem estava de um lado não via o outro, era como se fosse um labirinto. Também tomei o cuidado de fazer um lado bem-acabado e o que ficava por trás mal-acabado. Alguém disse que esses trabalhos com um lado bem-acabado e o outro mal-acabado lembravam as favelas da cidade.[18] Esse é um trabalho que dialoga com a arquitetura e com a cidade e discute a ideia de limite e a de paisagem.

Antonio Manuel. *Ocupações/Descobrimentos*, 1998. Instalação. Museu de Arte Contemporânea Niterói. Foto: Pedro Oswaldo Cruz

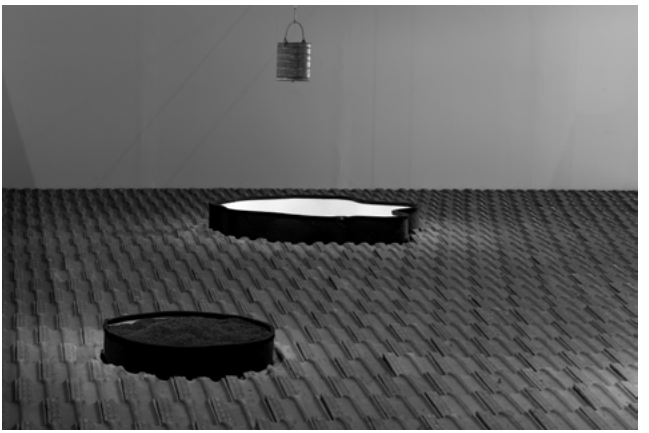
A obra originalmente era um trabalho *site specific*, estava ligada àquele edifício, ao museu desenhado por Niemeyer. Depois, no ano 2000, fiz também una instalação com muros no Museu Serralves no Porto, em Portugal, interferindo, dessa vez, no desenho de Álvaro Siza, arquiteto português muito importante. Garo Keheyan e o crítico Michael Asbury, que viram os *Muros* em Niterói, sugeriram que aquela obra poderia ter relação com a topologia de Nicosia, na ilha de Chipre. E não só com o lugar, mas com as divisões da região e com a velha disputa entre gregos e turcos.

---

18 A obra *Ocupações/Descobrimentos*, construída para o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), em 1998, e conhecida como "instalação dos muros", dialogava com a arquitetura do museu e se constituía de três grandes paredes esburacadas de até 15 metros de comprimento por dois metros de altura. O público podia circular entre os muros, passar pelos buracos e, além de passagem, os muros serviam também de enquadramento para observar o conjunto da exposição de diversos ângulos.

Foi assim que eu acabei fazendo, em 2005, *Ocupações/Descobrimentos* no Pharos Centre for Contemporary Art que fica em Chipre. Foi interessante porque, assim que cheguei a Nicósia e comecei a trabalhar na construção dos muros da instalação, visitei a zona de conflito da região e ela estava cheia de muros, passagens, esconderijos. Pareciam mesmo com os que eu fazia e enchia de buracos feitos a golpes de martelo.

Penso na instalação *Sucessão de fatos*, que fiz no Espaço Vergueiro, em São Paulo, em 2003,[19] como continuação a *Ocupações/Descobrimentos*. Nela usei mais de três mil telhas para fazer no chão um telhado e um pequeno lago. Acima dele, um balde que pinga quase de trinta em trinta segundos; e dele cai, dentro do lago, um pingo que vai formando um olho d'água. As pessoas andam sobre esse telhado também com um certo cuidado para não se desequilibrarem. Como andavam no *Fantasma* para não se mancharem com o carvão.



Antonio Manuel. *Sucessão de fatos*, 2003. Instalação. Centro Cultural São Paulo. Foto: Sergio Araujo

Eram 90 m² cobertos com telhas. A obra é para se caminhar sobre ela. O público caminha sobre o telhado no chão e tem a experiência de sentir as telhas se quebrando sob os seus pés. Muita gente pensa logo na expressão "telhado de

19 A instalação foi apresentada ao público no Centro Cultural São Paulo, popularmente conhecido como Espaço Vergueiro, em São Paulo, no ano de 2003. A obra é constituída por dezenas de telhas francesas de Marselha no chão, sobre as quais o público pode caminhar. Em cima das telhas há um balde com uma goteira e uma poça d'água, que dá a impressão de um lago. Ao andar sobre as telhas, nota-se um certo desequilíbrio. Ao finalizar o caminho, torna-se difícil refazer o trajeto percorrido, pois, ao olhar de outro ângulo, percebe-se o relevo formado pelas telhas. Cf. TASSINARI, Alberto. *O desequilibrista*. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/EXPO20anos/pdfs/2003/antonio%20manuel.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2014.

vidro". Eu vejo esse trabalho também como um jardim. Os recipientes, no chão, são como vitórias-régias. E nele há um olho d'água brotando, com um foco em cima, e mostrando uma quase nascente. Acho esse trabalho muito vital. Para concebê-lo, pensei, inicialmente, em obedecer a formas como as usadas por Jean Arp, depois pensei em Paul Klee, mas acabei abandonando os dois e desenvolvi uma forma solta e livre de acordo com a minha vontade.

A forma mais perspectivada do trabalho, que está aí e está nos *Muros* também, dá à primeira vista a impressão de que há nele um ímã que atrai, que puxa quem o observa, quem anda sobre ele. E quando se percorre o caminho de volta, tem-se um pouco de receio de cair, porque ele aparenta criar um relevo aqui, outro ali, que quase arrastam o pé de quem está sobre ele. Tive essa experiência, descobri essa sensação de desequilíbrio ao fazer o trabalho, o que foi muito interessante, porque só se consegue saber mais a respeito de certos trabalhos no ato de sua realização. É quase como se você estivesse constantemente em um *work in progress.*

Paro por aqui e fico aguardando as perguntas, interessado em ouvir agora o Jean-Claude Bernardet.

JEAN-CLAUDE BERNARDET: Não é muito fácil falar de mim mesmo, mas como esta é a proposta, vou dar algumas referências do meu trabalho.

Em 1995, realizei um filme chamado *São Paulo, sinfonia e cacofonia*. As pessoas estranharam muito, porque sou conhecido como crítico, como uma pessoa que escreve sobre filmes e, de repente, eu passava para o outro lado da tela, realizando esse trabalho. Mas, para mim, não era uma mudança de profissão, não era, no fundo, uma mudança muito profunda, mas sim, uma continuidade. E esse filme, o *Cacofonia*, tem quarenta minutos e foi feito, exclusivamente, com trechos de filmes já existentes. Eu não filmei absolutamente nada, é uma montagem de trechinhos de aproximadamente cem, ou melhor, 104 filmes, que tinham sido filmados em São Paulo.

Esse trabalho, para mim, vem na continuidade de uma série de questões. Uma delas é o problema que o crítico de cinema tem diante do crítico de literatura. O crítico de literatura tem uma vantagem monumental em relação ao de cinema, pois ele trabalha com os mesmos instrumentos, ou seja, o objeto que ele analisa é também a palavra. Já o crítico de cinema, não. Portanto é possível, no trabalho analítico referente à literatura, introduzir trechos, partes do objeto analisado, fazer citações, introduzir parágrafos, elaborar a análise a partir desses trechos. Enquanto isso, o crítico de cinema, que trabalha com palavras, não tem uma relação de homogeneidade com o objeto sobre o qual ele fala. Sempre achei que isto era um problema grave. Sempre recusei ilustrações nos meus

livros, quando eram sugeridas pelos editores, porque acho que uma fotografia de cena ou mesmo a reprodução de um fotograma não ilustram.

Foi então que me veio a ideia de que seria possível fazer o trabalho analítico usando sons e imagens, ou seja, tentar criar uma relação de homogeneidade entre os objetos analisados. Com o amigo Cláudio Kahns,[20] nos anos 1970, escrevi dois roteiros: um que se chama *Pra começar*, que seria um filme sobre a utopia do cinema brasileiro dos anos 1960. Como se sabe, muitos filmes acabam com um plano final de uma estrada, com o anúncio de um futuro que pode vir depois, como acontece no filme *Vidas secas*,[21] em que há o apelo a um futuro melhor, ao sertão que vai virar mar, etc. No meu trabalho, seriam utilizados apenas filmes com esses finais, que têm uma longa trajetória no cinema brasileiro. E o outro roteiro que nós escrevemos era sobre o Mazzaropi,[22] e nele trabalharíamos a desconstrução de uma sequência. Acontece que o cineasta e produtor Cláudio Kahns e eu nunca conseguimos fazer ninguém se interessar pelos projetos, porque a ideia geral é que crítica de cinema não se faz com cinema. Crítica de cinema se faz com palavras.

Posteriormente, fiz um vídeo sobre os traços estilísticos dos primeiros filmes de Júlio Bressane:[23] *Cara a cara*, *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*. Eu escrevi um poema inspirado pelos filmes do Bressane, que foi lido pelo ator Othon Bastos.[24] Com as imagens fiz determinados traços gráficos que indicavam pistas de compreensão, pistas de análise, de movimentos de câmera, de duração de plano, de entrada ou saída de personagens, expondo o modo como Júlio Bressane construía os seus planos. Consegui fazer o vídeo reaproveitando fitas de VHS que já tinham sido usadas centenas de vezes na Universidade de São Paulo. O filme é excelente, maravilhoso, só que ele é invisível por conta

---

20 Cláudio Kahns, produtor e diretor paulista, formado em cinema na ECA/USP, criou nos anos 1980, com outros sócios, a Tatu Filmes, produtora responsável por filmes como *A marvada carne* e *O judeu*. Posteriormente abriu a produtora *Brasil 1500*. Além de produtor, Kahns é também diretor, entre outros trabalhos, dos documentários *Eu eu eu José Lewgoy* e *Mamonas pra sempre*.

21 *Vidas secas*, filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1963, baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos.

22 Amácio Mazzaropi (1912–1981), diretor, produtor e ator cômico do cinema brasileiro, nascido em São Paulo.

23 Júlio Eduardo Bressane de Azevedo, cineasta carioca nascido em 1946, figura paradigmática do cinema de invenção no Brasil e diretor de filmes experimentais já clássicos como *Cara a cara* (1968), *O anjo nasceu* (1969), *Matou a família e foi ao cinema* (1969), *Amor louco* (1971), *O mandarim* (1995), *Tabu* (1982), *Miramar* (1997), *Filme de amor* (2003), *Cleópatra* (2007), entre outros.

24 Othon José de Almeida Bastos, ator baiano da geração do teatro de resistência, foi integrante do Teatro Oficina, criando, em seguida, a própria companhia, que produziu, nos anos 1970, entre outros espetáculos, *Um grito parado no ar*, *Ponto de partida* e *Murro em ponta de faca*. No cinema, integrou os elencos, entre outros filmes, de *O pagador de promessas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *São Bernardo*.

da má qualidade técnica das fitas. Só eu e Bressane vimos o vídeo e gostamos muito dele. Foram essas as tentativas de trabalhar com a imagem e com o som com intenção de fazer uma análise de um trabalho cinematográfico que pudesse escapar do verbal, de produzir uma crítica visual, mostrar que é possível fazer uma análise de estilo usando não só texto, mas imagens.

Depois dessa experiência, consegui realizar o *Cacofonia*.[25] O projeto começou com a participação de um grupo de professores e estudantes que retrabalhava imagens já filmadas por cineastas. O *Cacofonia* não é uma antologia de trechos de filmes sobre São Paulo, é um novo filme sobre São Paulo, feito a partir de trechinhos de filmes anteriores. Quando se desloca um som, uma imagem do seu contexto original e se insere esse mesmo som, essa mesma imagem num outro contexto, a sua significação se altera. O que me interessa é trabalhar com materiais já construídos e desconstruí-los, criando um novo contexto dentro do qual poderão ter outras significações. Eu trabalhei muito para fazer com que a imagem adquirisse uma nova significação nesse novo contexto, revelando a sua potencialidade. A imagem não tem apenas a significação que tinha no seu contexto original, ela pode adquirir outras a partir de novas articulações visuais ou sonoras feitas com esse material. Muitos cineastas que me cederam as suas imagens ficaram surpresos ao vê-las usadas de um modo bastante diferente daquele que tinha sido previsto por eles para os seus filmes.

O *Cacofonia* aponta para uma questão relativa à continuidade do trabalho crítico. É um filme bastante pessoal, quase lírico, em torno da sensação da experiência afetiva de viver numa grande cidade, numa megalópole como São Paulo. Há aparentemente certa contradição entre um filme pessoal, afetivamente ligado à minha experiência como habitante da cidade, e o fato de eu nunca ter filmado nem ter tido a menor intenção de filmar São Paulo. Esse filme me fazia pensar em como construir a subjetividade por intermédio do outro e não vê-la como uma construção individual, pessoal, e sim como uma construção que passa pelo outro. E esse processo é uma das experiências da crítica. O grande crítico é aquele que constrói a sua obra, que tem uma originalidade, uma personalidade e faz isso a partir do trabalho de outros. É uma espécie de triangulação entre ele, como observador da obra, a obra e o trabalho de análise que faz.

Para ilustrar um pouco isso, trouxe para esta conversa dois trechos de um filme que eu fiz depois do *Cacofonia*, intitulado *Sobre anos 60*.[26] É um filme que foi

---

25 *São Paulo, sinfonia e cacofonia.* 35 mm, cor, 40 min, 1994. Direção, roteiro, produção: Jean Claude Bernardet.

26 *Sobre anos 60* (1999–2000), com roteiro e direção de Jean-Claude Bernardet, montagem de Idê Lacreta, trilha sonora de Lívio Tragtenberg e Wilson Sukorski, duração de 31 min.

produzido pelo Itaú Cultural, dentro de uma série que se chama *Panorama Histórico Brasileiro*. É um filme sobre os anos 60 feito apenas com imagens e sons da época, sem entrevistas, sem textos expositivos, sem cronologia. Vou apresentar, então, os minutos iniciais desse filme para que vocês tenham uma ideia desse procedimento de trabalhar com imagens alheias, sem produzir nenhuma imagem, nenhum som específico.

Jean-Claude Bernardet. *São Paulo, sinfonia e cacofonia*, 1994, documentário-colagem de cerca de 100 filmes nos quais a cidade de São Paulo tem papel fundamental, entre eles *São Paulo, sociedade anônima*, de Luís Sérgio Person (fotograma acima)

[*A fala inicial de Bernardet se encerra com a exibição de um trecho do filme* Sobre anos 60]

Debate

ERICSON PIRES: Vou fazer algumas perguntas para o Antonio Manuel. Queria, por exemplo, que você falasse um pouco sobre o Fumacê, sobre a experiência que você teve com os coletivos artísticos RRRadial e Hapax, durante o carnaval.

ANTONIO MANUEL: O bloco Fumacê do Descarrego foi uma experiência maravilhosa que eu tive no Rio de Janeiro com o Grupo RRRadial e com o Hapax. Fumacê, para quem não sabe, é uma invenção do grupo RRRadial realizada durante o carnaval.[27] No carnaval de 2003, num caminhão alugado, fizemos uma grande chaminé com carvão e incenso e saímos pela cidade com uma

27 O Fumacê do Descarrego foi um bloco que se concentrava na Praça Tiradentes, junto com outros blocos, como o Bloco da Praça Tiradentes, Prazeres da Vida e Daspu, e percorria as ruas do centro do Rio de Janeiro durante o carnaval. Idealizado pelo grupo RRRadial (Ronaldo Duarte, Luís Andrade, Alexandre Vogler, Tatiana Roque e Ericson Pires), desfilou nas ruas da cidade entre os anos de 2002 e 2006. O bloco também agregou os coletivos sonoros Hapax e o Inusitado-caixa 2, além de diversos artistas plásticos, como o próprio Antonio Manuel. O bloco consistia em uma chaminé de três metros de altura com cinquenta quilos de defumador dentro dela. Essa chaminé era posicionada sobre uma Kombi, que, além de espalhar a "prática de descarrego de energias negativas" na cidade, também agitava com performances sonoras com sucatas. Cf. PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. p.323. Disponível em: <http://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato/142>. Acesso em: 19 mar. 2014.

total liberdade, deixando que o incenso fosse para o espaço, incensando tudo. A ideia era incensar a cidade dos maus-olhados, dos fluídos negativos. O grupo Hapax, de que sou um grande admirador, batucava nas latas, fazendo o som ambiente e exorcizando tudo que não prestava, o ignóbil. Esta foi uma experiência maravilhosa! Foi uma das experiências mais lindas que tive nesses últimos tempos, por ser ela ligada à ideia do coletivo.

Se há alguma coisa que me deixa ressentido, hoje em dia, é justamente a ausência de ação coletiva na arte. Tive muita sorte de ter conhecido o Hélio Oiticica e um pouco a Lygia Clark, que faziam tudo girar em torno do coletivo; quer dizer, eles pensavam no coletivo, tinham sempre em mente somar cada vez mais artistas em torno de um mesmo projeto. Ter ficado em cima de um caminhão com o RRRadial e com o Hapax, participando de uma experiência coletiva, foi muito positivo para mim, porque ela contraria o modo como se faz arte hoje em dia, quando tudo é mais intimista, mais recolhido, mais individualista. Saí no bloco durante dois anos. Foi, realmente, uma experiência linda e espero que ela continue a acontecer. Até sugeri que se alugasse um caminhão maior para que mais pessoas pudessem participar. Numa de nossas conversas, propus de brincadeira que se invadisse a Avenida, o Sambódromo, o que deixou todo mundo excitado, tomado pela ideia. Tentei dissuadi-los depois, porque logo me dei conta de que seria uma loucura a entrada do caminhão na Avenida exorcizando tudo, mas foi muito difícil desviar o Fumacê do Sambódromo.

ERICSON PIRES: A outra pergunta é sobre essa história do gesto. Eu vejo uma relação muito forte entre aquelas paredes quebradas da obra *Muros*, feita para o MAC, e aquela ação das *Urnas quentes*. O gesto de quebrar, de abrir, de velar para depois revelar alguma coisa já não estaria implícito quando você começa a usar seu próprio corpo como suporte da obra? Quebrar as paredes dos *Muros* não seria parte, continuação de uma poética que você já vinha desenvolvendo? Você não acha que os fragmentos de carvão flutuando em *Fantasma* estariam também associados à mesma poética?

ANTONIO MANUEL: Há relação, sim, entre as *Urnas quentes* (1968), as *Ocupações/Descobrimentos*, a obra também conhecida como *Muros* (1998) e o *Fantasma* (1994). Apesar de não ser intencional, acho que tudo está num mesmo fluido; pode-se perceber um pensamento que foi se desenvolvendo e se complementando no decorrer do tempo. Fiz *Urnas quentes*, um trabalho radical, em 1968, e depois *O corpo* é a obra (1970), que foi também uma atitude violenta, já que ali eu me expus completamente. Tudo foi feito num momento em que se vivia uma situação difícil, de exceção.

Em *Ocupações/Descobrimentos,* além do desafio de ocupar aquele espaço, havia a dificuldade mesma de quebrar, de romper, de abrir um buraco no muro,

passar pelo túnel, pelo labirinto, ir adiante e voltar. Mas vejo nela também muitos elementos que não estavam presentes na obra anterior: há ali um processo, um jogo que remete ao lúdico; uma relação com o que foi feito com o muro de Berlim depois de sua queda; e o fato de se ter um lado aparentemente mal-acabado, com tijolos ainda visíveis, e de o outro lado apresentar um aspecto bem-acabado, pintado, que faz lembrar, como eu disse antes, as cidades brasileiras com suas favelas. Acredito, Ericson, que toda obra deve ser vista como um processo, um pensamento; acho até mesmo que, a partir da obra de um grupo de artista de uma mesma época, se pode ver a articulação de um pensamento.

Os trabalhos do Jean-Claude, por exemplo, me deixaram sensibilizado e talvez porque eu perceba neles algumas articulações poéticas que desenvolvi no *flan Dura assassina*, de 1968. Todos eles têm a repressão política militar brasileira como pano de fundo.

ERICSON PIRES: Queria ainda que você falasse da sua relação com Raymundo Colares, que foi seu parceiro, amigo e um interlocutor de primeira ordem. Acho que seria importante repensar o Colares no contexto contemporâneo.

ANTONIO MANUEL: Quanto a Raymundo Colares, a meu ver, ele faz parte, de forma muito importante, da história da visualização brasileira. Acho que ele é um dos artistas mais completos, porque, apesar de ter falecido cedo, numa situação muito trágica, ele soube trabalhar a violência a partir de uma estética brasileira elaborada por ele mesmo. Não acho que a sua obra seja *pop*. Na verdade, tanto eu quanto Hélio Oiticica, Lygia Clark e outros rejeitávamos naquele momento a *pop art*, porque queríamos, estávamos interessados, e acredito que o Colares também, em desenvolver uma visualização brasileira. A nossa questão então era criar um visual, uma estética brasileira na esteira talvez do que propunham Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. E, nesse sentido, víamos a *pop art*, naquele contexto, quase como uma invasora do nosso espaço. Pelo menos na minha cabeça, eu via a *pop art* como uma estética criada por ianques que possuíam tecnologia, dinheiro e organização. Mas, depois, quando vi a exposição da *pop art*, na Bienal de São Paulo, ela me causou um impacto muito grande, sobretudo as obras de Andy Warhol e Jasper Johns.[28]

---

28 A 9ª Bienal de São Paulo, no ano de 1967, apresentou a *pop art*. As obras de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg e a premiada *Three flags*, de Jasper Johns, foram expostas ao público. Essa bienal foi marcada pela intervenção do governo militar, que proibiu a exposição de algumas obras, e pela recusa do júri do prêmio de aquisição do Itamaraty a entregar condecorações a trabalhos com fundo político ou erótico. Entre os artistas censurados estavam Cybele Varela, com a obra *O presente*, e *Políptico móvel* de Quissak Júnior. Consulta em: SCHROEDER, Caroline Saut. A censura política às artes plásticas em 9ª Bienal de São Paulo (1967). Disponível em: <http://www.embap.br/arquivos/File/Forum/IX_Forum_de_Pesquisa_em_Arte/Anais/010_Caroline_Staut_Schoeder.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2014; 9º

Como dizia há pouco, Colares, na minha opinião, cria algo da visualização brasileira com as suas pinturas de ônibus, de ultrapassagens, freadas rápidas; o mesmo efeito é alcançado também nos *Gibis* ao cortar as páginas e ao decompor um deles. A decomposição de um deles é maravilhosa: na primeira página se tem uma citação do trabalho de Piet Mondrian,[29] depois, à medida que se passam as páginas cromáticas, sem palavras, Mondrian vai sendo decomposto também. É um trabalho extraordinário. E o único trabalho figurativo que fiz em parceria com ele, que era um mapa da América Latina vazado, foi extraviado, nunca foi editado ou publicado. Nele a própria América Latina ia se desmembrando, a cada página, por meio dos cortes que ele aplicava nelas.

TATIANA MARTINS: Tenho uma outra pergunta para o Antonio Manuel. Queria continuar falando dessa ação coletiva, presente no início da sua carreira, e principalmente da relação entre a obra do Hélio Oiticica e a sua. E queria perguntar, ainda, como isso acabou direcionando seu trabalho para um caminho à margem. Hoje, você é um artista com uma produção que considero consolidada perante a crítica e as instituições, mas que ainda transita à margem.

ANTONIO MANUEL: Eu agradeço o "artista consolidado". Na verdade, Tatiana, estou sempre buscando novas linguagens, porque não gosto de ficar preso a um único estilo. Foi em conversa com o crítico Mário Pedrosa que aprendi a incorporar ao meu processo de trabalho o que ele chamava de exercício experimental de liberdade. Acho que isso me ajudou a transitar por suportes variados e a trabalhar com materiais distintos. Tanto posso realizar uma instalação quanto uma pintura. Mas busco desenvolver sempre um estilo a partir do que determinado trabalho parece pedir. Fazer a instalação *Sucessão de fatos*, essa obra com as telhas, por exemplo, foi uma experiência para mim maravilhosa e também curiosa, porque trabalho aí com o desequilíbrio, com o desequilíbrio do personagem, isto é, do espectador, que, atraído pelo lago, se permite andar em cima das telhas. Faço aí um trabalho do qual gosto muito, que é uma associação de espaços, de cores e de desejos. Mas faço também uma pintura em que estou dando um duro muito grande, porque quero ocupar o espaço de uma tela,

---

Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://www.30xbienal.org.br/single/91>. Acesso em: 20 mar. 2014 e Catálogo da 9ª Bienal de São Paulo – 1967. Disponível em: <http://issuu.com/bienal/docs/namec90c64>.

29 Pieter Cornelius Mondrian (1872–1944), pintor holandês, fundador, ao lado de Theo van Doesburg, Van der Leck e Huszar, da revista e do movimiento De Stjil, pautado pelo neoplasticismo, segundo o qual se deveria buscar a redução da linguagem pictórica a seus elementos básicos e, com o objetivo de alcançar uma objetividade real, a liberação da obra de arte de sua dependência da percepcão individual momentânea e do temperamento do artista. Indo morar em Nova York em 1940, Mondrian se veria influenciado pelo dinamismo da vida urbana e pelos ritmos da música norte-americana, o que o levaría a uma intensificação da exploração das possibilidades construtivas da cor.

associando-o a cores, a um pensamento, a um desejo e a uma coisa abstrata. O trabalho vai sendo realizado a partir de experimentações; não o realizo a partir de uma fórmula, de algo anterior, pronto ou acabado. E a experiência é sempre encarada como um desafio. Tanto é que, quando inicio uma tela, uma pintura, na verdade não parto de um projetinho; vou direto no espaço porque o desafio é maior: vou brigando, lutando, até conseguir chegar próximo ao espaço que pretendia elaborar; porque, para mim, ele é uma associação de cores.

Cada vez mais penso o quanto é primária, e fundamental, a cor – a associação de uma cor com outra, o equilíbrio, a luz que ela traz, tudo isso é muito importante, pelo menos para o tipo de trabalho que eu quero desenvolver. Vejo agora que talvez ela seja tão importante quanto aquele saquinho da Lygia Clark em que se bota a mão sobre ele para sentir a pedra.[30] Era uma estrutura muito simples de tato, a dos objetos relacionais; e, no entanto, esses objetos foram muito importantes, até mesmo no período de exílio de Caetano Veloso, por exemplo, como ele já comentou. Então, busco essa associação de cores no espaço e ela remete à ideia de uma poética brasileira, de uma visualização brasileira.

ANGÉLICA COUTINHO: Queria fazer uma pergunta para Jean-Claude Bernardet. Vou retomar o mote da ideia do trabalho coletivo pensando em dois filmes de longa-metragem que Tata Amaral[31] dirigiu e dos quais você participou. No filme *Um céu de estrelas,* de 1997, você foi um dos autores do roteiro, junto com Roberto Moreira, baseado num livro de Fernando Bonassi;[32] e depois, em *Através da janela,* de 2000, você foi o autor do argumento e do roteiro. Aí, já em

30 Lygia Clark dedicou-se, a partir de 1976, ao estudo da prática terapêutica nas artes sensoriais e criou *Objetos relacionais*. Em uma das séries de *Objetos relacionais*, a artista utilizou materiais como, por exemplo, sacos plásticos cheios de sementes, ar ou água, meias-calças contendo bolas, pedras e conchas. O objetivo, ao colocar a mão dentro dos saquinhos oriundos de supermercados, era desenvolver a percepção das nossas sensações registradas na memória corporal numa fase anterior à aquisição da linguagem. O contato com esses objetos cria uma percepção de textura, sonoridade, movimento, tamanho, forma e peso. Cf. AMIM, Raquel Carneiro; GONÇALVES, Tatiana Fecchio. *Lygia Clark*: no presente agora do ato. Um estudo sobre o fazer, a gestalt e a arteterapia (Disponível em:<http://www.ip.usp.br/ laboratorios/ lapa/versaoportugues/2c79a.pdf>); ROLNIK, Suely. *Breve descrição dos Objetos relacionais* (Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricaorelacionais.pdf).

31 Marcia Lellis de Souza Amaral, conhecida como Tata Amaral, cineasta brasileira nascida em 1960 em São Paulo. Foi aluna de Jean-Claude Bernardet na ECA e com ele assinou vários roteiros para cinema.

32 Fernando Bonassi, escritor, cineasta, roteirista e dramaturgo paulista, nascido em 1962. Autor de *O amor em chamas* (1989), *Um céu de estrelas* (1991), *Subúrbio* e *Crimes conjugais* (1994), *100 histórias colhidas na rua* (1996), *Tá louco* (1996), *Uma carta para Deus* (1997), entre outros livros. No cinema, foi responsável pelos roteiros de *Os matadores*, de Beto Brant; *Castelo Rá-Tim-Bum*, *o filme*, de Cao Hamburger; *Carandiru*, de Hector Babenco; *Cazuza: o tempo não para*, de Sandra Werneck e Walter Carvalho. No teatro, assinou, entre outros trabalhos, o texto de *Apocalipse 1,11* (em colaboração com o Teatro da Vertigem) e de *Souvenirs* (com direção de Márcio Aurélio). Como cineasta, dirigiu

parceria com a Tata Amaral e com o próprio Fernando Bonassi. Num livro da professora Lucia Nagib,[33] a Tata Amaral fala, em entrevista, que esse trabalho nos dois filmes é fruto de uma pesquisa que você e ela faziam sobre a tragédia contemporânea. Eu queria que você falasse um pouco sobre essa pesquisa e sobre os resultados, que seriam esses filmes.

JEAN-CLAUDE BERNARDET: Essa pesquisa sobre tragédia nunca aconteceu. Para mim, essa questão da tragédia veio depois. Tata tinha resolvido fazer uma adaptação de *Um céu de estrelas*, um romance do Bonassi, mas, como ela não gostava do que tinha escrito, pediu a ele que escrevesse outro roteiro, que tampouco agradou a ela. Depois disso, ela contratou um roteirista profissional, mas, depois de ler as primeiras quarenta páginas, também não ficou satisfeita. Foi nesse momento que ela entrou em contato comigo e me deu o terceiro roteiro para ler, que era o que tinha em mãos, mas não era o que ela queria. Tratava-se de um filme policial, em que um rapaz e uma moça estavam numa casa cercada pela polícia militar e pela polícia civil, e cada polícia tinha uma estratégia diferente para negociar com o suposto sequestrador. Então eu disse a ela que era impossível fazer aquele filme com os recursos que ela tinha, porque as duas viaturas gastariam a metade do orçamento. Então propus encontrar uma dramaturgia que não acabasse achatada pelo orçamento. E resolvemos ficar dentro da casa, sem polícia, recorrendo apenas a sons, a luzes, etc., criando uma presença, um espaço *off*. Isso foi uma coisa. Outra foi o desenvolvimento da ação num tempo muito curto, não num tempo real, mas um pouco estendido, ocorrido em pelo menos um dia. Decidimos por uma ação, uma situação única, reduzida ao máximo, uma espécie de minimalismo dramático. Quer dizer, tentou-se ir até o fundo com apenas um elemento dramático, numa unidade de tempo e de ação. Foi a partir desse momento que começamos a trabalhar a ideia de tragédia e isso acabou funcionando. Chegamos até a fazer um seminário sobre tragédia. Mas não houve pesquisa anterior, nunca foi essa a intenção. O próprio trabalho de lidar com os materiais, com o orçamento, etc., impõe uma concepção de filme.

Uma das coisas que eu dizia para a Tata é que eu luto contra a utopia achatada. Oitenta por cento do cinema brasileiro, que se quer crítico, é uma utopia achatada, porque são filmes pensados com orçamentos monumentais ou acima das possibilidades. Pensa-se em quarenta cavalos, mas, como não se têm dinheiro

os filmes de curta-metragem *Os circuitos do olhar* (1984), *Faça você mesmo* (1991), *O amor materno* (1994) e *O trabalho dos homens* (1998).

33 Referência ao livro de Lúcia Nagib *O cinema da retomada:* depoimentos de 90 cineastas dos anos 90, São Paulo: 34, 2002.

para essa quantidade, acabam sendo colocados somente quatro cavalos em cena, o que torna a concepção do filme trabalhosa.

Isso é realmente um elemento recorrente no cinema brasileiro. Alguns diretores resolveram o problema de forma absolutamente extraordinária como o fez Glauber. No roteiro de *Deus e o diabo na terra do sol*, por exemplo, o personagem Antônio das Mortes foi pensado de forma diferente de como ele aparece no filme: ele era um comandante e vinha acompanhado de soldados. Mas, como o orçamento teve que ser cortado, ele ficou sozinho e se tornou um personagem absolutamente extraordinário. No entanto, na maior parte das vezes, os cineastas não encontram essa solução extraordinária e acabam achatando o filme.

Quando decidimos fazer uma tragédia, começamos a nos perguntar o que seria uma tragédia em termos brasileiros; essa era uma questão importante, sobretudo para mim, que sou ligado à tragédia clássica francesa. Com o filme *Através da janela,* pudemos pensar no que seria tragédia hoje. Mas tudo aconteceu *a posteriori*, são trabalhos de racionalização, a partir de uma escrita ou de um argumento, de uma ideia inicial; quer dizer, não se partiu de nenhum esqueminha prévio.

PAULO VENANCIO: A minha pergunta é para os dois, já que ambos se dedicam à imagem: Antonio, como produtor de imagens, e o Jean-Claude, como alguém que produz e reflete sobre a imagem. O trabalho de vocês parece lidar com um sentido redentor da imagem. Uma imagem que tem uma provocação plástica, uma violência plástica até, e que parece buscar sentido num determinado momento da história. Eu fico pensando se isso ainda é possível. Se a busca de sentido na história é, de fato, alguma coisa que persiste. E, vendo o que vocês apresentaram aqui, eu me lembrei dessa imagem que apareceu na imprensa, a terrível imagem do jornalista Vladimir Herzog,[34] sentado nu, sobre o estrado de uma cama na cela no DOI-Codi,[35] com as mãos no rosto. Na mesma cela em que depois foi fotografado morto, enforcado.

---

34 No dia 18 de outubro de 2004, o jornal *Correio Braziliense* publicou duas fotos do jornalista Vladimir Herzog nas dependências do DOI-Codi, em São Paulo, no ano de 1975. Na imagem, o jornalista aparece sentado sobre o estrado de uma cama, nu, com as mãos no rosto. Essas fotografias foram reveladas pelo ex-cabo do exército José Alves Firmino, que as entregou à Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados. Fonte: *O Globo*. "Divulgadas fotos inéditas de Herzog no DOI-Codi de SP". 18/10/2004.

35 Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) foi um órgão subordinado ao exército brasileiro, de repressão política, durante a ditadura civil-militar instalada com o golpe de 1964. Os DOI-Codi foram instalados em julho de 1969 e desativados em 1976. Foi nas dependências do DOI-Codi, no quartel militar do Segundo Exército, em São Paulo, que ocorreu a morte, em 1975, do jornalista Vladimir Herzog, então diretor de jornalismo da TV Cultura,

ANTONIO MANUEL: Não era conhecida essa fotografia. Um sargento furtou a foto de um quartel militar em Brasília e a tornou pública.

PAULO VENANCIO: É uma imagem anterior ao assassinato, e talvez mais violenta até do que a foto conhecida, aquela em que ele aparece enforcado.

ANTONIO MANUEL: A imagem revela um momento de tristeza na vida de um homem e também na história política brasileira. O que se vê ali é um homem nu na cela, completamente humilhado, indefeso. Vi também, há pouco tempo, uma outra foto terrível de alguém, no morro, levando um corpo num carrinho de mão.[36] Essa foto é reveladora de uma das coisas mais humilhantes e degradantes de nossa realidade social. E eu não sei, como artista, o que fazer, a não ser criar, inventar uma linguagem que esteja em relação com essa realidade social.

JEAN-CLAUDE BERNARDET: Paulo, eu não sei exatamente o que você entende por caráter redentor da imagem. Em todo caso, vou tentar responder. O início do trecho que mostrei do filme *Sobre anos 60* tem vários níveis de leitura. Mas quem conhece os filmes originais sabe que eu não acredito muito em redenção. O filme começa com imagens dirigidas por Glauber Rocha, do filme *Deus e o diabo na terra do sol*,[37] e com a canção do Sergio Ricardo,[38] que é dada como um dos pontos altos da utopia cinematográfica dos anos 1960. O mar que, no filme do Glauber, vai aparecer no final, no meu filme aparece no início. No filme de Glauber, o ator Geraldo Del Rey cai e se levanta; no meu filme, ele não alcança o mar, ele não levanta e a canção é interrompida. Em seguida, se passa da ficção para o documentário, com os camponeses filmados pelo Leon Hirszman[39] em *Maioria absoluta*. Evidentemente, não é qualquer pessoa que faz essa leitura. Há outros momentos dos anos 60 que são uma contestação de certas utopias e certos ideais que artistas e intelectuais elaboravam, nos anos 1960, mas que não tinham, talvez, grande consistência.

---

uma emissora pública de TV. Na época, o comando militar procurou, com o auxílio de uma fotografia mal montada e de um laudo assinado pelo ex-médico legista Harry Shibata, classificar o episódio como suicídio. Na véspera de sua morte, Herzog, atendendo a uma convocação do Segundo Exército para prestar esclarecimentos, dirigiu-se por seus próprios meios ao local do DOI-Codi, onde viria a ser posteriormente torturado e assassinado.

36 Antonio Manuel menciona uma foto em que um policial aparece transportando num carrinho de mão o corpo de um homem morto, na Rocinha. O caso ocorreu em 12 de abril de 2004 e ganhou notoriedade internacional.

37 *Deus e o diabo na terra do sol*, filme de Glauber Rocha, foi filmado entre 1963 e 1964 e estreou em 1964.

38 Sergio Ricardo, nome artístico de João Lutfi, ator, cineasta, cantor e compositor brasileiro, nascido em São Paulo em 1936, foi o responsável pela trilha sonora do filme de Glauber Rocha.

39 Leon Hirszman, cineasta carioca (1937–1987), um dos grandes nomes do cinema novo.

Tem um outro nível de reflexão que não está no filme, mas que é apresentado no segundo trecho original e que não me saiu da cabeça. Não tinha condição de inseri-lo num filme de apenas trinta minutos e sem narração. Mas eu sempre me perguntei, talvez ainda nos anos 1960, e quando eu voltei a esse filme com mais insistência ainda, se todo esse movimento cinematográfico e das artes plásticas representava uma politização da arte ou uma estetização da política. Talvez esse questionamento tenha sido apenas uma saída honrosa, mas não estou absolutamente convencido de que o que apresentamos no filme tenha sido o melhor que pudemos fazer. Por isso, não o vejo com muita alegria. Eu não acho que ele representa um paraíso perdido em relação ao momento de hoje. Acho que houve um grande engano e uma grande ilusão. Apostei na densidade da emoção, mas não tenho mais a oferecer, além disso.

Há uma imagem inquietante da série de *flans* de Antonio Manuel para mim: o momento em que, tendo como foco a fachada de uma sala de cinema, na Cinelândia, no centro do Rio, uma sala que se chama Império, a câmera revela o filme em cartaz ali: *A noite dos generais*, um clássico de Anatole Litvak, que conta a história da investigação de um crime, durante a Segunda Guerra Mundial, que tem como suspeitos três generais nazistas. O filme é de 1967 e passou aqui em 1968.

ANTONIO MANUEL: Eu acho mais do que inquietante. E muito me chamou a atenção também o título do filme, *A noite dos generais*, porque ele entrou em cartaz justamente no período de maior repressão militar.[40] O que trabalhei, no *Flan,* foi a relação entre a parte gráfica, a fachada do cinema e o título do filme, de que me apropriei para dar nome a essa obra.

JEAN-CLAUDE BERNARDET: E pode provocar ilusões...

ANTONIO MANUEL: Com certeza, pode, sim.

---

40 *A noite dos generais* agrupa-se à série de vinte *flans* produzidos por Antonio Manuel com a temática do movimento estudantil no ano de 1968. Esse *flan* evidencia três imagens: a primeira mostra a fachada do cinema Império, localizado na Cinelândia (RJ), onde estava em cartaz o filme *A noite dos generais*, um suspense lançado no ano de 1967 que teve como roteiro a Segunda Guerra Mundial e a estratégia do atentado a Adolf Hitler, em julho de 1944. Na mesma fotografia, aparece em destaque um grupo de policiais militares parados embaixo do letreiro do cinema. Na segunda fotografia, localizada no centro do *flan*, o autor destacou a fachada do cinema Pathé, também na Cinelândia, que exibia o filme *À queima-roupa*, um suspense policial com o ator Lee Marvin, do ano de 1967. Por último, o artista acrescentou a foto jornalística da passeata dos cem mil, ato contra a ditadura militar realizado no Rio de Janeiro em junho de 1968. Ver: ARAÚJO, Virginia Gil. *Uma parada*: Antonio Manuel e a linguagem fotográfica do corpo. Brasil, anos 67/77. São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo; *A noite dos generais*. Disponível em: <http://filmes-segunda-guerra.blogspot.com.br/2007/02/noite-dos-generais.html>. Acesso em: 24 mar. 2014.

LUIZ CLAUDIO DA COSTA: A minha pergunta envolve o problema da crítica e da análise fílmica hoje. Jean-Claude, você participou em vários momentos da crítica cinematográfica no país, acompanhou o modelo sociológico dos anos 60, ao tratar dos filmes *Arraial do Cabo* e *Aruanda*.[41] Você compartilhou, de certo modo, a perspectiva estruturalista, ao escrever sobre *São Paulo S.A,* filme escrito e dirigido por Luís Sérgio Person, em 1965. Articulou o pensamento da desconstrução, quando escreveu *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*.[42] Fez teoria crítica em *O autor no cinema*.[43] Sobre os documentários das décadas de 1960 a 1980, você fez análises minuciosas dos elementos e da composição, descrevendo exaustivamente os elementos visuais e sonoros. Você exerceu, então, a crítica como análise formal, a crítica como ensaio, a crítica como escritura. Como você vê as possibilidades da crítica hoje? Onde estamos, se pensamos especificamente nas possibilidades da crítica de cinema?

JEAN-CLAUDE BERNARDET: Não tenho feito muita crítica. Parei de fazer o que se costuma chamar de análise exaustiva, que provém, em grande parte, da análise imanente do texto. É possível que, no momento atual, esse tipo de análise tenha se esgotado e eu, pessoalmente, não estou mais interessado nela. Enquanto escrevia *O voo dos anjos*, eu vinha ao Rio conversar com Júlio Bressane, porque eu queria ler com atenção os roteiros dele. Conversamos bastante, mais de uma vez. Eu sei algumas coisas sobre os filmes porque ele me disse, mas nem todas essas coisas estão no meu livro. A análise que fiz deles não podia provir apenas dos filmes, assim como minha metodologia não provinha diretamente das palavras do diretor com quem conversei vinte anos depois de o filme ser lançado. Foi uma experiência válida, mas acho que alguma coisa tinha que mudar.

No meu livro sobre a obra do cineasta iraniano Abbas Kiarostami,[44] analiso fragmentos dos seus filmes e também entrevistas com ele. Tem uma parte

---

41 *Arraial do Cabo* é um documentário sobre a vida dos pescadores na cidade homônima do estado do Rio de Janeiro. O documentário foi dirigido por Paulo César Saraceni e teve fotografia de Mário Carneiro. O filme é de 1959; *Aruanda* é um documentário sobre o antigo quilombo de Serra Talhada, no estado da Paraíba, no Nordeste brasileiro. O filme foi dirigido por Linduarte Noronha e fotografado por Ruecker Vieira, com produção do Instituto de Pesquisas Sociais Joaquim Nabuco. Ambos são exemplos de documentarios sociológicos contemporâneos ao cinema novo.

42 BERNARDET, Jean-Claude. *O voo dos anjos*: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.

43 BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

44 Abbas Kiarostami (1940–2016), poeta, roteirista, fotógrafo, produtor e cineasta iraniano, autor de mais de quarenta filmes, um dos grandes nomes do cinema internacional a partir da década de 1970. Diretor de *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987), *Vida e nada mais* (1991), *Através das oliveiras* (1994), *Gosto de cereja* (1997), *O vento nos levará* (1999), *Copie conforme* (2010), *Like someone in love* (2012), entre outros filmes. O livro de Jean-Claude Bernardet se chama *Caminhos de Kiarostami* e foi publicado em São Paulo pela Cia. das Letras em 2004.

exclusivamente sobre as entrevistas, sobretudo como ele pensa a si mesmo. Minha tendência agora é não seguir mais uma metodologia tão rigorosa como se fazia antes. Mas se outros quiserem continuar a fazer assim, tudo bem. Para quem já trabalhou dessa forma, como eu, acho que tem que mudar e estabelecer uma metodologia em função dos objetos. Acredito que a análise requer que se use simultaneamente uma multiplicidade de metodologias. Cada metodologia tem que ser usada com rigor, mas não exclusivamente. Ela pode se conjugar com outras.

Quanto ao caso *São Paulo Sociedade Anônima*, você se refere ao capítulo do livro do Christian Metz.[45] Quando traduzi esse livro, que introduzia a semiologia cinematográfica no Brasil, havia um estudo de caso sobre o *Adieu Philippine*, um filme francês que foi projetado uma única vez, numa versão original, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Eu escrevi para o Metz, dizendo que não era possível lançar um livro sobre um filme totalmente ignorado pelo público brasileiro. Pedi a ele que procurasse em seus papéis uma análise de um filme mais conhecido, como o *Cidadão Kane*, do Orson Welles, por exemplo. Ele não quis saber, disse que eu mesmo fizesse isso. Então escrevi sobre o *São Paulo Sociedade Anônima,* do Luís Sérgio Person*,* mandei para ele e ele me disse que não podia julgar a análise de um filme que não conhecia, mas que tinha achado o texto absolutamente coerente. Uma vez aprovado no teste, ele foi publicado no livro dele. Mas aprendi uma grande lição: classificar sintagmas. Sobre o filme mesmo, não sabia absolutamente nada a mais, nada além do que já sabia antes.

A experiência foi válida para me fazer descobrir que eu não era semiólogo nem queria ser, porque o que me interessa são as obras e não a linguagem, como fato global, universal. Mesmo assim, foi válido porque me limitei a aplicar uma metodologia que era muito clara, muito específica. Isso, no entanto, não era o que eu queria fazer e ficou claro quando fui, uns dez anos depois, mais ou menos, trabalhar com Metz. A primeira coisa que eu disse a ele, então, foi que não queria fazer semiologia. E, como ele era um homem extremamente aberto, me falou que não havia problema algum, porque a semiologia era uma metodologia antiga. E pensar que aquilo foi dito, no final dos anos 1970, por alguém que tinha sido o pai da semiologia cinematográfica e que ainda hoje há pessoas apegadas à semiologia...

---

45 Bernardet se refere aí ao estudo realizado por ele sobre o filme *São Paulo Sociedade Anônima*, de Luís Sérgio Person, que foi publicado na edição brasileira do livro de Christian Metz *A significação no cinema* (1ª edição francesa, 1968. Edição brasileira pela Perspectiva em 1972, com tradução para o português e posfácio de Jean-Claude Bernardet).

Uma linha de análise que acho que vale a pena experimentar é a linha da crítica genética, que recusa o texto como texto imanente e se preocupa com toda a formação, todo o processo de elaboração da obra. Algumas análises que empregam essa metodologia consideram a obra publicada como uma das versões possíveis, como uma das potencialidades do processo de criação. A obra não é vista exclusivamente como o resultado de um processo de elaboração, que é superado ou realizado em sua finalização; ela é pensada como processo, como seu próprio processo de criação. Publiquei um artigo[46] na *Folha de S. Paulo* em 2003 em que há uma espécie de aproveitamento estético de alguns métodos da crítica genética, que se desenvolveu, inicialmente, em torno de textos literários. Só recentemente outras áreas passaram a utilizá-la. Quando aplicada ao cinema, ela é absolutamente infernal, porque os seus parâmetros são excessivos. Na literatura, mesmo que se tenham 50 mil páginas de manuscritos razoáveis, pelo menos, se tem um autor. Mas quando se começa a pensar em cinema os elementos são muitos. Em conversa com a professora Cecilia Almeida Salles,[47] chegamos à conclusão de que o cinema precisa esperar um pouco para fazer a crítica genética.

JOÃO CAMILLO PENNA: Vou fazer uma pergunta sobre a sua obra ficcional. Eu vou citar duas frases que você falou aqui que me impressionaram. A primeira foi: "Eu não filmo absolutamente nada e só trabalho a partir de imagens já existentes". E, depois, a frase sobre a tarefa do crítico: "O crítico tenta construir a sua subjetividade através dos outros, ou do outro". Eu li seus textos de ficção, que tematizam a construção de subjetividade e em que parece que, justamente, o sujeito faz uma falta terrível. São textos praticamente sem sujeito. Há uma falta muito grande do sujeito tanto em *A doença* quanto em *Naquele rapaz*. Escrevendo textos "autobiográficos/ficcionais", você, na ficção, poderia estar construindo a sua subjetividade a partir de você mesmo e não a partir do outro. Mas justamente o que impressiona nesses livros é que continua sendo um exercício de construção de subjetividade através do outro. Seja uma memória, seja uma escrita completamente objetivada, há algo de documental nesses textos, uma espécie de exercício de "ficção documentária", algo assim. E isso me impressionou muito quando li esses livros. A minha pergunta, a partir desse comentário, é: como foi essa passagem da crítica cinematográfica para uma espécie de ensaio fílmico? E como foi a passagem do ensaio para a ficção? Qual é a necessidade, a urgência, o papel que essa ficção tem para você?

---

46 BERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. *Folha de S. Paulo*, Mais! São Paulo, 13 jul. 2003.

47 Cecilia Almeida Salles é professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e coordenou o Centro de Estudos de Crítica Genética. É autora dos livros *Gesto inacabado: processo de criação artística* (São Paulo: Annablume, 1998) e *Redes da criação: construção da obra de arte* (Valinhos: Horizonte, 2006).

JEAN-CLAUDE BERNARDET: Essa ficção é muito importante para mim. Só que, diferentemente do texto ensaístico, não consigo programá-la. Posso programar um livro, posso resolver que vou escrever um livro sobre tal assunto, mas a ficção vem assim como uma necessidade total de escrever, quer dizer, como uma pressão quase física. E quando essa pressão não vem, eu simplesmente não escrevo. Tenho não sei quantos textos parados no computador; são inícios de romances que eu gostaria de escrever e que não saem, mas em certos momentos eles saem.

Comecei a escrever *Aquele rapaz*[48] em 1989, mais ou menos um ano depois da morte do meu pai, com quem eu me relacionava muito mal. Além disso, um outro fator contribuiu para a escrita desse livro: depois de muita insistência da Maria Rita Galvão,[49] acabei comprando um computador, porque até então usava uma máquina escrever. Melhor: escrevia à mão e depois passava a limpo. Resistia à compra porque pensava que ia fazer a mesma coisa com o computador. Finalmente, acabei comprando um computador e passei a treinar escrever nele. Foi assim que comecei a trabalhar no texto de *Aquele rapaz*, o que durou quase um ano.

Já *A doença*[50] surgiu depois de eu ter lido a Susan Sontag,[51] que escreveu um livro sobre o câncer que ela teve,[52] e outros dois sobre a Aids. *Assim vivemos agora*[53] é um livro curto que foi traduzido para o português por Caio Fernando Abreu e publicado em 1995. Como eu andava muito de ônibus, naquela época, e o trajeto, em São Paulo, do centro da cidade até a USP era muito demorado, comecei a ler esse livro, que tem umas sessenta, setenta páginas. Ao chegar em casa, sentia uma vontade muito grande de acabar a leitura e, ao mesmo tempo, de começar também a escrever. Foi nesse momento, durante a noite, que passei

---

48 BERNARDET, Jean-Claude. *Aquele rapaz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

49 Maria Rita Galvão, estudiosa do cinema brasileiro, professora da Escola de Comunicações e Artes – USP, autora ao lado de Jean-Claude Bernardet de *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica* (1983), além de outros estudos, como *Crônica do cinema paulistano* (1975), *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz* (1981).

50 BERNARDET, Jean-Claude. *A doença*: uma experiência. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

51 Susan Sontag, escritora e ensaísta norte-americana (1933–2003). *Doença como metáfora*, ensaio motivado pela experiência da escritora com o tratamento de um câncer, foi escrito por ela em 1978. Dez anos depois, em 1988, escreveria outro ensaio, tematizando outra doença, dessa vez a *Aids e suas metáforas*.

52 Os ensaios *Illness as a metaphor* e *Aids as a metaphor* foram traduzidos e publicados no Brasil pela Cia. das Letras.

53 *Assim vivemos agora*, de Susan Sontag, novela escrita em 1986, dos primeiros textos de ficção a tratar de personagem infectado com o vírus HIV.

a escrever direto no computador. No dia seguinte, continuei escrevendo. Dois dias depois, entendi o que estava fazendo.

Assim vivemos agora tem como personagem central um doente, que nunca aparece no livro. Esse meu trabalho de ficção, de certa forma, retoma a estrutura do filme *Através da janela*.[54] É uma estrutura diferente, mas o ponto de partida é semelhante. No livro de Susan Sontag, há em volta do doente uma roda de amigos que dão as informações sobre ele e que se comunicam entre si. É um trabalho sobre a periferia. E, de repente, quando eu estava escrevendo o meu livro, percebi que dava voz ao centro oco do livro de Susan Sontag. É estranho que esses meus dois livros sejam considerados, em geral, como autobiográficos, quando, na verdade, são muito mais literários do que se pensa.

A doença foi escrito, então, em diálogo com outro livro, com o livro de Susan Sontag, mas o narrador, que usa o pronome em primeira pessoa, eu, é uma criação literária. Se eu dissesse num livro que *eu* fui à China, usando a primeira pessoa do singular, poderia convencer as pessoas de que de fato fui à China. Então os sentimentos relatados no livro dependem de como o pronome é usado. Trata-se, portanto, de um fato literário e não de um relato de vivência. Quando se usa outro pronome, mesmo que o relato tenha sido vivenciado pelo autor, o leitor não acha mais que o texto seja autobiográfico.

LUIZ CAMILLO OSÓRIO: Gostaria de fazer uma pergunta para Antonio Manuel. É sobre o seu ateliê e os processos ligados à sua obra. Conhecemos sua produção das décadas de 1960 e 1970, os desenhos e os *flans* em que você trabalhou com o jornal. A dimensão política dos seus trabalhos é evidente. Além disso, há o enfrentamento institucional com o *Corpobra* e as estratégias para driblar a censura, como na série *Clandestinas,* em que você faz sua obra circular usando o próprio jornal e distribuindo exemplares em algumas bancas. A partir da década de 1980, você envereda pela pintura, com forte lastro construtivo, e pelas instalações, como *Frutos do espaço*, *Fantasma* e *Ocupações/ Descobrimentos*. Nas instalações, você encarou, ao mesmo tempo, a arquitetura e a paisagem. Parece que são dois momentos distintos da obra, mas trata-se do mesmo artista, em momentos diferentes do país. Em ambos, vemos tanto a preocupação política como a formal.

Gostaria de saber, então, como se dá o processo criativo, como você passa desse trabalho de desenho e pintura, que parece mais solitário, que é feito diante de uma tela em branco, para esse embate mais direto com a instalação, com o espaço e com o mundo. Como é que se dá essa passagem? Como é que você vai produzindo isso no ateliê?

---

54 Filme de 2000, dirigido por Tata Amaral, em que Bernardet assina o roteiro, junto com a diretora e Fernando Bonassi.

ANTONIO MANUEL: Camillo, essa não é uma pergunta fácil de ser respondida. Na minha trajetória artística, tive bastante cobrança: o quebrar o muro, o quebrar a caixa, o ficar nu, por um lado, me obrigaram a criar um linguagem poética própria; e, por outro lado, ajudaram a criar uma imagem meio estigmatizada a meu respeito, a imagem do artista que produz enfrentamentos. Na verdade, um pouco antes de você chegar, eu falava da minha necessidade de fugir de um estilo, de uma marca, de uma escola. Quero evitar ser reconhecido como, "Antonio, o instalador", ou algo desse tipo, até porque agora está na moda fazer instalação. Quero ter a liberdade de atuar e criar da forma que me sentir melhor, porque, a meu ver, arte é comunicação, é diálogo; e, sendo assim, o suporte não deve ou pelo menos não deveria causar problema a essa comunicação.

É claro que há diferença quando se trabalha num espaço físico tridimensional e numa tela ou num papel. É claro que a referência afetiva em relação ao material escolhido para trabalhar é um fator importante. Por exemplo, o tipo de folha de papel (artesanal ou não), a sua dimensão, a sua escala, etc., contribuem, sem dúvida alguma, para a elaboração de uma ideia, de um pensamento, de uma linguagem estética específica a ser realizada numa obra. Eu sinto uma curiosidade muito grande de trabalhar com suportes variados, de manusear materiais diferentes.

Por que comecei a pintar nos anos 80? Comecei a pintar, primeiro porque gosto de pintura. E também porque achava que podia ter essa experiência, que era a da geração de artistas que surgiram naquela década. Eu vivi esse retorno da pintura nos anos 80 de muito perto, apesar de ser de uma outra geração, a do neoconcretismo da década de 1960. Para mim, foi uma retomada de experiências que tinha feito com carvão, foi isso que me levou à pintura. Foi um enfrentamento no ateliê, que é mais intimista e mais reflexivo, sem dúvida nenhuma. Mas a pintura apareceu também como um outro tipo de enfrentamento, na medida em que não parto de um projeto para ocupar um espaço de tela. Trabalho diretamente sobre aquele material. E aí vira um desafio. Nesse desafio é que vai se dando a descoberta e a realização do trabalho em si.

Em 2003, fiz, como já disse, essa instalação, em São Paulo, que se chamou *Sucessão de fatos*. São telhas, e você anda sobre aquilo de forma um tanto desequilibrada. É um enfrentamento também, dessa realidade que a gente está vivendo. E, por outro lado, há toda uma questão sobre a poética da cor, sobre pensar a criação de espaços e a associação de cores e de labirintos.

Quando estou no ateliê, trabalhando na pintura, exercito uma forma de pensar a tela em branco, mas também acrescento um desafio importante para mim, que é a questão da escala. Eu ampliei a escala do meu trabalho. Encaro telas de quase três metros, três metros e meio. É um desafio maravilhoso. Isso me possibilita projetar minha imaginação em grande dimensão. E, por outro lado,

também, oscilar entre a pintura e a instalação dá conta da diversidade de recursos que temos hoje. Isso se origina nas questões levantadas pelo trabalho fundamental de Hélio Oiticica.

Quanto às instalações, pensar o espaço para mim é sedutor, é um desafio. E é uma outra forma de pensar artisticamente, para além da pintura. É algo que me atrai pelas questões do espaço e da escala. E, de certo modo, é uma continuidade do meu trabalho com grandes telas, por conta justamente da mudança de escala...

LUIZ CAMILLO OSÓRIO: O que eu acho também interessante é que, de um modo geral, seja nesse trabalho lá de São Paulo, em que esse desequilíbrio vem quando se vai caminhando sobre as telhas; seja no do MAC, onde também havia um caminho, mas tendo a visão meio bloqueada do buraco na sua frente, você queria saber o que é que tinha do outro lado. O percurso buscava o outro lado. Mesmo numa instalação como a do *Fantasma*, o percurso era meio bloqueado. A sua instalação tem sempre esse elemento de desequilíbrio, e tem a ver com o corpo, etc. E há pontos cegos no percurso das suas instalações. Eu diria que o olho não é talvez a dimensão mais relevante da sua pintura; ela é uma pintura que não tem desequilíbrio. Então, há ali uma imediatez. É pá, pum! Nesse sentido, seu trabalho fez uma transição entre o equilíbrio da sua pintura e o desequilíbrio da sua instalação.

ANTONIO MANUEL: Acho que essa pode ser uma observação boa. Talvez a minha pintura procure ser o mais equilibrada possível, ao tentar apreender os espaços urbanos, para mim o que interessa. Quando ela consegue apreender espaços urbanos e apresentá-los de uma forma poética, acho que se pode vê-la como uma forma mais equilibrada. A pintura feita no ateliê exige uma relação diferente com o trabalho, porque me faz parar, refletir, pensar, por exemplo, na escala, no trabalho com as cores e tudo isso me dá prazer. Mas o fato de estar pintando com uma determinada escala não me impede de fazer uma instalação. Na verdade, tanto a pintura quanto a instalação precisam do corpo também. A pintura, para mim, é um ritual do corpo e não só do olho. Ela precisa que o corpo esteja ali atuando, o que não é fácil também. Pense nas escalas grandes; nelas há uma projeção do corpo.

VIVIANA BOSI: O que me chamou a atenção, Antonio, é que os seus primeiros trabalhos, os dos anos 60, respondem muito imediatamente à violência social, quer dizer, respondem de maneira tão brutal quanto era aquilo que você recebia. Depois, o que você mostra dos anos 70 é mais ensimesmado, mais reflexivo; também responde ao contexto social, mas agora de maneira mediada, mais sutil. Mas esse trabalho que você mostrou, o das telhas e da água, de 2003, ficou para mim como um enigma, na verdade. Como se estivesse tão perto que talvez por isso a gente não tenha tanta perspectiva para compreendê-lo tão bem como os trabalhos das décadas de 60, 70, 80. Queria que você falasse mais

sobre esse trabalho, *Sucessão de fatos*, sobre a água, a telha, o pingado, o olho. Fiquei com vontade de compreendê-lo melhor.

ANTONIO MANUEL: Acho que se pode pensar essa obra a partir do desequilíbrio para o qual o Camillo chamava a atenção na pergunta que me fez agora. Mas há um enigma, pois são três mil telhas no chão e o telhado no chão já é algo meio surrealista. E você anda naquele telhado. No chão, tem um lago e também um pingo d'água que cai de tantos em tantos segundos. E você faz um percurso nessa instalação e, na volta, aquilo vira uma coisa quase agressiva porque as telhas vão subindo. Você vai, mas a sua volta é complicada. Eu mesmo tive essa sensação. Então, na volta, você tem um certo receio de tropeçar, de já estar desequilibrado, de tropeçar e cair. Esse é um cuidado que o trabalho exige, e é um desequilíbrio, sim.

VIVIANA BOSI: E a água?

ANTONIO MANUEL: Vejo a água ali, basicamente, como um elemento vital e relacionado a uma poética de infância, da nascente, do brotar, do cristalino, do puro, do transparente. É nesse sentido que me interessa essa água. E o pingo, que é quase um soro que cai e forma um olho, tem algo simbiótico. Eu me interesso pelo movimento contínuo de realimentação da água e pelo enigma, embora eles não sejam abordados por muitas das leituras que já foram feitas sobre esse meu trabalho. Já as telhas francesas estão relacionadas com o colonialismo, mas fiz questão de usá-las também porque são belíssimas e pela marca, pelo desenho de um animal ou de um inseto que tem por trás de cada uma. Como comprei as telhas numa demolição, peguei quatro pessoas para me ajudarem a limpá-las com uma escova. O curioso é que o próprio trabalho de limpeza poderia virar quase um filme: estava chovendo e aquela escova tinha o ruído de uma escova de metal sobre a telha. Mas é um trabalho enigmático e pretendo explorar mais isso.

VIVIANE BOSI: Esse trabalho nasce de um outro trabalho...

ANTONIO MANUEL: Exatamente. Esse trabalho nasce de um outro trabalho que fiz em Fortaleza, no Ceará, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. O balde que pingava já estava lá, porque sempre me interessou a água e seu movimento de renovação, mas o trabalho não tinha a estrutura de telhas, a estrutura no Ceará era mais simples. A obra era composta de um balde, preso com fio elástico, e de paredes pintadas de branco, onde as pessoas podiam rabiscar, escrever, se manifestar enquanto a água pingava. A repetição dos pingos, o contínuo esvaziamento e o consequente enchimento do balde, da renovação da água, apontavam, a meu ver, para uma temporalidade. Em *Sucessão de fatos,* achei melhor eliminar a possibilidade de manifestações nas paredes; ela agora é instalada num espaço único.

SHEILA CABO GERALDO: Acho que a minha pergunta é uma espécie de provocação, porque diante de uma mesa como esta, com Antonio Manuel e Jean-Claude Bernardet, fiquei pensando, quando vi o trabalho do Antonio Manuel no filme do Bernardet, que aqueles trabalhos do Antonio Manuel em 1968, com a montagem de fotos de jornais, são do mesmo tipo que as montagens que Jean-Claude Bernardet fez com os filmes. E fiquei me perguntando por que o Antonio Manuel não mostrou aqui os filmes que ele fez. Queria que, então, Antonio, você falasse um pouco sobre os seus filmes.

ANTONIO MANUEL: Eu até trouxe os filmes para mostrar aqui, mas acabei desistindo por conta do tempo. Ficaríamos com pouco tempo para as perguntas. É realmente uma dificuldade filmar, porque nem sempre se consegue ter um orçamento que viabilize a realização da obra tal como ela foi imaginada inicialmente. Às vezes, você precisa de quarenta cavalos, mas só consegue quatro. Quem trabalha com cinema tem sempre muitas histórias assim. Mas essa dificuldade acaba exigindo uma capacidade de criação, de invenção. Então, fazer cinema no Brasil é justamente tornar possível o quase impossível.

Naquele período em que fiz os filmes, eu pegava emprestada uma câmera que, por alguma razão, não estava sendo usada num determinado dia. Quando algum amigo ou conhecido deixava de fazer uma filmagem de longa-metragem porque estava chovendo, por exemplo, eu pegava a câmera dele e fazia um filme em um dia. Era a única forma que eu tinha de fazer um filme, já que uma câmera era muito cara, etc. Fiz também trabalhos em cooperação com alguns amigos, como fiz com o Ivan Serpa, que pagou o custo do laboratório de um filme. Esse foi um período de cinema por paixão. Quando eu era garoto, morei na Tijuca, ao lado da produtora de cinema Atlântida.[55] Vi muito o Oscarito,[56] o Grande Otelo[57] por lá; vi também muitas daquelas chanchadas sendo filmadas.

---

55 A Atlântida, fundada em 1941, foi a companhia cinematográfica de maior longevidade do cinema brasileiro. Produziu 66 filmes em 21 anos de atividade. A princípio produziu cinejornais, as Atualidades Atlântida. Mas seriam as chanchadas – com suas paródias ao cinema hollywoodiano e uma visão satírica dos problemas sociais do país – que fariam o sucesso da produtora. A dupla Oscarito e Grande Otelo, citada por Antonio Manuel, seria uma das marcas registradas dos filmes da Atlântida, tendo os dois atores atuado juntos pela primeira vez em *Tristeza não paga dívidas* (1944), de José Carlos Burle, e repetindo-se depois a dupla em uma série de comédias dirigidas por Carlos Manga e Watson Macedo.

56 Oscarito, pseudônimo de Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Diaz (1906–1970), nascido em Málaga, seria um dos mais populares atores cômicos do Brasil.

57 Grande Otelo, pseudônimo de Sebastião Bernardes de Souza Prata ou Sebastião Bernardo da Costa (1915–1993), ator, comediante, cantor, produtor e compositor brasileiro. Trabalhou em cassinos, no teatro de revista, nas chanchadas das décadas de 1940 e 1950, na televisão. Teria atuação destacada no cinema brasileiro ao longo de toda a sua vida, cabendo a ele, entre outros papéis, o de Macunaíma, na versão cinematográfica realizada por Joaquim Pedro de Andrade.

Além da paixão pelo cinema, havia também, da minha parte, a necessidade de novas linguagens e de novos suportes. Com câmera emprestada, moviola e estúdio de som do MAM do Rio se conseguia fazer cinema e eu fiz algumas experiências por conta do acesso a essa estrutura mínima.

Fiz cinco filmes no período que vai de 1972 a 1976, que considero experiências cinematográficas, mesmo porque o que os artistas plásticos faziam na época com super-8 era, a meu ver, quase um registro de seus trabalhos. E isso não me interessava. O que eu queria, na verdade, era usar a estrutura de cinema, de 35 mm e de 16 mm, e foi o que fiz.[58]

Loucura & cultura[59] foi um filme que fiz em 1973, em que usei fragmentos da gravação de um debate que tinha sido realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1968. O debate era sobre o que seria a loucura, sobre o que seriam a cultura, a contracultura, e foi organizado pelo Hélio Oiticica. Teve, na época, o título de *Amostragem da cultura-loucura brasileira*. E aconteceu durante um cerco da Polícia Militar logo após a decretação do AI-5, em dezembro de 1968. O filme é a memória desse momento. Ele começa assim: "Atenção. Atenção. Preciso falar. Atenção. Quero falar". O som é o do debate sobre cultura-loucura. Os artistas que se ouvem são Caetano Veloso, Rogério Duarte, Lygia Pape, Luiz Carlos Saldanha e Hélio Oiticica. Eles aparecem imóveis, de frente ou de perfil, como nos retratos feitos em delegacias para a identificação policial.

Antonio Manuel. *Loucura & cultura*, 1973. *Still* de cena com Lygia Pape. 35 mm, PB, som, 9 min. Direção e roteiro: Antonio Manuel

58 Entre os anos de 1972 e 1976, o artista produziu cinco filmes curta-metragem: *By Antonio* (1972), *Loucura & cultura* (1973), *Semi-ótica* (1975), *Uma parada* e *Arte hoje* (ambos de 1976). Além dos curtas, Antonio Manuel realizou também *New life-Geleia Real*, único dos filmes que foi feito em super-8 e seria exibido, em 1973, na mostra "ExpoProjeção".

59 *Loucura & cultura*. 1973, 9 min. Formato original: 35 mm.

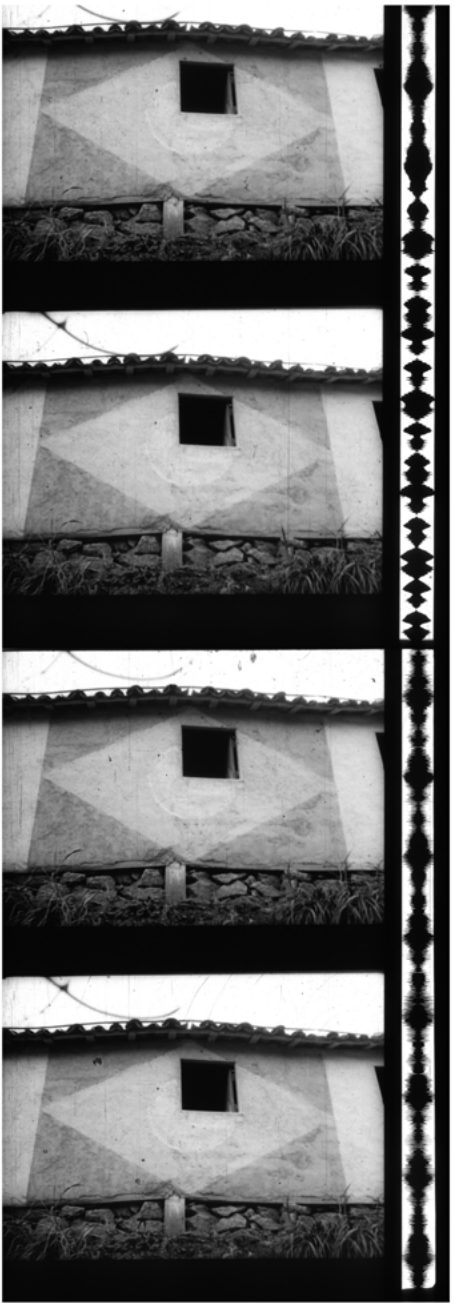
A minha paixão pela semiótica, pelas escritos sobre semiótica de Charles Sanders Pierce,[60] surgiu via Décio Pignatari,[61] pois foi ele, com suas traduções, com seus estudos sobre comunicação, que me introduziu nessa disciplina e que me levou a fazer um filme chamado *Semi-ótica*.[62] Eu dividi a palavra, o que dava a impressão de me referir a uma quase ótica.

Antonio Manuel. *Semi-ótica*, 1975. 35 mm, PB, 7 min. *Still* do filme. Fotografia: Eduardo Clark. Montagem: Ricardo Miranda

60 Charles Sanders Peirce (1839–1914), filósofo e cientista norte-americano cujas principais contribuições se deram no campo da lógica, da matemática, da filosofia e, sobretudo, da semiótica e do pragmatismo.

61 Décio Pignatari (1927–2012), escritor, tradutor, ensaísta, teórico da comunicação, figura fundamental do movimento concretista na poesia brasileira, ao lado de Augusto e Haroldo de Campos, com quem editou as revistas *Noigandres* e *Invenção* e publicou a *Teoria da poesia concreta*. Sua obra poética está reunida em *Poesia pois é poesia*. Publicou, ainda, contos reunidos em *O rosto da memória*, o romance *Panteros* e a peça *Céu de Iona*. No campo dos estudos semióticos, destacam-se livros como *Informação, linguagem e comunicação*, de 1968, *Semiótica e literatura,* de 1974, *Semiótica da arte e da arquitetura*, de 1980, entre outras obras.

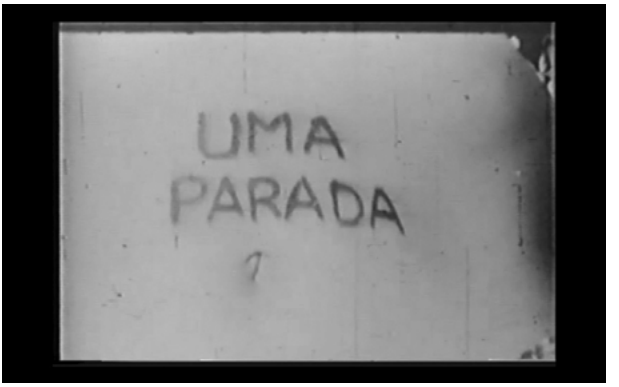
62 MANUEL, Antonio. *Semi-ótica*. Filme, 35 mm, PB, 6', 1975.



Antonio Manuel. *Semi-ótica*, 1975. 35 mm, PB, 7 min. *Still* do filme. Fotografia: Eduardo Clark. Montagem: Ricardo Miranda

É curioso porque esse filme se passa numa casa que descobri no alto do Morro do Borel, no Rio, em 1975. O dono da casa pintou na fachada, de ponta a ponta, a bandeira nacional brasileira. O que me chamou a atenção foi o fato de, nessas casas modestas, haver apenas uma porta e uma janela; e o movimento de abertura da janela desfazia, então, o losango e a bola da bandeira brasileira. Essa foi a introdução do filme. Logo em seguida, aparece uma série de imagens obtidas nos arquivos do jornal *O Dia*, uma série de bandidos, de criminosos presos ou assassinados pela polícia, pelo Esquadrão da Morte. Cada um com uma cor, o que obedecia à lógica da bandeira nacional: semiverde; semiazul; amarelo.

Uma parada[63] é um filme de que eu gosto muito e que tive muito prazer em fazer, tem de oito minutos a dez minutos. Ele parte de um fado belíssimo, um daqueles bem sentimentais, maravilhosos, da Amália Rodrigues.[64]



Antonio Manuel. *Uma parada*, 1977. 16 mm, PB, som, 23 min. *Still* do filme. Fotografia: Eduardo Clark. Montagem: Ricardo Miranda

Depois, entro no mundo dos ex-combatentes, pessoas que viviam completamente à margem. E que tinham como maior orgulho desfilar no dia da parada de 7 de setembro, da independência do Brasil, com suas medalhas e com seus troféus. Fui atrás deles, em Caxias e em Ramos, no Rio de Janeiro. Eu perguntava a eles, de fora da imagem, "E o sonho? E o sonho?" Há no título, *Uma parada,* uma ambiguidade que remete ao próprio desfile e "parada" era também a situação toda.

63 *Uma parada*, 16 mm, PB, som, 23', 1977.

64 Amália da Piedade Rodrigues (1920–1999), cantora e atriz portuguesa, geralmente aclamada como a Rainha do Fado.

Antonio Manuel. *Uma parada*, 1977. 16 mm, PB, som, 23 min. *Still* do filme. Fotografia: Eduardo Clark. Montagem: Ricardo Miranda

Antonio Manuel. *Uma parada*, 1977. 16 mm, PB, som, 23 min. *Still* do filme. Fotografia: Eduardo Clark. Montagem: Ricardo Miranda

Antonio Manuel. *Uma parada*, 1977. 16 mm, PB, som, 23 min. *Still* do filme. Fotografia: Eduardo Clark. Montagem: Ricardo Miranda

Há ainda o filme *A arte hoje,* que é um registro de determinado momento das artes plásticas, um momento em que se buscava uma nova linguagem, uma nova experiência. É curioso porque estão nele Artur Barrio, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Hélio Oiticica com *Parangolé*, no Morro do São Carlos.

Antonio Manuel. *Arte hoje, histórias verídicas*, 1976. PB, som, 13 min. *Still* do filme

Na realidade eu ia falar do Gangan, filho da ex-passista da Mangueira Tineca. Eu fui muitas vezes ao Morro de São Carlos, com Hélio Oiticica, porque ele conhecia a família da Tineca[65] desde a época em que começou a frequentar a Mangueira e ficou amigo deles. A família de Tineca vivia na casa do Hélio e eles vestiram muito parangolé. A Tineca participou de *Arma fálica*, fotonovela que eu fiz em 1970.

Fiz *Arma fálica* porque me interessava, como experiência, usar a linguagem usada pela fotonovela.[66] O enredo da fotonovela é, em princípio, banal. Hélio Oiticica retorna de Londres com um objeto, uma arma fálica, que uma pessoa teria encaminhado ao já falecido crítico de arte Walmir Ayala.[67] A história se desenvolve a partir da chegada de Guru (Hélio Oiticica) de Londres, planejando

---

65 No Morro de São Carlos, além da família da Tineca, que também incluía suas irmãs Rubia e Rose, existia um grupo de amigos e parceiros de vários artistas plásticos, poetas e músicos, entre eles, Luiz Melodia, Renô e Hugão. Moravam no Morro de São Carlos, além de Zezé, mãe de Rose, amiga de Hélio Oiticica desde os tempos da Mangueira, outros de seu familiares – Rubia, Tineca, Luiz Melodia e Renô, este último também grande amigo de Oiticica.

66 Em janeiro de 1970, Antonio Manuel escreve o texto para a fotonovela com a colaboração de Lygia Pape em alguns diálogos e a fotografia de Kiko (Marcos Lins Andrade), sobrinho de Lygia Clark. *Arma fálica* foi fotografado na casa de Hélio Oiticica, no bairro Jardim Botânico (RJ), e na Praça Mauá, zona portuária do Rio de Janeiro. A história teve como protagonista Oiticica (personagem Guru), que viveu por muitos anos em Londres e, ao retornar ao Brasil, encontra sua esposa Neném morando com Paulo Marginal. Depois de encontrá-lo dormindo em sua cama, Guru mata Paulo Marginal com uma arma fálica.

67 Walmir Félix Ayala (1933–1991), escritor, tradutor, ensaísta, que manteve uma coluna de crítica de arte no *Jornal do Brasil* de 1968 a 1974.

matar Paulo Marginal porque o encontra na cama com sua esposa. Ele envia, então, um presente para Paulo Marginal, que, ao abrir sem querer, se depara com uma arma fálica, uma faca, na verdade, e acaba morrendo. Tineca, mãe do Gangan, é na história a esposa de Guru.

SHEILA CABO GERALDO: E vídeo?

ANTONIO MANUEL: Vídeo é uma linguagem que não me deu tesão por causa da bitola.

SHEILA CABO GERALDO: E a imagem digital?

ANTONIO MANUEL: Digital, sim. Eu tenho uma pequena câmera com que brinco. O digital me interessa porque se pode fazer tudo com ele; é quase como o super-8, que se podia montar tudo em casa, bastava se ter a pequena moviola. A imagem digital tem essa vantagem também. E me interessa muito.

TÂNIA DIAS: Gostaria de fazer uma pergunta aos dois, para saber com quem vocês dialogam hoje no seu trabalho? No caso do Jean-Claude Bernardet, com que autores contemporâneos? E para o Antonio Manuel gostaria de perguntar que artistas o interessam hoje?

ANTONIO MANUEL: Eu vejo com otimismo experiências de certos artistas jovens. Já falei do *Fumacê,* dessa experiência interessante do RRRadial. Alexandre Vogler[68] também tem uma experiência interessante. Ele fez um pequeno vídeo sobre esses leilões da televisão, muito interessante. Pegou vários trabalhos de amigos e criou a mesma estrutura de um leilão de televisão e ficou vendendo o trabalho dos amigos como comissionário. São esses artistas que interferem na mídia que me interessam muito.

JEAN-CLAUDE BERNARDET: As minhas leituras são bastante diversificadas. Ontem eu estava lendo um romance afegão. Anteontem, um romance húngaro. E leio bastante literatura japonesa em traduções francesas e até oriento a Cia. das Letras na edição de ficção japonesa. Já trabalhei bastante o Junichiro Tanizaki[69] e agora estão lançando o Kenzaburo Oe.[70] Também leio muito sobre documen-

---

68 Alexandre Vogler de Moraes, artista carioca e professor do Instituto de Artes da Uerj, um dos criadores do coletivo Atrocidades Maravilhosas (2000), com um trabalho voltado para ações diretas e intervenções urbanas, como os lambe-lambes espalhados pelas ruas do Rio de Janeiro, os enterros de garrafas de cachaça, os adesivos colados em placas de pontos de ônibus, os cartazes com imagens de nádegas femininas em 180 pontos da cidade do Rio de Janeiro.

69 Junichiro Tanizaki (1886–1965), um dos maiores escritores da literatura japonesa moderna, autor, entre outras obras, de *Amor insensato* (1924), *Voragem* (1928), *Há quem prefira urtigas* (1930), *A chave* (1956), *Diário de um velho louco* (1961) e do belíssimo ensaio *Elogio da sombra* (1933).

70 Kenzaburo Oé, escritor japonês, prêmio Nobel de Literatura em 1994, autor, entre outras obras, de *Uma questão pessoal* (1964).

tário, cinema documentário, sobre as estratégias documentárias em arte ou as estratégias falsamente documentárias em arte.

Essa falsidade, por exemplo, é similar à da literatura autobiográfica. Estou interessado por todo esse universo da televisão, das artes plásticas, do cinema, da literatura, em que aparentemente uma realidade é abordada, em que o que é apresentado poderia ser ou não real. Ou seja, me interesso por essas questões que giram em torno do título do romance do Silviano Santiago, *O falso mentiroso,* texto que citei no meu livro *Caminhos de Kiarostami*,[71] pois não há nada melhor para definir o trabalho desse cineasta. E devo isto à Flora Süssekind, porque foi num artigo dela que eu encontrei uma referência ao livro do Silviano. Estou lendo muito em torno disso e da questão do filme ensaio.

Quando Antonio Manuel diz coisas como "o que se busca em arte é a ideia, um pensamento", ele quer dizer que o artista está buscando entender seu pensamento. Isso tem a ver com a preocupação desse filme ensaio; quer dizer, desde que o filme ensaio não seja uma palestra ilustrada, mas seja uma construção possível com os recursos do audiovisual, se pode provocar ou criar um nível teórico, um nível de reflexão.

Mas, voltando à questão das leituras, para ser absolutamente preciso, digo que, hoje, na minha bolsa, trago o livro *Conversations avec la lumière,*[72] que contém as conversas entre Pablo Picasso[73] e Brassaï[74] nas décadas de 1930 e 1940. Leio, portanto, um pouco em várias direções.

MARCELO BESSA: Eu ia perguntar sobre a primeira pessoa na prosa do Jean-Claude Bernardet, mas essa pergunta já apareceu. Então vou refazê-la a meu modo. Jean-Claude, os seus livros usam realmente a primeira pessoa, então o leitor acha que está lendo um texto absolutamente autobiográfico, mas, ao mesmo tempo, o texto faz questão de dizer que é uma ficção. É um texto inteligente, mas também enganoso para o leitor. E foi curioso ouvir você dizer que não filmou nada, que apenas juntou imagens ao fazer *Cacofonia*. Mas essas imagens que você não filmou, que você não criou, tornaram-se suas. E a mesma

71 BERNARDET, J. C. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

72 Trata-se do livro *Conversations avec la lumière: Picasso/Brassaï*. Organização de Anne Baldassari. Paris: RMN-Grand Pallais Édition, 2000.

73 Pablo Picasso (1881–1973), um dos mais importantes artistas plásticos do século XX, que explorou prolificamente os mais diversos meios de expressão e técnicas, pintura, cerâmica, gravura, colagem, escultura, murais, e criou, ao lado de Georges Braque, o cubismo.

74 George Brassaï (1899–1984), pseudônimo de Gyula Halász, foi um fotógrafo, artista e escritor húngaro que se notabilizou por suas fotos da vida parisiense e de muitos de seus amigos artistas e escritores, entre eles Salvador Dalí, Pablo Picasso, Henri Matisse, Alberto Giacometti, Jean Genet, Henri Michaux.

coisa ocorre com a sua narrativa. Mesmo que você tenha usado elementos seus, autobiográficos, ao dispor, de certo modo, esses materiais no relato, você acaba criando uma narrativa que não é mais autobiográfica.

Em relação, portanto, a essa primeira pessoa, quero fazer um comentário. Na época do lançamento de *A doença,* você explicou o uso da primeira pessoa. Disse que havia, no contrato de leitura desse livro, uma narrativa de cunho autobiográfico por causa de três pontos principais. O primeiro é o narrador, que se dirige aos leitores falando em primeira pessoa; o segundo, é a experiência do próprio autor como base para a narrativa; e o terceiro elemento seria a máscara usada pelo autor ao escrever sobre a própria experiência através de um narrador. Gostaria que você falasse um pouco mais sobre a sua compreensão do uso do narrador em primeira pessoa.

JEAN-CLAUDE BERNARDET: A partir do momento em que se usam materiais autobiográficos, é impossível usar o próprio material, a vivência. Na verdade, o que se usa, necessariamente, são palavras. Mesmo que se faça um relato o mais ao rés do chão possível, quem escreve tem que fazer uma seleção do que vai narrar e dar à narrativa uma linha condutora. Assim, um narrador acaba dando uma finalidade a fatos que, no momento em que estavam sendo vividos, não tinham exatamente aquela finalidade. Quer dizer: toda essa série de procedimentos narrativos constrói uma ficção. Há uma grande dose de arbítrio do autor. Quando narra acontecimentos, esse narrador pode enveredar por invenções, deturpações, associações e justaposição de situações opostas, ou independentes... Há uma série de recursos narrativos que denunciam a participação do autor naquele relato de ficção. Por isto, uma autobiografia é uma narrativa ficcional.

Então a máscara do narrador não é exatamente uma hipocrisia. Não é que ele queira esconder alguma coisa, mas o narrador, junto com a matéria-prima da vivência do autor, acaba criando e se tornando personagem de uma trama, ainda que de uma trama autobiográfica. Esse personagem chamado narrador é percebido como a máscara do autor e é confundido pelos leitores com sendo o próprio autor. Mas essa é uma confusão: o narrador não é o autor; ele é, sim, um personagem criado pelo autor.

Mas, sim, o uso do pronome pessoal, da primeira pessoa do singular, a literatura autobiográfica são questões a que volto sempre. Estão em *A doença*, em *Aquele rapaz*, em *Os histéricos*.[75] Todos podem acreditar no pronome pessoal, mas se trata de um efeito estilístico. E livros que parecem factuais, autênticos, não são necessariamente verdade. Então essa questão do narrador é um dos aspectos mais interessantes da literatura autobiográfica.

---

75 *Os histéricos*, de Jean-Claude Bernardet e Teixeira Coelho, foi publicado em 1993 pela Cia. das Letras.

ANTONIO GERALDO FIGUEIREDO FERREIRA

LUIZ COSTA LIMA

Realizado em 9 de junho de 2015 no Centro de Pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa, o encontro entre o escritor Antônio Geraldo Figueiredo Ferreira e o teórico e professor Luiz Costa Lima teve motivação inicial bastante direta – o texto "Uma grande surpresa", publicado no jornal *Valor Econômico* em 4 de janeiro de 2013, no qual o crítico interrompeu a recepção até aquele momento silenciosa do livro *as visitas que hoje estamos*, de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira, publicado pela editora Iluminuras em 2012. Destacando na escrita de Antonio Geraldo a ausência de dois fatores de sustentação habituais à tradição romanesca – o enredo e a unidade de dicção –, Costa Lima sublinhava a singularidade da crítica operada pelo escritor às convenções narrativas dominantes ainda hoje na ficção brasileira. E ampliaria de imediato, assim, a repercussão do livro e a atenção à escrita exigente de Antonio Geraldo.

A colocação lado a lado dos dois para uma conversa sobre as respectivas trajetórias culturais, se buscava ampliar um diálogo já iniciado voluntariamente, teve como objetivo, também, chamar a atenção, no que diz respeito ao percurso intelectual de Costa Lima, para a complementaridade entre sua experiência como crítico da produção contemporânea e um trabalho teórico pautado pela reconfiguração do conceito de mímesis e pelo rastreamento dos dispositivos reguladores (poético-narrativos, religiosos, morais, disciplinares ou institucionais) de um veto arraigado às produções do imaginário em diferentes contextos históricos. Daí a sua referência ao texto "A arte como antificção", do filósofo Odo Marquard, logo na abertura do comentário sobre *as visitas que hoje estamos*, e a sugestão de que seria pela adoção de via negativa e de antificcionalidade estratégica que se imporiam experiências literárias como a de Antonio Geraldo.

Depoimentos

ANTONIO GERALDO: Agradeço à Fundação Casa de Rui Barbosa o convite para falar com mais profundidade a respeito do meu trabalho, diferentemente do que acontece nas feiras literárias, em que o espetáculo acaba prevalecendo.

Aqui, ao contrário, podemos falar de questões que sejam, de fato, importantes para pensar a literatura, o ato de escrever, a ideia de criação.

Gostaria de aproveitar a presença de Luiz Costa Lima e partir de uma entrevista que ele concedeu para a *Folha de S. Paulo*, em que o repórter perguntava a respeito de um suposto "instinto de subjetividade" predominante na literatura. Uma brincadeira, claro, com o "instinto de nacionalidade" machadiano.[1] O repórter, então, perguntava: "Será que a literatura brasileira, hoje, está demasiadamente voltada para o próprio umbigo?" Luiz acaba dizendo algo que me parece central em minha obra, naquilo que entendo como literatura e trabalho do artista, de modo geral. Ele observa: "Olha, esse negócio de instinto de subjetividade é bobagem. O que importa, em literatura, é a dimensão humana".

Gostaria de me indagar, e também a todos vocês: de que modo um escritor – um artista – conseguiria atingir o que ele chama de "dimensão humana"? O que ela seria? Como o escritor deveria entender o mundo em que vive, o restante da literatura, a própria ideia de experiência? Porque, quando o escritor se propõe a produzir um texto, a ideia de experiência me parece bastante importante, no sentido de que preciso ter alguma coisa a dizer, sempre.

Até brinco, num dos trechos do meu livro, *as visitas que hoje estamos,*[2] que isso de fazer nada em literatura é muito chato. Não sei se esse "nada" construído... claro que ele é explicável. Podemos entendê-lo de acordo com uma séria de questões históricas, políticas. Não sei se sou um homem antigo, do interior. Até me lembrei de Riobaldo.[3] Certa feita, perguntado a respeito dos homens mais importantes de sua vida, faz uma hierarquia e termina, dizendo: "Montante, o mais supro, mais sério – foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo..."[4] Essa antiguidade é uma espécie de motor, respaldo e matriz da experiência. No entanto, temos nos afastado um pouco disso e produzido uma literatura às vezes superficial, que se compraz com o próprio texto, sem, de fato, colocar o dedo na ferida, para usar expressão também antiga, do senso comum, mas que diz muito do que penso a respeito da escrita.

O texto precisa ter vida. Ele precisa respirar. Como fazer a personagem existir? Essa é uma questão importante para qualquer artista. A obra, não preciso

---

1 Referência a ensaio de Machado de Assis, de 1873, sobre literatura brasileira, intitulado "Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade", publicado originalmente no periódico *Novo Mundo*, editado em Nova York pelo jornalista José Carlos Rodrigues.

2 FERREIRA, Antonio Geraldo Figueiredo. *as visitas que hoje estamos*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

3 Riobaldo: protagonista e narrador de *Grande sertão: veredas*, romance de João Guimarães Rosa (1908–1967) publicado originalmente em 1956.

4 ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.33.

dizer, é uma construção, uma criação cultural. Um artista plástico – não vou me recordar do nome, mas a história me passou pela cabeça agora – tinha o hábito... Matisse, talvez. Ele tinha o hábito de, disfarçadamente, frequentar suas exposições para observar a reação do público diante das telas. Certa feita, viu uma senhora rindo na frente de um quadro. Ele se aproximou, curioso: "A senhora está rindo de quê?" Ela respondeu: "Estou rindo dessa mulher aqui, de barriga verde"; "Minha senhora, isso não é uma mulher, isso é um quadro".

É uma história, nem sei se verdadeira, mas acaba sendo exemplar. Diz muito a respeito dessa possibilidade de se construir a "dimensão humana" que Luiz colocou com tanta precisão.

Gostaria de ler, para encerrar as primeiras observações, um trecho de um livro que publiquei em 2003, *peixe e míngua*.[5] Um pequeno poema que trata do fazer artístico e dessa posição incômoda do artista no mundo contemporâneo. O título é: "professor, escritor, dramaturgo e roteirista". Um pouquinho da ambição dos escritores, a de tentar abarcar a multiplicidade de tudo e imaginar que... Bom, diz assim:

> ele escreve frases soltas / curtas / com ar estranho / diz que é a realidade / como foguetórios estampidos / você ouve todos / mas não pode ouvir um / algo pra falar da bruta cidade / desfile de 7 de setembro, por exemplo / torceu o tornozelo, não foi / a ordem unida no bar / ela não tinha nada com isso / mas todos têm, como não? / se requebrava pra outro, se viu / morreu de baixo da mesa / o dono disse / ela disse eu queria dar pra você, mas tenho medo de me apaixonar / só que foda, doutor, foi o tiro no 3 em 1/ quem paga o prejuízo? / depois, coloca o outro lado misturado, é regra / ai, meu carro blindado, que sonho / ter o gosto de mostrar a língua prum filho da puta / ele, esse artista completo, sabe que é por aí / não é hora de epopeias / metapoema é sempre um pé no saco / se der sorte / quem sabe vira clássico?

Chamo a atenção para dois versos, depois dos "foguetórios estampidos": "você ouve todos / mas não pode ouvir um." É um pouco a situação do artista. Consegue perceber o conjunto, tem a ambição de perceber o conjunto, mas não atinge uma individualização que consiga dar conta de construir o que chamei de vida, expressão da "dimensão humana", nas palavras de Costa Lima. É da particularização que surge o homem.

Bem, agora não sei se concordo com isso... Muitas vezes escrevo e discordo bastante de mim, o que me parece saudável. Será que é dessa incontornável particularização que nasce, realmente, o homem? Nesse jogo, nesse embate?

---

5 FERREIRA, Antonio Geraldo Figueiredo. *peixe e míngua*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

LUIZ COSTA LIMA: Pretendo falar muito pouco sobre o começo da minha produção. Falar pouco por uma razão muito simples. Aquilo que comecei a escrever sob a forma de artigo de jornal, artigo mesmo não sei mais sobre quê, foi feito antes de 1964 e se perdeu com os restos do golpe. (Lembro-me de haver escrito sobre Sousândrade, texto que Haroldo teve a magnanimidade de fazer entrar na *Re-visão de Sousândrade*, e outro no número 8 da revista *Diálogo*, sobre Guimarães Rosa. Ambos são textos de um iniciante). Deixemos para lá. É uma história complicada e sem importância.

Comecei a publicar livro em 1966, mas reconheço como próprio de uma reflexão que principiava a desenvolver apenas no que surgiu a partir de 1980, com o *Mímesis e modernidade*.[6] São passados, portanto, 35 anos. O que quer dizer: dar conta mesmo do que sumariamente foi feito antes, em termos de teorização e análise do discurso literário, exigiria, mesmo de mim, uma pesquisa minuciosa e talvez pouco rentável.

Então, enquanto o Antonio Geraldo falava, tomei nota do que poderia lhes dizer em pouco tempo. Em primeiro lugar, que sempre faço acompanhar quase todos os meus livros teóricos de uma parte de análise concreta. Por que isso? Porque sempre temi que a teorização se tornasse absoluta por si mesma. Então, sempre procurava acompanhá-la de uma perspectiva concreta. Por favor, não entendam essa complementação como sinônimo do que idiotamente se chama de aplicação da teoria! Teoria não é uma caixinha de ferramentas com que se constroem mesas, paredes e janelas, mas sim tomar seus dois lances reflexivos como campos de experimentação. Uma primeira experimentação, no sentido abstrato, analítico e abstrato e uma segunda, no sentido analítico e concreto.

Então, explicado por que não seria possível dar conta de uma atividade de 35 anos sempre feita nessa linha, a primeira coisa a chamar a atenção é que os que se preocupam com a crítica literária ou que acham que são críticos, ou o são efetivamente ou não é necessário que saibam que diabos é teoria da literatura. O que quer dizer: pode-se fazer muito bem crítica literária sem saber coisa alguma efetiva sobre teoria, pela razão simples de a crítica ser um exercício empírico, cujo embasamento bem pode permanecer implícito. Nesse caso, ele até pode ser intuitivamente desenvolvido ou, mais comumente, de acordo com os parâmetros do senso comum. Se essa crítica sem teoria é boa ou má, é outra coisa. Digo apenas que é factualmente possível fazer-se crítica sem se dar conta do que, só partir do século XVIII, com Friedrich Schlegel,[7] se veio a chamar de *Literaturtheorie* – expressão que não foi privilegiada sequer em alemão.

---

6 COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade*: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

7 Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772–1829), filósofo, poeta, crítico literário, filólogo, tradutor,

Passemos então a pequenas explicações desse fenômeno recente. Isso não estava nas minhas anotações para aqui, mas a frase dita anteriormente torna necessário fazê-lo. Embora o termo literatura seja empregado como as palavras papai e mamãe, o uso que dele fazemos é bem novo.

Fala-se de literatura como uma forma de operação verbal específica somente a partir finais do século XVIII, e a partir de um lugar bem preciso da Alemanha. Ou, mais precisamente, de uma cidadezinha na Alemanha, não importa. Estou me referindo a seu uso por aquele rapaz chamado Friedrich Schlegel, que, em poucos anos, desistirá do empreendimento em que o termo assumia um sentido específico, por verificar que, por esse caminho, não ganharia o pão de cada dia. Então a volta que irá dar será muito grande, pois de ordem política, religiosa, de costumes e de práticas textuais. O que me interessa é que, sendo ele o primeiro que fala em teoria, será também provavelmente o primeiro a desenvolver a história da literatura como fonte de toda teorização da literatura. O fator político será aí decisivo. É decisiva a reação monarquista e, a seguir, a queda de Napoleão. Napoleão, que começara como defensor da Revolução Francesa, invertera os polos da revolução: em vez de libertária, ela se tornou expansionista. A França napoleônica só parou por efeito do inverno russo. O inverno russo vai depois nos salvar do facínora-mor, o louco de bigode, mas antes de salvar o mundo de Hitler, o inverno russo salvou a Europa de Napoleão. Ambos cometeram a salvadora besteira de invadir a Rússia em pleno inverno. Pois bem, depois da queda de Napoleão, alguma coisa fica nos países que ele tinha dominado: o sentimento de nacionalidade. Vejo, por exemplo, o caso da Alemanha. Sabemos que até 1871, quando a Prússia ganha da França, o que então se passava é comparável a uma luta em que o Piauí ganhasse numa guerra contra São Paulo. Então, quando a Prússia ganha da França, Bismarck[8] tem condições de unificar a Alemanha, de criar um Estado-nação. O que sucedia com esses ducados, principados, que diabo fosse, constitutivos das pequenas partes da Alemanha se repetia na Itália e na Espanha – não em Portugal cujo mérito foi resistir à unificação empreendida pelos reis – ah, sim, católicos, Fernando e Isabel.

figura-chave do romantismo alemão, ao lado do irmão August Wilhelm Schlegel. Autor de fragmentos críticos publicados nas revistas *Lyceum der Schönen Künste* (1797) e *Athenaeum* (1798–1800), de *Lucinda* (1799), *História da poesia grega e romana* (1798), entre outros escritos. Entre 1798 e 1800, foi editor da revista *Athenaeum,* com a qual também colaboraram Novalis e Schleiermacher, todos da primeira geração romântica, do chamado Grupo de Jena.

8 Otto von Bismarck (1815–1898), conhecido como o chanceler de ferro, foi o estadista mais poderoso da Alemanha do século XIX. Coube a ele lançar as bases do Segundo Império, ou Segundo Reich (1871–1918), que levou os países germânicos a reconhecer pela primeira vez na sua história a existência de um Estado nacional único. A unificação da Alemanha se deu em 1871.

Com a retirada de Napoleão, todos esses povos exaltam pela primeira vez, historicamente, o sentimento de nacionalidade. Com a volta do *Ancien Régime*, com a volta dos reis, estes sentem a necessidade de mostrar aos povos que governam que têm com eles um sentimento em comum: o sentimento de nacionalidade. Uma das maneiras que têm de fazê-lo consiste em instituir, nos cursos universitários, as cadeiras de história da literatura. Portanto as cadeiras de história da literatura nascem a partir de uma decisão política.

E a história da literatura tão logo ela se impõe nas diversas universidades europeias abafa aquele início de reflexão teórica que tinha nascido com os *Fragmentos* de Schlegel. O próprio Schlegel, abandonando seu sonho emancipatório e libertário, já no começo do século XIX casa-se com a mulher com quem tinha até então vivido, converte-se ao catolicismo, torna-se adepto em Viena dos bons hábitos e funcionário de Metternich,[9] em torno de quem se concentravam os representantes e forças do *Ancien Régime*, até a derrota de Napoleão. Ou seja, Schlegel, o criador da expressão "teoria da literatura", aquele que logo acrescentara que sua base fundamental era a história literária, havia então se tornado um agente da mais incisiva direita. Ele próprio, dando as costas aos pruridos revolucionários, no sentido amplo do termo, de seus *Fragmentos*, elabora um imenso curso de história da literatura e o oferecia à corte vienense.

Durante todo o século XIX, a abordagem da literatura se faz a partir de um enfoque historiográfico. Teoria? Nem pensar. A literatura era a expressão do "espírito do povo", os que nela se especializavam viam com desdém algo que fosse além disso, por exemplo, alguma contribuição da filosofia. Houve um instantezinho de teoria lá em décadas finais do XVIII – Schlegel, muito pouco em Novalis – no começo do século XX quando aparecem alguns jovens malucos como aqueles que Jdanov,[10] ministro de Stalin,[11] vai chamar de formalistas. São os formalistas russos. E o termo "formalista" se espalha, por exemplo entre nós, como algo esteticista e reacionário. Formalismo, formalista, fique bem claro, é uma expressão *stalinista*. Se Stalin tem alguma coisa a ver com o marxismo ainda precisam me explicar, ao contrário do que se costumou tomar como implícito. Eu nunca senti assim. Para mim, como eu dizia em entrevista recente, o marxismo nacional, em vez de marxismo, é uma espécie de UDN[12]

---

9 Klemens von Metternich (1773–1859), chanceler do Império Austro-Húngaro. Presidiu o Congresso de Viena, que redesenhou, em 1815, o poder político na Europa após a derrota de Napoleão Bonaparte.

10 Andrei Jdanov (1896–1948), ministro de Josef Stalin, ferrenho defensor do realismo socialista.

11 Josef Stalin (1878–1953) foi secretário geral do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética de 1922 até sua morte, em 1953.

12 União Democrática Nacional, partido conservador brasileiro, ativo entre 1945 e 1965.

que se crê de esquerda, porque simplesmente repressora e praticante dos chavões: superestrutura, determinismo histórico, ideologia (obviamente, privilégio dos outros).

Então, durante todo o XIX a abordagem da literatura se fez a partir de uma visão historiográfica – uma exceção seria alguém que não era professor, Marcel Proust, no seu *Contre Sainte Beuve*.[13] No começo do século XX, temos os poucos estudantes da universidade russa – Shklovski[14] (organizador do núcleo *Opoiaz*, de que o formalismo irradiaria), Eikhenbaum, Tynianov, Ossip Brik, Jakobson, Propp, Tomachevski,[15] etc. –, não trato de seu posterior ramal tcheco ou do continuador dos primeiros formalistas, Bakhtin,[16] logo reprimidos pelo chamado *prolet cult*, cultura proletária. E, noutros países europeus, outros jovens, como então Lukács,[17] antes da sua conversão ao marximo, e o heterodoxo Walter Benjamin, antes de ser forçado, ante a ameaça, na fronteira com a Espanha franquista, de ser entregue aos nazis, a tomar sua pilulinha para o além. O que temos é apenas um pouco mais que isso na tradição literária fora daquele extenso arco historiográfico.

Será nos anos de 1960 a 1980 do século XX que se desenvolve a chamada teorização da literatura. Com tamanha importância que ela vai influenciar a antropologia, a reflexão sobre a historiografia e menos a sociologia. Em suma, a teoria da literatura sai de uma posição marginal para uma teoria de exportação de modelos. Mas, se nesse curto período se desenvolvem linhas significativas,

---

13 *Contra Sainte-Beuve* é uma coletânea de textos (em parte narrativos, em parte ensaísticos) de Marcel Proust (1871–1922), compilada postumamente e publicada apenas em 1954. Nela o escritor comenta a obra de Nerval, Baudelaire, Balzac e Flaubert, simultaneamente se opondo ao método crítico positivista de Charles Augustin Sainte-Beuve (1804–1869), um dos críticos mais poderosos na França em meados do século XIX, cujo trabalho era pautado pela busca da intenção autoral e pela informação biográfica. Proust, ao contrário, propunha a análise imanente da obra como exigência crítica fundamental. E dizia, quanto ao biografismo: "O homem que escreve versos e o que conversa num salão não são a mesma pessoa".

14 Viktor Shklovski (1893–1984), teórico e crítico literário russo, fundador da OPOYAZ (Obshchestvo Izucheniya Poeticheskogo Yazyka, ou Sociedade para os Estudos da Linguagem Poética), um dos dois grupos (ao lado do Círculo Linguístico de Moscou) que desenvolveram a teoria crítica do formalismo russo.

15 Boris Eikhenbaum (1886–1959), Yuri Tynianov (1894–1943), Ossip Brik (1888–1945), Roman Jakobson (1896–1982), Vladimir Propp (1895–1970), Boris Tomachevski (1890–1957), todos russos, membros do grupo inicial de teóricos do formalismo russo.

16 Mikhail Bakhtin (1895–1975), crítico e teórico literário russo, autor de obras fundamentais para os estudos literários no século XX, como *Cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (1965), *Problemas da poética de Dostoievski* (1972) e *A imaginação dialógica* (1975).

17 Gyorgy Lukács (1885–1971), filósofo marxista e crítico literário húngaro, autor de *História e consciência de classe* (1923), de *A teoria do romance* (1920), *O romance histórico* (1937), entre outras obras.

derivadas sobretudo da Alemanha e da França, a desvantagem consistia em que tais grupos colidiam entre si e se impunham uns em detrimento dos outros, ao passo que o modelo historiográfico, mesmo porque rasteiro e inimigo da reflexão teórica, era de fácil divulgação e permanência. Tal variedade e diversidade se espalha a partir das grandes universidades norte-americanas e, por elas, chegam com imensa diluição ao Brasil.

Destaquemos um pouco o que se passava por aqui. Estávamos no meio de nossa mais recente ditadura – espero que apesar dos apelos que hoje ouvimos, tenha de fato sido a derradeira. A universidade que representava a resistência à opressão, a USP, lamentavelmente se tornou o bastião contra as novidades, geralmente englobadas como... formalistas. Não vou entrar em detalhes, porque teria de explorar minha biografia, o que procuro não fazer porque me parece que toda autobiografia, salvo quando feita por alguém responsável por uma grande mudança – filosófica, científica, artística, política ou religiosa – é uma modalidade de narcisismo. Por isso me limito a dizer, tenho sido o único a enfrentar essa alternativa boba que continua a imperar entre nós: ou se adota alguma forma de historiografia ou, no melhor dos casos de sociologia da cultura, impregnada do propósito de exprimir a formação da realidade nacional ou se procura desenvolver alguma forma de teorização.

Eu, que tenho procurado a segunda via, muitas vezes desespero; noutras me digo: mas, se não continuar a fazer isso, que farei do resto de minha vida? O fato é que a tentativa de teorização que tenho tentado desenvolver desde 1980 é admitida ou mesmo apenas mencionada por uma rala minoria.

Debate

SÉRGIO SANT'ANNA: Eu queria fazer ao Antonio Geraldo não propriamente uma pergunta, mas uma observação. Eu conheci muito recentemente o seu livro. E o que me impressionou muito, além desse aspecto que você falou, da vida, é que se trata de um livro em que realmente os personagens pulsam, todos eles. Um livro que tem também uma coisa rara no Brasil, que é dar voz a uma determinada classe oprimida sem que seja feita qualquer tipo de demagogia. E outra coisa que me interessou muitíssimo é que o livro tem uma multiplicidade de linguagens. Quer dizer, ele admite várias formas, ao mesmo tempo, de construir um romance. Isso aí achei realmente uma coisa sobre a qual dá desejo de escrever. Porque essa divisão de gêneros, conto, romance e poesia, normalmente é estanque. E você conseguiu fazer um livro que tem todas essas coisas. Além, é claro, das histórias em si, que são interessantíssimas e têm isso que você reivindicou, que eu considero com toda razão que é preferível que o livro viva, que tenha vida. Então, sobre esse ponto acho bom falar em primeiro lugar, porque acho isso importantíssimo no livro. Não só o que ele relata em

termos humanos, mas todas as formas possíveis que você encontrou de relatar. É isso aí que eu queria falar.

ANTONIO GERALDO: Primeiramente, queria agradecer a leitura generosa do Sérgio. Vindo de um escritor desse calibre, imaginem... um caipira, como eu, fica arrepiado. Gostaria de tratar, então, dessa voz que você percebeu muito bem, a voz das personagens periféricas. A minha intenção, Sérgio, foi levar, para o centro do romance personagens secundárias. Meus protagonistas são todos personagens secundários. Pode parecer só um jogo de palavras, e eu não sei se conseguiria explicar isso com mais propriedade... Quero dar voz àqueles que não tem voz.

Do ponto de vista estrutural, de gêneros, realmente senti, quando tive a ideia de escrever esse livro, que só usando um conjunto de gêneros, um amálgama, conseguiria um romance que pudesse dar um peso de realidade, de vida, para essas personagens, sem que a mistura entrasse nesse gênero burguês à força, pela porta dos fundos.

Como fazer para que personagens de extratos sociais inferiores pudessem ter voz, dentro de um gênero burguês, sem que isso ficasse um pastiche, ficasse um arremedo? Fiquei matutando, quebrava a cabeça...

Foram dez anos trabalhando nesse livro. Num encontro anual, para correção de provas, com um amigo também escritor, disse a ele: "Estou escrevendo um romance assim, assim, que tem tal ideia". No ano seguinte, "Olha, estou escrevendo um romance que..." No terceiro ano, ele ficou bravo: "Poxa, você não vai acabar essa porcaria logo?" Respondi que não estava pronto. O artista precisa reconhecer os próprios limites. E somente lançar uma obra, dizer que ela está pronta, quando sentir que tem aquela força vital. E, mesmo assim, pode ser um engano. De modo geral, os autores se enganam. O autoengano, a benevolência consigo mesmo são perigosos...

Para não fugir à questão dos gêneros, lembro-me do teatro grego. Há, em *as visitas que hoje estamos*, uma peça, escrita por uma personagem suicida, lembram-se? Uma das leituras possíveis do teatro grego é que ele, espacialmente, representava a estrutura da sociedade grega em todos os seus níveis. Havia aquela escadaria onde ficava a plateia; um lugar mais baixo, a orquestra, onde ficava o coro – quero retomar essa ideia de coro, porque Flora Süssekind, num ensaio que publicou no jornal *O Globo*, "Coros dissonantes: objetos verbais não identificados",[18] no qual o meu livro é tematizado, chama a atenção para diver-

18 SÜSSEKIND, Flora. Coros dissonantes: objetos verbais não identificados. *O Globo*. Caderno Prosa & Verso, 21/09/2013.

sas manifestações que se utilizam dessa multiplicidade de vozes numa tentativa de representar um momento especial de nossa contemporaneidade...

A orquestra, enfim, era o ponto mais baixo, onde ficava o coro, como já disse. No teatro grego, ele era composto pela humanidade comum. Nós estávamos ali, no ponto mais baixo... Depois há o palco, onde aparecem os heróis, os reis. Os gregos imaginavam, inclusive, que os heróis mantinham, ao redor de seus túmulos, poder... Por isso ficavam num ponto mais elevado. Atrás, no centro, o altar a Dioniso, uma referência à religiosidade.

No fundo do palco grego havia uma espécie de parede, *teologueion*, se não me falha a memória, que era um lugar ainda mais elevado, justamente para o aparecimento dos deuses. Há, portanto, uma divisão estrutural que se realiza também na tragédia grega literária, representativa da visão de mundo, do ponto de vista da própria sociedade grega.

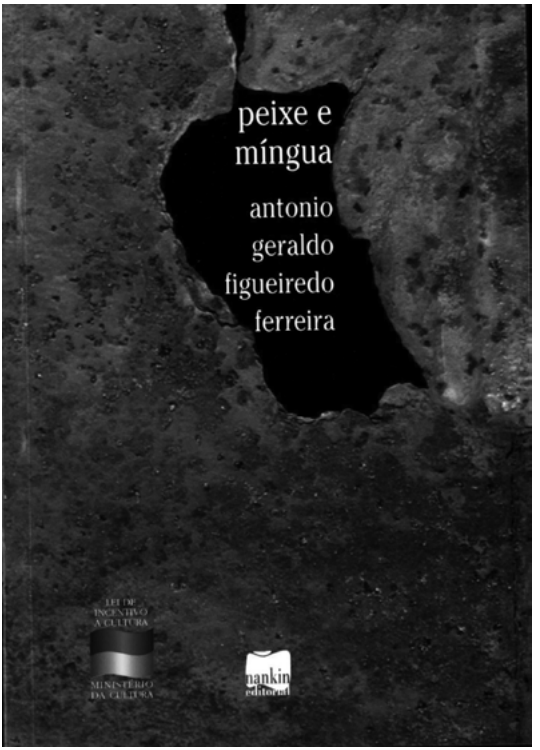
Pensando nessas questões, Sérgio, o que eu poderia fazer, no Brasil, para conseguir uma obra que também do ponto de vista formal pudesse reproduzir essa multiplicidade de vozes da nossa sociedade, bem como os seus diversos locais de existência social? Como realizar uma obra que soasse com vida e verdade?

Fui por esse caminho. Inventei epígrafes, supostamente de autores anônimos... *as visitas que hoje estamos* trariam "as vozes todas num ouvido só". O romance seria uma espécie de coral de surdos-mudos em que autor e leitores imaginam ocupar a posição do corifeu... Vejam que é a mesma ideia do poema ao qual me reportei no início. Você ouve, num foguetório festivo, todos os estampidos, mas é incapaz de identificar apenas um deles. Esse "um" talvez seja justamente aquele que deva ganhar vida como símbolo, enfim, do excluído. Sabe, Sérgio, acho que você apontou uma questão muito importante, que me preocupa há bastante tempo. E Flora percebeu isso, quando citou a questão, no mesmo ensaio...

Uma confissão: a capa do livro de poemas é um portão de ferro, enferrujado, carcomido pelo tempo. Fiz muitas fotos. Tenho essa pretensão de nem a capa escapar do meu controle. Da capa ao colofão. Não sei se estou sendo muito pretensioso com isso, mas é meu jeito, a gente tem que aceitar o que é. Isso já é uma felicidade: o homem poder aceitar quem ele encarna, mesmo não gostando do que vê no espelho...

Tirei as fotos e escolhi uma com o fundo negro, estava entardecendo, tinha ali um *flash*, ficou essa escuridão. Enfim, ninguém deu bola, porque no Brasil pouca gente lê poesia. No Brasil não, no mundo. A poesia é muito escrita, mas pouco lida. Vocês sabem disso, né? 1.309 leitores, segundo um crítico alemão,

Hans Magnus Enzensberger.[19] Ele faz uma brincadeira, criando a "constante de Enzensberger". Segundo ele, é o número de leitores de poesia em todos os países, não importa qual seja. A China teria 1.309 leitores de poesia; o Brasil, 1.309 leitores de poesia...



Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira. Capa do livro *peixe e míngua* (São Paulo: Nankin, 2003)

Enfim, o livro passou em branco. Mas a gente quer que o leitor leia... E, pensando nisso, em *as visitas*, livro publicado dez anos depois, uso uma outra fotografia do portão. É o mesmo portão. É como se fosse a mesma foto, mas não. Por quê? Porque na foto de *as visitas* apareceu uma luz ao fundo. É possível ver o jardim, lá no fundo da casa. E criei o seguinte fragmento, espécie de legenda: "ninguém escreveu isso". Vou lê-lo:

19 Hans Magnus Enzensberger, escritor alemão nascido em 1929, autor de *Defesa dos lobos* (1957), *Poesia para os que não leem poesia* (1970), *O naufrágio do Titanic* (1978), *Política e delito* (1964), *Interrogatório em Havana* (1970), entre outras obras.

ninguém escreveu isso

continuo porque acredito nisso, não depende do indivíduo, nunca dependeu, um livro pode melhorar muito com o tempo, é assim, ó, é possível que um livro seja mais bem escrito mesmo depois de publicado, depende dos rumos do mundo, não, não é maluquice, acontece bastante, vai rindo, vai, pode dizer que é esperança dos desajustados, não é, não, entende?, não, você não entende, pelo menos agora

Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira. Foto incluída no livro *as visitas que hoje estamos* (São Paulo: Iluminuras, 2012). Foto: Antonio Geraldo

É a mesma questão da importância de se pensar o conceito de história, que é história também da literatura, conceito continuadamente revisto. Vou aproveitar aqui a deixa do Luiz... revisto segundo determinados momentos que são sempre políticos. E eu não estou falando em revisionismo. Não, eu penso no sentido mais profundo. Ao olhar para trás, esse olhar que temos em relação àquilo que fazemos muda, de fato, não só o entendimento do mundo, mas até mesmo um livro. Até mesmo a literatura se modifica de acordo com o tempo.

Quero dizer que o artista tem a pretensão, sim, de querer fazer com que a sua obra atinja todo mundo. Mas não depende só dele... Isso dá uma raiva desgraçada, não é, Sérgio? Dá raiva, mas é bom que seja assim. Afinal de contas, vivemos em sociedade. Não somos únicos, não é? Então, para voltar àquela ideia do instinto de subjetividade... um umbigo só não basta. Não pode bastar. Não deve bastar. Ou escrevo livros que tenham vida, gente, e que falem do lugar onde vivo, do meu país, das pessoas com quem convivo, que eu amo, as pessoas de quem eu gosto, de quem não gosto... ou não faço nada.

BEATRIZ RESENDE: Desculpem eu me antecipar assim. Acho que ainda não era a minha vez de perguntar, mas eu queria continuar a pergunta do Sérgio. Eu vejo o seu livro, Antonio Geraldo, como uma *assemblage*, uma reunião de coisas. E fiquei muito impressionada em você dizer que levou dez anos escrevendo. Quando se ouve isso, a impressão que a gente tem é "ah, ele levou dez anos porque não chegou onde queria, ou então por uma exigência de Flaubert". Eu não tenho essa impressão. A sensação que eu tenho, a apreensão como leitora que eu tenho é de que esse caminho é o mais importante. Minha impressão é que você está catando os elementos quase de uma maneira física, e quando você se depara com um novo elemento ele vem para cá e talvez você tenha que mudar... Eu queria que você materializasse um pouco mais isso que você estava falando na resposta para o Sérgio.

ANTONIO GERALDO: Sim, sim, esse é que é o processo de criação, não é? Você tem razão. Já contei esse caso em entrevistas, a respeito da origem do livro... Fui almoçar com uma cunhada e ela reclamou dos filhos, que estavam tomando o lugar dela em casa. Eu brinquei: "Olha, a vida é assim. Envelhecer é assim; você vai perdendo o espaço vital, eles vão tomar a sua sala... Você perde o banheiro, perde a cozinha. Vai ficar só no seu quarto. Vai sobrar só a cômoda. Vai restar, para você, só uma cômoda... E esconde a chave da gaveta na camisola, senão perde até a gaveta".

Ela ficou impressionada com aquilo, e eu percebi que isso seria o motor, a possibilidade de construção de um fragmento para uma determinada situação que é da família, mas que entra também na história social de constituição da

família brasileira. Óbvio que não vou falar isso, que é muito chato. E crio a história de uma velhinha que está perto da morte...

Pois bem, pensando agora no livro todo, aquilo que é apenas um fragmento deveria se ligar a outro fragmento... Há, claro, fragmentos que não se conectam, e eu fiz isso de propósito, porque na vida não é tudo que se conecta. Essa história linear, com tudo se acertando... ou mesmo os filmes modernosos, em que há vários fragmentos e só no fim você descobre o que unia todos... Isso já cansou, também. Há fragmentos que não se unem. Há momentos que nada tem que ver com o outro, e eles podem, sim, fazer parte de uma obra. Vou mais longe: devem fazer, se eu quiser ter essa vida à qual nos referimos, não é, Sérgio?

Esse momento de idas e vindas do artista me parece fundamental. Já me perguntaram, numa entrevista, creio que para o jornal *Rascunho*: "Você acha que os escritores publicam rapidamente demais?" Penso que, às vezes, sim. O motivo é óbvio. As pessoas querem fazer sucesso. Vivemos a época do sucesso, não é? Querem aparecer. Acho que, enfim, a arte e a literatura precisam combater esse tipo de visão, ligada apenas à mercadoria. Então, não ligo se demora oito, dez... preciso fazer algo que tenha sentido, que tenha significado. Esse processo de elaboração parte das experiências de vida, das experiências de amigos... E de necessidades intrínsecas da obra na criação de elementos que deem a ela essa força que eu imagino que ela necessite ter.

CARLOS IRINEU DA COSTA: Eu tenho uma pergunta para o professor Luiz Costa Lima. Lendo o seu trabalho sobre o controle do imaginário, depois de todos esses anos, ao longo dos quais o projeto evoluiu de diversas formas, dá até um pouco de medo, porque acho que ao final do livro não sobra muita esperança.

Nós estamos hoje cercados por imposições do Estado, por diversas formas de controle, que extrapolam até o imaginário; é um controle muito físico e que também invade um terreno financeiro, onde cada mínimo gesto que se faça, não importa onde, parando em um estacionamento, passando na rua, tudo isso está sendo monitorado, vigiado e processado...

Por outro lado, a atualidade está marcada por um retorno dos extremismos e por uma expansão da densidade populacional, que vai provocando uma quebra de fronteiras. Há um fluxo de pessoas que passam de um lado para o outro. E é necessário que seja assim. Se você tem uma guerra na Síria ou no Oriente Médio, milhares de pessoas precisam ir para outro lugar. Atravessam o Mediterrâneo e depois ninguém sabe... E não há mecanismos para lidar com isso. Com essa massa de gente, com esses problemas de fragmentação territorial, tudo parece levar a uma Terceira Guerra.

O capital não é nem mais transnacional, ele é supratudo. E também não respeita fronteiras. Nós todos viramos uma espécie de função de produção. E a

literatura se torna difícil, porque hoje nós estamos pressionados a produzir. E o que se quer? Uma eficácia de mercado para os escritores, uma eficácia produtiva na faculdade, já que nos impõem o absurdo do Currículo Lattes.[20] Então todos nós temos que produzir maciçamente. A indústria editorial só está preocupada com o lucro, e quanto mais imediato melhor. O tempo de duração de um livro se torna rarefeito. E, como está escrito no prefácio de 2006 da edição da *Trilogia do controle*,[21] tudo isso vai ter desdobramentos por muitos anos, certamente muito além do nosso tempo aqui.

Mas a minha pergunta é a seguinte: qual é a saída? Existe uma possibilidade de resgate da subjetividade? Do imaginário? O que a gente tem hoje são imagens, imagens, imagens... Mas há uma necessidade sempre muito grande de criar literatura, de produzir literatura, de ler literatura... Quando é que se pode pela crítica, pelo pensamento, dizer "eu existo"? O controle do imaginário e do ficcional se dá pelo controle da mentalidade individual. Dentro, no fundo desses mecanismos de poder e de controle, que se espalham em várias frentes e passam por um excesso de tudo, um excesso de mídia, excesso de eu, excesso de gente, por uma profusão e, mais, pela necessidade de lucro constante... Eu queria saber, Luiz, se, num quarto volume dessa trilogia, se encontra uma saída. Ou pelo menos uma luz que seja. Pois sem imaginário não vamos a lugar algum...

LUIZ COSTA LIMA: Agradeço ao Carlos pela pergunta. Estou pensando se há uma maneira de responder que estabeleça uma articulação também com as perguntas dirigidas até aqui ao Antonio Geraldo.

Partamos do ponto levantado por Carlos Irineu. Comecemos por um esclarecimento. Muito pouca gente aqui presente deve saber de que livro Carlos esteve falando. Então, é preciso que eu diga que Carlos falava de três livros que publiquei, não me lembro quais foram os anos exatamente.

O primeiro, *O controle do imaginário*, foi escrito quando eu estava na última tentativa de aguentar os anos de chumbo da ditadura iniciada em 1964. Eu tinha vindo de um simpósio no estrangeiro e tinha conhecido um professor polonês naturalizado americano[22] que me disse que, no momento em que eu

---

20 Currículo Lattes é um currículo produzido no modelo da Plataforma Lattes, administrada pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). Converteu-se no modelo de avaliação da trajetória acadêmica de estudantes universitários, professores e pesquisadores.

21 A *Trilogia do controle* é constituída por três livros publicados por Luiz Costa Lima nos anos 1980: *O controle do imaginário* (1984), *Sociedade e discurso ficcional* (1986) e *O fingidor e o censor* (1988). A edição, compilando os três volumes, foi publicada em 2007 pela editora carioca Topbooks.

22 Luiz Costa Lima se refere aí a Wlad Godzich, crítico e teórico da literatura, que foi professor da Universidade de Genebra, da Universidade de Montreal, da Universidade de Minnesota, onde dirigiu

chegasse numa universidade americana, ele me levaria para onde eu queria, ou seja, para o departamento de literatura comparada. Logo depois, ele me informou que haveria um concurso de literatura brasileira. Coisa em que eu nunca me interessara, porque conheço a literatura de meu país por estar escrita na língua que melhor domino, mas nunca quis ser um *Brazilianist*. Então, havia um concurso de literatura brasileira na Universidade de Minnesota, eu me inscrevi e ganhei, partindo do pressuposto de que aquele professor, que era de lá, me levaria para o departamento de literatura comparada. Para meu espanto, uma semana depois, o professor, como um jogador de futebol de hoje em dia, aceitou um contrato da Universidade de Montréal e saiu dos Estados Unidos. A razão principal que eu tivera em fazer o concurso desaparecia assim. Por outro lado, o departamento era bastante ruim. Eu me disse: ruim por ruim prefiro voltar para o meu país. Fiquei lá apenas o tempo de permanência necessário e quando chegou a época de pedir a permanência, eu recusei. De tal maneira me dediquei à biblioteca e não à universidade que foi lá que eu escrevi a continuação do *Controle*, da *Trilogia do controle*. Este foi o título que recebeu a reedição do primeiro volume, *O controle do imaginário*, do segundo, *Sociedade e discurso ficcional* e do terceiro, *O fingidor e o censor*.

A motivação desses livros era, em princípio, muito pouco literária. Era a situação política brasileira. Procurava mostrar que controle não é simplesmente um nome sofisticado para censura. Controle é mais profundo que censura. Censura os nazistas tinham feito, queimando os livros em praça pública e nossos milicos, em 1964, tirando das vitrines *A capital,* de Eça de Queirós. Tem-se censura quando se proíbe um espetáculo teatral, um espetáculo musical ou se impede que certos livros circulem. Mas controle é bem mais grave.

O controle está conosco, como está em toda sociedade. Ele não é necessariamente negativo, pois não há sociedade humana sem o controle ou inibição de certas inclinações. Não é pelo fato de ser brasileiro que você tem um controle, mas como ser humano. Mas o perfil da sociedade brasileira estabelece um controle muito mais amplo do que apenas do imaginário, um controle intelectual. É só vocês verificarem o seguinte: não há reconhecimento do pensamento nesse país. Há pensadores, mas não há pensamento reconhecido. Por quê? Porque não há circulação de ideias.

Então, a partir daí eu consigo a brecha que estava querendo para articular a discussão ligada ao romance de Antonio Geraldo e às questões sobre o meu

---

o programa de literatura comparada e hoje dirige o Centro de Humanidades da Universidade da California – Santa Cruz. Autor de *The emergence of prose* (1987), *The culture of literacy* (1994), *Crisis of institutionalized literature* (1991).

trabalho. Poucos dias antes deste depoimento, alguém me dizia: "Mas que livro é esse do autor com o qual você vai dividir o encontro na Casa Rui?" Eu dizia "É um livro sobre o qual escrevi, é um dos raros livros recentes nossos que eu acho de qualidade, etc." Ou seja, a observação depois repetida me fez verificar que pouca gente conhecia o livro do Antonio Geraldo. Não adianta fazermos de conta que não é verdade. Assim como muito pouca gente conhece o que eu fiz.

Aqui estamos dois controlados [*risos*]. Mas controlados por quê? Aí eu tenho dúvidas se eu já entro onde eu tinha preparado como ponto de articulação com o que Antonio Geraldo vinha comentando aqui. Talvez não seja a hora. Limitemo-nos a isso. Controle significa um sistema de higienização mental que estabelecemos, através do qual alguma coisa que não está de acordo com tal valor, tal conduta, tal modo de ser, sem ser estritamente proibida, não chega a circular.

Aí me vem em ajuda a expressão de Nelson Rodrigues: sofremos de complexo de vira-lata. Pela expressão, ele entendia que nos vemos como tão inferiores que não aceitamos que algo que preste seja originário daqui. Será aceitável sim se se apresentar como divulgação de algo já estabelecido em um lugar de respeito. Complexo de vira-lata significa que, se você escreve aqui, você necessita ser discípulo de alguém reconhecido lá de fora. Assim, quando esse pensamento sucede aqui, simplesmente o boicotamos. Como? Pelo controle que estabelecemos sobre ele.

Levantarei, pois, uma questão relacionada ao controle de que falávamos. No caso do romance de Antonio Geraldo, por que ele é pouco conhecido? Para dizê-lo da maneira mais simples: porque não repete o modo como nos acostumamos a ver elogiadas as chamadas obras literárias. Desde logo, pela mistura de gêneros que opera – não é porque essa mistura nem sempre é feliz que o controle atua. Em segundo lugar, porque nem ele nem seu editor dispõem de um mecanismo de publicidade que lhe daria prestígio, divulgação e autoridade.

Dito assim de maneira simples, passo ao comentário de Carlos Irineu. Entendo perfeitamente sua angústia. A sensação de que a ideia de controle extrapolou o campo em que o pesquisei é correta. Apenas consigo me solidarizar com ela e não tenho nenhum quarto volume para diminuir sua ansiedade e angústia. Ao contrário, acrescentando na revisão do texto, algo que não disse quando falava: o livro que preparo no momento deverá se chamar *Melancolia. Literatura.* Esquematicamente, a ideia seria a seguinte: se a melancolia é um sentimento generalizado, desde as épocas mais antigas, ela, entretanto, encontra sua forma expressiva específica nas artes, tanto na tragédia grega quanto em nossos contemporâneos.

Mas isso ainda é pouco. Quero desenvolver uma segunda ideia. Em seu sentido generalizado, a melancolia se confunde com a tristeza profunda, a consciência

da falta de sentido para a vida, mas, como propriedade da expressão artística, ela requer de quem a realiza uma coragem até mesmo heroica para enfrentar a falta de sentido que a arte concretizará pelo som e pela cor, pela extrema minúcia em exprimir, e não só em sentir, o "comigo me desavim/sou todo posto em perigos" (Sá de Miranda).

Assim, pois não é só que a arte é o meio por excelência de formular um sentimento que nos persegue a todos, ora mais, ora menos, como também uma forma de resistência que não pretende oferecer uma saída para um mundo melhor. A arte é assim vista como uma escola para exercer na e com a vida, não para propor algum paraíso artificial.

Peço, então, a Rebeca, minha mulher, cuja voz é incomparável, que leia uma longa passagem de *as visitas que hoje estamos*. Por ela, sem comentário meu, poderão sentir melhor o que comentei sobre a coragem de dizer a melancolia pelo mundo que é nosso, como humano.

[*Realiza-se, em seguida, a leitura do seguinte trecho do livro de Antonio Geraldo*]:

> Faz tempo que sou o vento, a tempestade que assola os farelos e as formigas nos campos das toalhas de mesa, sou o tremor de terra das aranhas, de toda sorte de pequenos seres que, de tão numerosos, inundam o mundo, eu sou o deus que atira cometas e meteoros de cascalho nas mangueiras, derrubando frutos verdes, eu, mecânica celeste no telhado dos vizinhos, atônitos, chacoalho galhos de limão-galego e amadureço-os no chão, apodrecendo-os, já me machuquei com isso, mas chupei meu sangue e me alimentei de mim, cosmos que dispersa o caos com o dedo no interruptor de luz do quintal, e vice-versa, arroto na cara do meu gato, a pestilência, a praga deliquescida, é engraçado, ele sai de perto meio que piscando, também cuspo nos cachorros grandes do outro lado das grades, nas ruas, caio de quatro e avanço sobre eles, que enfiam o rabo no meio das pernas e se afastam, tementes do ser imaginário em que me crio, nos cachorros pequenos eu meto o pé, que não vou perder tempo, bem entendido, corto o bigode dos gatos de rua e dou-lhes a conhecer os motivos últimos e primeiros da existência, isso quando não lhes corto também o rabo, eu faço oceanos na pia do banheiro e consumo em redemoinho, o grande sorvedouro, a mariposa que entrou pelo vitrô, atraída pela luz, minha luz que sou e fiz, tudo, tudo em meu propósito, faço as aleluias, em órbita do globo da luminária da sala, mergulhar na bacia d'água erguida por mim, que recrio outra e melhor luz tremelicada na lâmina da superfície líquida que sustento sem esforço, os mares que refaço, e finalizo tudo na privada, dando a descarga com todas ainda em movimento, imaginando-se mergulhadas finalmente na luz de todas as luzes, arranco as asas de mosquitos e ofereço-os às aranhas, depois, às vezes, cansado de tudo, não permito que a natureza se consuma e piso neles, em ambos, mosca e aranha, universo sob meus pés, pingo água com detergente nas formigas lava-pés, cerco-as na pia da cozinha, fazendo ilhas de granito com a ponta dos dedos, deixo-as uma noite inteira presas, depois inundo tudo aos

pouquinhos, pela manhã, o cerco da morte estreitando a vida antes do café, e tudo isso começou com um presentinho besta de meu avô, coisica de nada, uma lupa, uma simples lupa, com a qual comecei fazendo raio laser com o sol, focando a luz no ponto exato da queima, primeiro em minha própria pele, mamãe assustada, pensando em doença ruim, depois esturricando os bichinhos, no quintal, o pelo do cachorro, que saía ganindo, acabou ficando com medo de mim, o desgraçado, dei um jeito nele, então, por fim, queimava cabelos que juntava aos parentes, às escondidas, eliminando a família, que se evaporava fedida, volatilizada, sem estertores inúteis, não é fácil ser deus, mas eu acho fácil.

MARCIA ARRUDA FRANCO: Gostaria de fazer duas perguntas a Costa Lima sobre o livro *O redemunho do horror*,[23] que trouxe já redigidas e leio em seguida:

1. Qual a concepção de história literária que enforma o Capítulo 1 desse livro que se debruça mais do que sobre um tema, sobre um lugar da poesia ocidental, como indica o título. O que se evidencia também na nota final do "Prefácio" ao livro, de autoria de João Adolfo Hansen.[24] Eu gostaria de relembrar alguns aspectos do referido capítulo e do Prefácio de Hansen. Primeiro é preciso louvar a honestidade e a abertura intelectual de Costa Lima em apresentar a diferença de abordagem em relação a Hansen. Há muitas diferenças na abordagem da história cultural por Costa Lima e Hansen. E elas se evidenciam na postura do intérprete em relação ao que interpreta. Hansen tenta captar o ponto de vista do passado e circunscreve a sua interpretação ao contexto histórico. Na tentativa de ver criticamente os valores vincados pela historiografia literária romântica, procura contornar o fosso entre a prática das letras na sociedade de corte e na sociedade burguesa, por meio do entendimento da sua condição verbal, de ato de fala intencionado, dentro de contexto em que letrados e autores expressam, em seus escritos altamente regrados, os valores do poder monárquico, mesmo quando fazem a sua crítica. A maneira do Costa Lima é bem diferente. Medindo o texto pelo capital reflexivo que desperta no leitor especializado, não restringe o objeto literário ao tempo em que foi produzido. Isto se evidencia em sua leitura de *A peregrinação,*[25] de Fernão Mendes Pinto, que considera uma experiência inovadora com a linguagem, que não se enquadra no quadro geral esboçado pela visão retórica e histórica. Mendes Pinto seria um autor inconscientemente responsável pela criação de um novo gênero

23 COSTA LIMA, Luiz. *O redemunho do horror*: as margens do Ocidente. São Paulo: Planeta, 2003.

24 João Adolfo Hansen, professor da USP e historiador da literatura brasileira, autor de *A sátira e o engenho* (1989), *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (1986), entre outros estudos.

25 *A peregrinação*, obra do aventureiro e explorador português Fernão Mendes Pinto (1509–1583), publicada em 1614, três décadas depois da morte de seu autor.

literário, em que desponta a possibilidade de construção do sujeito moderno, e cuja linguagem é expressiva de experiências à margem do Estado. Peço, então, que essa noção da história literária seja explicitada aqui, por Costa Lima, em relação ao conceito de inconsciente textual e à intenção de contornar o "fosso" aberto, na prática das letras, em fins do século XVIII, pela "tradução dos textos regulados pelos artifícios retóricos em meio expressivo", e como essa tradução permitiria uma leitura do texto de *Os lusíadas* hoje.

2. Em que medida essa história literária está condicionada por um "anacronismo inevitável"? Quando se tem em mente a longa duração de determinadas práticas culturais, como a que caracterizou a prática letrada no Antigo Regime, o anacronismo não é o pecado capital do historiador cultural. Você fala em evitar o anacronismo que pode ser evitado. Que anacronismo não pode ser evitado nessa concepção de história literária?

LUIZ COSTA LIMA: Márcia, desde aluna, preciso lhe dizer, você me impressionava por sua extrema sagacidade. A sua pergunta mostra que você continua como a jovem que conheci. Minha resposta será apenas a preparação da resposta efetiva que só poderia tentar depois de dias de reflexão. Creio que podemos pensar assim: nossas interpretações, a de meu querido amigo João Adolfo Hansen e a minha, divergem, pois João procura uma interpretação conforme ao tempo do texto, ao passo que eu opto por uma reflexão condicionada pela experiência-sensibilidade de leitor do tempo em que se faz a leitura. No caso de Fernão Mendes, assim como seria no de *Os lusíadas*, teria de ser uma interpretação de acordo com a visão retórica que tinham os textos que chamamos de literários. Parece-me que ela não é adequada, porque o leitor de outra época não pode restabelecer experimental e vivencialmente os "horizontes de expectativa" da época precedente. Por isso prefiro pensar nesse conceito ousado e até hoje não desenvolvido, nem por outro nem por mim, de inconsciente textual.

Quero dizer: próprio do texto artístico – ao menos do textual e plástico – é conter, sob o plano do enunciado, um plano formado por uma combinação de significantes que se concretizam noutros sentidos, além de seu tempo originário, motivados por um horizonte de expectativas outro. Por isso vejo Fernão Mendes como precursor do que levaria séculos para ser o romance – não concordo com os que veem o gênero romanesco nos relatos maravilhosos medievais. Diria que Fernão Mendes, ao contrário, antecipa a experiência do homem comum, as condições do combatente pirata, trapaceiro, e o heroico, que o próprio Fernão Mendes não reconheceria. Essa posição leva a problemas sérios quanto a *Os lusíadas.* (Lamento que Márcia pareça conhecer a primeira e não a segunda edição do *Redemunho*, pois só nesta incluo uma análise de *Os lusíadas*). Embora veja o Camões lírico como um excelente poeta, diria que o épico,

com exceção de poucos episódios ou mesmo versos, o mais famoso sendo o da Ilha dos Amores[26] – oceano da libido utópica – me parece não passar da história rimada da expansão portuguesa pelo Oriente. Sei que a afirmação, se lida pela grande maioria dos lusitanistas, será considerada uma ofensa agressiva. Talvez mesmo por isso, de todos os meus livros, nenhum dos quais conhece grandes vendagens, este é praticamente ignorado. Questão de controle ou de insuficiência de minha leitura?

Há um segundo ponto em minha discordância com João Adolfo que não pode ser posto de lado: a questão do anacronismo. João defende a postura de se ler de acordo com os parâmetros da época originária, pois afirma que a posição contrária supõe que os valores de uma época são universais. Portanto, se leio algo temporalmente distante de acordo com o horizonte de expectativas de agora é porque tal horizonte sempre foi o mesmo. Eu pensaria de outro modo. Não posso me tornar contemporâneo do leitor de Fernão Mendes e de Camões. Isso é um modo de proceder historicista – a história formada por grandes blocos fechados e impermeáveis. Não posso muito menos jogar no passado meu modo de pensar. Isso equivaleria, como diria Vernant,[27] a pensar em um Édipo grego com complexo de Édipo.

Creio que o conceito em formação de "inconsciente textual" significa encontrar na letra do texto elementos que, se no tempo de sua feitura não "subiam ao plano do significado", fossem geradores em potencial de significado. Não bastará descobri-los, mas verificar que possibilidade tinham, no horizonte de expectativas que haviam tido, de agir, digamos, nas sombras. Há sim um risco nessa leitura de anacronismo, mas não por suposição da universalidade dos valores. Diria mesmo o contrário: o que pretendo pela reconstituição da mímesis do ficcional é verificar que a partir de uma constante à espécie humana, sua carência constitutiva, a ficcionalidade contém uma plasticidade que permite a seus textos dar outras respostas que o próprio autor desconheceria.

Passa-se com o texto o mesmo que com o sujeito individual. Esse se pensa equivalente à cogitação que faz de si mesmo. A concepção retórica pensa o texto pertencente a outra época como abordável pelos mecanismos expressivos a que então respondia. A fidelidade da concepção retórica e a acusação de que a concepção contrária supõe a universalidade dos valores são afirmações igualmente equívocas. Ambas dependem da noção de *verdade*, a estabilizadora. Em

---

26 *Os lusíadas*, de Luís de Camões, Canto IX, estrofes 68 a 95.

27 Jean-Pierre Vernant (1914–2007), antropólogo e historiador francês, especializado no estudo da Grécia clássica, autor de *As origens do pensamento grego* (1962), *Mito e pensamento entre os gregos* (1965), *Figuras, ídolos, máscaras* (1990), entre outras obras.

seu lugar, proponho a ideia – no sentido kantiano, não platônico! –, ou seja, da interpretação como *aproximação*.

Assinalo que o que fazemos aqui, esta discussão, é quase inédito em nosso país. Mas, para que adquirisse pleno sentido, seria preciso que estivéssemos retirados durante dias, pensando, refletindo, discutindo.

VERA LINS: Volto agora ao romance de Antonio Geraldo. Eu quero falar dos fragmentos que falam por si no seu romance. E, entre eles, há os fragmentos que falam do Brasil, como o que fala do "Brasil, um dom do açúcar".

ANTONIO GERALDO: Eu precisaria revê-lo. Mas "Brasil, um dom do açúcar"[28] é uma frase de Caio Prado, que retomo, ali, de propósito.

VERA LINS: E você faz essa retomada como um fragmentozinho. Pois é... Então, a partir disso, vi uma intenção de fazer um painel interiorano do país. Eu queria saber se você me confirma essa intenção?

ANTONIO GERALDO: O livro passa, de fato, essa ideia de interior, mas há também a cidade. E me parece que o jogo entre o interiorano e o citadino faz o movimento principal da obra, naquilo que chamei, há pouco, de entroncamento problemático, que é a ideia de constituição do próprio Brasil. *Bula inter coetera* e Tordesilhas,[29] a colonização litorânea, o interior... A cidade de São Paulo, aquele isolamento... Esse isolamento parece se reproduzir, hoje, nas pequenas cidades do Brasil, não obstante os novos veículos. Então é isso: "Onde você mora?" "Moro em Arceburgo." "Ai, meu Deus, você mora no fim do mundo..." O que é esse fim do mundo? Ora, hoje é centro e, ao mesmo tempo, periferia... O livro *as visitas que hoje estamos* é um romance que é romance *e não é* romance.

VERA LINS: Eu ia comentar também a mistura de gêneros. Inclusive há uma peça dentro do romance, há poemas. E há um final que é meio autobiográfico, não sei. O escritor falando no seu romance...

ANTONIO GERALDO: Sim, falando do próprio romance... Mas não é, né? Na verdade, foi inventado. É e não é... Como tudo. Essa oscilação, essa incapacidade de conceituação contamina, se você prestar atenção, todos os elementos do livro. As coisas são e não são, ao mesmo tempo. Isso foi intencional. Tentei imprimir esse movimento narrativo em todos os fragmentos – e no próprio livro.

---

28 Caio Prado Jr. faz essa afirmação em *Formação do Brasil contemporâneo*, adaptando ao contexto brasileiro o comentário de Heródoto de que o Egito era um dom do Rio Nilo.

29 A *Bula inter coetera* foi editada em 4 de maio de 1493 pelo Papa Alexandre VI e dividia o novo mundo entre Portugal e Espanha por meio de um meridiano situado a 100 léguas a oeste do arquipélago de Cabo Verde. O Tratado de Tordesilhas, assinado em 1494, pelos reinos de Portugal e da Espanha, dividia as terras "descobertas e por descobrir" entre as duas potências marítimas.

ALINE MAGALHÃES PINTO: Antonio, eu acho que fica todo mundo bastante instigado com a singular composição do seu livro, uma composição feita por vários gêneros. Isso é que chama a atenção. Eu dirijo a minha pergunta ao Luiz. Eu pensei em contribuir com essa conversa, levantando uma questão que aparece nos últimos livros de Luiz Costa Lima. Estou pensando especificamente em *O controle do imaginário* e em três outros livros – *Afirmação do romance*, de 2009, *A ficção e o poema*, de 2012, e *Frestas*, de 2013. Acompanhando esses três livros, se percebe uma progressiva expansão do campo de incidência da mímesis, em decorrência da qual aparece a formulação de pelo menos dois novos conceitos em seu pensamento: a ficção externa e a mímesis zero.

Esses dois conceitos, então, aprofundam a reflexão aberta pela tematização da representação-efeito sobre as funções intelectuais da conformação da imagem. Eu gostaria de pedir ao Luiz para falar um pouco dessa rede conceitual e talvez seja interessante problematizar uma tensão entre o ponto de vista antropológico e o sócio-histórico no sentido de a expansão da área da atuação da mímesis (que mantém a base da aristotélica kantiana) aparecer imersa numa interlocução com a antropologia filosófica e se vincular à exploração da plasticidade da imagem e de sua relação com uma espécie de lacuna ou carência da estrutura perceptiva. Em suma, a minha questão é: como situar a modernidade do fenômeno literário ou ficcional e sua historicidade em função da base antropológica mais ampla coberta pela relação entre plasticidade e carência que aparece na expansão do conceito de mímesis?

LUIZ COSTA LIMA: As questões da mímesis zero e da mímesis externa exigiriam muito maior tempo do que dispomos aqui. Destaco então dois pontos: a relação entre abordagem historiográfica e antropológica (mais propriamente a antropologia filosófica). Creio que a orientação dada desde os romanos à mímesis aristotélica, entendendo-a como próxima, quando não reduplicativa, do plano da realidade, favoreceu a abordagem historiográfica. À medida que, aos poucos, fui aprofundando uma concepção de mímesis que nega a procedência de uma aproximação o quanto possível coerente com o plano da realidade, eu acentuava a relação entre maleabilidade da imagem verbo-plástica e a espécie humana, tornando a nossa espécie, entre todos os animais, a espécie carente por excelência. Embora haja *insights* nesse sentido no pensamento pré-platônico, sua primeira grande formulação será feita por Herder,[30] no *Ensaio sobre a origem da linguagem* (1772). Nele, Herder já emprega a formação central do homem como

30 Johann Gottfried Herder (1744–1803), filósofo alemão, autor de *Fragmentos sobre uma nova literatura alemã* (1767), *Ensaio sobre a origem da linguagem* (1772), *Outra filosofia da história para a educação da humanidade* (1774), entre outras obras.

Mängelwesen (criatura carente), por, em vez de uma territorialidade própria como os demais animais, ter o mundo como seu campo livre, passível de ser ocupado; por dispor de uma pletora de estímulos para um número reduzido de meios de descarga, por sua demorada dependência de um mais velho, que o sustentará ao menos por parte da vida, quando não por toda ela, etc. O conceito de criatura carente será desenvolvido por Hans Blumenberg,[31] ainda há poucas décadas, dando lugar ao que ele chamou de metaforologia. A articulação entre o eixo metafórico, via a plasticidade da imagem ficcional, desenvolvida pelo que tenho chamado de mímesis interna (mímesis da obra de arte), está desenvolvida em livro a ser lançado em breve – *Eixos da linguagem*.[32]

Convido o interessado a verificar como se cumpre essa articulação pelo referido livro – seria um esforço reduplicado fazê-lo aqui. Direi apenas: a imagem na arte da palavra, da pintura e da escultura é plástica pela exploração do que chamo de inconsciente textual – que não pretende ser "depositado" pelo inconsciente do autor, mas sim resgatável pelo horizonte de expectativa de uma época posterior. Ora essa articulação escapa, assim me parece, dos parâmetros da historiografia que conhecemos – sem falar da historiografia das fontes e fatos – para se integrar nos parâmetros da antropologia filosófica desenvolvida por Blumenberg e Gehlen[33] – também por Helmut Plessner, a que não me refiro porque apenas começo a lê-lo. Em vez de continuar a desenvolver essa abordagem que acredito fascinante, acrescentaria ter a sensação de estar apenas abrindo um caminho, quando a minha idade pede que o que está sendo feito seja continuado por outros. E aponto, nesse sentido, diretamente para Aline.

ALINE MAGALHÃES PINTO: A pergunta também solicitava, Luiz, que você situasse a modernidade do fenômeno literário em função da base antropológica mais ampla.

LUIZ COSTA LIMA: Perfeito. Essa abertura empreendida pela modernidade tem contra si a voracidade da mais-valia a todo custo das metrópoles da própria modernidade. Ainda recentemente alguém observava que a "guerra nas estrelas", ou seja, o começo da exploração do universo pelas naves espaciais se inicia quando já não há, na Terra, territórios ou continentes a colonizar... Entre isso e aquilo, as armas da publicidade e a rede midiática funcionam como meios de

31 Hans Blumenberg (1920–1996), filósofo alemão, autor de *Naufrágio com espectador* e *Teoria da não conceitualidade*, entre outras obras.

32 COSTA LIMA, Luiz. *Eixos da linguagem*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

33 Arnold Gehlen (1904–1976), filósofo e sociólogo alemão que, ao lado de Max Scheler e Helmut Plessner, foi um dos pensadores fundamentais da moderna antropologia filosófica. Sua crítica cultural e sua teoria antropológica tiveram forte influência sobre Hans Blumenberg, Niklas Luhman e Peter Berger.

desarmamento das possibilidades plásticas da exploração da mímesis artística. Daí a quantidade de porcarias que se nos apresentam como exemplos de arte *up-to-date*. Como o que se costuma chamar de "instalação". Qualquer resto de porcaria pode ser mostrado como arte ao se reunir aos restos de outras porcarias.

DANIELLE CORPAS: Vou fazer uma pergunta para o Antonio. Talvez uma pergunta um pouco ingrata, fazendo papel de advogada do diabo. Você falou em algum momento do seu processo de composição como acompanhado de um movimento de controle do texto, controle num bom sentido. Digamos, o controle do bem, que significa um compromisso com a busca de uma formalização literária para essa matéria difícil, com a qual você trabalha. Nessa matéria está o que é considerado desimportante, esse resíduo das experiências dolorosas, problemáticas, difíceis. Luiz Costa Lima lembrou de Walter Benjamin, e lembro aqui a leitura que Benjamin faz da poesia do Baudelaire. Porque eu lembrei que você, Antonio, faz um pouco as vezes do trapeiro, naquela imagem do Benjamin. Então, há essa preocupação com a carpintaria do texto, com a montagem dos fragmentos, com a ordem. Isso aparece, de certa maneira, em legendas um tanto irônicas para as fotos e nos títulos. E nos títulos dos fragmentos que também são muitas vezes irônicos em relação aos próprios fragmentos. Há uma voz autoral que vai costurando esse texto. Então, queria saber se, terminado o livro, você considera ou localiza alguma coisa que tenha fugido ao controle. Há alguma coisa que tenha falhado dentro da sua proposta, do que você pretendia?

Vou dar um exemplo, no seu texto, dessa possibilidade. Quando, lá na peça, que vem a propósito do fragmento "Os olhos de Jussara", há na página 336, num determinado momento, um trecho manuscrito que parece ter umas anotações do autor. Esse autor é ficcional, o autor que é seu personagem, não é? E aí há uma rubrica na peça, entre parênteses, que diz assim: "Atenção reescrever a fala de Cora. Retirar dela a literatice. Manter as imagens". Então, a literatice, por exemplo, seria alguma coisa que você tentou controlar. Conseguiu? Ou há alguma outra coisa que tenha fugido ao controle?

ANTONIO GERALDO: A falha vai existir sempre, não tem como, não acredito que haja uma obra de arte perfeita. Não tem. Isso não existe... Porque ela depende do leitor, o leitor constrói a própria obra, também... Muitas vezes, as projeções das falhas do próprio leitor se constituem falhas na obra. Não por uma intenção do autor, mas por conta das vicissitudes da leitura da vida de quem lê.

A obra de arte se faz desse modo. Para usar o conceito de plasticidade – que Luiz acabou de citar –, eu, como leitor, plasticamente me adapto ao que leio,

no sentido de tentar entender aquilo como parte da minha vida. Isso acontece diante de todas as obras. Claro que isso acontece comigo, também, o autor.

A peça de teatro é de uma personagem suicida. Ela, a personagem, tem a pretensão de ser escritor e percebe que aquilo que escreve muitas vezes é literário demais – ou perceptível como obra. Essa personagem não quer isso...

Eu também não quero. Então, na verdade, projetei essa incapacidade criadora numa personagem, mas é minha também, não há como controlar tudo... Vocês já devem ter ouvido falar desse episódio. Vinicius de Moraes[34] vai à Bahia fazer um show, e, coincidentemente, um menino defenderia uma dissertação a respeito de sua obra. O nosso poetinha[35] ficou sabendo, quis ver. A imprensa também soube... Assistiu a tudo, bonitinho, e, depois, os repórteres correram e perguntaram a ele: "E aí, Vinicius, o que achou?" Ele respondeu: "Eu não sabia que pensava tudo isso." Quiseram então crucificar o trabalho do menino, dizendo: "Nem o autor pensou isso". Um absurdo...

Aquilo que se produz como obra de arte ganha também uma existência própria que escapa do autor. Escapa como virtude – é claro que todo artista quer lembrar as virtudes, quer mostrar aquilo que acerta –, mas há os erros também. Então, naquele momento, tirar a literatice seria um pouco, sim, a minha intenção. Mas tem jeito? Não, não tem jeito. Não pode ter jeito. Como se a metalinguagem, ali, sancionasse a literatura como também exercício social de incapacidades gerais, entende?

A peça de teatro não termina, não acaba nesse livro. Essa personagem voltará no próximo romance. Vou matá-la de novo. O título provisório é *o sombra*. "Sombra" no sentido de que ele quer ser um autor, como já disse... Veja como isso tem a ver com a ideia de literatice: ele é um autor que, para sobreviver, trabalha em algumas feiras, mimetizando, sendo sombra dos outros. Ou seja, tenta reproduzir os movimentos, fazer graça com o arremedo e ganhar uns trocados. É, portanto, a reposição das questões do escritor, tais como as vimos. Então, Danielle, acho que você tem razão, sim. A falha deve fazer parte da obra. Não como defeito, evidentemente, mas como ato reflexo da vida que ela apenas espelha...

---

34 Vinicius de Moraes (1913–1980), poeta, dramaturgo, jornalista, diplomata, cantor e compositor brasileiro, criador, entre outras obras, de canções fundamentais do cancioneiro brasileiro moderno, ao lado de parceiros como Tom Jobim, Carlos Lyra, Baden Powell, Francis Hime, Chico Buarque, Toquinho, e de livros como *O caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935), *Cinco elegias* (1943), *Poemas, sonetos e baladas* (1946), *Pátria minha* (1949), *Livro de sonetos* (1957), *O mergulhador* (1968), *A arca de Noé* (1970).

35 Alcunha que teria sido atribuída a Vinicius por seu amigo e parceiro musical Antonio Carlos Jobim.

LUIZ COSTA LIMA: Antônio, se você me permite, e você também, Danielle... Enquanto você perguntava e o Antônio respondia, eu me lembrava de uma passagem, não vou dizer o nome do autor, vou apenas traduzir. Depois, se vocês quiserem, eu digo como é o nome do autor. Vejamos se vou conseguir traduzir assim diretamente. Acredito que diz muito do que temos discutido aqui:

> Se entreabro uma de minhas obras e dela gosto, se a admiro, isso significa sentir-me inferior àquele que escreveu. Eu me digo: não farás o mesmo hoje e tu és a tua própria diminuição. É um sentimento muito penoso. Se, ao contrário, o texto me parece absurdo ou de um estilo que não posso mais suportar, tenho vergonha de ter tido a infelicidade de escrevê-lo. Não se escapa, disso não se escapa. É preciso chorar nos dois casos. Ou aquele que se é ou aquele que se foi e o momento presente sempre tem as duas faces de Jano. Todas duas são muito tristes.

ALGUÉM DA PLATEIA: Quem é o autor?

LUIZ COSTA LIMA: Paul Valéry.[36]

REGINA LÚCIA DE FARIA: Luiz, eu vejo a sua obra como composta tanto por livros teóricos, em que você desenvolve questões como controle e mímesis, quanto por outros que teriam caráter mais ensaístico. Como os livros *Dispersa demanda*,[37] e depois *A aguarrás do tempo*,[38] *Intervenções*[39] e *Frestas*.[40] Você trabalha, nesses livros de crítica, uma questão importante que está presente na sua obra há muito tempo – o sistema intelectual brasileiro. E, nesse sistema intelectual brasileiro, a produção crítica também. No *Dispersa demanda*, há um primeiro capítulo sobre a existência precária do sistema intelectual brasileiro; depois você fala da crítica do século XIX e, na parte final do livro, você fala de quem tem medo da teoria e fala sobre crítica. Você apresenta o que chama de tradição auditiva, que nos traria alguns problemas ao pensamento crítico, pela dificuldade da argumentação. Você acabou de falar aqui que há pensadores no Brasil, mas não há pensamento. Em 1975, no "Quem tem medo de teoria", você diz que, numa escala de ruptura, nosso pensamento crítico se mantém bem próximo ao do século XIX, e você dizia então que o salto maior estaria

---

36 Paul Valéry (1871–1945), poeta e pensador francês, autor, entre outras obras, de *Introdução ao método de Leonardo da Vinci* (1895), *La soirée de Monsieur Teste* (1896), *La jeune Parque* (1917), *Charmes* (1922), *Eupalinos ou o arquiteto* (1923), *A alma e a dança* (1923), *Degas dança desenho* (1936).

37 COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda: Ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

38 COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

39 COSTA LIMA, Luiz. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.

40 COSTA LIMA, Luiz. *Frestas: A teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

em gestação. Mas, em *Frestas,* você volta ao assunto com um tom totalmente pessimista. Em suma, entre a esperança e o pessimismo, qual o lado que ganha?

LUIZ COSTA LIMA: Regina, você bem percebe que meu roteiro tem uma dominância teórica e outra operacional. Noutros termos, aquela me põe facilmente em sintonia com o mundo externo, não só o do ficcional, como o da filosofia e das ciências sociais. Os de dominância operacional facilitam a orientação para os autores meus compatriotas, Cabral, Machado e Rosa, Augusto e Haroldo de Campos, Sérgio Buarque e Raimundo Faoro, ou, com sua combinação de qualidade e mistificação, Gilberto Freire. Fixo-me em um aspecto, contudo importante: sinto que o que tenho feito cabe em atmosferas distintas. Durante o golpe, tendo por paradigma os artigos "Quem tem medo de teoria" e "O bloco do eu sozinho", eu tinha a ilusão de que, no instante em que a barbárie militaresca cessasse, o país daria um salto para a frente. A nossa dita redemocratização, com a vergonha de termos posto uma pá de cal nos crimes cometidos pela tortura, com o empobrecimento dos jornais e a estupidez progressiva do meio por excelência de socialização hoje, a TV, penso que temos sim regredido e esse retorno ao estúpido, ao apenas best-sellerismo, contamina os próprios cursos universitários. Talvez a tentativa, de que falava acima, de desenvolver um segundo sentido de melancolia, a coragem de enfrentar a desgraça da vida, a falta de sentido da "criatura carente" que somos nós, seja uma tentativa (não intencional) de manter-me no circuito do estudo, da reflexão e da escrita.

JOSÉ ALMINO: Ô Luiz, você pode talvez ter poucos leitores, mas tem leitores inteligentíssimos [*risos*]. Eu queria fazer a seguinte pergunta – o que você entende por literatura? Porque essa pergunta pode introduzir a questão da própria ambiguidade da literatura, que poderia emergir a qualquer momento, de qualquer texto e a qualquer hora. Uma coisa que me marca quando ouço você é que percebo muitas vezes um teórico triste e um leitor alegre. Ao descobrir autores, você faz isso com alegria. Ao mesmo tempo que você percebe um tema – como o do controle do imaginário – que é tão sistemático, quase obsessivo, esse tema lhe dá instrumentos para descobrir gente muito diferenciada também. O que acontece muitas vezes, na literatura brasileira, é que um crítico se acasala com dois ou três autores e fica conversando com eles o resto da vida. E você aparece sempre com uma novidade. Eu queria saber como é que você combina, enfim, esses dois lados... E uma outra coisa é uma curiosidade biográfica: Como você se interessou pela literatura? Você enfatiza que nunca quis ser poeta, escritor, narrador, e há essa vocação crítica analítica que não corresponde a 99% da biografia do espírito existente por aqui.

LUIZ COSTA LIMA: Agradeço ao José Almino, em nome de meus poucos leitores. É verdade... Esses que você designou como "tão inteligentes" fazem com que algumas vezes eu me diga que valeu a pena dedicar-me a algo tão pouco compensador.

Você faz parte da pequena comunidade que me sabe um teórico triste, mas um analista alegre. Alegre, gloso o que você mesmo disse, quando descubro um texto significativo. Então a teoria, triste não por ser teoria, mas pela solidão em que ela me deixa, se torna um operador da alegria. Como se a reflexão teórica se mostrasse um corpo que sentisse outro corpo.

Destaco a seguir duas questões: uma de ordem biográfica: como me interessei pela literatura e por que enfatizo que nunca pretendi ser poeta ou novelista. Até garoto, talvez porque filho único de um pai engenheiro, que fora fazer engenharia e não matemática por ser de uma família pobre, eu achava que queria ser matemático. Não posso saber se tinha vocação matemática. Mudei de rumo por completo ao ler a *The seven storey mountain,*[41] em tradução*, A montanha dos sete patamares*, que muito anos depois soube que fora feita por João Cabral. É curioso que se trata da história de uma conversão religiosa, do já então frade trapista Thomas Merton. Digo curioso porque em mim a questão religiosa nunca se pôs. Sempre sofri de surdez religiosa. Apesar disso, passei por uma conversão. Depois de muita hesitação, me disse: o que quero estudar não é matemática, mas literatura. Então nunca frequentei rodinhas de candidatos a poeta ou a novelista.

Talvez para justificar que abandonasse uma carreira "séria" por outra de que meu próprio pai perguntava: como se estuda isso?, eu disse a mim mesmo que queria da literatura o estudo. "Traidor" do objeto venerado, muito depois, eu me disse: mas que diabo é literatura? Vejo que quando um político de relevo, uma atriz de novelas, um personagem importante qualquer escreve um livro, ele é com frequência chamado de literatura. Portanto literatura é algo de limites imprecisos, um termo passível de ser usado pela publicidade ou pela bajulação. Em troca, cada vez mais fui me aprofundando no sentido do termo ficção, que só em data relativamente recente é popularmente entendido como também incorporando a poesia. Mas o fato de não querer eu mesmo fazer literatura – senão fundamentalmente pensar sobre sua forma discursiva, ou seja, seu caráter ficcional – não significa que não prestigie o texto de fato criador. (Freud[42] e Lévi-Strauss seriam bons exemplos do que quero dizer. Nenhum dos dois escreveu romances, mas são escritores incríveis. Em troca, filósofos da qualidade de Hegel e.… não importa que eu deteste a maior parte de sua

41 Autobiografia, publicada em 1948, do monge trapista norte-americano Thomas Merton (1915–1968).

42 Sigmund Freud (1856–1939), médico austríaco, criador da psicanálise e autor, entre outras obras, de *A interpretação dos sonhos* (1900), *A psicopatologia da vida cotidiana* (1904), *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905), *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), *Cinco lições de psicanálise* (1910), *Totem e tabu* (1913), *Para além do princípio do prazer* (1920), *O ego e o id* (1923), *O mal-estar na civilização* (1930), *Moisés e o monoteísmo* (1934).

doutrina, Heidegger, são poetas lastimáveis). O aspecto da pergunta em que não posso me deter: tudo pode ser ficção? Eu diria: absolutamente não. Uma obra autobiográfica para ser ficcional precisa ser mentirosa. Uma obra filosófica rigorosa, por exemplo, a dos admirados Aristóteles e Kant, tampouco poderia ser ficcional Muito menos a de um historiador como Burckhardt.[43] Mas as fronteiras nítidas da ficção só seriam verdadeiras se houvesse limites rígidos do que se entende por realidade. Como a realidade é produto da combinação do perceptualmente dado com a valoração societariamente variável do dado, a realidade não é sempre a mesma. Seria dentro desses parâmetros que poderíamos discutir os limites da ficcionalidade (da ficção interna). Creio que respondi. Muito obrigado pela pergunta, caro poeta.

ANA LÚCIA DE OLIVEIRA: Luiz, o seu trabalho atual gira em torno de uma investigação sobre a metáfora. É um tema que você já abordou em esclarecedor capítulo de *A aguarrás do tempo*, de 1989, em cuja conclusão você afirma: "esse estudo sobre o estatuto da metáfora deve ser entendido como parte de um *work in progress* cujo destino seria a melhor caracterização do ficcional". Talvez um pouco mais amplo do que você suponha, há um círculo de leitores que acompanha a sua produção teórica com grande interesse e fidelidade, círculo no qual certamente me incluo, e nem precisa de *trailer* ou *preview* para atrair a atenção para qualquer nova obra que você publique. No entanto, meu próprio interesse pelo tema da metáfora, motivado em parte pelo meu estudo atual do *Cannocchiale aristotelico*[44] do Tesauro atiça minha curiosidade pelos desdobramentos desse seu novo trabalho. Como seus leitores habituais, sabemos que você costuma trabalhar os pontos insatisfatórios deixados em livros anteriores, e chego então à minha pergunta. Qual a sua insatisfação com a teorização acerca da metáfora presente em *A aguarrás do tempo* e por quais novos caminhos você atualmente está conduzindo a reflexão sobre tal tema?

LUIZ COSTA LIMA: Ana, como entre nosso encontro e o que será sua publicação, você já terá visto, se não começado a ler *Os eixos da linguagem*, entenderá sem minha intervenção aqui por que, interessando-me pela obra de Blumenberg, destaquei a parte de sua metaforologia, que não é a parte mais relevante de sua obra, mas que, para minha construção teórica, representa uma etapa decisiva. Apenas acrescentaria: sabendo ou julgando agora saber que o eixo metafórico tem a mesma importância humana, embora não prática, do eixo conceitual, esse destaque permite-me descobrir onde a crítica literária, no sentido amplo,

43 Jacob Burckhardt (1818–1897), nascido em Basileia, na Suíça, historiador da arte e da cultura, autor de *A civilização do Renascimento na Itália* (1860).

44 Tratado de retórica de Emanuele Tesauro (1592–1675), publicado originalmente em 1654 e ampliado em 1670.

não de análise parcial desse ou daquele livro, encontra sua residência. Ela não é a filologia ou a filosofia ou a combinação desta com o lastro histórico, mas sim a antropologia filosófica.

THIAGO CASTAÑON: Fui adiando minha intervenção porque as perguntas eram tão numerosas que eu queria encaixá-la no momento adequado. Acho que agora houve essa convergência. Há um trabalho da Regina Faria que me chamou muito a atenção alguns anos atrás, em que ela reuniu bastante informação acerca de um episódio da história do Luiz e da história da teorização literária no Brasil que é um estudo sobre aquele acontecimento por volta de 1975 que ficou conhecido como "a querela do estruturalismo ou a polêmica da teoria". E eu gostaria de reforçar as questões que a Regina levantou, porque isso gerou em mim a hipótese de, como o Luiz mencionou há pouco, o controle, antes de ser controle exercido sobre o imaginário, sobre as obras literárias, está em nós, ele se exerce antropologicamente e, além da literatura, ele se exerce politicamente, cerceando a própria socialização de escritas e pensamentos que não fiquem ao rés do chão cotidiano. Então, gostaria de ouvir o Luiz sobre esse tema, no sentido do controle exercido sobre a crítica. Eu me pergunto se, no campo do pensamento, do debate intelectual, não haveria um veto análogo ao exercido sobre a ficção, algo que se poderia chamar de veto à teoria.

Por um lado, você mencionou que um crítico não precisa ter consciência da elaboração teórica para exercer, com muita competência inclusive, a sua atuação como crítico. Por outro lado, me parece que a dificuldade de socialização dessa produção passa justamente por uma reserva quanto ao papel que a teoria desempenha, e me parece muito claro que isso está presente dentro da própria academia, que teve nessa polêmica que a Regina levantou um episódio importante. Então, eu devolvo a palavra ao Luiz.

LUIZ COSTA LIMA: Thiago, você tem toda razão. Se o controle, em períodos históricos diversos, afeta o ficcional, entre nós, ele se estende ao teórico. Associe-se a isso, por um lado, a propagação eletrônica dos celulares, dessas telinhas que andam com as pessoas, conectadas a seus fios, por outro, a falta de preparação reflexiva de nossas levas de estudantes e o complexo de vira-lata de Nelson Rodrigues e o resultado é que a produção nacional que não passe de historinhas banais, meio eróticas e um tanto violentas, ou, se metidas a pensar, são desdenhadas não só pelo público leigo como pelos colegas que se diriam especializados. Em poucas palavras, o intelectual brasileiro vê seu colega sob duas espécies: ou já ingressou na categoria de mito, como tal não podendo ser questionado, ou faz parte da massa dos que talvez pensem contra a onda dominante e são afastados até das meras relações bibliográficas. Fica, assim, difícil ativar a alegria das descobertas, de que falava o nosso José Almino.

JUSSARA QUADROS: Em *A ficção e o poema* há uma passagem breve na qual você sugere uma contraposição entre as obras de Mestre Vitalino e as esculturas de Sérgio Camargo, assim como entre a pintura de Milton Dacosta e aquela de Portinari. Ainda que você não chegue a desenvolver essas contraposições, elas lhe servem, no entanto, para assinalar a presença de medidas valorativas diferenciadoras no âmbito da arte. Minha pergunta seria: o que suscitou a escolha desses artistas e a singularidade de suas obras, como exemplos (e/ou contra-exemplos) para a sua argumentação? A escolha partiu de um pressuposto crítico-interpretativo estrito, ou também de uma apreciação crítica mais pessoal em relação a algum desses artistas, particularmente?

LUIZ COSTA LIMA: A contraposição de fato é muito breve. Mas ela se baseia em uma combinação de um pressuposto crítico-interpretativo com uma apreciação pessoalizada. Para que esta resposta seja breve, me restrinjo à primeira. Tanto os elogios à escultura popular de Mestre Vitalino como à pintura de Portinari se baseiam em critérios sociais e absolutamente nada estéticos. Melhor dito, no primeiro caso, de uma sociologia da arte, da pior qualidade; no segundo, de apreciações que antecipam o que hoje se costuma chamar de politicamente correto, uma estesia grosseria. Quanto ao primeiro, não é por ser um artista popular, que sua obra tivesse de ser repetitiva como um clichê. Quanto a Portinari, o critério não é menos brutal: louva-se um realismo que apresenta o tipo brasileiro, o quanto possível em sua feição pobre e generalizada. Em suma, em ambos os casos, trata-se de critérios estereotipados, que impedem os que deles se ocupam de apreciar a extrema qualidade das figuras contrapostas. Em suma, em ambos os casos, são antecipações do que hoje se chama de politicamente correto.

MARCOS VENEU: Como você vê, na sua trajetória intelectual, a passagem pela história e como você percebe, hoje, as relações entre teoria e história nos estudos de literatura?

LUIZ COSTA LIMA: Depois de me recusar a pedir a permanência (*tenure*) em uma universidade norte-americana, ao voltar ao Brasil, em 1986, deparei-me com a possibilidade de me integrar ao núcleo de teoria da história, na pós-graduação de história da PUC, que então se formava. Pareceu-me que era uma maneira mais oportuna de desenvolver meu constante interesse em entender o fenômeno literário. Não me enganei. Sobre as relações entre teoria e história nos estudos literários, já escrevi que não concebo uma teorização coerente da literatura sem a confluência da historiografia e da filosofia. O produto não será a soma de uma com a outra, mas sim a formação de um terceiro campo. O terceiro campo estaria assentado no que eu chamaria de diferenciação dos campos discursivos. Ou seja, literatura (e isso para não discutir a própria palavra

e não a substituir por ficção verbalmente elaborada) não se confunde com o discurso historiográfico, com o filosófico, o teológico, o das ciências naturais (também chamadas de "duras"), o das humanidades (também chamadas "ciências sociais"). A diferenciação há de ser precisada historicamente. Mas algumas dessas distinções têm uma longa duração. No Ocidente – e só dele falo –, desde Heródoto e, sobretudo, Tucídides, a escrita da história intencionalmente se propunha como distinta do discurso homérico. Isso não impedia que a entonação de períodos das duas épicas homéricas ou alusões a episódios homéricos aparecessem nos dois primeiros historiadores que conhecemos. Ou seja, o fato de um e outro construírem seus discursos à diferença do homérico não significa que não absorvessem formulações épicas, isto é, do primeiro texto que entendemos como "literário". Em relação à filosofia e à religião, a distinção é mais fácil. Quanto ao discurso científico, teríamos de conceber sua secundariedade no mundo antigo, quando se confundia com a chamada *techné*, o início de sua legitimidade no começo do mundo moderno (Bacon e Descartes) e sua contínua ascensão. Portanto, as marcas discursivas hão de ser pensadas como dotadas de fronteiras mutáveis, embora não totalmente mutáveis. Sua historicidade, portanto, ou seja, sua mutabilidade e/constância, é decisiva para evitar-se o vale-tudo que, para muitos, constitui a "literatura", confundida com um vago "escrever bem". Quanto ao papel da filosofia, distinção que me parece fundamental: não se trata de defender a adoção de uma filosofia x ou y, mas sim de internalizar a prática da reflexão filosófica. Isto é, de desenvolver um raciocínio que procura demonstrar certa afirmação, sabendo que ela nunca encontrará uma verificação semelhante ao de uma proposição estritamente científica, nem há de se confundir com uma norma dogmática.

HANS ULRICH GUMBRECHT: A questão que eu quero perguntar a Luiz é (claro) de "natureza intelectual", mas também, e talvez mais surpreendentemente, uma questão que as pessoas de nossa geração (conjunta) talvez queiram descrever como "existencial". Inacreditavelmente Luiz e eu dividimos uma amizade (não somente intelectual) de bem mais de quarenta anos, uma amizade baseada em muitos interesses e memórias comuns, mas também, e talvez acima de tudo, uma amizade baseada na diferença e complementaridade mútua.

A mais impressionante (e um tanto estrutural) diferença que eu posso ver entre nós é o contraste entre o Luiz como um pensador que, com concentração singular e dando sequência, dedicou a maior parte da sua vida intelectual revelando e progressivamente complexificando um problema fundamental (e esse é o problema filosófico da "mímesis", isto é, a questão fundamental da relação entre textos e as "realidades" em seus ambientes) – enquanto eu frequentemente alimento um sentimento de culpa como (de acordo com o filósofo

alemão Odo Marquard)[45] um especialista no geral – em outras (e mais agressivamente americanas) palavras: "a thinker all over the place" [*em tradução livre, "um pensador que chuta para todo lado"*]. A impressionante virtude da abordagem de Luiz é o nível de sofisticação que os seus escritos sobre a mímesis alcançaram – mas por outro lado, esse nível de sofisticação exclui muitos potenciais leitores da recepção do seu trabalho, porque eles não são familiarizados com a totalidade do trabalho de Costa Lima, uma totalidade sempre pressuposta pelo seu próximo livro.

Minhas perguntas, que são motivadas por esse amigável contraste entre nós, são as seguintes:

– No seu pensamento de quase toda uma vida sobre a Mímesis, o que você consideraria como as suas descobertas mais importantes (originais) – tanto para você, como para seus leitores?

– Se nós tivéssemos (pelo menos) duas vidas (com a possibilidade de confirmar ou desfazer certas decisões de nossa vida anterior), você novamente dedicaria sua vida a ser um pensador e pesquisador de (principalmente) somente um (reconhecidamente bastante complexo) assunto e no seu progressivo desenvolvimento em múltiplos livros subsequentes?

– Embora ciente de sua familiaridade com a filosofia e a cultura literária alemãs, eu sempre me perguntei: que elemento intelectual (em vez de que autor), na tradição e no presente alemão, se tornou mais importante para você?

LUIZ COSTA LIMA: Antes de responder às perguntas precisas de Sepp, gostaria de falar sobre a parte anterior de seu comentário. Se ele observa, com razão, a raridade de mantermos uma amizade de natureza tanto afetiva como intelectual por mais de quarenta anos, ao mesmo tempo que seguimos carreiras paralelas, como ele diz, "mútuas suplementarmente", deixa de notar algo que só eu poderia acrescentar: como observei na dedicatória de meu livro mais recente, devo a dois grandes amigos alemães, Wolf-Dieter Stempel[46] e a ele, Hans Ulrich Gumbrecht, a possibilidade de escapar do exílio interno em que o golpe de 1964 me pôs em minha própria terra. (Na dedicatória, digo, a possibilidade de sair do buraco). Basta acrescentar: exílio interno porque desde outubro de 1964, não tinha direito a passaporte e foi graças aos dois que consegui sair de minha "prisão". (Os detalhes podem ser omitidos. Basta acrescentar a ajuda que nisso eles e eu tivemos do Daad[47] e da Fundação Humboldt).

---

45 Odo Marquard (1928–2015), filósofo alemão, autor de *In defense of the accidental* (1991) e *Farewell to matters of principle* (1989), entre outros estudos.

46 Wolf-Dieter Stempel, romanista alemão, professor emérito da Universidade de Munique.

47 DAAD: Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico.

Passo às suas perguntas. Creio que o básico no *work in progress* sobre a mímesis consiste no seguinte: ao passo que a melhor formulação antiga sobre a mímesis, a aristotélica, ressaltava o vetor semelhança – daí a facilidade com que os romanos a traduziram por *imitatio* e os povos influenciados por Roma converteram o termo latino no correspondente às suas línguas – parti do princípio que a mímesis, nas artes verbal e pictórica (excluo a música, porque, faltando-lhe a dimensão semântica, nela não vejo propriamente mímesis), supõe a interrelação entre dois vetores contrapostos – a semelhança (correspondente à verossimilhança) e a diferença. A verossimilhança (a *anankè* aristotélica) oferece a margem de redundância necessária para que o receptor se localize ou se situe diante do que lê ou vê. A diferença (correspondente à necessidade aristotélica) é o vetor propriamente dinâmico e criador da obra, porquanto não pode ser confundido com a reduplicação do que a realidade (natural ou social) por si oferece. Ajudado pelo mínimo tamanho do poema de Ungaretti,[48] ofereço o exemplo de seu "Mattina": "*M'illumino/d'immenso*". O lastro verossímil, orientador do leitor, é dado pelo título: "Manhã". Mas que na natureza ou na realidade "explicaria esse "iluminar-se de imensidão"? Para começar quem assim se iluminasse não seria um "eu". Portanto a diferença começa gramaticalmente por uma forma verbal transgressora. Em seguida, o iluminar-se de imensidão não teria qualquer possibilidade de correspondência no mundo empírico.

Apenas acrescento uma observação, menos simpática ao público brasileiro do que a que faz Sepp. Creio que tenho poucos leitores – isso é um fato – por uma razão anterior à que Sepp faz gentilmente. Penso que a dificuldade ante cada livro novo meu não começa em que esse novo livro continua o passo de um anterior, o que o torna mais difícil se o leitor não o tiver conhecido, senão em algo mais geral, mais grave. Em mínimas palavras, diria: o ralo público letrado nacional suspeita que o que aqui fazemos só é passível de ter validade se continuar ou se apresentar de modo mais diluído o que já está reconhecido nos países culturalmente fortes. Noutras palavras, continuamos um país intelectualmente colonizado. Assim talvez não se desse se tivéssemos uma tradição reflexiva de peso. Mas é evidente que não a tivemos. Para então termos êxito de público entre nós será preciso que: (a) nos apresentemos como discípulos ou propagadores de um pensamento reconhecido na Europa desenvolvida ou nos Estados Unidos; (b) sejamos discípulos ou propagadores que escrevem de maneira fácil. Há pouco tempo, ouvi dizer de certo intelectual nosso, na verdade de qualidade, que era o maior intelectual brasileiro vivo porque escrevia de modo que todos entendessem...

---

48 Giuseppe Ungaretti (1888–1970), poeta, jornalista, ensaísta italiano, autor de *Allegria di naufragi* (1919), *Il dolore* (1947), *Vita di un uomo* (1969), entre outras obras,

Fui além, creio, do que Sepp me perguntava. Mas esse adendo me permite passar à sua segunda pergunta: se tivesse a oportunidade de outra vida, continuaria a trilha que tenho seguido na minha vida efetiva? Diria que sim. Se me pergunto por que, diria: ou porque não me agrada fazer outra coisa ou, mais simplesmente, porque sou um viciado em ler, pensar e escrever.

Passo à sua última pergunta. Ela é a mais difícil, pelo tanto que devo a tantos escritores e pensadores alemães. Mas creio não estar sendo injusto se digo que acredito haver começado de fato a "pensar" quando entendi as consequências do que Kant, na Terceira Crítica,[49] chamava de "juízo de reflexão". Gostaria de acrescentar o que devo a Lévi-Strauss, mas ele está fora da pergunta. Apenas acrescentaria: não lhe devo por seu método de análise, mas por ter-me acostumados a pensar no que se faz com o signo (verbal e pictórico).

JOSÉ ANTONIO PASTA: A minha questão é para Antonio Geraldo. Acho um pouco engraçado perguntar isso a você, depois de tantas conversas, mas se trata de uma variante de uma questão que inquietava Brecht, reposta, sempre, ao longo da vida dele: O que mantém um homem vivo?

No seu caso, essa pergunta se põe, do meu ponto de vista, da seguinte maneira: sempre me impressionou muito, no seu livro, o extremo cuidado com que são tratados os materiais. É propriamente um livro feito de materiais, que você recolhe, como um grande agenciador. Há, nisso, entretanto, um enorme cuidado.

Primeiro, já no gesto com que você os retira do enxurro do mundo. Eles são cuidadosamente recolhidos. Mesmo a coisa aparentemente ínfima, a mais eminentemente negligenciável, aquilo que parece não ter lugar, aquilo que parece não suportar qualquer atribuição de valor. Essa coisa – material – é então limpa pelo trabalho do escritor/agenciador; ela é restaurada e reposta num lugar elevado, com outras com que pode se relacionar, ou não.

Ao fazer essa descrição, para mim mesmo, dei-me conta de que esse gesto de superar alguma coisa, que é eleita e retirada do caos – quer dizer, do indiferenciado – e colocada em um patamar outro, em que ela se põe à contemplação, é um dos gestos fundamentais da constituição do sagrado. Como tal, é um gesto forte.

Ainda agora, respondendo ao Sérgio Sant'Anna, você reiterou que são realmente as vozes últimas, as vozes marginais que você traz para um protagonismo. Reforçou, em mim, a ideia de que aquilo que parece não poder receber valor é projetado para um valor máximo, o que guarda parentesco com a instituição do sagrado.

---

49 Trata-se da *Crítica da faculdade do juízo*, publicada por Immanuel Kant em 1790.

Achei, então, que nisso se produz um contraste interessante, no seu trabalho, que, por um lado, guarda esse gesto em direção ao sagrado, como algo instituinte, e, por outro lado, é um trabalho que não apresenta nenhum horizonte de transcendência. Parece tudo intranscendente, em vários sentidos. Há, salvo engano, um movimento em direção ao sagrado, mas não há, por exemplo, nenhuma esperança de redenção. Todos esses materiais, que estão no seu trabalho, parece que não são chamados para uma história que vá redimi-los. Ou seja, para falar em termos fora de moda, eles não têm qualquer horizonte revolucionário, por exemplo. Nada disso será salvo num mundo futuro, reconciliado.

Pensei, também, que se tratasse de outro tipo de transcendência, essa, de ordem nacional. Você poderia, como autor, recolher esses materiais com esse infinito cuidado talvez porque os pensasse como formadores de uma referência, de uma história nacional. Eles fariam parte, então, de uma formação literária específica, brasileira, o que poderia redimi-los, também. Mas também isso está evidentemente ausente do seu trabalho. É como se ele viesse depois do fim da formação, ou das certezas injustificadas da formação...

Não vejo também, no seu trabalho, nenhum horizonte de reivindicação do regional. Não se trata de justificar a eleição desses materiais como reivindicação da região contra alguma forma de hegemonia, real ou imaginária. Também isso está ausente de seu trabalho.

E, por último, embora eu mesmo tenha falado em sagrado, não vejo no seu trabalho nenhum horizonte mágico ou religioso, metafísico, em que esses materiais todos fossem prometidos a alguma forma de salvação.

Então, retomando e encerrando, é isso: um contraste agudo, que talvez faça parte do sentido do livro, entre uma distinção e um cuidado que se aproxima do sagrado e a constituição de um horizonte totalmente ausente de transcendência. E volto ao começo, para talvez perguntar a você: o que mantém um homem vivo?

ANTONIO GERALDO: São questões importantes que tratam, na verdade, do próprio trabalho do intelectual, não só do escritor... José Antonio fez a orelha do livro *as visitas que hoje estamos*. É dele a expressão "ouvido absoluto", que tanto sucesso fez, porque percebeu essa captação que quase exclui o escritor, o autor, da possibilidade da criação – ou mesmo de uma resposta... O "ouvido absoluto" reproduz tons. Existe essa pretensão no ouvido absoluto: ouvir todos os tons, de todas essas camadas, em todos os gêneros, como disse anteriormente.

Tanta ausência assim... Você pontuou todas elas. Se não todas, quase todas. Obviamente é ausência propositada, uma questão muito brasileira. Qual o

papel do escritor, enfim? Do intelectual... Pensei em Drummond, no "Poema de sete faces".[50]

"Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida." Que brasileiro desgraçado é esse, cujo anjo da guarda é o capeta? É uma colocação de dimensão religiosa e, ao mesmo tempo, profana... A de um brasileiro que, depois de adulto, diz: o meu anjo da guarda, aquele que deveria me guardar, é o demônio, justamente aquele que não guarda... O poeta continua, nas estrofes seguintes, dando outras facetas daquilo que chamei, numa entrevista, de entroncamento problemático. Adiante retomarei essa ideia.

"As casas espiam os homens / que correm atrás de mulheres. / A tarde talvez fosse azul, / não houvesse tantos desejos." Que casa é essa, que espia os homens? É um *gauchismo* drummondiano... Não é a casa que espia. Ele está ali escondido; é um posicionamento do escritor, do intelectual brasileiro... Ele sente que a única maneira de atuação é por dentro, observando, incapaz de agir.

E continua: "O bonde passa cheio de pernas: / pernas brancas pretas amarelas. / Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração. / Porém meus olhos não perguntam nada." Esse bonde cheio de pernas é um pouco o retrato sociológico do Brasil, as pernas todas ali, misturadas... há algo de monstruoso, também, numa centopeia assim descrita, não acham?

"O homem atrás do bigode / é sério, simples e forte. / Quase não conversa. / Tem poucos, raros amigos / o homem atrás dos óculos e do bigode". Ele explica como, do ponto de vista histórico e social, as pessoas enxergam o *gauche*. Ao olhá-lo, veem o escritor, o intelectual, aquele que é sério, escolhe os amigos a dedo...

Na estrofe seguinte, porém, há uma confissão de sua interioridade, entroncamento problemático entre indivíduo, grupo e sociedade: "Meu Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus / se sabias que eu era fraco." Reproduz a fala de Jesus, como se dissesse: esse homem, essa fortaleza toda que vocês viram, que escolhe os amigos a dedo, por dentro não é assim... É quase confessional: sou fraco. Eu não sou... sou nada.

Ele penetra, então, no "mundo mundo vasto mundo". A arte surge como espécie de possibilidade de poder dizer verdades e construir respostas. Vocês não sentem isso? "Mundo mundo vasto mundo..." Lá vem grande filosofia... Entretanto, o poeta passa a perna nos leitores: "Mundo mundo vasto mundo,

---

50 "Poema de sete faces", espécie de poética inaugural de Carlos Drummond de Andrade, foi incluído em *Alguma poesia* (Belo Horizonte: Edições Pindorama, 1930).

/ se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução. / Mundo mundo vasto mundo"... O leitor tinha sofrido uma rasteira do escritor, do intelectual. Parecia que ia dizer algo sério, mas fez uma brincadeira. Na repetição, no entanto, ele não brinca: "Mais vasto é meu coração." Outra rasteira...

Estamos onde eu queria, para tentar responder ao José Antonio. Pois bem, se o poeta é o *gauche*, se está à margem da vida, se não pode participar, se está espiando o mundo de dentro das casas, por que escreveu o poema? Não é uma situação paradoxal? Entra aí a sétima faceta: "eu não devia te dizer", ele confessa isso, esse limite... "Mas essa lua / mas esse conhaque / botam a gente comovido como o diabo." O poema surgiria como fruto de um estado alterado, que fez com que aquele que não podia participar participasse... Arte, portanto, é participação, queira ou não o artista. Queira ou não o leitor...

Por isso me lembrei também de *A arte do romance*,[51] de Kundera. No final, fala de Kafka que, talvez, não fosse um ponto final. Aquela estrutura burocrática, que contamina a vida pública e privada, não seria um ponto final. Seria errado, na opinião dele, falar de Kafka apenas nesse mundo absolutamente sem horizontes... Seria errado pensar que Kafka, como escritor, tivesse ambicionado construir toda sua literatura dessa maneira. Para ele, o que está pressuposto na literatura construída desse modo seria: pois bem, estamos e somos assim... Isso aí vai dar em que, a partir de agora? A ausência de horizontes, que eu disse propositada no meu livro, parece repor essa mesma impossibilidade. Uma impossibilidade constitutiva do artista, ou seja, produtiva.

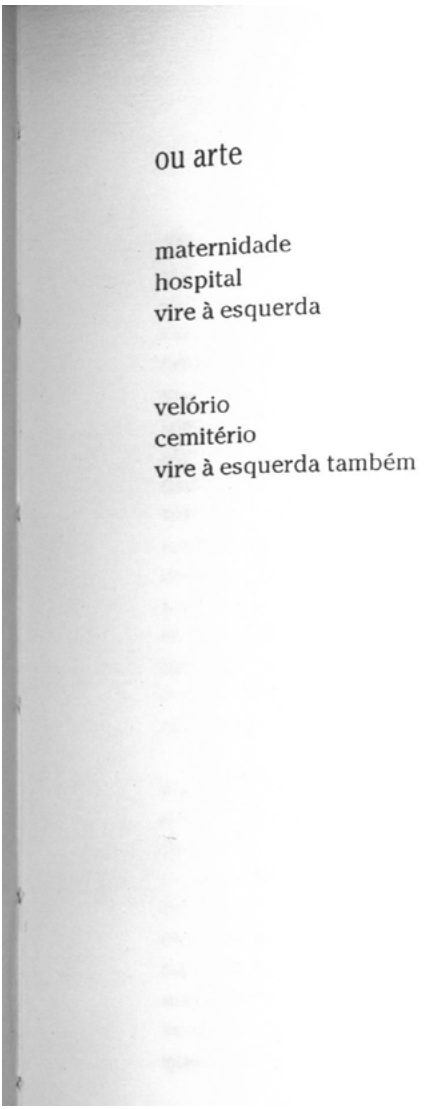
Jamais poderia pretender, com o livro, querer dizer ou tentar apontar momentos de redenção para esses excluídos todos que apareceram aos borbotões no livro. Acho que nenhum autor fará isso... Por quê? Porque vou morrer e a humanidade vai continuar. Só por isso. Talvez a minha demora de dez anos para escrever o livro – para voltar à pergunta de Beatriz Resende –, não passasse apenas por necessidades estéticas de tentar construir um livro que fosse "gostoso de ler", "bom", e que colocasse o dedo nos problemas centrais do Brasil. É também a sensação de que talvez o livro que eu escrevia não pudesse dar as respostas que um artista sonha que possa dar ao tentar escrever: "irrealizar é construir no vazio os limites impalpáveis da vida". Há um poema, em *peixe e míngua*, cujo título é justamente "irrealizar-te". Espiem...

---

51 O livro *A arte do romance*, reunindo ensaios do escritor tcheco Milan Kundera, foi publicado originalmente em 1986. No Brasil foi publicado pela editora Cia. das Letras.

realidade

Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira. “realidade”. *peixe e míngua* (São Paulo: Nankin, 2003)

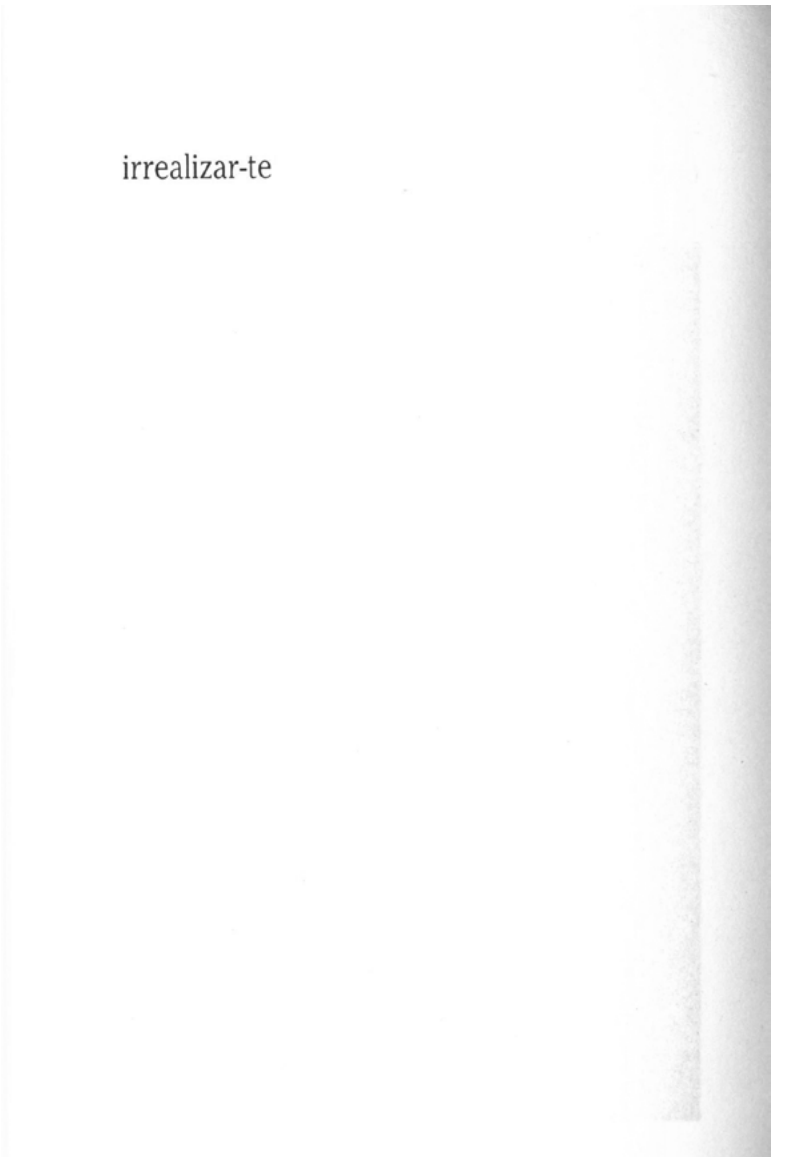


ou arte

maternidade
hospital
vire à esquerda

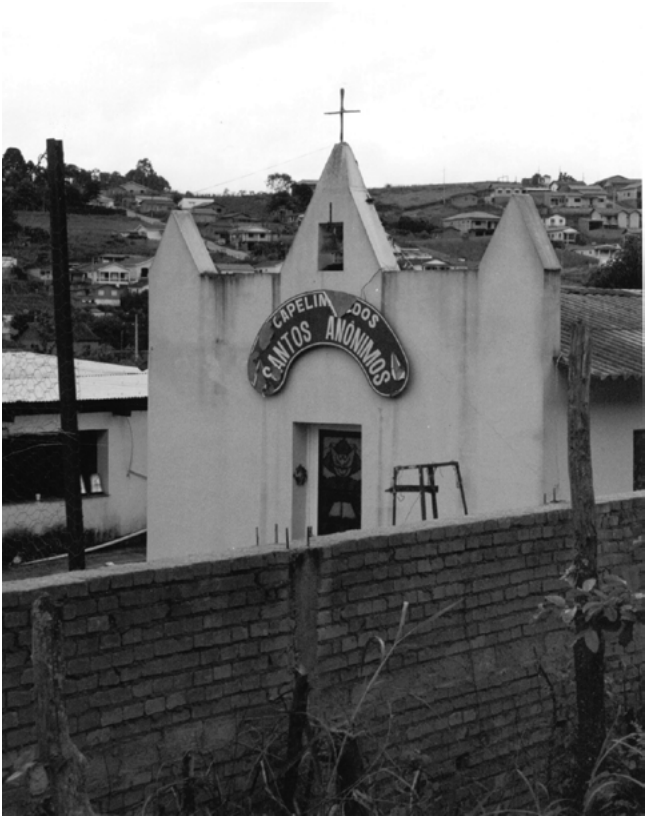
velório
cemitério
vire à esquerda também

Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira. "ou arte". *peixe e míngua* (São Paulo: Nankin, 2003)



Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira. “irrealizar-te”. *peixe e míngua* (São Paulo: Nankin, 2003)

Há também uma outra fotografia, em *as visitas que hoje estamos*, de uma igrejinha, para voltar à questão do sagrado... Eu estava na estrada e a vi. Parei o carro. Era uma igrejinha simples, de um bairro pobre de uma cidadezinha mineira. Nem lembro o nome, pequenininha! Era uma capelinha feita no fundo do quintal de uma casa e tinha um letreiro já todo descascadinho: "Capelinha dos Santos Anônimos". Um retrato do nosso país, em toda essa conjunção problemática que apontei aqui. Tirei a foto como se dissesse: "eu não consigo escrever melhor do que essa foto diz". Então, o livro tem, sim, esse ponto – que não é ponto final. É um ponto, apenas, como limite demarcado daquele irrealizável...



Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira. "meu deus, pra quem eu vou rezar agora?" Foto incluída no livro *as visitas que hoje estamos* (São Paulo: Iluminuras, 2012). Foto: Antonio Geraldo

ANTÔNIO ARAÚJO

SILVIO FERRAZ

Ao convidarmos o encenador Antônio Araújo e o compositor Silvio Ferraz para participarem juntos da série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos, no auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa, o que aconteceria no dia 17 de junho de 2005, descobrimos que, mesmo radicados os dois em São Paulo, não se conheciam pessoalmente, o que ampliou o nosso interesse por essa reunião. E o depoimento conjunto exporia não apenas a convergência, na trajetória de ambos, entre criação e crise, pesquisa e invenção, e entre diferentes linguagens artísticas, mas sobretudo a importância, nessas duas poéticas, da dimensão processual do trabalho composicional, ao qual cabe descobrir "como dar tempo" e diferenciação a certos materiais, gestos, questões, formas de vida.

Daí a imagem de Ferraz do "liquidificador que não torna tudo homogêneo, mas sim heterogêneo" e que "a cada vez que é colocado em ação tem por resultado um múltiplo diferente do anterior". Ou a imagem da vertigem inscrita no nome da companhia de que Antônio Araújo foi um dos fundadores. Daí, igualmente, o interesse do encenador pelo emprego de trabalhosos processos colaborativos coletivos e construídos por uma multiplicidade de olhares, pela emergência de questões em aberto e pela constituição de uma "cena móvel e movediça".

Depoimentos

SILVIO FERRAZ: Começo me apresentando... Eu sou Silvio Ferraz e, além de falar sobre o meu trabalho, gostaria de apresentar, inicialmente, um ciclo composto de algumas peças minhas, que vocês vão ouvir aqui com Lídia Bazarian[1]

1 Lídia Bazarian, pianista paulista, com trabalho dedicado à pesquisa, execução e gravação do repertório contemporâneo brasileiro. Integrou o grupo Novo Horizonte, com o qual gravou três volumes da coleção de CDs *Brasil! New music!*, participou do projeto Música de Câmara Brasileira, gravando obras de Edson Zampronha, Gilberto Mendes e Marisa Rezende, e do CD *Trópico das repetições* (selo Sesc), gravando obras para piano solo de Silvio Ferraz. Com o flautista Marcelo Barboza, gravou o CD *Paisagem brasileira* (Meridien Records/Inglaterra). Gravou ainda o CD *Ressonâncias* (Lami), dedicado a obras de jovens compositores brasileiros. E, em 2011, lançou seu primeiro CD solo, no qual interpreta obras para piano de sete compositores brasileiros atuais – Marisa Rezende, Rogério Costa, Tatiana Catanzaro, Marcos Branda Lacerda, Valéria Bonafé, Gustavo Penha e Silvio Ferraz.

ao piano e com voz e poemas de Annita Costa Malufe.[2] Vamos apresentar esse ciclo, que é um trabalho só, sem interrupções. Embora sejam diversas peças, a apresentação não tem interrupções, é um ciclo completo, com poemas e peças para piano. Espero que esse miniespetáculo ilustre ou apresente um pouco do meu trabalho...

[*Há, então, a apresentação de poemas e peças para piano e voz, a que se acrescentaria, em seguida, a leitura por Silvio Ferraz de texto sobre o seu trabalho.*]

SILVIO FERRAZ: Vou ler agora um texto meu, intitulado "A construção da casa: o lugar do sino, dos pássaros e da arte popular", escrito em 2005.

A construção da casa: o lugar do sino, dos pássaros e da arte popular

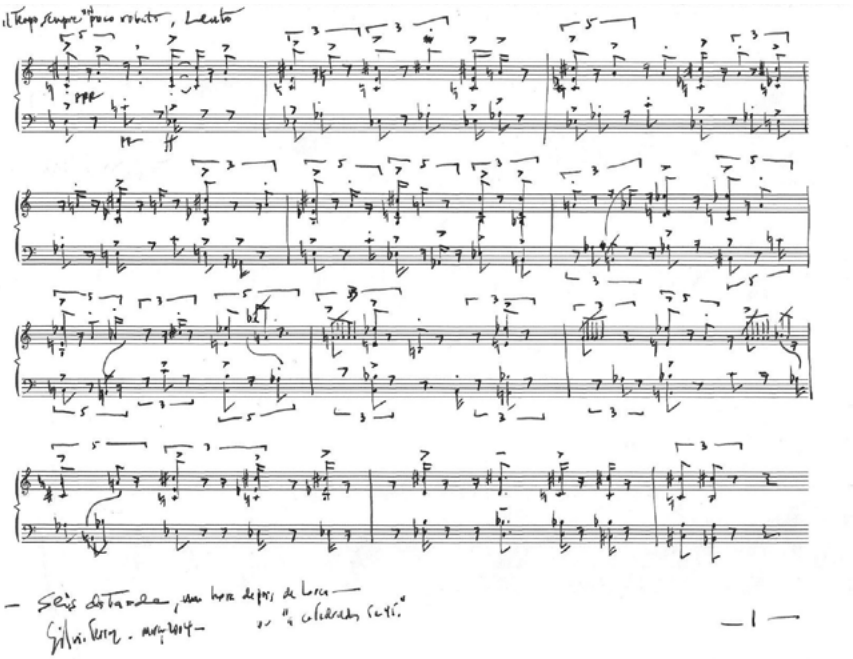
O que está em jogo na primeira coisa que colocamos em uma partitura? É com esta pergunta que gostaria de fazer esse passeio pela música que venho escrevendo ultimamente. Um passeio em que não falarei muito das técnicas que emprego. Primeiro, porque elas são quase sempre cheias de detalhes pouco compartilháveis; depois, porque são quase irrelevantes, visto que troco de técnica até mesmo no meio de uma música.

Pode parecer um discurso um tanto particular, solitário mesmo, mas essa particularidade talvez advenha do fato de que, para mim, escrever música ainda é uma coisa bastante solitária. Mesmo dialogando com outros compositores, com os músicos intérpretes, mesmo assim para mim ainda é uma atividade bastante solitária: decidir que nota vai onde, qual o andamento, quais os objetos, como eles vão se relacionar durante aquele pequeno tempo de escuta.

A pergunta que proponho, mesmo passando por esse momento solitário, diz respeito a coisas que talvez sejam coletivas, a coisas que usamos quando escrevemos uma partitura, a coisas, digamos, sonoras. Esse primeiro objeto, de onde ele vem? Acredito que dois caminhos possam ser vislumbrados aqui: de um lado, aquilo que chamamos de matéria e de forma; de outro lado, o material e suas forças de deformação. Como se, ao escrever música, pintar, desenhar, escrever um poema, existisse um primeiro passo em que as coisas nos aparecem ainda meio sem definição, e essas coisas sem definição são as forças

2 Annita Costa Malufe, poeta paulista, nascida em 1975, formada em jornalismo pela PUC-SP, doutora em teoria literária pela Unicamp, professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Autora de *Como se caísse devagar* (2008), *Nesta cidade e abaixo de teus olhos* (7Letras, 2007), *Fundos para dias de chuva* (2004), *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (2006), *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (2011), *Ensaio para casa vazia* (2016), *Um caderno para coisas práticas* (2016), entre outras obras.

que deformam aquelas coisas já mais definidas e que chamamos de técnica, cacoete, tema ou forma… essas coisas adequadas com as quais costumamos nos defender.



Silvio Ferraz. Primeira página do manuscrito de *Catedral das 5:45*

O que narro, então, é essa pequena luta entre uma coisa bem definida, geralmente dada ou imposta por um grupo, uma norma social, uma regra de conduta, uma situação qualquer, indo de encontro àquela quase indefinida, mas imensamente presente. Ao artista ficando sempre a questão de como deixar viver essa força livre sob o tiroteio das exigências de época.

Matéria e material, forma e força. Isto não é ideia minha, tirei isto de um monte de gente que li recentemente e que fala do assunto: Gilles Deleuze,[3] Julio

3 Gilles Deleuze (1925–1995), filósofo francês da mesma geração de pensadores como Michel Foucault e Jacques Lacan, autor, entre outros livros, de *Nietzsche et la philosophie* (1962), *Proust et les signes* (1964), *Logique du sens* (1969), *Spinoza* (1970), *Diferença e repetição* (1968), *Foucault* (1986), *Francis Bacon: lógica da sensação* (1981), *Critique et clinique* (1993). Veja-se, sobre a relação de Sílvio Ferraz com o pensamento deleuziano, seu ensaio "Deleuze, música, tempo e forças não-sonoras" (*Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 9, p. 67-76, out. 2010).

Cortázar,[4] Maurice Blanchot,[5] Paul Klee.[6] Matéria é aquilo que muitas vezes chamamos até mesmo de material, mas aqui estou chamando de matéria as coisas mais "imediatamente" dadas já com forma, nome, aspecto definido. Ela é sempre um gosto momentâneo, um problema social, uma lembrança qualquer, uma visão, ou seja, um traço de época. Aparentemente ela é a primeira coisa que nos aparece: um título, um tema… E não poderia ser diferente, não tenho como evitar essa matéria, ela está ao meu redor. É ela que percebo, é ela a minha matéria de percepção diretamente ligada aos meus órgãos de sentido. Essa matéria, é ela que tem forma, ela é sempre matéria formada. Mas nunca vem sozinha. Se ela é o lado bem formado, bem delineado, existe sempre um lado meio confuso, e esse eu vou chamar de sensação e relacioná-la a um material.

Fala-se muito nos temas composicionais; temáticas sociais, psicológicas, tecnológicas; a crítica, por exemplo, sempre se lambuza dessas coisas cheias de

---

4 Julio Cortázar (1914–1984), escritor argentino, nascido em Bruxelas, autoexilado na França, onde trabalhava como tradutor para a Unesco, autor de ficções e ensaios pautados pela reflexão sobre a complexidade do real e sobre as formas de exercício literário, alargando a compreensão do romance, como se observa, em especial, em *Rayuela* (1963) e *62: modelo para armar* (1968), criando combinações discursivas singulares, como em *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) e *Último round* (1969), mesclas de contos, ensaios, poemas e fragmentos críticos e ficcionais, ou como em *Los autonautas de la cosmopista* (1983), experimento com o diário e o relato de viagem. Quanto aos relatos breves, que constituem parte significativa de sua obra, e sobre os quais produziria reflexões fundamentais, destacam-se os reunidos em *Bestiario* (1951), *Las armas secretas* (1959), *Final del juego* (1964), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974), *Queremos tanto a Glenda y otros relatos* (1980), entre outros livros.

5 Maurice Blanchot (1907–2003), escritor, ensaísta, crítico literário, autor de *Lautréamont e Sade* (1949), *A parte do fogo* (1949), *O espaço literário* (1955), *A conversa infinita* (1969), *O livro por vir* (1959), *A escritura do desastre* (1980), *De Kafka a Kafka* (1981), *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement* (1999), e de romances como *Thomas, o obscuro* (1941), *Aminadab* (1942), *Le très-haut* (1948), entre outras obras.

6 Paul Klee (1879–1940), artista suíço-alemão, com uma das obras pictóricas mais importantes do século XX, na qual se redefinem o conceito de composição e o uso das cores e do ritmo gráfico-cromático, e na qual desenho e pintura se relacionam estreitamente com a música, o teatro, a poesia, a matemática, a biologia. Klee foi também professor da Bauhaus e autor de importante discussão teórica sobre a criação artística, de que são exemplares textos como *Sobre a arte moderna*, *Confissão criadora*, *Caminhos do estudo da natureza*, *Tentativas de exatidão no campo da arte*, além de seus diversos volumes de diários. Sobre sua relação com o trabalho de Klee, diria Silvio Ferraz em palestra apresentada no II Encontro de Compositores no Chile, em julho de 2006: "Me impressionaram muito, quando estudante, os cadernos e aulas de Paul Klee com suas aulas sobre linhas, estruturas e ritmo. As aulas de Klee estão em três livros: *La pensée créatrice*, *Histoire naturelle infinie* e nos *Pedagogical sketch books*, compilados e diagramados por L. Moholy-Nagy. Nesses livros aparecem páginas em que Paul Klee fala e desenha sobre as linhas. Em alguns momentos desenha séries de linhas que se parecem com partituras de senoides que se transformam, como no desenho de *écluses*. É quase uma partitura, com sequências, cortes, só não estão definidas as sonoridades".

nomes e valores agregados. Mas o que são essas coisas senão uma ou outra coisa da qual não havia como escapar? Essa matéria bem formada não passa daquilo que tinha nome e que estava ali na hora em que se compôs a sensação confusa que me chamou a atenção. Uma greve, um grito na rua, um corpo caído. Como matéria, tudo isso são coisas com datas, traduzem situações e formas de relação entre pessoas. Mas não é a única coisa com que dialogamos. A greve, o grito e o corpo como material de uma sensação são outra coisa. São uma amálgama que vai além da matéria e de suas formas. Posso escrever uma notícia de jornal com o fato, e para isso me restrinjo àquilo que tem nome, forma e data e que diz algum significado x ou y. Mas não acredito ser a mesma coisa para se escrever uma música ou um poema.

Uma pedra que chama a atenção. Ora, para um músico a pedra deverá se transformar, antes de mais nada, em som, visto que o músico faz música. Deverá se transformar em traços para um desenhista, em volume para um escultor, em movimento para um bailarino, em palavras para um escritor ou um poeta. Existem matérias com durezas diferentes, umas se deixam moldar melhor que outras. Os sinos das igrejas, por exemplo, já são sonoros, mas nem por isto são mais fáceis de serem deformados em música do que a cena de um enterro ou o cheiro da chuva. A força do povo nas ruas – numa daquelas manifestações em que se acreditava que o mundo amanheceria mudado –, transformá-la em música, em poesia, em teatro, é operação que exige certa habilidade. Como se dá então esse salto que sai da matéria, da matéria ali imediata, e vira material composicional: material a ser deformado e de deformação que ultrapassa os limites bem-comportados da matéria e da forma?

Operar com esse misto de deformação e síntese, de modo a deixar claras as forças que dispararam a atenção, que desviaram o olhar, essa não é lá uma tarefa muito fácil. As sensações que temos muitas vezes se desfazem rápido demais e viram, no mais das vezes, um todo homogêneo. Elas nascem aos pedaços, uma série de pequenas coisas as mais disparatadas, e encontrar tais coisas depois de um tempo e fazê-las aparecer de novo não é nada fácil. Daí acabamos associando um som, um gesto sonoro, um contraponto de elementos, a outros sons, outros gestos, para ver se da tensão entre tais componentes vem à luz da sensibilidade toda a diversidade que foi disparada na sensação. Difícil, pois aquela heterogeneidade primeira só volta com a condição de não ser mais a mesma. Imagino esse lugar da sensação como uma encruzilhada em movimento, em que uma multidão de coisas passa a todo tempo, num ponto ínfimo sem medida, mas de dimensão elástica. É sensível sua profundidade, é sensível sua variação, mas nada disso é medido, pois o que passa por ali é heterogêneo e, assim sendo, não me deixa fatores constantes para desenhar

uma régua e medir. (Baseio-me bastante em Henri Bergson[7] para pensar isso, é claro. Bergson é uma daquelas leituras que, uma vez feita, não se desfaz mais).

O sino que aparece no primeiro compasso de uma música escrita pelo disparo do sino não é mais matéria sonora sino, ele é material sino. O que vem a ser material sino? Para mim é uma coisa, para outra pessoa é outra. Rastreando o que é para mim o material sino, poderia arriscar dizer que é um tanto de Minas Gerais; um tanto das lembranças de Minas Gerais que sobra quando ouço os sinos da igreja de São Domingos, em plena São Paulo; é um tanto dos colegas que passaram por Minas; o povo arrastando pés nas procissões; o cheiro da casa de Dona Francisca; o velho Adhemar; a música eletroacústica e sua paixão por sinos; a pequena igreja de Trancoso olhando para o mar; o sinal de chamado de um parque infantil. Diferente da matéria sonora sino, o material composicional sino dispara uma série infindável de relações, e essa série é heterogênea, uma coisa não remete obrigatoriamente a outra. E escrever música com sino pode ser justamente refazer o barulho dos sapatos se arrastando pelas ladeiras, como lixas, nas procissões.

Pensei nessa questão outro dia, quando, assistindo a uma peça de teatro sobre tauromaquia,[8] ouvi a trilha sonora assinada por Fernando Carvalhaes[9] e notei que uma das potências do boi é transformar-se em rangido das rodas de madeira dos carros de boi. O boi na madeira e no azeite da roda de madeira, um caminho um pouco sinuoso, mas que está ali na heterogeneidade da sensação que traduzimos pobremente pela palavra boi, pela imagem boi, pelo senso comum boi.

---

7 Henri Bergson (1859–1941), filósofo francês que, focado fundamentalmente nas noções de "intuição", "*durée*", "memória" e "*élan vital*", afirma um novo paradigma filosófico baseado na crítica ao determinismo e ao positivismo e nas conexões entre a vida orgânica e a vida social e psíquica. Autor de *Matéria e memória* (1896), *O riso* (1899), *A evolução criadora* (1907), *Duração e simultaneidade* (1920), *As duas fontes da moral e da religião* (1932), entre outras obras.

8 *Tauromaquia* (2004), espetáculo da Companhia Balagan, com direção de Maria Thaís Santos Lima.

9 Fernando José Carvalhaes Duarte, músico, compositor, arranjador, professor de canto da Unesp, especialista em Idade Média, morto precocemente em 2006, foi autor de estudos sobre a fala e o canto no Brasil, sobre a sílaba, o moteto medieval, o padrão respiratório da fala no Brasil, sobre os princípios da técnica Alexander aplicada ao canto, além de outros trabalhos. Criou um grupo dedicado à música medieval, o Talea, no qual explorava a oralidade e a música dos trovares e *troubadours*, mesclando declamação em português e canto em provençal, pesquisa musical e sonoridade contemporânea. Foi diretor musical, entre outros trabalhos, de *Hagoromo – o manto de plumas* (1994), transcriação de Haroldo de Campos para o texto de Zeami Motokiyo, de *Sacromaquia* (2000), de Antonio Rogério Toscano, com a Companhia Balagan e direção de Maria Thaís, de *A besta na lua* (2002), de Richard Kalinoski, de *Tauromaquia* (2004), também da Companhia Balagan.

Então, a matéria pode ser o sino, mas o material sino é que opera as deformações. O material sino é que deforma o som do piano, ele é que deforma o som do piano em barulho de lixa de pés se arrastando, e ele pode se reproduzir quando se decompõe em seu espectro sonoro em uma análise, mas aqui volta a presença da matéria, o material volta a ser matéria, a ganhar forma, a ser mais limitado, com possibilidades limitadas.

Mas o jogo de compor nos ensina a novamente arrastar a matéria para seu lugar de material, e uma sensação qualquer de cor, de "velocidade do vento", de sol se pondo, sei lá, alguma coisa arrasta o espectro do sino e a imagem do sino desfazendo a certeza dos estudos científicos… Lembro aqui de Rodolfo Caesar[10] compondo com espectros de sons de morcegos e com a imagem de círculos ceifados… uma coisa não tendo nada a ver com a outra.

O sino da partitura, ele aparece ao ser deformado e ser operador de deformações, ele precisa aparecer, embora muitas vezes outras forças, de outras imagens, apareçam para arrastar toda a música para longe do sino. Em *Casa tomada*,[11] peça para piano solo, muitas vezes ouço o sino através das linhas das montanhas que aparecem em fotos simplórias de um campanário com montanha ao fundo.

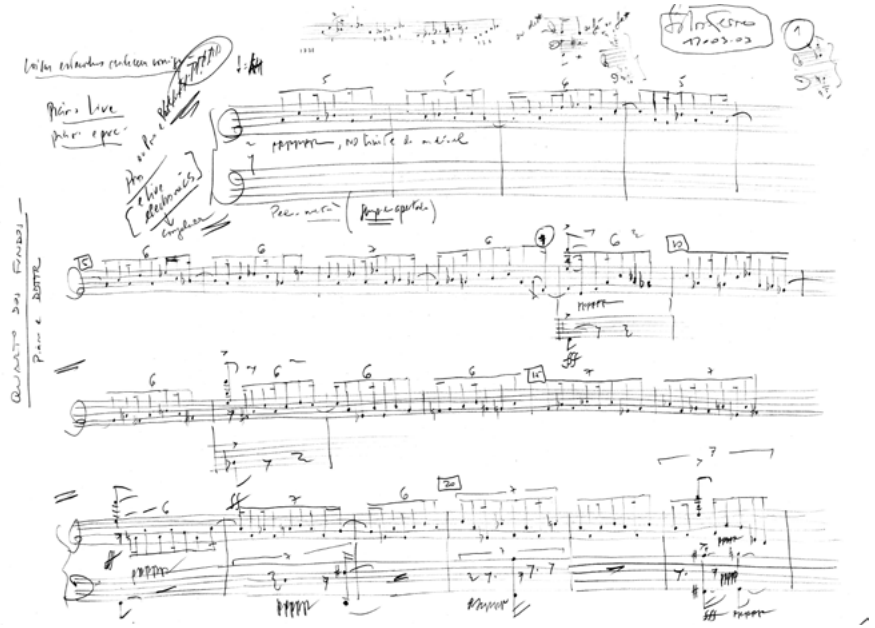
Então, *Casa tomada*[12] é uma linha, uma longa linha por vezes entrecortada, mas não pensei em sino para escrever isso, pensei em outras coisas, o sino veio se juntar depois. Só me dei conta depois.

---

10 Rodolfo Caesar (1950), compositor, intérprete de música eletroacústica, pesquisador e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

11 *Casa tomada* (2003) é uma composição para piano solo de Silvio Ferraz cujo título cita propositadamente conto de Julio Cortázar, escrito em 1946 e compilado no livro *Bestiário* (1951). O conto de Cortázar é, por sua vez, uma releitura de "A queda da casa de Usher", de Edgar Allan Poe. A estreia da peça musical de Ferraz foi no Concerto Sesi Paulista, realizado em São Paulo em 2004, com Lídia Bazarian ao piano. Segundo Ferraz, a composição é uma espécie de grande introdução à aria "Gelido in ogni vena", da ópera *Farnace* de Vivaldi.

12 Ao falar da importância da linha, do desenho, no seu processo de composição, disse Silvio Ferraz em 2006 sobre *Casa tomada*, em encontro de compositores no Chile: *A linha pode estar associada também a outros elementos, em contraponto, como nos desenhos campanários de igrejas em contraponto às linhas das montanhas, ideia que lembra um pouco o que fiz em* Casa tomada*, para piano solo: uma longa linha melódica cortada por acordes, acentos, apojaturas*. Sobre essa peça, ver: FERRAZ, Silvio. Composição por personagens: a escrita de *Casa tomada* e *Casa vazia* (*Em Pauta*, Porto Alegre, v. 15, n. 24, jan.-jun. 2004. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/ article/view/8515/4940>).



Silvio Ferraz. Primeira página do manuscrito de *Casa tomada*

Então volto para aquela minha primeira pergunta: o que se passa ali no primeiro momento da escrita de uma composição? Não acredito que seja um registro, nem mesmo um exercício técnico. Nenhuma das duas situações me interessa. O registro? Registro de quê? Da fina camada de síntese de coisas que parecem homogêneas? Não, não se trata de registro, porque eu não saberia o que estou registrando.

Tomar por ponto de partida um elemento técnico qualquer, isto também não é bem o que me move. Pode mover algumas pessoas que vivem em um meio onde problemas como o de atualização tecnológica seja importante para promover encontros e desencontros. Mas não é meu caso, não saberia começar uma música por aí. E é interessante esse problema da técnica, porque a técnica nasceu como estratégia, como força, e vinha resolver problemas específicos de cada época, cada autor, e com o tempo tornou-se forma, tornou-se o modelo para as boas formas. Nos valemos de técnicas para realizar uma série de coisas. Mas com a técnica parece sempre que não há problemas a não ser quando "falta técnica". E quando não conseguimos resolver é sempre por falta de conhecimento técnico: "está na hora de estudar mais".

Separo então um artesanato, lugar em que o que chamamos de técnica pode ser compartilhado entre diversos técnicos, de um outro tipo de trabalho, em que a técnica está sempre em estágio de gênese e é dificilmente compartilhável. Na primeira forma de trabalho, a técnica compartilhada perde obrigatoriamente diversas de suas camadas. Perde a força de aglutinar partículas, para tornar-se apenas trejeito: gesto fechado. O interessante é notar também que as técnicas compartilhadas na origem se dão como embate de um artista e um material, traduzindo uma forma de existir em uma época.

É esta técnica em estado de gênese que se esconde por trás de embates, como aqueles de Monteverdi[13] e os críticos de sua época, ou os de Vivaldi,[14] que resultaram nos ciclos *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*[15] e *L'estro armonico*.[16] Embate entre técnica coletiva e técnica que nasce das próprias deformações que o material pede para que as forças disparadas pela sensação se tornem audíveis: é como a força da tempestade que, ora no mar ora na terra, tomou Vivaldi de assalto em diversas situações diferentes – em *Le quattro stagioni* e em dois dos concertos de *Il cimento*.

Mas, voltando a falar da música que tenho tentado escrever, talvez haja muito de Vivaldi nela. Sem dúvida, até mesmo me valho de trechos de "Gelido in ogni vena", ária da ópera *Farnace*.[17] Mas eu falava sobre o material: Se de um lado eu falei dos sinos, do outro devo falar dos cantos de pássaros. E a situação é semelhante. No canto de pássaro estão as árvores, a umidade da chuva e da madrugada, o voo dos pássaros! Até mesmo o voo dos pássaros pode estar na série que chamo de canto de pássaro. Nessa série estão os compositores Olivier

---

13 Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (1567–1643), compositor italiano, considerado o último grande madrigalista, foi autor também de obras sacras (como *Madrigais espirituais a quatro vozes*, *Missa in illo tempore,* ou a coletânea *Selva morale e spirituale)* e de óperas como *L'Orfeo* (1607), *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641), *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (Torquato Tasso, 1624), entre outras.

14 Antonio Lucio Vivaldi (1678–1741), compositor e músico italiano do barroco tardio, autor de 770 obras, entre as quais 456 concertos,73 sonatas, 44 motetos, três oratórios, duas serenatas, cerca de 100 árias, 30 cantatas e 46 óperas.

15 *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* [*A luta da harmonia e da criação*] é um conjunto de doze concertos, criados por Antonio Vivaldi entre 1723 e 1725, publicados em 1725 como Op. 8. Os quatro primeiros concertos ficaram conhecidos como *Le quattro stagioni* [*As quatro estações*].

16 *L'estro armonico* [*A inspiração harmônica*], Op. 3, de Antonio Vivaldi, é uma coletânea de doze concertos (para um, dois e quatro violinos) escritos em 1711.

17 *Farnace*, ópera de Antonio Vivaldi, com libreto de Antonio Maria Lucchini, cuja estreia foi no Teatro Sant'Angelo di Venezia no dia 10 de fevereiro de 1727.

Messiaen[18] e Igor Stravinsky[19] e todas as pequenas idiossincrasias que possam estar ligadas a suas formas de vida. Por alguns anos resolvi estudar ornitologia, escrevi algumas coisas sobre cantos de pássaros, algumas análises, e me vali um bocado de transcrições que fiz. Mas as transcrições eram bem pobres perto do que se passava quando ouvia um pássaro. Até que li uma entrevista com Messiaen, em que ele dizia que o canto do pássaro é a melodia mais o seu entorno: outros pássaros, o vento, a umidade, o colorido da mata naquela hora específica da manhã ou da tarde, a temperatura.

E, como escrever tudo isto em uma partitura? Daí a fraqueza do mero registro, da simples transcrição. Não se tratava de ter bom ouvido, ouvir bem e imitar bem o canto dos pássaros. E, por coincidência ou não, a primeira vez que ouvi essa coisa que o Messiaen falava foi quando fiz um roteiro[20] de improvisação para percussão, com o percussionista Edson Gianesi.[21]

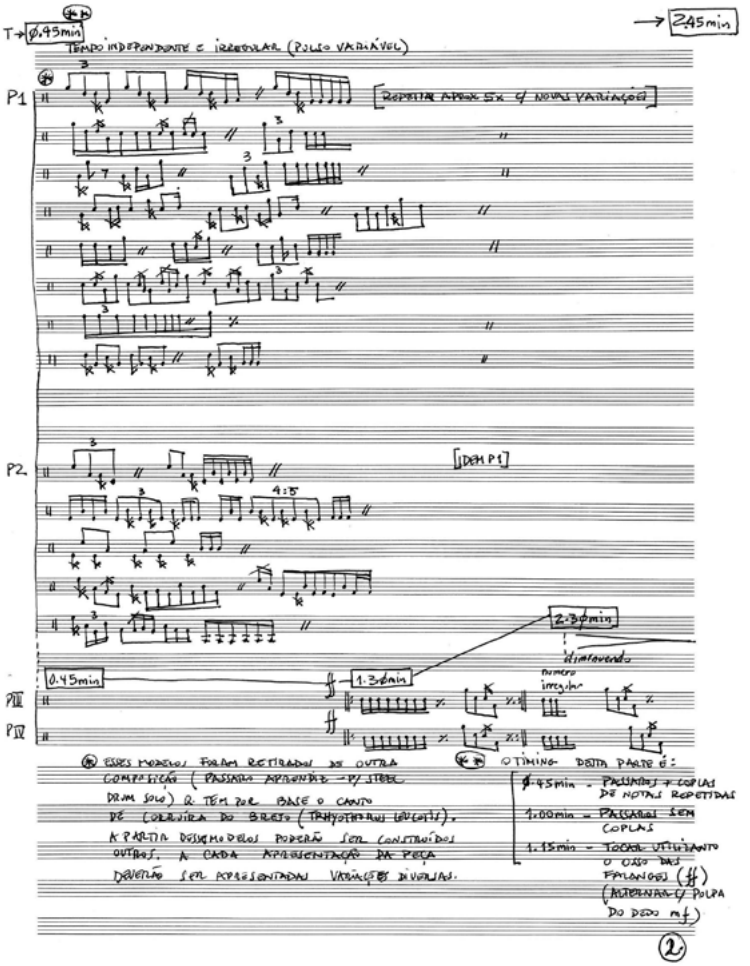
---

18 Olivier Messiaen (1908–1992), compositor, organista, professor de harmonia e de composição e ornitólogo amador francês. Interessado pelos métodos serial e modal, pela música concreta, pelas relações entre música e cromatismo, escreveria, sobre o seu processo de composição, o livro *Technique de mon langage musical* (1944), no qual trata dos "modos de transposição limitada", que o caracterizariam, pois, a seu ver, quanto menor o número de transposições, mais eficaz seria "o charme das impossibilidades". Autor do *Quatuor pour la fin du temps* (1940–1941), peça composta e apresentada no campo de concentração Stalag VIII-A, da sinfonia *Turangalîlâ* (1948), de *La transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1965–1969), de *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), entre outras composições. Diversas de suas obras resultariam do seu estudo continuado do canto dos pássaros, como *Le merle noir* (1952), para piano e flauta; *Réveil des oiseaux* (1953), para orquestra; *Catalogue d'oiseaux* (1956–1958), para piano; *Chronochromie* (1960), para orquestra.

19 Igor Fyodorovich Stravinsky (1882–1971), compositor, pianista e maestro russo. Autor de *O pássaro de fogo* (1910), *Petrushka* (1911) e *A sagração da primavera* (1913), composições apresentadas pelos Ballets Russes, de Sergei Diaghilev, em Paris, que seriam responsáveis pela internacionalização de seu trabalho. Realizou tanto trabalhos de câmara, como *Cantata* (1952), *Septeto* (1953) e *Três canções de Shakespeare* (1953), quanto oratórios como *Oedipus Rex* (1927), balés, como os três citados e *Agon* (1954–1957), composto em diálogo com o dodecafonismo, sinfonias como a *Sinfonia dos salmos* (1930), a *Sinfonia em dó* (1940), a *Sinfonia em três movimentos* (1945), óperas como *O rouxinol* (1914), com libreto baseado no conto homônimo de Hans Christian Andersen e escrito pelo compositor e por Stepan Mitussov, ou como *A carreira do devasso* (1951), inspirada em Hogarth e com libreto do poeta W. H. Auden.

20 Sobre essa peça, diz Silvio Ferraz em *Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho*: "Uma das primeiras vezes em que utilizei cantos de pássaros foi em *Várzea dos pássaros de pó*, para percussão. A peça teve por 'inspiração' uma cena de pássaros ressecados narrada pelo escritor Ignácio de Loyola Brandão em seu livro *Não verás país nenhum*. Para compor, imaginei os pássaros tocados por um instrumento de percussão e não mais por flautas, clarinetes. Percussão? Nada lembraria menos um pássaro do que um tambor. O que havia ali de pássaros, talvez um trejeito ou outro, ou o fato de a peça ter a certa altura um turbilhão de coisas sobrepostas, todas muito rápidas, lembrando pássaros, não apenas cantos de pássaros, mas voo de pássaros".

21 Edson Gianesi, percussionista, professor, compositor e produtor musical. Participou do Grupo PIAP (Grupo de Percussão do Instituto de Artes da Unesp) e foi criador, ao lado de Carlos Stasi, do Duo



Silvio Ferraz. Momento central de *Várzea dos pássaros de pó*

Experimental, com atuação importante entre 1988 e 1992. Com mestrado em composição e em percussão, atualmente se acha radicado nos EUA, onde ganhou, com a banda Quetzal, um Grammy de melhor álbum de Latin Rock, Urban or Alternative com o CD *Imaginaries,* e onde criou o projeto musical SON[GI]NITIATIVE, que consiste num processo de composição coletiva, no qual músicos convidados gravam ideias musicais próprias a partir de uma anterior, que lhes é enviada, e assim vai se formando a composição. Ver, a respeito, o *site* <http://www.songinitiative.com/index.html>.

O roteiro tinha por gatilho os pássaros ressecados do que Ignácio de Loyola Brandão[22] intitulou de a "várzea dos pássaros de pó", em seu livro *Não verás país nenhum*. Pássaros ressecados tocados por um instrumento de percussão, e não mais por flautas, clarinetes. Percussão, nada remete menos a pássaro do que um tambor. O que havia ali de pássaros: talvez um trejeito ou outro, ou o fato de a peça ter a certa altura um turbilhão de coisas sobrepostas, todas muito rápidas, lembrando pássaros, não apenas cantos de pássaros, mas voo de pássaros.

E desde então, em muitas das músicas que escrevo, sempre ressurgem os pássaros. Até mesmo nas análises que faço de músicas de outros compositores, não é difícil que os pássaros assumam uma posição privilegiada. Os pássaros passaram a ser agentes deformadores, material que permite fazer soar, ao menos para mim, uma série de coisas que poderiam ser atributos de pássaros: rapidez, leveza, sinuosidade, destreza para fugas, instabilidade, não permanência… e assim vai. O que fica é a pergunta para a qual Gabriel Tarde[23] já alertava em seus textos, no final do século XIX: não mais o que é, mas quais as propriedades? O que há em um pássaro, quais os pertencimentos que nos fazem reconhecer pássaros em uma coisa e não em outra?

É o mesmo que poderíamos nos perguntar quando falamos da musicalidade de uma floresta, do mar, da musicalidade de alguém, de um animal qualquer. Abrir um espaço para se imaginar as ilimitadas coisas que permitem um canto de pássaro, uma paisagem ou qualquer outra coisa que nos arraste daquilo que chamamos de civilização. São esses pertencimentos de pássaro, pertencimentos de sinos, que acabam fazendo que parte da matéria sonora que emprego seja sempre deformada em material.

Pode parecer que o canto de pássaros, os sinos, ou ainda algumas sonoridades das práticas coletivas de música – tambores em festas do Divino, cantos femininos – sejam temas, gestos, texturas gerais, motivos. Mas não, não são temas como coisas fechadas, mas sim aquilo que estou chamando de material

---

22 Ignácio de Loyola Lopes Brandão, escritor e jornalista brasileiro, nascido em Araraquara em 1936, autor de *Bebel que a cidade comeu* (1968), *Zero* (1975), *Não verás país nenhum* (1981), *A altura e a largura do nada* (2006), *O menino que vendia palavras* (2008), entre outras obras.

23 Jean-Gabriel de Tarde (1843–1904), filósofo, sociólogo e criminologista francês, juiz de instrução, professor na École Libre de Sciences Politiques, no Collège Libre des Sciences Sociales, e de filosofia moderna no Collège de France. Autor de *Les lois de l'imitation* (1890), *Monadologie et sociologie* (1893), *L'opposition universelle: essai d'une théorie des contraires* (1897), *L'opinion et la foule* (1901), entre outras obras.

de deformação e para deformação. Uma vez, o compositor Leo Kupper[24] falou uma coisa que voltou diversas vezes enquanto eu pensava sobre música:

> Ouçamos um sino, é bonito um sino; um coro de monges, é bonito um coro de monges. É tão bonito que queremos continuar ouvindo, mas sabemos que se ficarmos ouvindo por muito tempo toda aquela coisa que nos atraía se desfaz. E fica uma questão para o compositor, como se valer do sino sem ao mesmo tempo torná-lo enfadonho, repetitivo?

Fico imaginando que o problema está em o sino, os monges, os pássaros, serem tomados como gestos fechados, interessantes, mas finalizados, acabados, sem arestas. E contraponho aqui talvez a ideia do gesto de uma pessoa: o que é o gesto de uma pessoa senão ciclos sobrepostos e irregulares de pequenos movimentos, tão pequenos que, mudando o gesto, a pessoa continua a mesma. Ou seja, o problema aberto pelo gesto é que ele tem de ser aberto, escancarar o gesto para tornar possível que ele ressoe em outros gestos com base em suas pequenas componentes que nem nome têm. É assim que imagino os pássaros não como tema, mas como deformadores, como material de deformação, ou como matéria bruta a ser deformada por outro material. Ser deformada para quê? Para que, quem sabe, se mantenha um pouco da diversidade que tinha quando me chamou a atenção. É como se aquele gesto monolítico fosse atirado a um liquidificador, só que um liquidificador que não torna tudo homogêneo, mas sim heterogêneo, e que, a cada vez que é colocado em ação, tem por resultado um múltiplo diferente do anterior. É cada pequeno pedaço liquefeito que vai servir de deformador, ou mesmo ser deformado.

Chegando ao final desta leitura não respondi, no entanto, à primeira questão: de onde vem esse primeiro objeto? E, agora, depois de divagar um pouco, posso responder que pouco interessa o primeiro objeto. Ele não traz consigo nenhum segredo, a não ser segredos pessoais, atrações pessoais que muitas vezes, mesmo que coletivas, são até piegas, bobas mesmo. O primeiro objeto vem de uma época, uma vida, uma cidade, um fato, uma pessoa, um bom ou um mau encontro, uma hora qualquer da tarde, e assim vai. E com o primeiro pode vir um segundo, e um terceiro, e um quarto, indefinida e indiscriminadamente.

---

24 Leo Kupper, compositor belga, nascido em 1935, um dos pioneiros da música eletrônica na Europa. Influenciado por Henri Pousseur, que foi seu professor, e pelos experimentos de Luciano Berio em *Omaggio a Joyce*, entre suas composições estão *L'enclume des forces*, onde trabalha com o texto de Antonin Artaud *Kouros et Kore/Innomine* (1981), *Inflexions vocales* (1982), *Ways of fhe voice* (1999), *Le rêveur au sourire passager* (1977), composições eletroacústicas que têm como base a voz humana e os sons naturais, *Electro-poème*, um coro para doze vozes de crianças, *Aviformes* (2009), para cantora lírica e vozes de pássaros, *Kamana* (2010), para voz e percussão, além da composição *Lumière sans ombre* (1993), a que se refere Silvio Ferraz, que é um hino para sinos, ecos e um coro de monges e freiras.

Tanta coisa que, no final das contas, tanto faz o objeto. Muita atenção se tem dado aos temas, aos objetos, aos gestos, enevoando o próprio problema da composição: *como fazer permanecer, como dar tempo e uma certa "eternidade" a uma sensação*.

Com isto encerro a apresentação inicial, agradeço o convite para participar deste debate e agradeço aos aqui presentes. Espero que este pequeno texto que acabo de ler sirva de ponto de partida para continuarmos nossa conversa.

ANTÔNIO ARAÚJO: Queria agradecer também o convite para este encontro. Essas coisas são curiosas, a gente mora na mesma cidade e a gente não se conhece... Ambos moramos em São Paulo, mas eu não conhecia o Silvio Ferraz... Este encontro acabou me oferecendo essa possibilidade – a de conhecê-lo pessoalmente. Ele tem um trabalho que é superbacana. A minha escolha para começar esta conversa foi trazer para vocês um pouco do meu trabalho. Talvez alguns de vocês tenham visto os vídeos ou os espetáculos do Teatro da Vertigem.[25] Mas eu queria falar do processo de fazer um trabalho. E, num segundo momento, talvez, levantar questões rápidas sobre as quais venho pensando...

Quero começar falando do processo de trabalho de um espetáculo, chamado *BR3*,[26] que é uma alusão a uma rodovia, a uma rodovia imaginária. A rodovia

---

25 O Teatro da Vertigem iniciou seus trabalhos em 1992, quando o encenador Antônio Araújo, ao lado dos atores Daniela Nefussi, Johana Albuquerque, Lúcia Romano e Vanderlei Bernardino e do iluminador Guilherme Bonfanti, depois de realizar pesquisa baseada na mecânica clássica aplicada ao movimento expressivo do ator, montaria *O paraíso perdido* – primeiro espetáculo da companhia – na igreja Santa Ifigênia, em São Paulo. Continuando o trabalho em espaços não convencionais, o grupo realizou *O livro de Jó*, em 1995, no Hospital Humberto Primo, em São Paulo. E, em seguida, *Apocalipse 1,11*, que estrearia em janeiro de 2000 no antigo Presídio do Hipódromo, em São Paulo (e no Rio de Janeiro ocuparia o prédio do antigo Dops). Essas três obras constituíram a *Trilogia bíblica*, que marcaria o trabalho do grupo nos anos 1990. Em 2006, estrearia *BR-3*, baseado em pesquisa de campo realizada no bairro de Brasilândia, na periferia de São Paulo, em Brasília/DF e em Brasileia, no Acre. Em 2007, o grupo montaria *História de amor (últimos capítulos)*, de Jean-Luc Lagarce. Em 2008, o grupo participaria de um intercâmbio artístico com os grupos LOT, do Peru, e Zikzira, de Belo Horizonte, do qual resultaria a intervenção cênica *A última palavra é a penúltima*, que teve por base o ensaio *O esgotado*, de Gilles Deleuze. Em 2010, a companhia produziria *Kastelo*, uma releitura de *O castelo*, de Franz Kafka, realizada no prédio do Sesc da Avenida Paulista, com o público assistindo, de dentro do edifício, a cenas externas. Em 2011, realizariam a peça *Cartas de despejo* e a intervenção *Cidade submersa*, no terreno da antiga rodoviária do bairro da Luz, no centro de São Paulo. Em 2012, apresentaram o espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, resultante de pesquisa de dois anos nesse bairro de São Paulo, no qual convidavam o público para um percurso pelas ruas da região. Em 2014, montaram *Dizer o que você não pensa em línguas que você não fala*, uma coprodução do Teatro Nacional da Bélgica e do Festival de Avignon. E em 2015 o grupo estrearia *O filho*, trabalho inspirado na *Carta ao pai*, de Franz Kafka.

26 *BR-3* partiria de pesquisa de campo, em 2004, no bairro da Brasilândia, na periferia de São Paulo, desenvolvida via oficinas gratuitas, além de um trabalho de instrumentalização artística de oficineiros/multiplicadores em projetos sociais na comunidade local. Em julho desse mesmo ano, a companhia realizou viagem por terra para Brasília/DF e Brasileia/AC, como parte do processo de criação de

não existe e o projeto foi baseado num trabalho de pesquisa de campo que o grupo fez em três lugares: em Brasilândia, na Zona Norte de São Paulo, que é na periferia, ali onde São Paulo acaba na Zona Norte; Brasília, a capital federal, e Brasileia, no Acre, uma cidade pequenininha que fica lá na fronteira do Brasil com a Bolívia.

Outro ponto importante do projeto do espetáculo *BR3* foi a proposta de uma viagem que o grupo fez, unindo esses três lugares: saindo de São Paulo, passando por Brasília, chegando até Brasileia, no Acre. Foi uma viagem que a gente fez em quarenta dias, com o grupo inteiro num ônibus-caminhão. Nesse longo tempo na estrada, havia um desejo nosso de fazer uma viagem para dentro do Brasil. Os três lugares – Brasilândia, Brasília e Brasileia – formam uma parábola para dentro do país, é uma viagem para esses interiores do país.

Teatro da Vertigem. *BR-3*, 2006. Cena com Roberto Audio e Sergio Pardal. Foto: Edouard Fraipont

Evidentemente há uma brincadeira com o nome desses três lugares: Brasilândia, Brasília e Brasileia, todos têm esse radical Brasil... E para o grupo havia um interesse em buscar essa origem e investigar um pouco essas questões sobre identidade. E pensamos que, talvez, partindo de um acaso, de um mesmo radical, como o que forma o nome desses três lugares, seria possível falar de algo que haveria em comum entre eles... Ou não. O importante era buscar essa resposta, formular essa questão sobre a identidade brasileira. Era uma questão

BR-3. Com texto de Bernardo Carvalho, o espetáculo estrearia em fevereiro de 2006, fazendo uma travessia do Rio Tietê, em São Paulo. No ano seguinte, o espetáculo foi transposto para a Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro, tendo como ponto de partida os pilares da Ponte Rio-Niterói. Durante as performances no Rio, foi feito um videoperformance intitulado *Exercício n. 1*.

que o grupo se colocava. E, desses três lugares a partir dos quais essa identidade é problematizada, Brasilândia talvez seja o mais complicado: pois se trata de um bairro diferente de todos os outros bairros de São Paulo, justamente porque ele não tem uma marca própria.

Brasilândia não se caracteriza muito por nada, é mais uma dessas zonas periféricas, uma semelhante à outra, a mesma arquitetura de tijolo baiano, enfim, a mesma falta de saneamento... Quer dizer, não é um Brás, não é um Bixiga, bairros de São Paulo, regiões da cidade que imediatamente evocam algum traço de identidade.

Brasília, por sua vez, tem esse dado originário da cidade projetada, da cidade inventada e colocada no meio do nada. Brasília tem um quê de utopia, de artificialismo, que está na construção da cidade. Portanto, falar de identidade em Brasília talvez não seja muito fácil.

E por fim Brasileia, uma cidade pequenininha na fronteira do Brasil com a Bolívia, onde do outro lado da fronteira você vê Cobija, cidade boliviana. Ali, há um trânsito intenso de brasileiros que vão para Cobija, para a Bolívia, e de bolivianos que vêm para o Brasil. Ali é um lugar de fronteira, uma cidade-fronteira, fala-se português e fala-se espanhol... Então como falar de identidade num lugar que é um entrelugar? E acho que, além dessa pergunta inicial sobre identidade, dentro do grupo existia um desejo de recusa do tema religioso.

No começo do trabalho, havia uma pergunta sobre identidade e uma recusa de respostas religiosas. A gente não queria essas respostas, talvez por conta da *Trilogia bíblica*,[27] que nós montamos antes. Nós não queríamos seguir por esse caminho. "Vamos dar um tempo na Bíblia", diziam todos. "Vamos tratar de outras coisas."

E uma terceira e última ideia em relação a essa viagem era a de que o espetáculo acontecesse num trecho do Rio Tietê, lá em São Paulo... A gente queria um teatro na rua, num trecho do Rio Tietê. O grupo queria um lugar onde espectadores pudessem fazer uma viagem. Nossa ideia era misturar duas viagens: a que os atores fizeram pelo Brasil e a dos espectadores no momento da apresentação do espetáculo. Os espectadores entrariam num barco na praça que fica na ponte Júlio de Mesquita e iriam até o Cebolão,[28] o que dá um trecho de onze quilômetros de barco. Desenvolvemos então essa ideia, sabendo que a travessia de um rio à noite iria trazer várias outras questões.

---

27 No repertório do Teatro da Vertigem, como já assinalamos em nota anterior, a chamada *Trilogia bíblica* é composta de três montagens que fazem referência a trechos da Bíblia: *O paraíso perdido*, com texto de Sérgio de Carvalho, foi encenado em 1992; *O livro de Jó*, com texto de Luís Alberto de Abreu, é de 1995; *Apocalipse, 1,11*, com texto de Fernando Bonassi, estreou no ano 2000.

28 O complexo viário Heróis de 1932 (mais conhecido como Complexo do Cebolão) é um conjunto formado por pontes e viadutos na região do encontro entre os rios Tietê e Pinheiros, na cidade de São Paulo.

Teatro da Vertigem. *O paraíso perdido*, 1992. Foto: Claudia Calabi

Começamos o processo de trabalho para o *BR3* no finalzinho de 2003. E quando começamos a trabalhar numa nova montagem, nós sempre convidamos alguém de fora para vir trabalhar conosco. Um dramaturgo, um escritor... Já trabalhamos com vários dramaturgos e escritores. No caso do *BR3*, a gente convidou Bernardo Carvalho.[29] Talvez especialmente por dois romances que ele publicou: *Nove noites* e *Mongólia*. Os dois de certa forma partem de uma experiência de viagem... E a gente encontrou aí talvez uma liga com Bernardo.

Começamos a trabalhar e fizemos uma pesquisa teórica sobre esses três lugares. Convidamos várias pessoas que vieram falar com a gente, alguns em encontros fechados, outros em encontros abertos ao público. Como a gente mora em São Paulo, o grupo resolveu fazer um trabalho de um ano na Brasilândia. Escolhemos um lugar que estava destruído na Brasilândia, uma casa semidemolida, e fizemos uma reforma mínima, básica, e a casa ficou sendo um espaço de trabalho do grupo dentro da Brasilândia. Essa casa pertence à associação de moradores e

29 Bernardo Teixeira de Carvalho, escritor, jornalista e tradutor, nascido no Rio de Janeiro em 1960. Graduado em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 1983, com mestrado em cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), finalizado em 1993 com dissertação sobre Wim Wenders. Entre 1986 e 2008 trabalhou na *Folha de S. Paulo*, como jornalista de cultura, editor do suplemento Folhetim, correspondente internacional em Paris e em Nova York e colunista da *Ilustrada*. Sua estreia na prosa de ficção se deu com a coletânea de contos *Aberração*, publicada em 1993, à qual se seguiriam os romances *Onze* (1995), *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999), *Medo de Sade* (2000), *Nove noites* (2002), *Mongólia* (2003), *O sol se põe em São Paulo* (2007), *O filho da mãe* (2009), *Reprodução* (2013), *Simpatia pelo demônio* (2016).

o nosso acordo com eles era que, assim que o grupo saísse de lá, eles poderiam transformar aquela casa num espaço cultural da comunidade de Brasilândia.

Desenvolvemos, então, duas vertentes de trabalho na Brasilândia. Todas as terças, a gente trabalhava com oficinas de arte, em todas as áreas: oficinas para atores, oficinas de dança, de música, oficinas de iluminação, etc. E em outro dia da semana a gente fazia pesquisa de campo. A proposta era ir a vários lugares de Brasilândia, encontrar pessoas, conversar com os frequentadores do lugar e com os passantes, às vezes sem objetivo definido. Era um passeio para estar livremente no lugar, sem o trabalho da oficina, e, assim, poder conhecer pessoas, colher depoimentos sobre o dia a dia, sobre os sonhos, sobre os hábitos de vida, sobre o jeito de falar, identificar os moradores mais antigos do lugar, enfim. Essas oficinas tiveram a duração de um ano, durante todo o ano de 2004.

Em julho, fizemos uma viagem que durou um mês num ônibus-caminhão, uma experiência completamente *Big Brother.* Imagine 18 pessoas passando todos os dias juntas, dormindo juntas no mesmo ônibus... Nessa viagem, a gente também desenvolveu possibilidades de troca: demos oficinas, tivemos encontros importantes, conhecemos muitas pessoas pelo caminho. Depois da viagem, o grupo deu uma pausa. Nós estávamos muito cansados uns dos outros. Era preciso dar um tempo para cada um, cada um no seu canto. E ficamos um mês sem nos ver, o que acho que foi bastante saudável.

Depois desse período de pesquisa de campo, Bernardo Carvalho trouxe um argumento para a montagem. Um argumento para ser desenvolvido em grupo. Esse argumento foi apresentado para o grupo e, evidentemente, houve opiniões favoráveis e opiniões contrárias. Teve gente que gostou, teve gente que não gostou. Mas começamos todos a trabalhar em cima desse argumento e fomos desenvolvendo, experimentando e improvisando a partir dele, até que em pouco mais de seis meses de ensaios chegamos a um roteiro. Ou seja, o argumento virou um roteiro. Era um roteiro construído a partir de improvisações, e as improvisações tinham a memória da pesquisa de campo que nós havíamos feito juntos. Esse roteiro de improvisações dava umas seis horas no total. Resolvemos, então, fazer uma apresentação do roteiro, que teve seis horas de duração.

Então, a partir desse roteiro, desse esqueleto, Bernardo Carvalho começou a nos trazer uma proposta de texto, que seria uma primeira versão do espetáculo. Ele foi trazendo o texto em blocos. E nós fomos trabalhando com o texto do Bernardo. A cada semana, ele acrescentava mais um bloco para a gente trabalhar. Até que ele trouxe o último bloco do texto, e a gente conseguiu produzir uma primeira versão do texto final da peça. Esse texto final foi produzido pelo Bernardo, por mim e pelos atores. Todos trabalharam e retrabalharam o texto para produzir uma versão final do espetáculo. Vocês podem, assim, por meio do que se deu em *BR3*, ter um mapa do processo de trabalho do Teatro da Vertigem.

Quero também comentar alguns pontos desse processo de trabalho que me parecem interessantes, tendo em vista a trajetória do grupo. O primeiro ponto é a história da pesquisa de campo. Na trajetória do Teatro da Vertigem, a pesquisa de campo teve uma dimensão diferente em cada montagem.

Quando ensaiamos *O paraíso perdido*, não houve pesquisa de campo. No processo de trabalho de *O livro de Jó*, a pesquisa de campo foi usada como instrumento para os atores construírem personagens. Enquanto trabalhávamos com a ideia da peste, com o sofrimento da propagação da Aids, os atores foram visitar hospitais, alas de doentes terminais, salas do Instituto Médico Legal... E, no *Apocalipse 1,11,* a pesquisa de campo se ampliou. Houve uma primeira fase do processo em que ela foi utilizada como um elemento inspirador, ou um gatilho, para trazer elementos para a dramaturgia e para o espetáculo; e, num segundo momento, serviu para o trabalho de construção de personagens, para ajudar no trabalho de interpretação. Já no *BR3*, a pesquisa de campo se tornou o próprio projeto: não dá para falar do *BR3* sem essa perspectiva da pesquisa de campo.

Houve uma mudança importante nesse processo de trabalho do Teatro da Vertigem. Em *O paraíso perdido*, a gente partiu do *Livro do Gênesis*,[30] da Bíblia, e de *Paraíso perdido*,[31] de John Milton, por mais que o resultado esteja distante desses pontos de partida. Em *O livro de Jó*,[32] partimos também do texto bíblico, e em *Apocalipse 1,11*, do *Livro do Apocalipse*,[33] de São João.

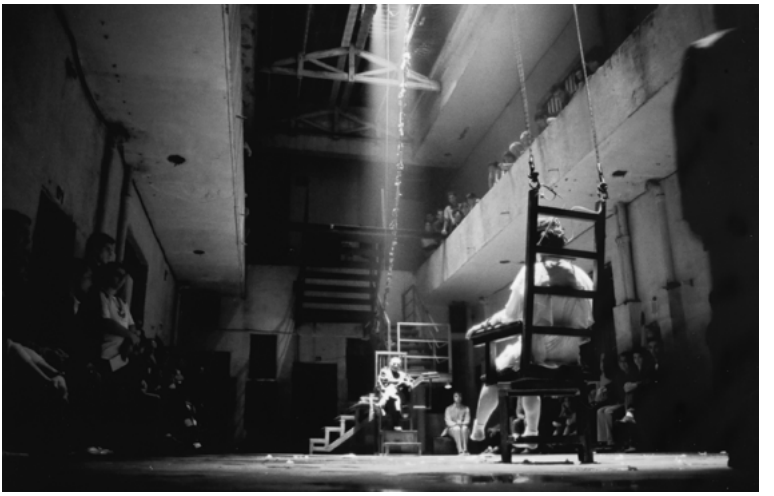
---

30 O Gênesis ("origem", "nascimento", "criação", "princípio") é o primeiro livro tanto da Bíblia hebraica quanto da Bíblia cristã e faz parte do Pentateuco e da Torá, os cinco primeiros livros bíblicos. O título hebraico é Bereshit ("No princípio"), tirado da palavra inicial da primeira frase do livro. Narra desde a criação do mundo, as origens dos céus e da terra, a origem da humanidade e do pecado, até a genealogia dos patriarcas bíblicos e a fixação do povo hebraico no Egito. A tradição judaico-cristã atribui o texto a Moisés.

31 Inspirado no Gênesis bíblico, *Paraíso perdido* é um épico em dez cantos, escrito por John Milton (1608–1674) e publicado em 1667 na Inglaterra, no qual se narra a rebelião de Satã contra Deus, a criação do mundo e a queda do homem no Jardim do Éden.

32 O Livro de Jó é um dos livros sapienciais do Antigo Testamento. Seu interesse literário tem sido redimensionado na modernidade, como se pode observar no ensaio de Robert Alter *Verdade e poesia no livro de Jó*, exemplo paradigmático de releitura crítica contemporânea. Ao longo de suas 42 seções, conta-se, nesse livro, a vida de um homem bom, rico e feliz, que, mesmo posto à prova e perdendo todos os bens, a família e a saúde, não abandona a fé. Em *Da memória e da desmemória*: *excurso sobre o poeta José Elói Ottoni, tradutor do Livro de Jó,* Haroldo de Campos apresentaria, em 1993, bela contribuição à compreensão poética do texto bíblico.

33 O Apocalipse de São João é o último livro da Bíblia cristã, também conhecido como o Livro da Revelação. Baseia-se em cartas escritas aos membros da Igreja na Ásia Menor descrevendo as revelações e visões celestiais do profeta João, que fora exilado na ilha de Patmos. Conta a história da grande guerra celestial entre o bem e o mal, o retorno de Cristo à Terra, a punição dos ímpios e a recompensa dos justos.

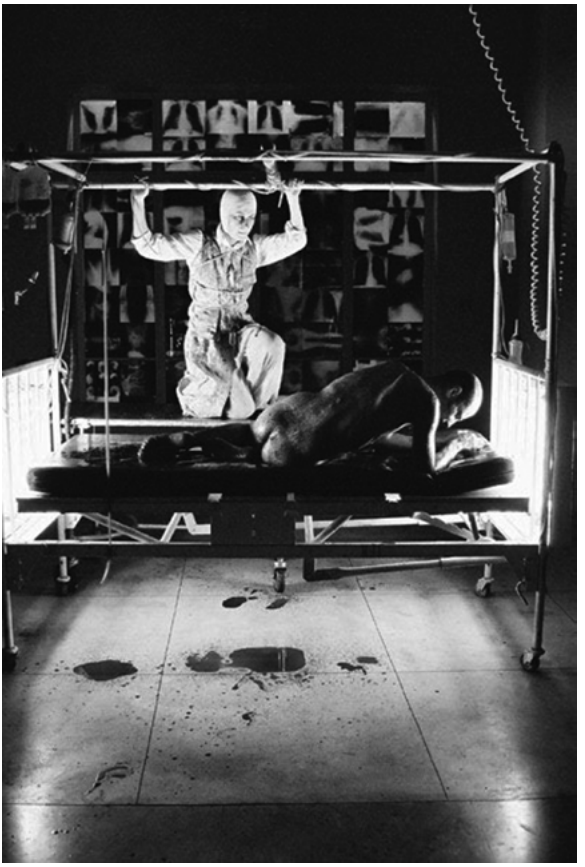


Teatro da Vertigem. *Apocalipse 1,11*, 2000. Cena com Miriam Rinaldi e Sérgio Siviero. Foto: Edouard Fraipont

Nos três casos, o grupo teve um ponto de partida textual. E no caso do *Paraíso* e no *Apocalipse*, o resultado final foi bem distante desse primeiro referencial, que foi o texto bíblico. Já em *O livro de Jó,* o resultado final ficou bem mais próximo.

A montagem de *BR3* foi uma transformação completa daquele antigo processo de trabalho. A pesquisa de campo e a experiência da viagem tornaram-se o núcleo do nosso trabalho. Acho que isso nos colocou alguns problemas ou armadilhas, que eu não sei se a gente conseguiu resolver. Talvez haja armadilhas nas quais a gente tem que realmente cair, para poder conseguir sair de certos impasses. Nós tínhamos vários medos ao produzir *BR3*. O primeiro deles era a questão do turismo, ou seja, o risco de que a nossa pesquisa de campo ficasse no âmbito meramente turístico. O perigo era menor no caso da Brasilândia, porque nós moramos em São Paulo e passamos a frequentar aquela região todas as semanas, duas vezes, às vezes três vezes por semana, num contato direto com a comunidade. Mas no caso de Brasília e Brasileia, o medo foi maior. A questão do turismo era mais complicada... Como resolver isso?

No processo de trabalho para *BR3,* houve também o problema da duração da pesquisa de campo: quanto tempo ela deveria durar? No caso de Brasilândia, nós nos envolvemos com a comunidade dessa região do São Paulo, trabalhamos junto com eles, oferecemos oficinas, criamos um espaço cultural. No caso de Brasileia foi diferente. Passamos duas semanas naquela cidade de fronteira. É uma cidade pequena, que você conhece em uma hora. Depois disso, não há mais o que fazer... E você tem a possibilidade de se entediar. Ou de entrar no cotidiano do lugar, no ritmo daquele povoado.



Teatro da Vertigem. *O livro de Jó*, 1995. Cena com Miriam Rinaldi e Roberto Audio. Foto: Claudia Calabi

Passamos duas semanas ali para entrevistar os moradores, conhecer o ritmo de vida, ouvir o modo de falar daqueles habitantes, aprender os comportamentos mais comuns e flagrar os mais inusitados, ter inspiração para criar e interpretar personagens... Foram duas semanas. Não é tanto tempo assim. Mas foi o tempo necessário para, de alguma maneira, sair dessa coisa do conhecer, do falar, do entrevistar, como um estranho ao lugar, e poder finalmente se largar dentro do ritmo da cidade com alguma familiaridade. Foi o tempo necessário para absorver o ritmo da cidade, e a partir dele pensar as questões em que estávamos trabalhando, sem interferir em demasia na vida cotidiana daquelas pessoas.

Havia também outro perigo, que me parece grave, que é essa ideia de construir um trabalho tendo por base certo extrativismo. O que eu quero dizer por extrativismo é o seguinte: o grupo chega num lugar, suga tudo que tem por ali, faz

o seu trabalho e vai embora. É um extrativismo cultural. A gente queria evitar isto, evitar essa postura extrativista.

No caso de Brasilândia, em São Paulo, a gente fez tudo para evitar essa postura extrativista. Primeiro fomos habitar aquele espaço e construir uma espécie de sede do grupo dentro daquele lugar. Várias das nossas iniciativas culturais foram feitas a pedido da comunidade ou dos moradores. Eu, por exemplo, não queria dar curso de teatro. Não aguento mais dar aula de teatro. Por isso, queria dar um curso de alfabetização para adultos, e fiz em Brasilândia um curso de alfabetização. Queria trabalhar com outra coisa que não fosse teatro. Só que, quando fui oferecer o meu curso de alfabetização de adultos, os moradores não quiseram. Já tinham curso de alfabetização de adultos. Eles quiseram um curso de teatro. Então a gente teve que dar oficinas de teatro. Depois, veio a solicitação de um curso de expressão corporal para a terceira idade. E a gente foi formatando, assim, a ação cultural de acordo com as demandas da comunidade.

O outro dado que foi ficando claro também é que a gente não queria fazer algo documental. Nosso trabalho não pretendia mostrar "o que é Brasileia", pegar tudo que é de Brasileia e fazer Brasileia no teatro. Desde o começo, queríamos falar da "nossa Brasileia", da nossa experiência naquele lugar. Então, é uma Brasileia real, porque nasce da nossa experiência, mas é também uma Brasileia inventada por nós, na medida em que aquele lugar foi sendo recriado pela nossa interação com a comunidade local. Então, narramos uma Brasileia que passou a existir com essa interação. Nesse sentido, é uma Brasileia construída por nós, uma Brasileia ficcional.

E Brasília? Lembro que, quando a gente passou por Brasília, eu tive uma preocupação muito grande. A gente teve encontros com muitas pessoas. E foi ficando claro para o grupo que a cidade tem uma população flutuante, de gente que é de Brasília e de muita gente que não é de lá. Brasília tem essa dualidade como cidade construída, inventada: a capital é Brasília, mas também não é Brasília, porque o poder político tem muitos polos e muitas geografias. E, como todo o grupo, eu também não queria ter o compromisso de produzir uma reprodução fotográfica da capital brasileira, ou de fazer um espetáculo que servisse como um documentário daquele lugar, daquela cidade. É claro que há muitos elementos de Brasília que passaram pela nossa experiência e que ficaram diluídos dentro no nosso trabalho.

Além de evitar o extrativismo cultural e de recusar todo e qualquer compromisso com o documental, o grupo também fez um acordo interno de não tocar em temas religiosos. A gente não queria mexer com religião. Mas aconteceu que, quando a gente chegou em Brasilândia, uma coisa chamou muito a atenção de todos nós. Lá você tem um bar e uma igreja evangélica, um bar e uma

igreja evangélica, um bar e uma igreja evangélica... Em todo canto é assim. E, de vez em quando, entre o bar e a igreja evangélica você tem um salãozinho de cabeleireiro e uma manicure... Aí a gente pensou o seguinte: vamos ficar firmes na nossa decisão!

E quando fomos para Brasília, uma das coisas que mais nos surpreendeu, e que eu realmente desconhecia, foi o lado místico de Brasília. Veja bem: Brasília tem local de pouso para disco voador! Não sei se vocês sabiam disso... E há mil teorias sobre seres extraterrestres. Dizem que a cidade foi construída sob um cristal, e tem lá o Dom Bosco...[34] Há uma dança para a Lua, há danças circulares no meio da mata, tem de tudo em Brasília. Tem templo para Diana! E tudo isso foi uma surpresa.

Talvez a visita ao Vale do Amanhecer[35] tenha sido a experiência mais forte do grupo na passagem por Brasília. Para mim foi algo tremendamente impactante. Nunca vi algo semelhante. Ali há uma mistura absolutamente louca de kardecismo[36] com a crença na volta do faraó Ramsés, com aparições de entidades espíritas como o preto-velho,[37] aquilo é uma loucura. Eu tive a sensação de que ali estava o carnaval levado a sério. Foi uma das experiências mais fortes do grupo, na passagem por Brasília. Na visita ao Vale do Amanhecer, naquele momento, o grupo emudeceu e a gente parou de falar que não ia mais falar de religião.

Então, quando chegamos ao Acre, aconteceu um incidente que foi também uma surpresa. Na viagem para o Acre, a gente ia ficar hospedado em Porto

---

34 São João Belchior Bosco, santo italiano fundador da Congregação dos Salesianos, ou Dom Bosco, como é mais conhecido, teria sonhado, em agosto de 1883, que fazia uma viagem à América do Sul e que, na região entre os paralelos 15° e 20°, surgiria um lugar com "uma riqueza inconcebível". Dom Bosco, cuja visão profética seria associada à construção de Brasília, se tornou, ao lado de Nossa Senhora Aparecida, o padroeiro da cidade.

35 O Vale do Amanhecer é uma comunidade religiosa, fundada em 1959 pela médium sergipana Neiva Chaves Zelaya, a Tia Neiva (1925–1985). Pautada por doutrina espiritualista eclética, misturando elementos de diversas religiões, do espiritismo kardecista, do catolicismo, de cultos indígenas e de mitologias africanas, a sede do Vale do Amanhecer está localizada na cidade-satélite de Planaltina, a 50 km de Brasília, mas conta atualmente com cerca de 650 templos no Brasil e em outros países.

36 Kardecismo: forma de espiritismo codificada por Hippolyte Léon Denizard Rivail (1804–1869), educador, escritor e tradutor francês, que, sob o pseudônimo de Allan Kardec, foi um dos pioneiros na pesquisa científica sobre fenômenos paranormais e o formulador da doutrina espírita, iniciada com a publicação, em 18 de abril de 1857, de *O livro dos espíritos*, a que se seguiriam *O livro dos médiuns* (1861), *O Evangelho segundo o espiritismo* (1864), *O céu e o inferno ou a justiça divina segundo o espiritismo* (1865), *A gênese, os milagres e as predições segundo o espiritismo* (1868).

37 Os pretos-velhos são entidades da umbanda, espíritos associados aos ancestrais africanos, aos antigos escravos. São considerados espíritos guias purificados e dotados de elevada sabedoria, bondade e experiência, com o poder de serem incorporados por pessoas diversas com capacidade mediúnica.

Velho, no estado de Rondônia. O lugar da hospedagem era a sede de um sindicato de trabalhadores de lá. Mas aquilo não deu certo. Viajávamos num ônibus-caminhão. E apesar de ter banheiro, a gente precisava de vez em quando de um lugar com um pouco mais de espaço e conforto. Então, queríamos ficar hospedados na sede do sindicato em Porto Velho. Como não deu certo, a gente acabou indo para o único lugar que nos acolheu em Porto Velho – que era um centro Daime.[38] Isso mesmo: um centro de culto ao Daime. Ficamos três dias hospedados nessa comunidade Daime lá em Porto Velho. Fomos muito bem acolhidos. Foi superbacana. Logo percebemos que o Santo Daime é uma loucura. No altar, havia a Rainha da Floresta[39] ao lado do marechal Rondon.[40] Tudo ali, no mesmo lugar. Percebemos aquilo e seguimos viagem.

Quando a gente finalmente chegou a Brasileia, descobrimos que quem criou a doutrina do Santo Daime foi Mestre Irineu. Ele é conhecido como o fundador do Santo Daime. Se vocês forem a Rio Branco, capital do Acre, podem visitar lá um "monte santo", onde está o primeiro Centro Daime do Brasil. Foi fundado por Mestre Irineu. Depois dele, quem continuou o trabalho de propagação do culto ao Daime foi a esposa do Mestre Irineu, Dona Peregrina.[41] No culto ao Daime, a cidade de Brasileia é muito importante. Mestre Irineu conheceu a *ayahuasca*[42] lá. Então, o começo do Santo Daime aconteceu em Brasileia.

Por tudo isso que expliquei aqui para vocês, o grupo voltou da viagem reconhecendo, então, que não seria possível falar desses três lugares, ou da nossa experiência nesses três lugares, sem tocar na questão religiosa. Por isso, tivemos que

---

38 Santo Daime: doutrina espiritual difundida na década de 1920, em Brasileia, no Acre, pelo seringueiro Raimundo Irineu Serra (1892–1971), o Mestre Irineu, cujo primeiro contato com a ayahuasca teria se dado na Amazônia boliviana, quando teve a visão de uma mulher que se apresentou como a Rainha Universal e o orientou a vagar pela mata por oito dias, revelando, em seguida, ser a Virgem Maria e compelindo-o a espalhar a palavra de Deus por meio de um chá cujo nome deveria ser Daime (Dai-me), palavra derivada do verbo dar. Daí os hinos usados nos cultos incluírem frequentemente expressões como "Dai-me fé", "Dai-me cura", etc.

39 Rainha da Floresta é a denominação dada à Virgem Maria na doutrina do Santo Daime.

40 Cândido Mariano da Silva Rondon, o marechal Rondon (1865–1958), militar e sertanista brasileiro, criador do Serviço de Proteção ao Índio e idealizador do Parque Nacional do Xingu. De origem indígena por parte de seus bisavós maternos e da bisavó paterna, ao atravessar o sertão como integrante da Comissão Construtora de Linhas Telegráficas, percorreria mais de 100 mil quilômetros, entrando em contato com ameríndios Bororo, Terena e Guaicuru e desempenhando papel importante no esforço de demarcação das terras indígenas no país.

41 Dona Peregrina Gomes Serra, viúva do mestre Raimundo Irineu Serra, nascida no dia 14 de julho de 1936, no Acre, filha de Sebastião Gonçalves do Nascimento e Zulmira Gomes do Nascimento.

42 Ayahuasca, nome quíchua de bebida produzida a partir de duas plantas amazônicas – o cipó *Banisteriopsis caapi* (mariri ou jagube) e folhas do arbusto *Psychotria viridis* (chacrona ou rainha).

abdicar da decisão de evitar o aspecto religioso. Ao contrário, a nossa experiência fez com que o grupo tivesse que engolir as questões religiosas goela abaixo. E isto fez com que o processo de trabalho de *BR3* fosse um dos mais difíceis na trajetória do Teatro da Vertigem.

Teatro da Vertigem. *BR-3*, 2006. Cena com Cacia Goulart e Roberto Audio. Foto: Edouard Fraipont

O processo de criação de *BR3* marcou um momento de crise no grupo, uma crise bastante grande, crise em vários âmbitos. Acho curioso que a gente tenha se proposto a falar sobre identidade num momento em que o grupo vivia uma crise de identidade. Ao longo do processo de trabalho do *BR3*, que começou no final de 2003, a gente teve que lidar com a saída, por razões diversas, de atores fundamentais para o grupo.

Por motivos diversos. Uma atriz ficou grávida e o marido foi trabalhar em Nova York; então ela foi com ele para lá. Um ator resolveu sair do grupo para concluir a sua formação religiosa. Outra atriz teve um problema familiar que a impediu

de continuar a fazer teatro... Então, houve, nesse núcleo de atores, muitos desfalques. Dos cinco atores que seriam o núcleo central do grupo, três saíram. Foi um baque muito grande. Então, esse processo de criação do *BR3* foi muito dolorido e foi nos fazendo rever e repensar nossa própria identidade. Isso é dolorido, é bastante dolorido. E a gente ainda viveu uma outra tensão, que foi a da relação entre os atores e o dramaturgo. E tudo em torno do texto do espetáculo.

Acho que a gente teve uma dificuldade nessa relação. Bernardo Carvalho é um escritor que teve ali a sua primeira experiência para teatro. Era a primeira vez que ele estava escrevendo para atores de teatro. Bernardo era alguém que veio da literatura, que estava acostumado a trabalhar solitariamente. Era alguém habituado a trabalhar sozinho, que veio para um processo coletivo, em que todo mundo opina e todo mundo palpita... Foi difícil. Não é que o Bernardo não estivesse aberto ao trabalho coletivo ou que não soubesse disso, ou não quisesse isso. Mas é complicado mesmo trabalhar em grupo, sobretudo para alguém que não tinha essa vivência, que é uma vivência grupal.

Bernardo brincava muito com as dificuldades. Ele dizia: "A coisa que eu mais odeio é o ser humano, e aqui eu tenho trinta seres humanos para ter que dialogar e conversar, e ouvir, e ainda por cima ter que trabalhar em conjunto..." Ao mesmo tempo, eu sentia uma dificuldade grande, nos atores, de perceber esse processo do Bernardo. Um escritor é alguém que trabalha mais fechado, mesmo que não queira. Bernardo tem um jeito de trabalhar que é distinto, então foi uma dificuldade lidar com essa dinâmica de grupo.

Mesmo assim, a criação do *BR3* foi o processo mais aberto que a gente teve. Aberto em que sentido? Vou comparar com o processo de criação do *Apocalipse,* quando a gente abriu uma série de estágios numa fase mais avançada dos ensaios. Aquilo foi muito bacana. A decisão de abrir estágios funcionou muito bem para o grupo. Então, como foi muito bacana no *Apocalipse*, a gente quis repetir a experiência no *BR3*. Com uma diferença: "Vamos abrir esses estágios antes, vamos trazer as pessoas no começo dos ensaios, e não quando o texto estiver pronto".

No *Apocalipse*, a gente tinha aberto os estágios na segunda ou na terceira versão do texto do Fernando Bonassi.[43] Havia um texto já estruturado, mesmo que a gente estivesse ainda modificando o original. No processo do *BR3*, resolvemos abrir estágios desde o início, para que a gente pudesse ter pessoas novas em todas as áreas: música, som, cenografia, figurino, interpretação. Essas pessoas novas estariam ali desde o início, acompanhando todo o processo, mesmo quando ele ainda estivesse difuso e nebuloso.

---

43 Sobre Fernando Bonassi, ver nota 32, p. 39.

A proposta, na teoria, era muito legal; na prática, gerou uma dispersão muito grande, uma falta de concentração imensa. Era muita gente dentro do processo de criação. Tivemos uma crise atrás da outra, e acabei tendo que suspender o estágio de interpretação porque estava gerando mil problemas... Eram doze pessoas mais os atores, e acabei ficando com três estagiários durante os ensaios de improvisação para o texto. Os demais foram convidados a integrar o espetáculo mais para a frente, num momento mais avançado do processo.

Essas crises no grupo costumam acontecer, quando o processo de criação é longo. Eu estou falando de um espetáculo como *BR3*, que teve um processo de criação de um ano e meio. Manter pessoas de teatro um ano e meio trabalhando nos ensaios é bastante complicado. Num tempo tão longo de ensaios, a gente vive certo cansaço, certa estafa do próprio processo. Por isto, de vez em quando a gente tira umas férias, dá uma parada de duas semanas. A gente precisa dar um tempo para cada um se reciclar, descansar um pouco, redescobrir uma certa solidão para ter fôlego e recomeçar a trabalhar em grupo.

E por último eu queria falar da crise econômica. Num processo tão longo quanto o do *BR3*, a gente precisa de ajuda financeira, precisa de um fomento para a pesquisa teatral. A gente conseguiu um fomento, o que nos garantiu a possibilidade da viagem e de fazer a pesquisa de campo. Mas o tempo de ensaios foi mais longo e o dinheiro acabou antes de o espetáculo começar as suas apresentações para o público. Então a gente teve que enfrentar dificuldades enormes.

A gente tem muitas vezes que tirar dinheiro do próprio bolso para viabilizar o trabalho. Os meninos da música queriam gravar uma trilha sonora, mas aí não tinha fita, tivemos que tirar do próprio bolso para pagar a fita, tivemos que descolar o tempo do estúdio emprestado... Tudo porque a gente não tinha um centavo... E isto se reflete em tudo.

Esse espetáculo exigiu um esforço enorme de segurança. Havia uma série de questões de segurança: vai ter que ter bombeiro? Vai ter colete salva-vidas para todos os espectadores? Como seria o esquema de segurança no Rio Tietê? Havia enfim uma série de exigências para que o espetáculo acontecesse... *BR3* não era o tipo de trabalho em que os atores catam as roupas em casa, pedem emprestado um abajurzinho aqui, uma cadeira ali... *BR3* não teve esse tipo de "produção caseira". Nós tivemos que enfrentar muitas crises, muitas dúvidas, muitos obstáculos para produzir esse espetáculo. Espero não ter sido pessimista demais, mas é que não posso mentir para vocês. O Teatro da Vertigem é assim: a gente trabalha muito, enfrenta muitas crises e se reinventa todo tempo.

Debate

TATO TABORDA: Como sou compositor, queria começar lembrando como foi o meu primeiro encontro com o Silvio Ferraz, há mais de vinte anos, na Escola de Comunicações e Artes (ECA), na USP, em São Paulo. Organizaram um seminário com ex-alunos[44] do maestro Hans-Joachim Koellreutter,[45] com palestras e concertos. O objetivo era os ex-alunos do grande mestre conversarem, trocarem experiências entre si. Foi assim que conheci Silvio Ferraz e alguns dos seus colegas da ECA. Eu me lembro do Alexandre Klein,[46] um músico que

---

44 Entre os ex-alunos de Koellreutter, cujo método didático tinha por base a liberdade de expressão e a busca do estilo de cada um, estão Cláudio Santoro, Tom Jobim, Edino Krieger, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda, Ernst Mahle, Diogo Pacheco, Isaac Karabitchevsky, Tom Zé, Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, entre muitos outros músicos e compositores brasileiros.

45 Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005), compositor, professor, flautista, regente e musicólogo nascido em Freiburg, na Alemanha, e naturalizado brasileiro em 1948. Expulso da escola em 1936, por se recusar a filiar-se ao Partido Nazista, concluiu os estudos de flauta e regência no Conservatório de Genebra, na Suíça. Denunciado à Gestapo pela própria família, que não aceitava seu noivado com uma moça de família judaica, imigraria em 1937 para o Rio de Janeiro, onde lecionou no Conservatório Brasileiro de Música.Criou, em 1939, o movimento Música Viva e produziu o programa *Música viva*, na Rádio MEC, de 1939 a 1944, quando se tornaria flautista da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB). Em 1949, muda-se para São Paulo, onde funda, em 1952, a Escola Livre de Música Pró-Arte, que ficaria sob sua direção até 1958. Criaria em 1954, em Salvador, os Seminários Livres de Música, origem da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, que seria dirigida por ele até 1962. Com bolsa da Fundação Ford, em 1962, passaria a residir em Berlim, tornando-se, em seguida, diretor do Instituto Goethe em Munique (1963–1964), Nova Déli (1965–1969) e Tóquio (1969–1975), e retornando definitivamente ao Brasil em 1975. Entre suas composições estão *Improviso*, para flauta e piano (1938), *Invenção*, para oboé, flauta e fagote (1940), *Música*, para piano solo (1941), *Noturnos*, para contralto e quarteto de cordas (1945), *Sinfonia de câmara* (1947), *Sistática*, para flauta solo (1955), *Sunyata*, para flauta, orquestra e fita magnética (1968), *Café*, ópera escrita entre 1974 e 1996, com base em texto de Mário de Andrade, *Dharma*, peça para orquestra de câmara e instrumentos elétricos (1993), *Três peças para piano* – obra que reúne peças escritas entre 1945 e 1977 (a primeira, escrita em 1945, dura apenas dois minutos, a segunda, escrita em 1965, é dedicada ao pianista alemão Klaus Billing, e a terceira, mais extensa, de 1977, dialoga com a cultura japonesa); *Constelações* (1982–1983), obra para voz, sete instrumentos solistas e fita magnética, inspirada na série de poemas concretos de Eugen Gomringer de 1953; *Acronon* (1978–1979), um monólogo pianístico, com comentários de orquestra e solistas, cuja partitura esférica de acrílico transparente possibilita ao pianista improvisar, selecionando livremente os signos musicais nela inscritos. Como professor, Koellreutter costumava resumir sua filosofia pedagógica em três tópicos: *Aprendo com o aluno o que ensinar. São três preceitos: 1) não há valores absolutos, só relativos; 2) não há coisa errada em arte; o importante é inventar o novo; 3) não acredite em nada que o professor disser, em nada que você ler e em nada que você pensar; pergunte sempre o porquê. Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 14 set. 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u53419.shtml>.

46 Alex Klein, oboísta e regente gaúcho. De 1995 a 2004 ocupou o cargo de primeiro oboé da Orquestra Sinfônica de Chicago. Diretor artístico do Festival Internacional de Música de Câmara em São Paulo – Oferenda Musical –, é também maestro do Festival Sunflower (Kansas, EUA), maestro do Festival de Música de Saint-Barthélémy (Antilhas Francesas), diretor artístico do Festival de Música de Santa Catarina. Em 2002 Klein recebeu o Prêmio Grammy como melhor solista instrumental com orquestra,

ficou fechado numa sala compondo concertos barrocos. Conheci ali também Eduardo Seincman,[47] que compunha com um serialismo muito rigoroso. E o Silvio Ferraz compôs, nessa ocasião, uma peça muito interessante, e foi a que mais me tocou. Silvio compôs uma peça que comentava as *Bagatelas*,[48] do Webern.[49]

O Silvio tinha composto variações das *Bagatelas* e convidou os músicos e a plateia a participarem da execução da peça. O público participava da matéria sonora da apresentação, fazendo gestos que orientavam os músicos a filtrarem as intensidades da execução sonora. Aquilo parecia uma brincadeira, mas era um signo que apontava para um monte de direções interessantíssimas no que se refere à música contemporânea. Primeiro, pelo jogo que o Silvio propunha à plateia, que também se tornava intérprete da peça. Depois, pela dimensão que

pela sua gravação do *Concerto para oboé e pequena orquestra* de Richard Strauss, sob regência de Daniel Barenboim, com a Orquestra Sinfônica de Chicago. Sua discografia inclui obras de Schubert, a gravação dos oito concertos para oboé e cordas de Vivaldi e de obras de Hummel, Tellemann, Bach, Albinoni, Britten, Martinu, Strauss.

47 Eduardo Seincman é compositor, professor e tradutor. Tem graduação em ciências sociais (FFLCH/USP, 1977), mestrado em artes (ECA/USP, 1983), doutorado em artes (ECA/USP 1990) e pós-doutorado pela New York University (NYU, 1995). Desde 1996, é professor livre-docente do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), voltado, em especial, para as áreas de estética da comunicação musical, composição e análise musical. Autor de *Do tempo musical* (2001), *Sonata do absoluto* (2007) e *Estética da comunicação musical* (2008), entre outros estudos. São CDs de sua autoria: *Histórias fantásticas* (2009), *Sonata do absoluto – trios para Borges, Poe e Machado* (2007), *Em movimento* (1996), *A dança dos duplos* (1995).

48 Sobre as *Seis bagatelas para quarteto de cordas Op. 9* (1913), de Webern, comentaria Schoenberg no seu prólogo à edição da composição: *Assim como a brevidade dessas peças fala a favor delas, também é necessário falar a favor desta brevidade. Há que se considerar que sobriedade exige uma expressão tão concisa. Cada visão pode se converter em um poema, cada suspiro em um romance. Para conter, no entanto, todo um romance num simples gesto, toda a felicidade num só suspiro, faz falta uma concentração que desterre toda a expansão sentimental. Estas peças só podem ser compreendidas pelos que creem que só podemos expressar com sons aquilo que não pode se expressar a não ser com sons.* Leia-se, sobre as *Bagatelas*, o breve e claro comentário de Flo Menezes presente em *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*, livro publicado pela Unesp em 2006.

49 Anton von Webern (1883–1945), compositor austríaco, discípulo de Schoenberg, pertencente à chamada Segunda Escola de Viena, cuja técnica composicional, marcada pelo atonalismo, por inovações rítmicas, timbrísticas e dinâmicas, pela dissolução da melodia e da harmonia no sentido de um serialismo integral e por um estilo singular e extraordinariamente conciso, teria exemplos característicos em composições como as *Cinco peças Op. 10 para orquestra*, as *Seis bagatelas Op. 9 para quarteto de cordas*, o *Trio para cordas Op. 20*, o *Quarteto para cordas Op. 28*, o *Concerto para 9 instrumentos Op. 24*, as *Variações Op. 27 para piano*, além de outras composições para orquestra (*Seis peças Op. 6*, *Sinfonia Op. 21*, *Variações Op. 30*, etc.), entre outras peças.

ele dava a essa cumplicidade entre músicos e plateia, que era bem diferente de outros compositores daquele evento.

Silvio Ferraz imprimia uma outra dimensão à sonoridade, incorporando possibilidades não premeditadas. O que se apresentava ali era um "fato sonoro que suava", ou seja, um som que inundava as moléculas de ar com o suor dos gestos. A intensidade do som era um tema importante e o público dava a sua contribuição nessa experiência coletiva, moldando o resultado. Então, acho muito legal pensar que a música se desenvolveu a partir dessas propostas.

Queria fazer, então, uma pergunta ao Silvio, partindo dessa lembrança do nosso encontro e também aproveitando alguns temas da fala inicial do Antônio Araújo, quando ele menciona quão doloroso pode ser o processo de criação de uma montagem teatral envolvendo um trabalho coletivo. Fiquei pensando que o trabalho do compositor, tradicionalmente, é muito solitário. Mas existem músicos, como aqueles que trabalham com o Teatro da Vertigem, por exemplo, que participam do trabalho coletivo. Esses músicos certamente se defrontaram com as questões propostas pelo grupo: como falar de uma identidade brasileira a partir da experiência em três localidades diferentes – Brasília, Brasileia e Brasilândia? Então eu queria perguntar: como é que um músico pode falar dessas questões no Brasil de hoje? Pois, quando o Silvio tomou a palavra aqui, ficou clara a preocupação que ele tem com o som, a preocupação em saber como a música soa, como as coisas soam. A maneira como Silvio descreveu a interação entre matéria e material tem a ver com essa preocupação. Eu vivo como um observador privilegiado dessas conexões do material que você escolheu e que começam a irradiar...

Há um momento em que o compositor Silvio Ferraz faz uma escolha: é ele quem escolhe aquele material disponível para a composição. Mas a partir dali o compositor perde o seu arbítrio de ouvir os sons, de apreender os materiais, de deixar que as cadeias aconteçam naturalmente, de observar atentamente e registrar aquilo que observa. O que eu pergunto é: como ficam aquelas ferramentas do arbítrio do compositor? Como ficam aquelas ferramentas em que o compositor desenvolve os materiais escolhidos e diz aos intérpretes: "Você toca assim, você faz isso, você fica em silêncio nesse momento, você estica esse som..." Como é que fica o compositor como organizador e arranjador de suas peças musicais?

SILVIO FERRAZ: Essa é uma questão bem complicada. E antes de responder à sua pergunta, quero dar a data do nosso primeiro encontro. Foi em 1980. A gente estava vivendo um momento muito interessante, um momento de muita criatividade. Havia um grupo muito unido e forte, muito ligado aos concretos: aos poetas Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, ao Gilberto

Mendes[50] e a Willy Corrêa de Oliveira...[51] Dois anos depois, em 1982, pá! O mentor de todos nós, que era Willy Corrêa de Oliveira, entrou em parafuso. Isso aconteceu numa reunião do grupo. Willy abriu a reunião lendo um poema do padre Cardenal,[52] e começou a atacar a música burguesa. "Chega de música burguesa!"[53] E ele disse ao grupo que cada um deveria dar a sua contribuição

---

50 Gilberto Ambrósio Garcia Mendes (1922–2016), compositor, regente, professor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, um dos grandes renovadores da música brasileira no século XX. Estudou no Conservatório Musical de Santos, com Savino de Benedictis e Antonieta Rudge, e especializou-se em composição sob a orientação de Cláudio Santoro e Olivier Toni, e frequentando os cursos de férias de Música Nova em Darmstadt, na Alemanha, nos anos 60. Entre suas composições mais conhecidas, estão peças criadas em parceria com os poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, como sua versão coral para *Beba Coca-Cola*, peças para orquestra, como *Santos Football Music* e o *Concerto para piano e orquestra*, peças para grupos instrumentais, como *Saudades do Parque Balneário Hotel*, *Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, *Longhorn Trio*, *Rimsky*, peças para coro, como *Ashmatour*, *O anjo esquerdo da história* e *Vila Socó meu amor*, ou uma peça para soprano solista e ator, como a *Ópera aberta: a soprano e o halterofilista*, entre várias outras obras, incluindo muitas canções e muitas peças para piano.

51 Willy Corrêa de Oliveira, compositor, professor e pianista brasileiro nascido em Recife em 1938. Aluno, nos anos 1960, do regente e compositor Georges Olivier Toni, que o introduz nas técnicas composicionais serialistas, e de Karlheinz Stockhausen, que o introduziria na música eletrônica, estudaria também na Escola Superior de Música de Karlsruhe, na Alemanha, na Office de Radiodiffusion-Télévision Française, em Paris, e no laboratório de estudos eletroacústicos da Philips, em Eindhoven, Holanda. O compositor belga Henri Pousseur, o compositor francês Pierre Boulez e os italianos Luigi Nono e Luciano Berio também seriam influências decisivas em seu trabalho, assim como a música medieval e renascentista e a música popular pernambucana, ouvida na infância. Criador, em 1962, com o compositor Gilberto Mendes, do Festival Música Nova, voltado para a divulgação da música contemporânea no país, e um dos signatários, ao lado de Gilberto Mendes, Damiano Cozzella, Rogério Duprat e Julio Medaglia, do Manifesto Música Nova (1963), foi professor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP desde a década de 1970 até 2003, quando se aposentaria, mantendo, no entanto, aulas individuais para alguns músicos. Entre seus muitos alunos, em mais de três décadas de ensino, estão Silvio Ferraz, Flo Menezes, Luiz Tatit, Arrigo Barnabé, Hélio Ziskind. Compôs, entre muitas outras obras, *Um movimento vivo* (1962), tendo por base poema homônimo de Décio Pignatari, a série *Kitschs* (1968), para piano e fita magnética, *Ouviver a música* (1968), espécie de *happening* musical, *Miserere* (1999–2003), série de peças para piano inspiradas em gravuras do pintor francês Georges Rouault, além de muitas canções, escritas a partir de textos de Brecht, Cabral, Paul Celan, entre outros escritores.

52 Silvio Ferraz se refere a Ernesto Cardenal Martínez, escritor, sacerdote e teólogo nicaraguense, nascido em 1925, discípulo de Thomas Merton e dissidente sandinista, autor de *La ciudad deshabitada* (1946), *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965), *Homenaje a los indios americanos* (1971), *Cántico cósmico* (1990), *El verso del pluriverso* (2005), entre outras obras. Há um manuscrito de *Apocalipsis de Solentiname, para oboé solo*, composição de Willy Corrêa de Oliveira, dedicada "Para Ernesto Cardenal e Julio Cortázar", datado de 1980.

53 Nos anos 1980, Willy Corrêa de Oliveira, enfrentando profunda crise pessoal e profissional, se engajaria na militância socialista contra a ditadura civil-militar. Abandonaria a composição de vanguarda e passaria a compor hinos (da reforma agrária, dos sem-terra, dos grevistas), canções de luta e

para a música revolucionária e que essa seria uma atitude política, porque iria também contribuir para acabar com a ditadura militar no Brasil. Começou assim um debate no grupo sobre música, revolução artística e fim da ditadura.

Nesse ponto da conversa eu estava dormindo, já que sempre durmo nesses debates, mas chegou a minha vez de falar e um amigo me cutucou: "Silvio, é a sua vez!" E eu disse então: "Bem, gente, existem dois Noéis...! Existe o Noel que a gente já conhece e existe o Noel revolucionário!" E comecei a falar uma patacoada sobre o Noel revolucionário. Já naquele dia me veio à cabeça que, com a música, não daria para fazer absolutamente nada... Larguei então a música. Eu e um grupo de compositores. Nós largamos a música por uns seis anos. "Vamos trabalhar na política! Vamos entrar no PT! Vamos trabalhar numa comunidade de base! Vamos fazer campanha para o PT vencer a eleição para governador de São Paulo! Vamos colar cartazes na rua!" E a música foi para o ralo...

Deixei de compor, porque aquilo era coisa de burguês. Melhor seria ganhar a vida tocando um instrumento, ser funcionário público, entrar no sindicato, defender os direitos dos trabalhadores. Ou dar aula de música, ensinar os meninos da periferia... O problema é que eu continuava querendo escrever música revolucionária. Mas, depois dessa fase, só voltei a escrever música em 1988, e só voltei a apresentar as minhas composições em 1991.

Willy Corrêa de Oliveira provocou um abalo sísmico naquele grupo de jovens. Alguns dos meus amigos foram trabalhar com música popular. Rogério Costa,[54] por exemplo, montou um grupo chamado Aquilo Deu Nisso e gravou um CD com canções do Chico Buarque de Holanda. O grupo tocava muito jazz, tocava na noite. E foram cinco ou seis anos até Rogério Costa e o grupo se darem conta de que aquela música popular também não era o que eles queriam

---

canções para crianças, para as Comunidades Eclesiais de Base. Só depois da queda do Muro de Berlim, em 1989, retomaria a sua trajetória experimental. Um conjunto de composições suas, escritas entre 1989 e 2004, reunidas com peças anteriores a 1980, foram editadas em partituras e gravadas em dois CDs pelo Núcleo Água-Forte, em 2006. No mesmo ano, a Editora da USP (Edusp) lançaria também os livros *Peças para piano* e *Canções para voz e piano*, compilando trabalhos do compositor.

54 Rogério Luiz Moraes Costa, saxofonista e professor livre-docente do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, autor de *Música errante: o jogo da improvisação livre* (São Paulo: Perspectiva, 2016). Com licenciatura em artes com habilitação em música pela Universidade de São Paulo (1983), mestrado em musicologia pela Universidade de São Paulo (2000) e doutorado em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003), seu principal tema de investigação é a improvisação. Faz parte da equipe de pesquisadores do NuSom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia) coordenado pelo professor Fernando Iazzetta. Atua como saxofonista e flautista no grupo Entremeios ao lado do pianista e improvisador Alexandre Zamith e dos artistas multimídia e improvisadores Alessandra Bochio e Felipe M. Castellani. Criou também o grupo experimental Orquestra Errante, sediado no Departamento de Música da ECA/USP.

fazer. Então todos nós fomos voltando aos poucos ao compromisso com aquela música que a gente sonhava.

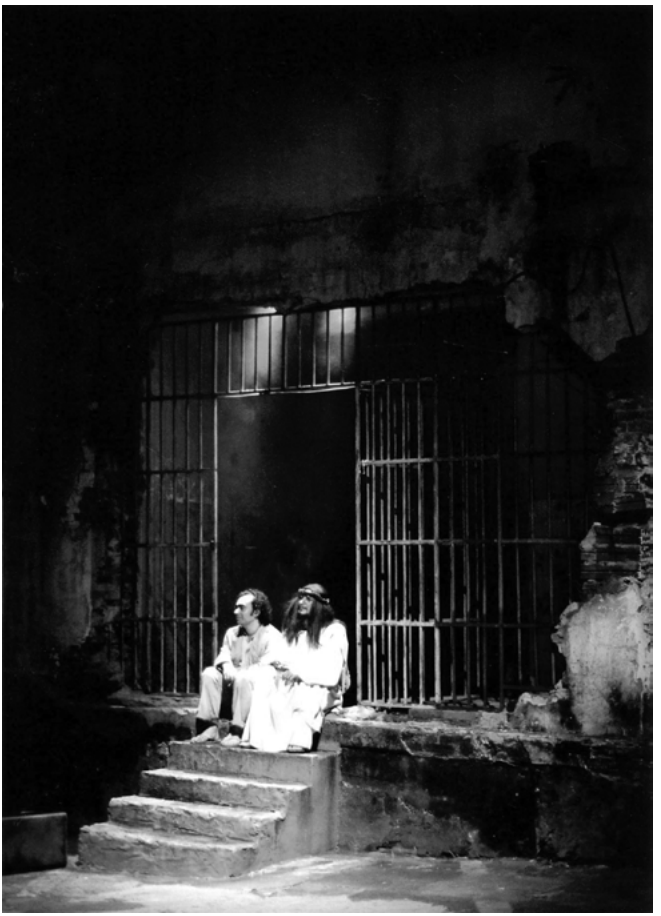
Voltei a compor porque queria voltar a fazer aquele tipo de música... Foi como se eu tivesse sido capturado por um canto de pássaro. Comecei a ficar cada dia mais apaixonado pelo canto de pássaro... Eu me sentia como a gente se sente quando nasce o primeiro filho: você acorda às três da manhã para escutar um sabiá cantar, porque às quatro horas o sol começa a aparecer no horizonte, e então você começa a ouvir aquela musiquinha lá no fundo da sua cabeça... Queria compor e estava apaixonado pelo canto de pássaro. Tentei, então, fazer transcrição de canto de pássaro. E me chamava a atenção o fato de que o canto de pássaro poderia deformar a melodia humana, que eu achava altamente enfadonha. Em geral, a melodia da música erudita é enfadonha, é muito chata. E a melodia na música popular brasileira, ao contrário, é maravilhosa!... Mas eu não sei fazer música popular... Daí eu ter me aprofundado nessa coisa do som.

E então vem a segunda parte da sua pergunta, Tato. Sinto que fui capturado por esse som dos pássaros. Não fui eu que escolhi; fui escolhido pelo som dos pássaros. Não sei se todas as pessoas são assim, mas eu me senti capturado pelo meu tema de trabalho...

ANA MARIA BULHÕES: Antônio Araújo, é sempre muito bom ouvir você falar do seu trabalho. E ver como você consegue manter o trabalho do Teatro da Vertigem, com sangue, suor e lágrimas. Sempre da melhor maneira possível. Pensando na *Trilogia bíblica*, eu tenho algumas curiosidades. Havia nas peças da *Trilogia* um tom bastante provocador. E houve também muitas reações radicais. Algumas até ridículas, de tão radicais. Você faz um teatro que tem uma interferência dupla: é um teatro que interfere na realidade das comunidades e que tenta provocar também uma interferência no comportamento do público, levar a uma reflexão quase orgânica da plateia sobre o que se passa em cena. Então o que eu queria saber é como se dá essa relação entre os atores e o público quando os espetáculos do Teatro da Vertigem são apresentados para plateias estrangeiras, em países como a Alemanha ou a Rússia... Esse público também percebe a cena como uma provocação?

ANTÔNIO ARAÚJO: A reação do público variou muito de um espetáculo para o outro. No *Apocalipse,* a gente teve uma experiência muito boa, que foi abrir ensaios para o público, fazer ensaios abertos quando estava próxima a data da estreia. Em *O livro de Jó* e em *O paraíso perdido* a gente não fez isso. E durante um mês, antes da estreia do *Apocalipse*, havia plateia no ensaio. Era uma plateia que misturava o público do Teatro da Vertigem com alguns convidados do grupo. No final, a gente abria a possibilidade de um debate, a plateia podia fazer perguntas... Não era nada obrigatório, mas a gente recolheu muitos

depoimentos... Aconteceu algo muito bacana a partir desse *feedback*: o trabalho foi sendo aos poucos modificado. Fernando Bonassi reescreveu alguns trechos a partir de questões levantadas pelo público. Eu também mexi um pouco na encenação. Esse *feedback* também afetou a interpretação dos atores.



Teatro da Vertigem. *Apocalipse 1,11*, 2000. Cena com Roberto Audio e Vanderlei Bernardino. Foto: Claudia Calabi

Não estou falando de uma obra aberta, mas estou apontando interferências concretas do público na criação do espetáculo. Um espectador diz que não entendeu uma cena e o ator modifica o jeito de interpretar o texto. Um outro diz que não havia ênfase na figura de João, que desaparece na cena do massacre, e então Fernando Bonassi inclui um texto para João dizer nesse momento, para valorizar o local onde ele está, no corredor do massacre.

Essas são mudanças que foram acontecendo por causa do público. Para nós, com o *Apocalipse*, o público também entrou no processo colaborativo de criação do espetáculo. A plateia colaborou concretamente na criação da obra. No *BR3*, essa mesma abertura para a participação do público voltou, dessa vez num espetáculo itinerante.

Mas quando o espetáculo vai viajar para fora do Brasil, quando vai ser apresentado para um público que não fala português, surge uma outra questão, que é a da projeção de legendas, a fim de que a plateia possa acompanhar tudo que acontece em cena. Isso interfere muito na relação entre os atores e a plateia, mesmo quando se está trabalhando com tradução simultânea. A legenda perturba muito e às vezes atrapalha. Mas o público precisa entender a cena. Então a gente tentou escrever um roteiro, uma espécie de libreto dos espetáculos.

Fizemos esses libretos tanto nas apresentações de *O livro de Jó* quanto nas do *Apocalipse*. Em *O livro de Jó*, esse roteiro/libreto era bastante compacto. No *Apocalipse*, ele era mais longo. Na Alemanha, os patrocinadores da nossa temporada fizeram um libreto para o *Apocalipse* que tinha dez páginas! Tinha pedaços do texto do Fernando Bonassi. E nós fizemos o espetáculo num presídio que ficava fora da cidade de Colônia, na Alemanha. Os espectadores tinham que pegar um ônibus para ir até o presídio e esse libreto era distribuído durante a viagem, que durava quarenta minutos. Então, a maioria dos espectadores lia o libreto e eles sabiam o que acontecia na peça.

Há um lado bom nisso, no sentido de facilitar a compreensão; mas há um lado ruim também, porque os espectadores antecipam a ação, sabem o que vão ver na cena seguinte. Não encontramos alternativa para o libreto. A tradução simultânea era muito perturbadora, é uma das piores coisas para os espectadores, que ficam perdidos nas cenas. Como espectador, prefiro ver cinco ou seis horas de espetáculo falado em russo, sabendo o rumo daquela história, do que tentar me situar a cada cena sobre o que está acontecendo. A antecipação da ação é ruim, mas, se for o caso de eu dormir, eu durmo, tenho essa opção...

O problema da legenda é que ninguém consegue se entender com ela, nem os atores nem a plateia. Num espetáculo em que todos se movimentam, em que você tem que seguir os atores andando de uma cena para outra, daqui para lá, como descobrir onde está a legenda? Quando você trabalha com projeção de legenda, você cria necessariamente um foco de atenção para os espectadores. Só que a gente trabalha cenas com múltiplos focos! Então é complicadíssimo trabalhar com legendas.

No *BR3*, o esquema do espetáculo foi um pouco diferente, porque o que se movimentava era o barco, e os atores também. Havia um esquema de motos para levar os atores de um lugar para outro, na Marginal do Rio Tietê, porque não dá para confiar em carros numa via tão movimentada... Imagina se os atores entrassem num carro para ir de um ponto a outro da Marginal e enfrentassem um tremendo engarrafamento... O barco chegaria naquele ponto e os atores não chegariam e não haveria cena [*risos*].

O espetáculo começava em terra, tinha um prólogo antes da entrada no barco, os espectadores acompanhavam os atores no barco, havia cenas dentro do barco e cenas às margens. E como estava sendo feito o assoreamento do Rio Tietê, as plataformas de assoreamento eram palcos flutuantes às margens, à medida que o barco ia fazendo a travessia do rio. Na parte final, todos estão no ponto de chegada, em terra firme. A estrutura do espetáculo era bastante complicada, porque exigiu um complexo sistema de segurança, com a participação da Marinha e do Corpo de Bombeiros.

MAURO COSTA: Achei interessantíssimo o relato do Antônio Araújo sobre o processo de crise do grupo, na construção do *BR3*. Na verdade, essa ideia inicial de fazer uma viagem entre Brasilândia, Brasília e Brasileia partindo do radical Brasil em comum poderia resultar numa bobagem... Essa busca de identidade, e de uma identificação nacional, já é sinal de um questionamento que só se torna criativo se for para mergulhar de corpo inteiro nessa crise, ou seja, na crítica de tudo que se está vivendo... E, nesse sentido, a crise vivida pelo grupo veio para ajudar, porque as crises trazem tudo à tona, fazem o grupo colocar tudo fora do lugar.

E esse processo de criação num momento de crise tem muito a ver com o processo de composição musical do meu amigo Silvio Ferraz, que se coloca todo o tempo a questão da captura da sensação, do tirar da matéria o material sonoro como sensação, como quem rompe, como quem não está ali, como quem não sabe ainda o que está para ser inventado. A música surge de uma crise, como a manifestação de rua, ou a greve, como um corpo que cai e que revela o que está nas entranhas, em cada um desses momentos, desses gestos, desses acontecimentos. É assim, em crise, que o artista trabalha, no teatro, na música, nas artes plásticas...

E é por isso que os dois relatos de crise – o do Antônio e o do Silvio – se aproximam. A gente sente a potência criativa da crise nos dois relatos. Mas eu discordo do Silvio quando ele diz que o que está compondo não tem a ver com a busca de uma brasilidade, de uma identidade brasileira. Até porque o que é brasileiro está gravado na nossa pele, ressoa nos sinos de Minas Gerais, nos passos das procissões, assim como no canto dos pássaros.

Eu quero lembrar aqui a conferência[55] sobre fonologia do Mário de Andrade, quando ele contou a história do bem-te-vi.[56] Ele dizia que o bem-te-vi é o que está na base da sonoridade anasalada do português brasileiro e da língua tupi; e que o tupi é anasalado em sons como *nheengatu*, *nheen* ou *Anhangabaú* por causa do bem-te-vi, e que o som do bem-te-vi foi o mentor dessa nasalização generalizada das línguas brasileiras. Então acho que essa brasilidade está presente de formas muito diversas e potentes, mesmo onde a gente não procura... E a riqueza dessa procura da brasilidade, que desmontou a tal identidade nacional, está na crítica radical que surge em momentos de crise.

Essa busca está na crítica radical tanto do Silvio quanto do Antônio. Por isto gostei tanto quando ouvi o Antônio dizer que não queria o documental e não queria extrativismo, não queria representação do real. E afirmar que quer uma outra coisa, quer a construção do real, que não tem a ver com falar de Brasília, falar de Brasileia, ou falar de Brasilândia. Eu gostaria que vocês comentassem isso tudo e essa relação entre a crise e a criatividade.

ANTÔNIO ARAÚJO: Concordo que o trabalho corria o risco de virar uma grande bobagem. O trabalho sempre corre esse risco e o *BR3* correu muitos riscos. Até porque, por trás de todo discurso de identidade, existe sempre um discurso de manipulação e de manutenção de poder. A gente viu isso muito fortemente no Acre e tivemos muitos problemas por causa disto. O discurso identitário mantém o governo, que extrai dessa identidade a força para exercer o seu controle sobre as pessoas e os territórios. Quando a gente partiu do radical Brasil, comum aos três lugares, havia um projeto definido. Partimos de lugares concretos para a criação de um lugar imaginário, de um outro lugar, que

---

55 Trata-se de "A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos", trabalho apresentado por Mário de Andrade no Congresso Nacional da Língua Cantada (1937) e depois incluído no livro *Aspectos da música brasileira*, no qual tematiza a heterogeneidade fonética, as diferenças entre uma norma culta em expansão e os falares e cantares regionais, sublinhando, nesses diferentes modos de sonorização, a "questão da nasalização".

56 O comentário sobre o bem-te-vi, no entanto, é extraído por Mário de Andrade do livro de Konrad Guenther por ele citado na bibliografia de seu estudo *Das Antliz Brasiliens* (Leipzig: R. Voigtlaendler, 1927, p. 220). Transcrevemos aqui a passagem de "A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos", referente ao bem-te-vi: *Esta nasalização da língua nacional não escapa aos observadores estrangeiros que nos ouvem. O sr. Konrad Guenther, numa deliciosa página de seu livro ainda tão pouco divulgado entre nós, faz uma curiosíssima observação. Discreteando sobre o bem-te-vi, cujo nome considera admiravelmente adequado aos costumes e à vivacidade do passarinho, observa que tanto o seu canto completo, 'bem-te-vi', como o seu piado, 'piã', apresentam um i nasalizado, como se fosse emitido pelo nariz. Esta entoação é tão caracteristicamente brasileira, confessa o adorável escritor, que muitas vezes, ao conversar com brasileiros, ele se recordava do timbre do bem-te-vi e ficava na dúvida si era o tiranídeo que imitara a entoação dos brasileiros, ou estes a daquele. E conclui afirmando que o metal da voz brasileira condiciona-se muito bem à nossa natureza, e lhe recordava, por sua musicalidade, principalmente na boca das moças, o timbre da clarineta.*

não é mais nenhum desses três lugares iniciais. Nós falamos de questões que servem para construir um discurso de identidade, mas que servem também para erguer uma recusa dessa identidade, para revelar um medo de todos esses clichês identitários.

No Brasil, essa busca de um discurso de identidade começou no século XIX e desde o começo houve uma armadilha por trás desse discurso. O nosso grupo tinha o desejo de pensar esse discurso nos pontos em que ele é problemático, porque talvez a tal identidade não exista. Talvez essa identidade não possa ser capturada. Por isso eu gosto do espetáculo flutuante, da cena móvel e movediça. Não é possível falar de uma identidade brasileira porque essa identidade não é um dado, ela é problemática, ela é uma questão em aberto, permanentemente em aberto, como um rio que precisa ser atravessado enquanto se move constantemente...

SILVIO FERRAZ: Discutir essa questão da identidade nacional é algo que vem a calhar, sobretudo na área musical, porque eu já vi oito ou nove grupos brasileiros de música contemporânea serem limados de eventos internacionais, como o projeto Brasil-França, porque o Ministério da Cultura alegava que eles não tinham a tal "identidade nacional"... Alguns até poderiam viajar e se apresentar no exterior com verbas de governos europeus ou com a ajuda de universidades... E o que é afinal essa identidade nacional? Será que vamos fazer uma "cartilha da identidade"? O que faz um brasileiro "ser brasileiro"? Esta é uma questão bastante complicada; sobretudo no caso do trabalho de compositor, que costuma ser totalmente solitário e não tem a plateia para ajudar a compor ou para abrir um debate sobre brasilidade.

Para mim, a questão da brasilidade começa nos problemas do cotidiano. Um bombeiro brasileiro tem problemas muito diferentes de um bombeiro francês. E ele oferece soluções diferentes também. Talvez cada uma dessas coisas do cotidiano acabe fornecendo um pequeno elemento, algo muito pequeno, que a gente não consegue denominar, que defina uma singularidade, uma particularidade do nosso modo de ser e compreender o mundo. E talvez só seja possível encontrar esses pequenos elementos singulares se a gente se livrar dessa tal macroidentidade, dessa ideia de uma brasilidade grande e imponente...

Na verdade, o que a gente tem, de fato, são diversas microidentidades... O que é ser brasileiro? Ou ser francês? Ou ser belga? São questões do século XIX, que se fizeram pertinentes no debate do século XIX, por razões do século XIX. Mas essas questões precisam ser redefinidas e repensadas no contexto do século XXI.

ANTÔNIO ARAÚJO: Eu tenho muito medo das patrulhas, e sobretudo das patrulhas que se internalizam. Tenho medo dessa gente que policia o trabalho dos outros para dizer se é brasileiro ou não é. Ou para dizer se o trabalho é político

ou não é político. Nós convivemos com muitas patrulhas... Recentemente, nos mecanismos de incentivo cultural, surgiu uma outra patrulha: esse trabalho tem contrapartida social ou não? E qual a contrapartida social que deve ser aceita para que um grupo tenha incentivo cultural? Nós pensamos em teatro, fazemos teatro. Nossas atividades são de teatro, nossos ensaios, nossas oficinas, nossos debates. Se essas atividades podem ser consideradas contrapartidas sociais, ótimo. Mas não vamos mudar o nosso trabalho para nos adequar a um modelo de contrapartida social definido por uma burocracia...

SILVIO FERRAZ: Fiz uma apresentação com Rodolfo Caesar e mais duas mil crianças em Realengo, um bairro do Rio de Janeiro. A gente contava com dois computadores e uns meninos atuavam como DJs. Além disso, havia um grupo de crianças que dançava. Logo nos perguntaram o que havia de brasileiro naquela apresentação. Eu respondi: "Não sei!"

JOSÉ DA COSTA: Silvio falou da técnica e do tema como campos que servem como defesa do artista; eu achei bacana isso e queria fazer uma pergunta a você, Antônio, que também é professor de uma escola de teatro, como eu. Você fala frequentemente, em seus depoimentos e entrevistas, que a criação do Teatro da Vertigem se deu a partir de questões de interesse para o teatro contemporâneo. Tenho a impressão que você fala também de questões teóricas, de discussões que se davam na escola de teatro; e muitas delas ligadas ao trabalho de certos professores. Quanto a esse aspecto, eu queria perguntar que questões, discussões e pessoas animaram vocês a desejar fazer o teatro que vocês fazem hoje. Lembro de professores universitários que incentivam esse teatro de intervenção urbana e de rua ou de participação da plateia. Gente como o professor Sérgio de Carvalho,[57] que promove um tipo de teatro que se faz acompanhar de muitos debates, ou como Lúcia Romano,[58] que escreve sobre teatro físico;

---

57 Sérgio Ricardo de Carvalho Santos, dramaturgo, encenador e pesquisador de teatro, nascido em 1967. É professor de dramaturgia e crítica na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Foi dramaturgista do Teatro da Vertigem, autor do texto de *O paraíso perdido*, primeira montagem da companhia, e editor das revistas de cultura *Vintém* e *Traulito*. Foi um dos responsáveis, em 1997, ao lado de Márcio Marciano, Ney Piacentini e Maria Tendlau, pela criação da Companhia do Latão, grupo voltado para o estudo do teatro épico, da relação entre arte e sociedade e para a intensificação da reflexão histórica ativadora e da dimensão política da atividade teatral. Entre os espetáculos montados por ele estão *O nome do sujeito* (1998), *A comédia do trabalho* (2000), *Ópera dos vivos* (2010), *O pão e a pedra* (2016). Autor, entre outros livros, de *Introdução ao teatro dialético* (2009), *Companhia do Latão 7 peças* (2008) e *Ópera dos vivos* (2014).

58 Lúcia Regina Vieira Romano, atriz, produtora e pesquisadora teatral, formada em teoria do teatro pela Escola de Comunicações e Artes da USP, mestre em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e doutora pela ECA/USP. Professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Unesp, Lúcia Romano foi uma das fundadoras

ou ainda como Johana Albuquerque,[59] que promoveu aquele movimento da Biblioteca de Teatro Brasileiro e do Dicionário do Teatro Brasileiro... Faço essa pergunta porque você foi aluno e, como outros alunos, depois se tornou professor... Queria saber que tipo de aula anima um aluno a se tornar diretor do Teatro da Vertigem e a fazer um teatro como o que vocês fazem...

ANTÔNIO ARAÚJO: Para responder sobre as aulas que me estimularam a fazer o teatro que eu faço, preciso dizer que eu fiz primeiro teoria do teatro, antes de fazer direção teatral. Isso foi bárbaro para mim; eu acho que todo diretor deveria fazer teoria do teatro antes de encenar uma peça... [*ri*] Deve cursar teoria teatral e só depois se dedicar à direção teatral. Para mim, isso foi muito importante. Havia no curso de teoria um questionamento sobre como pensar o teatro. Isto é fundamental. Para mim, foi muito importante debater qual o tipo de teatro que eu queria fazer. Era melhor fazer um teatro de pesquisa, um teatro experimental? Por que era melhor esse tipo de teatro? Eu acho que é muito difícil pensar o Teatro da Vertigem, no seu início ou mesmo agora, sem esse questionamento. Por isso, o Teatro da Vertigem foi, desde a sua criação, ligado à experiência da universidade. Algumas pessoas que formaram o grupo estavam na universidade, vieram da universidade. Nós todos, como grupo, nós nos encontramos na universidade. Então existe aí uma relação muito forte entre o grupo e a vida universitária. Tive vários professores do curso de teoria do teatro na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) que foram fundamentais para mim: Jacob Guinsburg,[60] que lecio-

---

dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, atuando atualmente na Cia. Livre de Teatro. Autora de *O teatro do corpo manifesto: teatro físico* (Perspectiva, 2005) e do *Dicionário temático do teatro brasileiro* (2005), entre outros trabalhos.

59 Johana de Albuquerque Cavalcanti, diretora, atriz, pesquisadora de teatro. Pós-doutoranda em artes cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, com a pesquisa "Estudos preliminares de redação para um futuro histórico biográfico do teatro moderno e contemporâneo brasileiro". Doutora em artes cênicas pela ECA/USP, com a tese *Teatro experimental (1967/1978): pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda*, e mestre pela Unirio, em direção teatral, com a dissertação *Estudo de redação de verbetes sobre diretores de teatro*. Dirige a Cia. Bendita Trupe, sediada desde 2000 em São Paulo. Coordenou a Enciclopédia Itaú Cultural Teatro até 2006, pesquisa que se encontra *online* no seguinte *link*: <http://www.enciclopedia.itaucultural.org.br>.

60 Jacob Guinsburg, crítico, ensaísta, tradutor e professor de estética teatral na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, nascido em Riscani, na Bessarábia, em 1921. Especialista em teatro russo e ídiche, é autor, entre outras obras, de *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou* (1985), *Leone de'Sommi, homem de teatro do Renascimento* (1989), *Aventuras de uma língua errante: ensaios de literatura e teatro ídiche* (1996), *Da cena em cena: ensaios de teatro* (2001). É também o diretor presidente da Editora Perspectiva.

nava estética teatral; Elza Vincenzo,[61] de história do teatro; Renata Palotinni,[62] de dramaturgia e crítica; Sábato Magaldi, professor de crítica teatral e teatro brasileiro; José Eduardo Vendramini, professor de direção teatral... Tive professores maravilhosos. E no começo o Teatro da Vertigem era um grupo de estudos. Nós nos reunimos a princípio para fazermos um grupo de estudos.

O Vertigem começou, então, assim, como um grupo de estudos, cujo tema de interesse era a física clássica aplicada ao movimento preciso do ator. Esse era o objeto de estudos do grupo. Só que, antes de começarmos a estudar o tema, nós nos vimos diante de um dilema, de uma questão, que era: como é que a gente faz essa pesquisa? E aí fomos fazer uma pesquisa sobre a pesquisa. A gente foi estudar metodologia científica, pegamos um livro de metodologia. E encontramos ali um monte de elementos para questionar... Para depois entrarmos propriamente no tema da física, da mecânica clássica, do movimento. Eu acho que existe uma correlação direta entre a passagem pela universidade, a formação do grupo de estudos e a escolha de um teatro experimental para trabalhar.

JOSÉ DA COSTA: Eu teria uma outra pergunta: como é que você pensa a questão da técnica, sendo professor de direção teatral? Você acha que isso é uma preocupação para professores de arte, ou acha que isso parcialmente não procede porque se trata de aquisições em algum grau resultantes de treinamento?

ANTÔNIO ARAÚJO: Eu tenho uma resistência seriíssima com essa questão da técnica, com esse pensamento tecnicista. Adorei o comentário do Silvio, quando ele falou sobre a paixão pela música, ou quando Silvio falou da admiração dele pelas *Bagatelas*, de Anton Webern. Você pode partir de uma obra e pode inventar o seu próprio fazer em torno dessa obra. Não é obrigado a seguir uma técnica previamente estabelecida a fim de desenvolver uma criação. Você inventa o seu próprio fazer. Você vai ter que quebrar a cabeça para entender como é que você vai conseguir realizar tudo que pretende.

---

61 Elza Cunha de Vincenzo, estudiosa, já falecida, da história do teatro, da obra de Gianfrancesco Guarnieri e da dramaturgia feminina de fins dos anos 60. Foi professora na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, e autora de *Um teatro da mulher*: *dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo* (1992).

62 Renata Monachesi Pallottini, poeta, advogada, dramaturga e tradutora paulista, nascida em 1931. Foi professora da Escola de Comunicações e Artes (ECA) e da Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo e faz parte também do corpo docente da Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, em Cuba. Autora, entre outros livros, de *Acalanto* (1952), *O cais da serenidade* (1953), *O monólogo vivo* (1956), *A casa* (1958), *Os arcos da memória* (1971), *Coração americano* (1976), *Noite afora* (1978), *Cantar meu povo* (1980), *Cerejas, meu amor* (1982), *Ao inventor das aves* (1985), *Esse vinho vadio* (1985), *Um calafrio diário* (2006), *Chocolate amargo* (2008), *Teatro completo* (Perspectiva, 2006), reunindo suas 21 peças; *Chez Mme. Maigret* (2011).

A gente veio de uma década e pouco, de 1980 até meados de 1990, em que o pensamento tecnicista era muito forte. Havia esse pensamento nos diretores de teatro, nos atores, no pessoal que trabalhava com cenografia, figurinos, sonoplastia, nos bastidores do teatro. Havia uma obsessão com a técnica. Os atores pensavam: qual técnica eu preciso aprender? Qual delas eu ainda não aprendi? Um bom ator era uma espécie de *one man show* de técnicas. E qual era o questionamento artístico desse ator? Por que ele fazia arte, por que ele fazia teatro? Essas questões ficavam em segundo plano. E a escola era o lugar onde se aprendia uma coleção de técnicas.

Não acredito em fazer teatro assim. Não é que eu não acredite na existência de técnicas de teatro ou na necessidade de um aprendizado técnico mínimo, mas é que é preciso haver um contraponto, é preciso discutir o projeto artístico. Todos os meus alunos sabem que eu faço essas perguntas: qual é o seu projeto artístico? O que você pretende como artista? Não sabe? Então busque aprender a questionar o seu ofício, a sua arte. Muitos alunos chegam com essa demanda: queremos conhecer as várias técnicas dos encenadores do século XX! Tudo bem. Mas por quê? Para quê? Não pense que a escola é uma coleção de técnicas! Sou radicalmente contra isto! Há elementos de técnica no trabalho teatral, mas que estão a serviço de um projeto.

Com os alunos interessados em direção teatral, eu trabalho com exercícios que servem para identificar problemas. Um dia é dedicado aos exercícios e a algumas técnicas de teatro; o outro é centrado no projeto artístico de cada um dos novos diretores. É claro que estamos falando de grupos pequenos de alunos. Os cursos têm cinco ou seis alunos de direção. Então, é possível dar um atendimento individualizado. E a questão da técnica é encaminhada dentro de um processo de aprendizado e de construção de um projeto artístico e de uma pesquisa cênica. O aluno que quer ser um diretor de teatro tem que entender o processo, tem que se movimentar dentro dele, e eventualmente vai descobrir que o trabalho não está pronto, que é preciso fazer mais perguntas e obter novas respostas.

MARISA RESENDE: É um prazer ouvir vocês, e foi um prazer ouvir as peças do Silvio apresentadas aqui, na abertura desse encontro, que foram lindamente trabalhadas pela Annita e pela Lídia. A gente sai com a cabeça rodando com uma porção de ideias; e me ocorre uma pergunta, quando ouço ambos se dizerem tão sensíveis aos estímulos de fora. A pergunta é para os dois. Diante das experiências de vocês dois, cada um em seu campo de trabalho – Silvio Ferraz enfatizando o material e Antônio Araújo, a vivência do grupo –, como fica para vocês o risco da grande bobagem? Onde fica o senso crítico que norteia uma escolha e que faz você modificar o trabalho, sem ser necessariamente por um estímulo de público, mas por uma correção que se faça necessária dentro

de vocês? Ou seja, eu estou cobrando que o criador se exponha aqui, de uma forma talvez mais transparente, em função das escolhas que faz.

SILVIO FERRAZ: Isso toca naquilo que estava sendo falado sobre a questão da técnica. E aí a gente tem que fazer uma distinção. Convivo com poetas para tudo quanto é canto e a matéria básica dos poetas é a língua, uma língua que ele vai reformar, recriar, reinventar, deformar, aprender a brincar com ela. E todos nós aprendemos a língua quando crianças. Mas com a música isso não acontece. A gente não aprende a linguagem musical desde pequenino. A gente tem um longo aprendizado para aprender a tocar as notas, ler as notas, escrever as notas musicais. Então existe um aprendizado técnico e existe um aprendizado da linguagem musical e a gente confunde os dois. É como a linguagem da computação. Você tem que aprender a programar, aprender a linguagem da computação. Mas aprender a programar é também aprender a ter chão, a ter uma base sobre a qual você pode criar, inventar.

No teatro é diferente, assim como na poesia ou na prosa. No teatro, você já tem o chão porque você convive com o espaço, com o movimento, com a fala, com as cenas do cotidiano, desde criança. Então, quando se fala de técnica no teatro, é muito diferente de se falar de técnica musical. Quando se fala de uma técnica musical, a gente fala da técnica de fulano ou de beltrano, ou seja, a gente fala de uma variação crítica da linguagem musical. Quando eu ouço uma música ou leio uma partitura, eu digo: isto está bem escrito ou mal escrito de acordo com tal técnica... Como eu vou me livrar de todos esses pressupostos? Como é que eu vou dizer: "Não, esse cara já aprendeu a linguagem musical e então ele está escrevendo a partitura dele nessa linguagem musical..." Como me livrar dos pressupostos das técnicas aprendidas no estudo de outros compositores? Como fazer uma avaliação crítica do trabalho desse compositor para que o trabalho possa se desenvolver?

Quando a gente começa a escrever, surge um problema. Eu tenho alunos de composição. Sempre tento conversar com alguns alunos e mostrar os problemas para eles. Eu tenho tentado fazer isso de maneira bem simples, que é a seguinte: vou fazendo um processo meu, de leitura de partituras; então eles chegam com uma música que estão rascunhando e eu tento tocar a partitura no piano. Daí, eu vou ter que aprender a ler aquela música do zero. Vou errar mil vezes. Eu não sei exatamente o que o aluno está pretendendo ali. E vou ter que me expor totalmente no processo de leitura, tentando descobrir: qual é o problema que ele está se colocando? Quer dizer: ele se colocou um problema, e eu vou descobrir onde ele está tropeçando. E vou dizer isso para ele: "Olha, eu tentaria resolver esse problema por aqui, ou por ali..." Então, quando se trata de música, a avaliação crítica é bem complicada, porque você tem uma

avaliação crítica no processo de composição e uma outra avaliação crítica da peça musical pronta, acabada. No teatro, eu vejo que o Antônio está fazendo algo parecido: uma avaliação crítica durante o processo de trabalho e uma outra avaliação do espetáculo já pronto.

ANTÔNIO ARAÚJO: Acho essa pergunta muito difícil de responder. Quando a gente trabalha com arte, especialmente esse tipo de arte que a gente faz, experimental, o risco da grande bobagem existe sempre, e existirá sempre... No teatro, a gente controla e não controla o que faz. O controle é só parcial. Ainda mais porque se trata de um trabalho coletivo e você tem interferências o tempo todo. Aquilo que você vai criando é seu e também não é seu; e você domina e também não domina; e às vezes o processo vai levando o grupo para lugares que não são exatamente aqueles que você tinha pensado no início. Acho que o risco da grande bobagem é concreto, é real sim. E com a obra pronta, você pode ainda pensar: "Meu Deus do céu! Como é que eu não vi isso antes, como é que isso me escapou?" O risco não é só a grande bobagem, mas também é descobrir que você está se repetindo, ou está repetindo o outro... E você às vezes não se dá conta disso durante o processo de criação. Por mais que você queira, por mais que fique atento, você está dentro do olho do furacão, tentando olhar para o que está lá fora... Então eu acho complicado.

É tão complicado esse processo coletivo de criação que ele é desgastante, demanda tempo; todo mundo tem voz, todo mundo fala, tudo pode mudar. É um processo coletivo e tem múltiplos olhares. Essa multiplicidade pode ser muito boa, claro, mas exige muita atenção. Às vezes, você está se encaminhando para uma solução e alguém fala: "Ah... me poupe disto! Assim é muito piegas..." E você percebe que aquilo é verdade e muda imediatamente de rumo. Há um peso enorme nesse processo coletivo, mas também existe uma contrapartida muito positiva. É muito bom ter uma multiplicidade de olhares e ter às vezes também um choque de olhares. Você pensa o processo de criação em várias instâncias. O dramaturgo pode propor algo diferente do que o diretor queria. Ou o diretor faz uma mudança e o ator não consegue fazer. Ou o ator cai de sola naquilo que o dramaturgo escreveu... A todo instante existe um *feedback* crítico.

No *Apocalipse 1,11* e no *BR3* nós tivemos acompanhamento dos ensaios por um dramaturgo, que é esse sujeito que está dentro e fora do trabalho, que não está no dia a dia mas que aparece volta e meia trazendo um olhar crítico sobre o que se está ensaiando. Então, o dramaturgo nos permitiu ter um *feedback* crítico muito importante. No *Apocalipse*, a gente teve um período de experimentação nos ensaios abertos, o que fez com que a gente tivesse também o *feedback* do público. Nada garante que a gente não faça uma grande bobagem, mas fica mais difícil...

SILVIO FERRAZ: Você conhece aquela história do Stravinsky? Pois é... Stravinsky tinha grandes críticas à *Nona sinfonia* de Beethoven.[63] Ele achava horroroso o final da sinfonia. Vinha uma bandinha e tocava: "Pom Pom Pim Pim..." [*imita o trecho final da melodia*] Stravinsky dizia: "Essa banda é horrorosa... Isso é uma besteira... Como é que Beethoven compôs essa besteira no final da sinfonia?" Mesmo Beethoven corria o risco de fazer uma grande bobagem... E às vezes a grande bobagem não é tão grande assim... Ou há pequenas bobagens que fazem o trabalho sobreviver... Se tudo é certinho demais, isso é um problema... A gente às vezes precisa de um errinho.

WALDER VIRGULINO: Minha pergunta é para Antônio Araújo. Eu tive uma premonição. Foi sobre a questão da inevitabilidade do religioso, que você abordou quando contou a história de que o seu grupo, embora estivesse querendo fugir do tema religioso no processo de criação do *BR3*, não conseguiu evitar esse tema. Nesses últimos dias, eu estava lendo a *Trilogia bíblica*, e lendo com uma Bíblia na minha mesa. Minha empregada doméstica, que é evangélica, perguntou por que eu estava tão interessado na Bíblia. Disse a ela que estava estudando o trabalho de um grupo de teatro, que trabalha com a questão do sagrado e que fez um espetáculo chamado *Apocalipse 1,11*. Ela ficou com os olhos esbugalhados. Queria ver as fotos do espetáculo. Então, eu abri o livro e mostrei para ela aquela foto da cena do João com a noiva. E comentei que a noiva era uma prostituta. Ela então me respondeu: "Lógico! A prostituta é a Igreja Católica...!" Eu então mostrei a foto de João na prisão. Ela disse: "Lógico! João entra na prisão e é torturado! Ele sofre muito... Como eu sofri... Quem está em crise está sofrendo..." Ou seja, ela estava me fazendo um alerta: todos sofremos, e todos vivemos em crise, e a crise é de fé. Ela estava ali falando para mim sobre a inevitabilidade do religioso. Imaginei que o grupo deveria estar em crise, depois de enfrentar esse tema da inevitabilidade do religioso, numa viagem pelo Brasil.

Acho que vivemos uma crise ampla: crise do teatro, do ator, da universidade, do mundo em que a gente vive. Então, fiquei pensando muito numa frase sua sobre o problema do ator. Você falou sobre a preocupação em fazer com que o ator, que conhece as mais diferentes técnicas de teatro, que sabe colocar o pé nas alturas, ponha o pé no chão, deixe de olhar apenas o próprio umbigo. Como fazer o ator sair desse seu umbigo para ver o mundo em torno dele? Como encarar um mundo que inevitavelmente vai levá-lo a uma situação de crise? Como fazer um ator inteligente, consciente da realidade do mundo, enfrentar situações de crise? A questão é basicamente esta: trabalhando com

63 A *Sinfonia n.° 9 em ré menor, Op. 125* (1824) é a última sinfonia completa composta por Ludwig van Beethoven (1770–1827). Incorpora parte do poema "An die Freude" ("À alegria"), ode de Friedrich Schiller, cujo texto é cantado no seu movimento final, que ficaria conhecido como "Ode à alegria".

atores inteligentes, como fazer esses atores terem consciência desse estado poético, desse estado de poesia, que para mim é fundamental, e levarem o teatro até a questão da vertigem, até a questão da compreensão da vertigem, e da experimentação da vertigem?

Eu senti, acompanhando a evolução dos seus trabalhos, que os seus atores foram mudando. Os seus vídeos são muito diferentes. No princípio, existia em cena aquele lado pomposo do sagrado, quer dizer, tem a própria evidência da Igreja; a Igreja gótica, mesmo. Então, isso foi mudando, de um trabalho ao outro, até chegar ao *Apocalipse 1,11*. Nessa trajetória do grupo, *O livro de Jó* marcou uma mudança nessa presença do sagrado em cena: havia ali uma preocupação com os nomes dos personagens; os personagens passaram a ter nomes bíblicos.

No primeiro espetáculo da *Trilogia bíblica*, *O paraíso perdido*, os personagens tinham nomes abstratos: era O Anjo Caído, era A Mulher... E isso foi mudando até chegar ao *Apocalipse 1,11,* e aos personagens com o pé no Brasil. No *BR3*, sinto que o seu teatro mudou completamente de linguagem. Na *Trilogia bíblica*, houve, do primeiro espetáculo ao terceiro, uma evolução nesse sentido poético, e, ao chegar a *BR3*, essa mudança de linguagem levou a uma situação de crise. Então, como um crítico à distância desse processo que você viveu, queria que você falasse um pouco do estado poético do ator, do ator no Teatro da Vertigem.

ANTÔNIO ARAÚJO: Vou tentar responder à sua pergunta pensando no modo como o grupo trabalha. O ator vai construindo a sua visão do espetáculo, porque o ator do Teatro da Vertigem é um pouco encenador e é um pouco dramaturgo. Ele vai experimentando possibilidades de cena durante os ensaios. Então, o ator traz essa visão para um *workshop*, para uma improvisação. Numa pesquisa de campo, o ator sai do ensaio, vai para a rua, vai para um lugar e, a partir dessa experiência de fora do ensaio, a partir dessa experiência com o mundo, ele transforma as suas impressões num *workshop*. Nesse sentido, quando o ator participa de uma improvisação, o "dentro" e o "fora" dialogam entre si no trabalho do ator mesmo. E então entra em cena o meu depoimento pessoal como diretor do espetáculo. E o depoimento dos outros atores. E o depoimento do dramaturgo, o depoimento do iluminador... Nesse choque de depoimentos, nessa batida, nessa colisão, um é obrigado a prestar atenção no outro e o espetáculo vai surgindo justamente desse choque de depoimentos. Por isso, o teatro não deixa de ser uma experiência pessoal, de caráter introvertido, digamos umbilical, mas que se defronta com outras experiências pessoais. E esse confronto cria uma segunda instância. E nessas duas instâncias, entre o pessoal e o coletivo, a poesia vai se formando no trabalho dos atores.

O grupo do Teatro da Vertigem teve essa experiência poética em muitos trabalhos. Às vezes, isso acontece em determinado elemento, determinada cena, ou determinada proposição, que vem da história que estamos contando no espetáculo... O grupo decide pegar uma cena e propor um *workshop*. Ou então um ator propõe uma improvisação, a partir de uma experiência dele, lembrando de quando tinha cinco anos e brincava na goiabeira do quintal da casa da avó e... sei lá eu, isso vira uma cena, que é compartilhada por todos. Depois aquela cena é tomada por outro ator, e não por aquele que a propôs inicialmente; e, então, aquela cena já vira outra, porque nasceu de uma história daquele primeiro ator, mas se transformou com a experiência daquele segundo ator, e assim vai... Essa troca vai juntar a história da goiabeira com outra história, a da jabuticabeira da memória de outro ator, e depois eu entro e faço uma interferência na cena a partir de uma memória que tenho de um banho num córrego do interior e aquilo vira uma terceira história que vai ser incorporada ao espetáculo. Todo esse trabalho coletivo rompe com uma visão personalizada demais, com a questão individual, personalizada ou mesmo umbilical.

Além disso, ao longo do processo de trabalho a gente vai colecionando histórias de gente que nos visita, de pessoas com as quais entramos em contato nas pesquisas de campo ou em palestras, de convidados para ver os ensaios, ou mesmo dos espectadores dos ensaios abertos. Houve muito disso no processo de trabalho do *BR3*. Sempre queríamos ouvir as pessoas: "Qual é a sua impressão, o que você acha de Brasilândia? Ou qual a sua experiência de Brasília? Você tem alguma história para contar de Brasileia?" E vinha um arquiteto falar sobre Brasília como projeto urbanístico modernista. Ou um antropólogo falar sobre a vida numa comunidade de fronteira. E essas impressões e histórias iam se somando e se misturando, e isso foi construindo algo que não era só a minha visão, a minha particularidade, a minha individualidade, e sim uma visão coletiva, resultado de uma experiência coletiva.

ALEXANDRE FENERICH: Queria voltar ao sino a que o Silvio Ferraz se referiu. Eu percebi esse sino no meio dos cantos, que estão lá na segunda peça para piano; então, no meio de tudo aquilo, eu percebi o sino, mas não percebi como sino! Eu percebi aquilo como um som qualquer que associei com o resto; percebi que ele estava ali, naquilo que a Annita estava interpretando, e aquele som se espalhou, se misturou com o gesto que ela fez, e aquilo estava junto aos demais sons da peça. Então, esse sino para mim não era um sino. Então veio o Silvio e comentou: "Isso para mim não é um sino. É um som que está na minha imaginação, que ficou marcado na minha lembrança". Então, a imagem do sino se mistura com o acorde que eu ouvi, ou com o que eu lembro desse acorde. Então, depois de ouvir outra vez esse acorde, e de ouvir a sequência que vem depois dele, vou procurar um sino que não existe.

O que eu quero dizer é o seguinte: o que era particular no momento da escuta de repente se transforma porque reverbera a história dessa minha escuta. E a cada vez que você ouve uma peça, essas reverberações são diferentes. Eu já ouvi essa peça do Silvio Ferraz em outra ocasião, em outro lugar, em São Paulo, numa circunstância completamente diferente de hoje, num espaço totalmente distinto deste aqui, no Rio, na Fundação Casa de Rui Barbosa. E minhas impressões de hoje, no Rio, se somaram àquelas de São Paulo. Agora eu escuto um sino naquele trecho, por causa do seu comentário sobre o sino.

SILVIO FERRAZ: É que este piano daqui é perfeito!

ALEXANDRE FENERICH: Claro! Há também a diferença do som dos pianos!

SILVIO FERRAZ: É preciso prestar atenção na afinação dos instrumentos!

ALEXANDRE FENERICH: Claro! E além dessa pergunta – para você comentar as reverberações da escuta – tenho ainda outra questão. Por que, Silvio, você fala da questão do ritornelo[64] como um fator da música? Você fala do ritornelo como um elemento que move, como um "movedor" da música, como o jogo entre a repetição e a quebra da repetição. Você escreveu, num texto, que "a casa fica plena quando está com mantra tibetano". Então não há uma preocupação com o devir na música, com o que está por vir? A escuta não é ansiosa pelo que virá?

SILVIO FERRAZ: Respondendo rapidamente a você, Fenerich: essa história do sino me veio depois, ele entrou no meio da composição e poluiu um pouco a minha escuta... Talvez eu tenha que me livrar dos sinos, assim como eu tentei me livrar dos pássaros um tempo atrás... É aquela história sobre "ser capturado". Por quem eu fui capturado? Pelos sinos da igreja... ou por essas coisas maravilhosas que são os tambores de crioula,[65] essas "mulheres tocadoras caixeiras do Maranhão"...[66] Ouvir aquelas mulheres tocando caixas é um treco interessantíssimo! Elas estão nas festas do Divino. Essas memórias acabam

---

64 Leia-se, sobre essa questão, o livro *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea* (São Paulo: Educ: Fapesp, 1998), de Silvio Ferraz. Além da palestra "Ritornelo: tempo: música", apresentada por ele no II Colóquio Deleuze-Guattari, realizado no Rio de Janeiro em agosto de 2011, que pode ser encontrada *online* no seguinte *link*: <http://sferraz.mus.br/palestra_deleuzeboulez/deleuze_boulez2.html>.

65 Tambor de crioula: dança afro-brasileira, popular no Maranhão, que envolve dança circular, canto e percussão de tambores.

66 A Festa do Divino, realizada sete semanas depois do Domingo de Páscoa, no dia de Pentecostes, para comemorar a descida do Espírito Santo sobre os doze apóstolos, e celebrada no Brasil desde os séculos XVII e XVIII, é uma das manifestações populares mais difundidas no país. Tem, no Maranhão, a peculiaridade de ser conduzida por mulheres, as Caixeiras do Divino do Maranhão, mulheres que escolhem o repertório musical, cantam cantigas tradicionais, improvisam versos e tocam tambor, guiando, assim, todas as etapas desse ritual do catolicismo popular.

atraindo a gente, e acabamos colocando esses sons de não se sabe onde dentro de uma música, dentro de um lugar, ou dentro de outro, a gente nem sabe se está mesmo colocando aquilo numa composição ou não. Então, esse treco do sino, é claro, é uma sacanagem, mas na verdade você acabou inventando o seu treco um pouco mais adiante...

Eu me lembro das palestras do compositor francês Edgard Varèse[67] sobre uma peça que ele compôs chamada *Hiperprisma*.[68] Na primeira palestra em que ele mencionou a composição, ele disse: "Esta peça é baseada num prisma. Eu imaginei um prisma de quatro dimensões..." Passou-se um tempo e Varèse foi convidado a dar outra palestra sobre sua composição. E ele se saiu com o seguinte: "Esta peça foi inspirada numa questão da química, de como as moléculas são formadas em determinadas condições..." Mais adiante, noutra palestra, ele fez questão de esclarecer que, na verdade, a composição falava sobre cristais: "Na hora de compor, eu pensei na cristalografia, em como os cristais são formados..." Ou seja, em cada palestra, Varèse mudava a história da composição de *Hiperprisma.* Em cada palestra a composição tinha uma inspiração diferente, tinha uma lembrança diferente, havia sido feita num lugar e numa circunstância diferentes...

Quando falo da minha música eu me lembro do Varèse. Neste depoimento aqui eu falei dos sinos. No próximo, talvez eu fale mais de Vivaldi, ou quem sabe do fato de que eu gosto de ficar sentado no piano improvisando, e toda a minha música vem dessa improvisação, dessa brincadeira ao piano... Então há muitas respostas para a sua pergunta sobre as reverberações da escuta e da inspiração.

Sobre a outra pergunta que você fez, bem, as repetições... Isso tem a ver com as reverberações também... Dentro de um espetáculo, ou dentro de um ciclo qualquer, você acaba criando um amálgama. Então, é claro que você vai ouvir

---

67 Edgard Victor Achille Charles Varèse (1883–1965), compositor francês que se radicou em Nova York no início do século XX, para quem a base sólida da música era o "som". Voltado para a pesquisa de novas fontes, novos instrumentos (como o *theremim*, o *ondes Martenot*, o *dynaphone*, a *fita magnética*), nova técnica composicional e para o redimensionamento dos parâmetros sonoros musicais e a "liberação do som", seu processo de composição teve nas polirritmias e dissonâncias, na alternância de sons instrumentais e sons gravados, na recusa a modelos formais preestabelecidos alguns de seus elementos fundamentais. Autor de *Amériques* (1921), *Hyperprisme* (1923), *Octandre* (1924), *Intégrales* (1925), *Ionisation* (1931), *Density 21.5* (1935), *Étude pour espace* (1947), *Déserts* (1954), *Poéme électronique* (1958), *Nocturnal* (1959–61), entre outras obras. Cf. "Varèse: a composição por imagens sonoras", de Silvio Ferraz (*Musicahoje*, 8 – maio 2002, revista de pesquisa musical do Departamento de Teoria Geral da Música da UFMG – Belo Horizonte).

68 *Hiperprisma*, obra de Varèse para 16 instrumentos de percussão e nove instrumentos de sopro, escrita em 1922–1923 e marcada por mudanças constantes de andamento e por um jogo sistemático de oposições entre as tessituras e as intensidades e entre os instrumentos de sopro e as percussões.

os sons do piano dentro da voz, ouvir as questões da voz dentro do piano e por aí vai. Isso é um treco que eu descobri muito recentemente. Se você colocar uma pessoa sentada, lendo uns poemas dela mesma, com aquela tensão de estar lendo um poema, com a tensão de não ser atriz, com a tensão de não ser cantora, como será essa leitura? Esta era uma ideia que eu tinha na cabeça: pegar a voz de quem está lendo; a voz da pessoa que está lendo é uma voz esquisitíssima. É uma voz que a gente inventa, ou tem na memória. Cada um de nós tem a voz de quem está lendo um poema, de uma outra maneira, na cabeça. As coisas acabam ecoando, de uma forma ou de outra, dentro da nossa cabeça. E acabam ecoando talvez pelas sonoridades que são muito parecidas.

Um compositor, assim como todo artista, fica sempre preso a certa sonoridade que fica ecoando em sua cabeça por muito tempo. Aquilo é como se fosse um mantra tibetano. Esse é o nosso ponto fixo. Agora, no mantra tibetano, estamos todos num ponto fixo. O mantra é o ponto fixo e cada um cria os seus pontos de fuga para onde acaba viajando, visitando outros lugares. Na música erudita, na música de concerto europeia, o mantra tibetano é entoado para quem está sentado numa cadeira de teatro e depois vai sair com os amigos, tomar um chope, etc. e tal. Mas ali, no teatro, aquele mantra não é muito adequado, não é mesmo? Veja: há compositores que fizeram esses mantras; então eu acabo incluindo as escapadas todas dentro da minha partitura... Acho que seria um pouco por aí a minha resposta. Depois a gente pode conversar sobre isso com mais calma também.

TATIANA MOTTA LIMA: Eu tenho uma pergunta para o Antônio Araújo. Lendo os textos e lembrando dos seus espetáculos, vejo que eles se movem entre vários pares de opostos. Opostos para os quais parece que não se encontra, e não temos que encontrar mesmo, um lugar de repouso. Isso me parece muito rico. Então o seu trabalho é um mover-se entre o sagrado e o profano, entre o mítico e o urbano, entre o político e o existencial, entre o público e o privado, entre o ficcional e o real.

Você reconheceu essa dualidade aqui quando comentou o processo de trabalho do *BR3*. Você disse: "Essa cidade da qual a gente quer falar é uma cidade ficcional. Ela tem um aparato concreto, a gente viaja e percorre uma cidade concreta, mas a cidade do espetáculo é ficcional". E quando você fala da viagem que o grupo fez, você chama a atenção para o fato de que se tratou de uma viagem dupla, a viagem exterior e a viagem interior, a viagem para fora do teatro e a viagem para dentro, realizada pelo ator e pelo grupo. O tempo todo a sua fala é cheia de pares de opostos, para os quais não existe lugar de repouso.

Para o grupo, no processo de criação do *BR3*, esses opostos parecem ter apresentado muitos pontos de fricção, de tensão. Esse entrelugar, esse lugar de fronteira que vocês buscaram, foi também um lugar de conflitos, de crise. E, nesse jogo

de opostos, tem um polo específico que me interessa muito: a oposição entre sagrado e profano. Acho que a gente tem dificuldade, hoje, de pensar a noção do sagrado. Essa noção já vem para nós todos hoje carregada de uma grande crítica. É como se a gente estivesse falando de algo nostálgico, de algo que ficou em algum lugar do passado. Já que, depois da morte de Deus, como nos lembra Nietzsche,[69] não dá mais para falar em sagrado como se falava antigamente.

O Teatro da Vertigem acabou trazendo a noção do sagrado para dentro do espetáculo. E essa tensão entre aquilo que diz respeito a uma instância mítica, transcendental, sagrada, e uma visão material, laica e política do teatro está presente não apenas no processo de trabalho do Teatro da Vertigem, como também no de outros grupos fundamentais do teatro brasileiro contemporâneo, como o Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa,[70] ou o Centro de Pesquisa Teatral, o CPT, de Antunes Filho.[71]

---

69 A frase "Deus está morto" ("Gott ist tot"), de Friedrich Nietzsche (1844–1900), reiterada em *A gaia ciência* (1882), nas seções 108 – *Novas lutas*, 125 – *O louco* e 343 – *Sentido da nossa alegria*, seria retomada, pelo filósofo, em *Assim falou Zaratustra* (1883–1885): *Deus está morto! Deus permanece morto! E quem o matou fomos nós! Como haveremos de nos consolar, nós os algozes dos algozes? O que o mundo possuiu, até agora, de mais sagrado e mais poderoso sucumbiu exangue aos golpes das nossas lâminas.*

70 José Celso Martinez Corrêa, dramaturgo, ator e diretor teatral, nascido em Araraquara (SP), em 1937, uma das figuras mais significativas do teatro e da vida cultural brasileira contemporânea. Criou em 1958, com Amir Haddad, Jorge da Cunha Lima, Carlos Queiroz Telles, Renato Borghi e outros, o grupo Oficina, cujo primeiro espetáculo foi, nesse mesmo ano, uma peça de sua autoria – *Vento forte para um papagaio subir*, com direção de Amir Haddad. Entre outros espetáculos, o grupo montou *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, e *Roda viva*, de Chico Buarque, em 1968, *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht, em 1969, *Gracias Senõr* (criação coletiva) e *As três irmãs*, de Tchekhov, em 1972. Preso e torturado pela ditadura civil-militar brasileira em 1974, e com o Oficina fechado, exilou-se em Portugal, onde realizaria o documentário *O parto*, em parceria com Celso Lucas, sobre a Revolução dos Cravos; em seguida foi para Moçambique, onde realizou outro filme, *Vinte e cinco*, sobre a independência moçambicana. Voltando ao Brasil em 1978, iniciaria um movimento (a princípio exibindo filmes) para manter aberto o Teatro Oficina, agora redefinido como Uzyna Uzona. O teatro seria tombado em 1982 e reinaugurado de fato apenas em 1993, com a peça *Ham-Let*, depois de reforma realizada pela arquiteta Lina Bo Bardi, que transformaria o espaço numa "rua cultural". Ao lado de Marcelo Drummond, Catherine Hirsh, Leona Cavalli, Paschoal da Conceição, Denise Assunção, Bete Coelho e outros colaboradores frequentes, Zé Celso, desde a retomada do Oficina Uzyna Uzona, realizou, no seu "teatro-terreiro-tecno-bárbaro", *As boas*, de Jean Genet, *As bacantes*, de Eurípides, *Para dar um fim no juízo de Deus*, de Antonin Artaud, *Boca de ouro*, de Nelson Rodrigues, *Taniko, o rito do vale,* de Zenchiku, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, quatro peças sobre Cacilda Becker, entre outras montagens.

71 José Alves Antunes Filho, encenador paulista, nascido em 1929, criador do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) em São Paulo, em 1982. Começou fazendo teleteatro para a TV Tupi nos anos 50, foi assistente de direção do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), nas décadas de 1950 e 1960, e transformou o CPT numa escola de atores. Com os elencos do CPT, Antunes dirigiu montagens importantes na história do teatro brasileiro contemporâneo, como *Macunaíma* (1978), *O eterno retorno* (1980), *Nelson 2*

Então, quero perguntar a você como é que essa polaridade funciona no Teatro da Vertigem, lá dentro, no processo de trabalho, principalmente dentro do processo de trabalho do ator. Como é que você opera com essas oposições? Como é que os atores operam essa polaridade? Ela surge e é tematizada no final de cada ensaio ou de cada pesquisa? Ou ela é materializada nos processos de trabalho? Então eu queria pedir a você para falar sobre isso e sobre a sua noção de sagrado. Às vezes, eu percebo na sua fala algo de blasfematório, como quando você contou as suas experiências do Daime, ou quando você disse que um ator saiu do grupo para fazer um trabalho religioso... Que dinâmica tem o sagrado no Teatro da Vertigem?

ANTÔNIO ARAÚJO: Dentro do grupo, existem visões diferentes e práticas diferentes do sagrado. Eu me lembro que, nos ensaios de *O paraíso perdido*, havia um ator que se dizia ateu, uma atriz que se declarava judia, um outro que se definia como católico, uma atriz que frequentava um culto protestante... E todos estavam ligados ao mesmo processo de criação. E todos se questionavam o tempo todo. O ator que se dizia ateu, por exemplo, não me convencia 100% do seu ateísmo, assim como não acredito 100% nas minhas crenças...

Fernando Bonassi, o autor da peça *Apocalipse 1,11*, era talvez o mais panfletário do seu ateísmo. Eu me lembro de um momento bastante difícil com ele. Bonassi tem um texto muito duro, mas nas relações pessoais costuma ser muito tranquilo, muito doce. E eu me lembro que certo dia ele teve um surto de ódio, de raiva mesmo, durante um ensaio do *Apocalipse*. Jogou o texto no chão depois de uma cena de improvisação. E falou aos berros: "Eu não faço essa peça se tiver um final religioso, crente, porque eu sou ateu e não assino essa merda!" E aí a gente passou uns cinco meses do processo de trabalho tentando encontrar um final com o qual Bonassi se identificasse e o grupo estivesse de acordo. Eu mesmo não sou ateu, talvez eu seja um agnóstico, eu tenho certa dificuldade de me definir por aí. Então houve tensão, houve impasse, houve muita discussão, muita pesquisa, muito debate. O final do *Apocalipse*, depois de várias tentativas, foi aquele em que eu, os atores e o Bonassi, todos nós falamos: "Agora sim, tudo bem... Isso pode ser!"

No *BR3* também tivemos muito debate. Bernardo Carvalho, por exemplo, ora se dizia ateu, ora agnóstico... Ele também tem dificuldade de se definir sobre o sagrado, ou o misticismo, ou a religiosidade. E essa ambiguidade está presente na literatura do Bernardo. Ele sentiu que algumas pessoas no grupo estavam

---

Rodrigues (1984), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1986), *Gilgamesh* (1995), *Prêt-à-porter* (espetáculo que teve quatro versões entre 1998 e 2001), *Foi Carmen Miranda* (2005), *Senhora dos afogados* (2008), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (2010), *Toda nudez será castigada* (2012).

muito vinculadas a uma questão religiosa, ou a um credo, a uma prática religiosa. Então ele passou a fazer um contraponto a essa religiosidade de alguns atores. Passou a dar voz à desconfiança, à descrença, e eu achei isso muito positivo. Esse debate faz parte da matéria da criação. Isto está dentro do fazer teatral.

IVAN SUGAHARA: A minha pergunta é muito simples. Antônio, você falou um pouco de alguns professores que inspiraram o trabalho de vocês... Eu queria perguntar que artistas são referências para você, para o Teatro da Vertigem? O que levou você a ser diretor, a ser artista, e em que medida esses artistas de referência contribuíram para isso? E queria saber também se você teve de fato alguma obra que foi determinante nessa sua opção pelo teatro. É só isso.

ANTÔNIO ARAÚJO: Eu sinto que tenho influências movediças, sabe? Sei, por exemplo, que, em *O paraíso perdido*, o trabalho da Pina Bausch[72] foi uma influência forte. Tinha ali uma loucura, uma paixão pelo trabalho dela. Também admiro muito o trabalho do diretor russo Kama Ginkas,[73] do grupo MXT, também conhecido como Teatro da Nova Geração de Moscou ou Provoking Theatre. Ginkas fez uma brilhante adaptação de *Crime e castigo*, de Dostoievski, para o teatro. E montou um espetáculo que eu adoro que se chamou *K.I. from crime*. Eu também gosto muito do trabalho de dança de Alain Platel[74] e sua companhia, les ballets C de la B (*Les Ballets Contemporains de la Belgique*), ele é uma referência para mim. Aqui no Brasil, acompanho de perto o trabalho de Antunes Filho no CPT, o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, o

---

72 Pina Bausch (1940–2009), bailarina e coreógrafa alemã, formada pela escola Folkwang, em Essen, cujo diretor era Kurt Jooss, um dos criadores da dança-teatro (*Tanztheater*). Em 1960 continuaria seus estudos na Juilliard School em Nova York, onde estudou com Antony Tudor, José Limon e Paul Taylor, participando em seguida da Metropolitan Opera Ballet Company e da New American Ballet. A partir de 1972, Pina Bausch se tornaria a diretora artística do Wuppertal Opera Ballet (atual Tanztheater Wuppertal Pina Bausch), onde criaria, entre outros trabalhos, *Iphigenie auf Tauris* (1973), *Orpheus und Eurydike* (1975), *Café Müller* (1978); *Kontakthof* (1978), *Two cigarettes in the dark* (1985), *Palermo Palermo* (1989), *Ein Trauerspiel* (1994), *Água* (2001), *Bamboo Blues* (2007), *…Como el musguito en la piedra, ay si, si, si …* (2009).

73 Kama Ginkas, diretor de teatro russo, nascido em 1941 em Kaunas, Lituânia, na antiga URSS. Ginkas já colaborou com as maiores companhias de teatro russo, em Moscou e São Petersburgo. Seus trabalhos mais conhecidos são montagens do Teatro de Arte de Moscou (*Hedda Gabler*, de Ibsen, montagem de 1983, por exemplo), do Teatro da Nova Geração de Moscou (*Nós temos crime*, inspirado em *Crime e castigo*, de Fiodor Dostoievski, cuja estreia foi em 1988, *K.I. from crime*, de 1994, montagens inspiradas em contos de Anton Tchekhov, como *O monge negro* ou *A dama e o cachorrinho*, em 2003 e 2004).

74 Alain Platel, coreógrafo e encenador nascido em 1959 em Gante, Bélgica, fundador da companhia les ballets C de la B. Autor de coreografias bastante conhecidas, como *Stabat mater*, de 1984; *La tristeza complice*, de 1995; *Pitié!*, de 2008, *Coup fatal*, de 2014.

trabalho da Denise Stoklos,[75] vejo tudo que a Marilena Ansaldi[76] faz... São as minhas referências...

RODOLFO CAESAR: Silvio, habitualmente, quando falamos de musicalidade, estamos nos referindo ao que se percebe pelos instrumentos ou pela escrita musical. A palavra musicalidade tem esse sentido. Já sonoridade é uma palavra que tem outro significado e se refere aos sons produzidos na natureza. Houve um momento em que você inverteu isso: você se referiu a uma paisagem e usou o termo musicalidade referindo-se à "musicalidade do entorno"... Há diferença entre musicalidade e sonoridade para você?

SILVIO FERRAZ: A sonoridade para mim está em todos os lugares... Se eu ligar o gravador, deixar o microfone gravando uma paisagem, de repente tenho uma sonoridade; a sonoridade de uma cachoeira ou a sonoridade da praia... Existe uma sonoridade nos lugares... Posso ir às Paineiras e ficar ouvindo a sonoridade das cachoeiras, ouvindo aquelas gotinhas caírem, não é? As paisagens têm certa sonoridade. Mas, quando a gente fala da musicalidade de um lugar, o que me vem à cabeça é outra coisa. Naquele lugar, pode haver um som singular ou um conjunto especial de sons, e o meu trabalho ali não é simplesmente gravar, e sim anotar os sons numa escrita musical, pensar relações entre eles. Isso é o que eu chamo de musicalidade. É quando a gente inventa relações entre os sons.

E isso pode ser feito com instrumentos musicais ou sem eles. Então, não adianta eu estar com instrumentos musicais ou anotar sons de um monte de instrumentos musicais. O que interessa são as relações entre esses sons todos... Por exemplo: entre grupos de improvisações, o que se cria é musicalidade. E a

---

75 Denise Stoklos, *performer*, dramaturga e encenadora brasileira, nascida em Irati, no Paraná, em 1950. Com cursos de mímica com Desmond Jones, de *clown* com Franki Anderson e atuação com Eugenio Barba, tem se voltado para obras solo desde os anos 1980, quando montou *One woman show*, passando por *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, de Dario Fo e Franca Rame, *Mary Stuart* (1987), lançado no La MaMa, em Nova York, *Um fax para Cristóvão Colombo* (1992), *Amanhã será tarde* (1994), *Elogio* (1995), *Desobediência civil* (1998), *Vozes dissonantes* (1999–2000), *Louise Bourgeois* (2001), *Calendário de pedra* (2009), *Carta ao pai* (2013), entre outros trabalhos.

76 Maria Helena Ansaldi, bailarina, atriz, escritora e coreógrafa paulista, nascida em 1934. Criadora, ao lado de Márika Gidali, Victor Austin e Peter Hayden, do Balé de Câmara, em 1966, e, dois anos depois, uma das diretoras da Sociedade Ballet de São Paulo, onde seria responsável por coreografias inspiradas em *A casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, e *Maria Stuart*, de Schiller. Com formação clássica, o que a levaria a ser primeira bailarina do Municipal de São Paulo, nos anos 1950, e a dançar no Balé Bolshoi, nos anos 1960, Ansaldi se converteria em pioneira da dança-teatro no Brasil, o que determinaria o seu modo de atuação em trabalhos como *Isso ou aquilo* (1975), *Escuta, Zé!* (1977), *Um sopro de vida* (1979), *Se* (1983), *Hamletmachine* (1987), *A paixão segundo G.H* (1989), entre outros espetáculos. Em 1991, a bailarina e atriz foi dirigida por Antônio Araújo em *Clitemnestra*, de Marguerite Yourcenar.

musicalidade surge não porque se está tocando violino, saxofone ou piano, ou os três juntos. A musicalidade surge quando você trabalha a relação entre eles. A musicalidade é justamente aquilo que arrasta a sonoridade para fora do lugar habitual dela. E arrasta também todas as relações simbólicas para fora do lugar habitual delas. Mesmo quando a gente está ouvindo a música mais tradicional.

Eu me interesso muito pelas inversões. Por exemplo: gosto de me perguntar se existe o som de um verde em tal lugar. Gosto de ter um ouvido muito atento às sensações de uma paisagem, de um ambiente. Gosto de pensar sobre a sonoridade dos objetos. Ou de pensar se existe sonoridade em uma imagem... Como relacionar som e imagem, por exemplo? Quando começo a relacionar sons e imagens, surge uma musicalidade muito pessoal. A gente pode trabalhar a musicalidade com a escrita, com a partitura. Ou pode trabalhar a musicalidade com a eletroacústica. A eletroacústica aparece quando eu me pergunto: como é que eu posso produzir este som que eu tenho no meu pensamento, na minha imaginação? Ou como é que eu posso fazer música a partir dos sons de uma pessoa lendo um poema? Se é uma atriz, vira teatro. Se é uma cantora, vira canto. Mas se é alguém lendo um poema, variando a velocidade da leitura, variando aqui e ali a entonação, enfatizando algumas aliterações, como é que eu posso trabalhar a musicalidade a partir desses elementos, dessas variações? Como é que eu posso trabalhar a musicalidade do mundo? Essa é uma pergunta que me leva a compor, que me leva a trabalhar.

DANIELA THOMAS

LU MENEZES

A poeta Lu Menezes e a cenógrafa e cineasta Daniela Thomas, dentre os participantes da série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos, curiosamente estiveram entre os mais relutantes em ter seus depoimentos publicados. E dizemos "curiosamente" não só porque foram ambas o tempo todo extremamente empenhadas e colaborativas, mas sobretudo porque o encontro, realizado em 15 de dezembro de 2005, foi de fato excelente. Era essa a nossa lembrança e, transcrito e editado, depois de tantos anos, nos parece conter tópicos e reflexões extremamente relevantes sobre a trajetória e a contribuição marcante das duas ao contexto cultural brasileiro de fins do século XX e deste começo do século XXI.

Quando pensamos em convidá-las para um depoimento conjunto, há mais de dez anos, tínhamos em mente não só pontos bastante evidentes de contato (como a independência de pensamento e a forte relação de ambas com o universo das artes plásticas e com o cinema), mas também as diferenças pessoais de percurso e de campo de atuação – de um lado, a força de Daniela em enfrentar a exposição pública em trabalhos extraordinários e desafiadores (e, jovem ainda, já com a responsabilidade de ter realizado uma das mais importantes contribuições à cenografia teatral contemporânea), e, de outro lado, a minuciosa força da parcimônia de uma obra poética absolutamente singular, como a de Lu, marcada pela tensão estrutural entre conceito e matéria sonora, entre figuração e abstração, e pela exposição continuada, no corpo do poema, de seu movimento reflexivo-composicional. Diferenças também de ponto de vista, que se fizeram notar, de modo franco, no debate, como na discussão sobre a função das mostras internacionais de arte, que se desdobraria numa reflexão conjunta sobre a perda de espaço para a experimentação e para a radicalidade e sobre um crescente desinteresse pela "sutileza das experiências", que, uma década depois, parece intensificar a sua urgência.

Depoimentos

DANIELA THOMAS: Pensei em começar o depoimento mostrando imagens de trabalhos que fiz como cenógrafa e figurinista e a partir delas fazer comentários sobre cada um, já que nunca me preparo para esse tipo de apresentação, que é

sempre um sofrimento para mim. Acho que, para o início de nossa conversa, as informações sobre nomes, datas e o modo como esses trabalhos foram concebidos pode ser o suficiente. Depois, durante as perguntas, posso me aprofundar sobre os assuntos que vocês ou eu acharmos interessantes. Na verdade, antes, vou fazer um pequeno histórico de como cheguei a produzir esses trabalhos que vou mostrar para vocês hoje.

Já fui figurinista, mas deixei de ser; faço cenografia, mas já dirigi e escrevi peças. Para o cinema, escrevi alguns roteiros, inclusive com o George Moura,[1] que está sentado aqui à minha frente; já fiz direção de arte de alguns filmes, dirigi longas e vários curtas com Walter Salles[2] e, há muitos anos, em Nova York, dirigi com o Gerald Thomas[3] um média-metragem. Como vocês podem perceber, tenho uma miríade de profissões ligadas às artes visuais e à dramaturgia e me sinto bem à vontade trocando de mídia; na verdade, nem me percebo trocando, os outros talvez sintam isso mais do que eu.

Tenho, no entanto, um grande respeito pelo cinema; e, de tudo que faço, é ele que me dá mais medo. Das outras coisas, já não tenho mais tanto medo como

---

1 George Moura, escritor e roteirista brasileiro, nascido em Recife em 1963. Formado em jornalismo pela PUC de Campinas, com mestrado em artes cênicas na USP, é o autor das biografias *Paulo Francis, o soldado fanfarrão* e *Ferreira Gullar, entre o espanto e o poema*. Responsável, entre outros, pelos roteiros de filmes como *O grande circo místico* (em parceria com Cacá Diegues), *Getúlio*, de João Jardim, *Linha de passe*, de Walter Salles e Daniela Thomas, *Redemoinho*, com direção de José Luiz Villamarim. Indicado seis vezes ao Prêmio Emmy Internacional pelo programa *Por toda minha vida*, foi o roteirista de séries como *Carga pesada* e *Cidade dos homens*, e das minisséries *O canto da sereia*, *Amores roubados*, *O rebu* (nova versão).

2 Walter Moreira Salles Júnior, cineasta, roteirista e produtor de cinema brasileiro, nascido em 1956. Diretor, entre outros filmes, de *Abril despedaçado* (2001), *Central do Brasil* (1998), *Diários de motocicleta* (2004), *Na estrada* (2012), *Linha de passe* (2008), *O primeiro dia* (1998), *Terra estrangeira* (1996), os três últimos com a codireção de Daniela Thomas.

3 Gerald Thomas (Geraldo Thomas Sievers), diretor e dramaturgo brasileiro, nascido no Rio de Janeiro em 1954. Sua trajetória no teatro se iniciaria em Londres, no grupo multimídia Exploding Galaxy, e como encenador no grupo Hoxton Theatre Company. Em seguida, em Nova York, trabalharia no La MaMa, onde encenaria três espetáculos com base em textos de Samuel Beckett em 1983 e 1984, e no Theater for the New City, onde montaria *A tempestade*, de Shakespeare, em 1985, e *Quartett*, de Heiner Müller, no mesmo ano. Ao lado de Daniela Thomas, criou, em 1986, a Companhia de Ópera Seca, marco no teatro experimental brasileiro. Autor e diretor, entre outros trabalhos, de *Eletra com Creta* (1986), *Carmem com filtro* (1986), *Carmem com filtro 2* (1989), *Mattogrosso* (1989), ópera em parceria com o compositor Philip Glass, *M.O.R.T.E.* (1990), *The flash and crash days – tempestade e fúria* (1991), *O império das meias verdades* (1993), *UnGlauber* (1994), *Nowhere man* (1996), *Ventriloquist* (1999), *Tragédia rave* (2000), *O príncipe de Copacabana, Deus ex-machina* (2001), *Um circo de rins e fígados* (2005), *Entredentes* (2014). Sobre Gerald Thomas, entre outros trabalhos, cf. FERNANDES, S.; GUINSBURG, J. *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996. *Site* oficial: <http://www.geraldthomas.com/>.

tinha no começo; eu domei a fera da criação dentro de mim de forma que, hoje em dia, quando tenho que fazer um cenário, sofro por pouco tempo. O que era um processo mais doloroso e difícil passou a ser, agora, um processo um pouco menos dramático e nem por isso os trabalhos, a meu ver, ficaram piores, ao contrário, acho até que melhoram sob alguns aspectos. O cinema ainda é para mim um bicho de sete cabeças; conheço uma ou duas, mas ainda faltam umas cinco ou seis cabeças a ser dominadas. Espero ter oportunidade de fazer bastante cinema para poder conhecer o resto das cabeças do bicho.

Eu tenho uma trajetória curiosa. Cursei a graduação de história no Brasil por dois anos. Ao fim deles, meu pai me perguntou se eu queria morar seis meses fora para estudar inglês, eu achei maravilhoso. Então me joguei na vida e só voltei dez anos depois, o que deixou meu pai muito bravo comigo. Logo que cheguei à Inglaterra, comecei a namorar com o Gerald Thomas, com quem fiz uma parceria de trabalho por uns dez anos.

Quando saí do Brasil, não sabia o que eu queria da vida: era comunista e só pensava na revolução socialista, mas, ao chegar à Inglaterra, percebi que havia um mundo não binário me esperando. Fazia uns trinta anos que as pessoas sequer falavam desse assunto lá; não havia grandes publicações recentes sobre o comunismo, que era considerado algo histórico, algo superado. De cara fiquei chocada, mas acabei sendo seduzida por outras coisas, comecei a estudar cinema ao mesmo tempo que me apaixonava por arte contemporânea. Eu vivia com uma amiga artista, que estudava na Slade School of Fine Art[4] e com ela e com o Gerald aprendi a me interessar mais por arte contemporânea, a entender a arte conceitual e a revolução que tinha causado uma obra como a de Marcel Duchamp,[5] por exemplo.

---

4 Conhecida popularmente como The Slade, a UCL Slade School of Fine Art faz parte da Faculdade de Artes e Humanidades do University College de Londres (UCL). Fundada em 1871, é uma das mais importantes escolas de arte inglesas e foi pioneira ao permitir o estudo com modelos vivos nus e ao adotar tratamento igualitário para alunos de ambos os sexos, abrindo espaço para que as mulheres pudessem ocupar a cena artística. Henry Tonks, Wilson Steer, Randolph Schwabe, William Coldstream, Andrew Forge, Lucian Freud (professor visitante entre 1949 e 1954), Phyllida Barlow, John Hilliard, Bruce McLean e Alfred Gerrard foram alguns dos professores que passaram pelo quadro docente da instituição. *Site* oficial: <http://www.ucl.ac.uk/slade/about/history>.

5 Marcel Duchamp (1887–1968), artista francês cuja trajetória pautada pelo questionamento da ideia de obra de arte ("Pode alguém fazer obras que não sejam 'de arte'?") se faria acompanhar da invenção do *ready-made* (apropriações singulares de objetos comuns, dessacralizadoras da noção de obra) e de um trabalho que seria definido da seguinte maneira pelo crítico Giulio Carlo Argan: *Talvez a obra de Duchamp, alquímica por excelência, seja toda a sua vida, que serve de modelo para todas as novas vanguardas do segundo pós-guerra, do New Dada às experiências de recuperação do corpo como expressão artística, na intenção de fazer coincidir arte e vida*. Os rotorrelevos, as "caixas" produzidas

Cinema e arte conceitual abriram caminhos para uma nova empreitada na minha vida. Abandonei definitivamente o marxismo-leninismo e nessa mesma época comecei a namorar o Gerald [*Thomas*], que era uma figura inacreditável, uma das pessoas mais inteligentes e criativas que eu tinha conhecido. Na verdade, eu já o conhecia de muitos anos. Era um amigo de infância, que vi pela primeira vez no estúdio do meu pai. Eu o reencontrei em Londres e ficamos muito amigos. Com ele descobri uma vocação que eu nem sabia que possuía e juntos vivemos uma aventura incrível no teatro e na vida.

Passo agora a mostrar imagens de alguns trabalhos, que vou comentar, apenas como um começo de conversa.

1. *All strange away*

Samuel Beckett. *All strange away*, La MaMa, 1984. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas. Foto: Jerry Vezzuso/acervo Daniela Thomas

nos anos 1940 (a "caixa-maleta" – com modelos reduzidos de suas obras, e uma "caixa verde" – com fotos, desenhos, cálculos e notas), *O grande vidro* (realizado entre 1915 e 1923), pintura sobre uma placa de vidro duplo, dividida em duas seções ("A noiva desnudada pelos seus celibatários" e "Moinho de chocolate"), e *Etant donnés: 1. La chute d'eau / 2. Le gaz d'éclairage*, ambiente planejado por ele ao longo de duas décadas (de 1946 a 1966), no qual (por meio de dois orifícios presentes numa porta de madeira maciça) se vê uma figura feminina nua, com uma lamparina de gás na mão, estendida numa paisagem.

All strange away[6] foi o meu primeiro trabalho de cenografia. Nele criei um cubo que era feito de espelhos, de um espelho em especial, aquele que é conhecido como "meia prata", aquele que, onde a luz incide, ele reflete as imagens, e onde não tem luz, ele é transparente. A luz então atravessava o cubo: o interior dele era iluminado e refletia imagens, fora dele era escuro e as paredes do cubo, transparentes.

A ideia do cubo de espelhos me veio, na verdade, muito antes, um dia enquanto andava num daqueles ônibus de dois andares em Londres. Eu via a cidade do alto, via a cidade se transformando e se enfeiando, se enchendo daqueles prédios espelhados que também ora refletem, ora transmitem luz. Pensei em criar um cubo assim, que refletisse a si próprio infinitamente, e que nós, de fora, pudéssemos ver essas imagens através de seus vidros transparentes. Mas, a princípio, foi só um exercício conceitual, uma ideia.

Quando nos mudamos para Nova York, o Gerald propôs a Ellen Stewart,[7] do La MaMa,[8] de montar um texto inédito do Samuel Beckett, um monólogo incrível que era o *All strange away*. Lembrando então desse cubo que eu tinha

---

6 *All strange away*, texto breve em prosa de Samuel Beckett, escrito em inglês em 1964, publicado em 1976 em edição numerada, com 200 exemplares apenas e ilustrada por Edward Gorey. A versão teatral de *All strange away*, adaptada e dirigida por Gerald Thomas, estrearia em janeiro de 1984, no La MaMa Experimental Theater Company em Nova York, com Ryan Cutron como ator. E seria remontada, em setembro do mesmo ano, com outro ator, Robert Langdon Lloyd (ligado à companhia de Peter Brook).

7 Ellen Stewart (1919–2011), diretora e produtora teatral norte-americana, fundadora do La MaMa E.T.C. (Experimental Theatre Club). Durante os anos 1950, trabalhou como desenhista de moda para lojas como Saks Fifth Avenue, Bergdorf Goodman, Lord & Taylor e Henri Bendel. Nos anos 1960–1970, continuaria no campo da moda, ligada, nesse período, à marca Victor Bijou. Ainda em 1961, ao lado de Paul Foster e outros, criou o Café La MaMa, num porão, que se tornaria uma das mais bem-sucedidas experiências Off-Off-Broadway de Nova York – o La MaMa Experimental Theatre Club. O nome era uma referência direta a Stewart, chamada frequentemente de Mama. O La MaMa foi se afirmando, ao longo das décadas seguintes, como um lugar onde dramaturgos e encenadores podiam experimentar livremente, sem qualquer pressão mercantil ou ideológica externa. E em 1969 mudou-se para o número 74A East na Fourth Street, um teatro com 99 lugares. Mais adiante, em 1974, o La MaMa mudou de novo, ocupando um estúdio de TV, chamado a princípio de Annex, e com capacidade para 295 espectadores, num espaço que incluía teatro, galeria de arte e lugares diversos para ensaio, verdadeiro "abrigo multicultural para o teatro de vanguarda e a performance" em Nova York. Entre os atores, dramaturgos, diretores, compositores que passaram pelo La MaMa estão Al Pacino, Robert De Niro, Harvey Keitel, F. Murray Abraham, Olympia Dukakis, Richard Dreyfuss, Bette Midler, Diane Lane, Nick Nolte, Sam Shepard, Lanford Wilson, Harvey Fierstein, Maria Irene Fornes, Adrienne Kennedy, Elizabeth Swados, Philip Glass, Stephen Schwartz, Robert Wilson, Tom O'Horgan, Richard Foreman (e sua Ontological Theater Company), Joseph Chaikin (criador do Open Theater), além da compositora e coreógrafa Meredith Monk.

8 Teatro fundado em 1961 por Ellen Stewart em um pequeno porão no Lower East Side em Manhattan, Nova York, que abrigaria fundamentalmente peças, projetos e artistas experimentais. *Site* oficial: <http://lamama.org>.

inventado, o Gerald me pediu que o transformasse no cenário da peça. Eu, despudorosamente, aceitei a proposta, porque, apesar de não entender quase nada do assunto, achei que o cubo tinha tudo a ver com o texto.

O que eu pretendia, com o projeto do cubo, era uma coisa meio etérea, eu não queria que se pudesse ver a estrutura, o que o sustentava. Então, eu comprei chapas de acrílico e coloquei, para estruturá-las, em vez de estruturas metálicas, umas pequenas presilhas nas pontas. Com o calor da luz, o acrílico acabou amolecendo e perdendo a rigidez. O cenotécnico me abandonou no meio do projeto, porque achou que o cubo não ia ficar em pé, o que foi bem dramático. E eu fiquei lá sozinha com aquilo tudo derretendo. Não sei se vocês conseguem ver pelas fotos que o cubo não tem estrutura. Então era isso: eu lá fazendo o meu primeiro cenário, desafiando a lei da gravidade e o cara, ao perceber a minha intenção, me deixando na mão...

Samuel Beckett. *All strange away*, La MaMa, 1984. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas. Foto: Jerry Vezzuso/acervo Daniela Thomas

A Ellen Stewart, uma mulher muito sábia, a grande *Mama* do La MaMa, sugeriu que eu usasse um cabinho de aço e fixasse a presilha mais alta ao teto do teatro. O cubo ficou de pé. Ela ficou orgulhosíssima da sua proeza. E eu eternamente grata.

O uso do cubo de espelhos como cenário ficou muito interessante, porque, à medida que esse homem se movia no palco, a sua imagem nas paredes era distorcida, o que casava muito bem com o monólogo de um homem que se percebia também de forma bastante distorcida.

As críticas ao cenário foram muito boas,[9] as melhores que já recebi na minha vida, a ponto de eu pensar: "Nossa que profissão ótima!" Graças ao Gerald, com a habilidade extraordinária que ele tem para despertar a atenção da mídia, três dos maiores críticos de teatro daquele momento nos EUA, Mel Gussow[10] (*New York Times*), Clive Barnes[11] (*New York Post*) e o Don Nelsen[12] (do *Daily News*), foram assistir à peça e a Ellen Stewart ficou muito grata ao Gerald por ele ter colocado o La MaMa em cena novamente. Havia bem uns cinco anos que esses críticos não vinham às estreias da Ellen.

Na ocasião, eu tinha 24 anos e estava bem perdida, não sabia para que lado ir, tinha voltado a estudar, dessa vez literatura, na NYU [*New York University*]. O convite para fazer esse cenário foi importante porque, com ele, uma barreira se rompeu e assim acabei descobrindo uma forma de colocar tanta ideia, tanto desejo para fora da minha cabeça. Resolvi, então, seguir essa carreira e o Gerald também resolveu continuar fazendo teatro. Como a *Mama* gostou muito do resultado dessa peça, produziu vários outros trabalhos nossos.

No La MaMa conhecemos o fabuloso ator Julian Beck,[13] fundador do Living

---

9 Na resenha de 24/9/1984 de Mel Gussow no *The New York Times*, sobre a remontagem, naquele mesmo ano, de *All strange away*, há o seguinte parágrafo em que o crítico comenta o trabalho de Daniela Thomas como cenógrafa: *In a pitch-dark theater, the cube (designed by Daniela Thomas) shines like a sun, irradiating its own light and revealing, inside, a figure of a man dressed in tatters (Robert Langdon-Lloyd). He is dying but his imagination thrives, playing in tune with the light that falls on his cage. The walls are closing in on him – or he thinks they are – forcing him into a crouch. This is the way the Beckett world ends, not with a cataclysm or a void but with increasingly diminished crawl space under a rotunda.*

10 Melvyn Hayes "Mel" Gussow (1933–2005), crítico de teatro e jornalista cultural norte-americano, que trabalhou no *The New York Times* durante 35 anos e tinha um olhar atento para o contemporâneo, tendo sido dos primeiros a chamar a atenção para a importância do trabalho de Sam Shepard, David Mamet e John Guare, Robert Wilson, Charles Ludlam Richard Foreman e Julie Taymor, entre outros.

11 Clive Alexander Barnes (1927–2008), escritor e crítico inglês. Foi, de 1965 a 1977, crítico de teatro e dança no *The New York Times*, e de 1978 a 2008 exerceu as mesmas funções no *New York Post*. Foi também do conselho editorial da *Dance Magazine*, onde manteve uma coluna mensal intitulada "Attitudes" e colaborou regularmente com o periódico inglês *Dance Now*, com os também britânicos *The Times* e *Daily Express* e com a revista *Spectator*.

12 Don Nelsen (1926–2001), escritor, crítico de jazz e de teatro do jornal *New York Daily News*. Formado pela New York University, lecionou no Manhattan College e na NYU até 1967. Entre 1973 e 1991 foi um dos críticos que melhor acompanharam a produção *off-Broadway* nova-iorquina.

13 Julian Beck (1925–1985), ator, diretor de teatro, pintor e poeta norte-americano, criador, ao lado da mulher, a atriz Judith Malina, do grupo teatral de vanguarda Living Theatre, em 1947. Ele teve como influência fundamental o trabalho de Antonin Artaud e como dimensão criativa fundamental o estreitamento da relação entre arte e vida. "If one can experiment in theatre, one can experiment in life", costumava dizer. Beck esteve no Brasil no início da década de 1970, trabalhando com o Teatro Oficina, e foi mantido preso, nesse período, durante dois meses pelo ditadura civil-militar brasileira.

Theatre.[14] Juntos Gerald e ele resolveram montar um lindo Beckett,[15] o *That time*,[16] dirigido por Gerald e parte da Beckett Trilogy, constituída por *Theater I*, *Theater II,* além dessa *That time* e tinha como atores George Bartenieff,[17] Fred Neumann[18] e Julian Beck.

Eu tive, na verdade, que aprender a ser cenógrafa, porque, para essa segunda peça, fiz um cenário horrível, segundo o Gerald, e, como achei que ele tinha razão, tive que refazê-lo três vezes e só então ficou razoável. Foi uma batalha esse início na cenografia. Eu me lembro que não sabia nem o que era um

---

14 O Living Theatre é um dos mais antigos grupos teatrais experimentais norte-americanos, criado em Nova York em 1947 pela atriz Judith Malina e pelo então poeta/pintor Julian Beck. Nos anos 1950, foram os primeiros a montar Bertolt Brecht, Jean Cocteau, T. S. Eliot e Gertrude Stein, além de Pirandello, de *O desejo pego pelo rabo*, de Pablo Picasso, e de *Many loves*, do poeta William Carlos Williams. Usando espaços diminutos, frequentemente trocados por problemas financeiros ou policiais, foram fundamentais na criação de produções significativas *off-off-Broadway* e *off-Broadway* que intensificaram a força experimental do teatro nova-iorquino. Alguns de seus trabalhos mais importantes foram *Doctor Faustus lights the lights* (1951), de Gertrude Stein, *The connection* (1959), sobre o universo junkie, *The brig* (1963), sobre o universo prisional, a *Antígona* de Sófocles adaptada por Brecht (1967), *Paradise now* (1968), peça marcada pela improvisação e pela participação do público, na qual havia a recitação de uma lista de tabus sociais, entre os quais a nudez, exposta pelos atores no momento exato em que era enunciada (o que ocasionou constantes prisões por comportamento indecente), *Sete meditações sobre o sadomasoquismo político* (1973), *Prometeu no Palácio de Inverno* (1978), *Anarchia* (1993), *Utopia* (1995), *Eureka* (2008).

15 Samuel Beckett (1906–1989), dramaturgo, poeta, ficcionista, encenador irlandês, um dos maiores escritores do século XX, autor de *Esperando Godot* (1948), *Fim de jogo* (1957), *Krapp's last tape* (1958), *Dias felizes* (1960), *Not I* (1972), *That time* (1975), *Footfalls* (1975), *Rockaby* (1981), *All that fall* (1956), *Embers* (1959), *Molloy* (1951), *Malone morre* (1951*), O inominável* (1953), *Comment c'est* (1961), *Companhia* (1980), entre outras obras.

16 *That time*, peça em um ato, escrita em inglês por Samuel Beckett entre junho de 1974 e agosto de 1975, especialmente para o ator Patrick Magee, o primeiro a apresentá-la, na celebração dos 70 anos do escritor no London's Royal Court Theatre em 20 de maio de 1976.

17 George Bartenieff, ator de teatro, TV e cinema alemão, naturalizado americano, nascido em 1933, com trajetória significativa no teatro de vanguarda, no teatro de rua e no universo da performance sobretudo na Nova York dos anos 1960–1980. É um dos fundadores da Greenwich Village Halloween Parade e do Theatre for the New City, no qual trabalhou por 24 anos – atuando, dirigindo e produzindo centenas de novos projetos dramatúrgicos.

18 Fred Neumann (1926–2012), ator e diretor canadense-americano que, ao lado de Lee Breuer e Ruth Maleczech, e de JoAnne Akalaitis, Philip Glass e David Warrilow, teria papel fundamental na trajetória do grupo nova-iorquino Mabou Mines. Entre seus muitos e relevantes trabalhos como ator de TV, cinema e sobretudo teatro, estão, sob a direção de Lee Breuer, *B-Beaver animation*, *Shaggy dog animation*, *MahabarANTa*, *Warrior ant*, *An epidog* e *Ecco porco*; sob a direção de Anne Bogart, *Na selva das cidades*, de Brecht, em 1991 no Public Theater; e sob a direção de JoAnne Akalaitis, a primeira encenação da peça radiofônica *Cascando*, de Samuel Beckett, em 1975, e *Through the leaves*, de Franz Xavier Kroetz, em 1984.

escalímetro.[19] Eu acreditei ter inventado a escala 1 para 50, desenhando num pedaço de papel uma reguinha que a cada dois centímetros marcava um metro!

Eu me lembro que vi um escalímetro pela primeira vez quando vim ao Brasil fazer *Quatro vezes Beckett*.[20] Foi ao ver aquele objeto na mão do cenotécnico que descobri que se podia comprar as reguinhas com diferentes tamanhos para o metro! Na verdade, levei uma vida correndo atrás do *métier* de cenografia, porque se, por um lado, as ideias vinham, por outro, tinha que lutar muito para conseguir descobrir como fazer as coisas funcionarem.

2. *Trilogia Kafka*

Gerald Thomas. *Trilogia Kafka*, 1988 e 1989. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas. Foto: Jerry Vezzuso/acervo Daniela Thomas

Essa é uma imagem de *Um processo*.[21] O espaço de tempo entre esse trabalho, que faz parte da *Trilogia Kafka*, e o do cubo é de quatro anos. Entre eles fiz

19 O escalímetro, instrumento usado para medir e para conceber desenhos em escalas ampliadas ou reduzidas, tem a forma de um prisma triangular composto de seis réguas com diferentes escalas.

20 *Quatro vezes Beckett*, que incluía *Teatro I*, *Teatro II*, *Aquela vez* e *Nada*, de Samuel Beckett, estreou no Rio de Janeiro em agosto de 1985. A ficha técnica era a seguinte: direção: Gerald Thomas, cenografia e figurino: Daniela Thomas, iluminação: Gerald Thomas e Wagner Pinto, tradução de Millôr Fernandes, elenco: Ítalo Rossi, Richard Righetti, Rubens Corrêa, Sergio Britto. Produção: Teatro dos Quatro.

21 Sobre a montagem de *Um processo*, Gerald Thomas diria em entrevista ao programa *Roda Viva* em 1988: Um processo [...] *é o espetáculo mais maduro que eu já fiz até hoje, com resoluções cênicas das mais complicadas. Na medida em que um palco vazio, inteiramente vazio, é uma das coisas mais complicadas com que um diretor tem que lidar. Ele é o espetáculo mais complexo no sentido de interpretação, de desdobramento de interpretação, de resolução verbal para esse desdobramento de interpretação, de iluminação, de trilha e da importância da trilha, na medida em que* [...] Um processo

vários outros cenários, mas como não guardei imagens no computador e nem tive tempo de organizá-las, não posso mostrá-los agora. Eu fiz vários trabalhos[22] no La MaMa em 1984 e em 1985. E o Theater for the New City[23] passou também a produzir trabalhos nossos.

Quando nos mudamos para o Brasil, em 1986, fizemos também vários espetáculos, mas a *Trilogia Kafka*[24] foi talvez o mais marcante dessa época.

Gerald Thomas. *Trilogia Kafka*, 1988 e 1989. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas. Foto: Jerry Vezzuso/acervo Daniela Thomas

lida com a invasão. Coloco no início uma sinfonia belíssima [...]. que foi composta pelo César Franck como a possível invasão da Bélgica pela França – ele era belga. [...] E Um processo *tem muito [da ópera]* Parsifal *de Wagner, o que é a trajetória do* Parsifal *senão a tomada de consciência através dos obstáculos que ele encontra, por uma invasão de consciência, não é?*

22 Como artista residente no La MaMa, desde 1983, Daniela Thomas faria cenários e figurinos para *All strange away* (1984), para *Beckett trilogy* (1985) e para *Quartett* (1985), de Heiner Müller.

23 O Theater for the New City (TNC), criado por Crystal Field, George Bartenieff, Theo Barnes e Lawrence Kornfeld em 1971, e cujas primeiras temporadas apresentaram trabalhos de Richard Foreman, Charles Ludlam, Miguel Piñero e Jean-Claude van Itallie, é um dos teatros *off-off-Broadway* mais relevantes de Nova York. Inicialmente localizado no West Village, hoje funciona na 1st Avenue n.155, no East Village.

24 A trilogia, apresentada em 1988 e 1989, era composta pelas peças: *Um processo*, *Uma metamorfose* e *Praga*, livremente inspiradas na obra de Kafka e encenadas pela Companhia de Ópera Seca.

Houve uma versão também no La MaMa. A Ellen Stewart bancou construir o cenário, que era muito grande e pesado, e muito maternalmente acolheu a equipe toda. Nesse momento, as preocupações eram outras, pois, como se pode ver, eu já tinha começado a aprender a projetar, já sabia um pouco mais de medidas, mas continuava com outras deficiências, claro.

Com esse trabalho, por exemplo, tive oportunidade de experimentar várias maneiras de tratar os materiais que não eram muito praticadas na cenografia. Como ela é tão antiga quanto o teatro – eles nasceram praticamente juntos –, existe um cânone, um repertório de modos específicos de fazer cenografia, que é muito forte. Quando o cenógrafo tem formação acadêmica, imagino que tenha grande dificuldade em projetar, em criar fora do repertório aprendido na escola. Como o meu caminho foi diferente, pude fazer coisas bacanas que não eram experimentadas normalmente.

Usei, por exemplo, muito cimento, fazia uma massa de cimento de verdade mesmo; usei verniz de pintura de casa e chegava a pintar lugares que nem eram vistos pela plateia, o que deixava meus assistentes exaustos. Num cenário de sete metros de altura, até os lados internos eram pintados de modo a deixar o lugar incrível para se ficar dentro dele também.

Gerald Thomas. *Trilogia Kafka*, 1988 e 1989. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas. Foto: Ary Brandi

Não sei se vocês, ou alguns de vocês, chegaram a ver esse espetáculo com a Bete Coelho,[25] fazendo maravilhosamente o papel de K, personagem do livro *O processo* de Kafka.[26] Era uma atuação extraordinária.

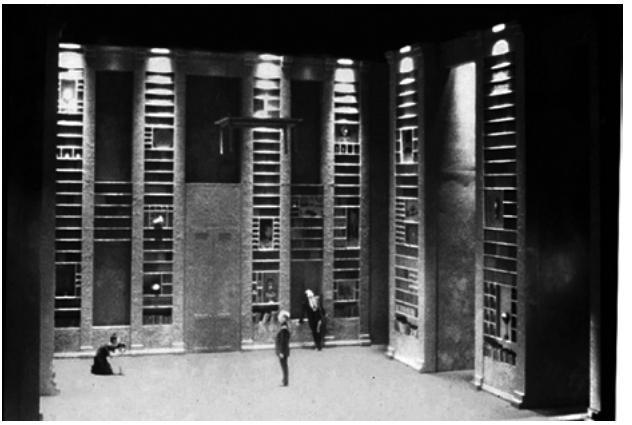
Acabei experimentando muitas possibilidades, como, por exemplo, o uso do espelho para aumentar a profundidade em lugares em que havia limites de distância. Com a brincadeira do espelho, eu fazia os corredores ficarem duas vezes mais compridos, por exemplo. Foi com o espelho que comecei a pensar e a perceber várias possibilidades de jogo, associando, assim, o repertório de arte conceitual ao repertório de cenografia que eu estava começando a descobrir.

Nessa época me preocupava muito a questão do envelhecimento, eu tinha um grande fascínio pela ação do tempo sobre os materiais e gostava muito de tentar mimetizar as paredes das ruas. Na verdade, eu amava trabalhar com a ideia do velho, muito mais do que com a do novo, do fresco. Na cenografia em geral, eu percebia que se trabalhava sempre o mesmo envelhecimento. Fiquei um ano na Ópera de Nova York, o MET, estudando, trabalhando, e percebi que o envelhecimento tinha um padrão, que era sempre o mesmo. Eu gostava de trabalhar experimentando, com tentativas de mimetizar o que eu via na rua, com materiais mais duros, mais "de verdade".

---

25 Elizabeth Mendes Coelho, atriz e diretora, nascida em Belo Horizonte em 1962. Com formação nas áreas de teatro, música, canto lírico, violino, dança clássica e moderna, realizada no Palácio das Artes em Belo Horizonte, iniciaria o seu trabalho em teatro sob a direção de Carmen Paternostro em *Noturno para Pagu*, baseado no livro *Pagu, vida e obra*, de Augusto de Campos, e em *Lulu*, de Frank Wedekind, ambos de 1983. Em seguida, muda-se para São Paulo e se junta ao Centro de Pesquisa Teatral (CPT), dirigido por Antunes Filho, integrando os elencos das remontagens de *Macunaíma*, adaptação da obra de Mário de Andrade, de *O eterno retorno*, e atua, ainda, em *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, todas em 1984. Em 1986, com *Eletra com Creta*, iniciaria uma parceira com Gerald Thomas, participando da criação da Companhia de Ópera Seca, com a qual realizaria os espetáculos *Trilogia Kafka – Um processo*, *Uma metamorfose*, *Praga*, em 1988; *Carmem com filtro 2* e *Mattogrosso*, ópera de Philip Glass e Gerald Thomas, em 1989; *Sturmspiel*, em Munique, *Fim de jogo*, de Samuel Beckett, e *M.O.R.T.E.*, de Gerald Thomas, em 1990; além de *The sad eyes of Karlheinz Öhl*, em Volterra, em 1991. Fora do grupo, atuaria e dirigiria *Pentesileias*, adaptação de Daniela Thomas para a obra de Kleist, em 1994, e atuaria em *Cacilda!*, texto e direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1999, *A melancolia de Pandora*, com direção de Steven Wasson, em 2016, *Garrincha*, com direção de Bob Wilson, também em 2016, entre outros trabalhos.

26 *Um processo* foi uma adaptação de *O processo*, romance de Franz Kafka, que conta a história de Josef K., submetido a longo e incompreensível processo por crime jamais especificado. O romance, inacabado quando Kafka entrega, em 1920, a Max Brod seus escritos, teria o material editado por ele, e seria publicado em 1925. Cf. KAFKA, F. *O processo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005 (edição com tradução e posfácio de Modesto Carone).



Gerald Thomas. *Trilogia Kafka*, 1988 e 1989. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas. Foto: Daniela Thomas

Houve uma outra versão da mesma biblioteca[27] que fizemos para o festival de Viena. Ela tinha quase o dobro da altura da outra, do cenário apresentado no Brasil. Acho que ela tinha uns nove metros e era bastante espetacular. Na verdade, eu gosto muito de trabalhar com essas grandes escalas.

Gerald Thomas. *Trilogia Kafka*, 1988 e 1989. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas. Foto: Jerry Vezzuso/acervo de Daniela Thomas

27 No programa da peça, Daniela Thomas falaria sobre o cenário criado para a *Trilogia Kafka*: *Mais do que conter livros, essa biblioteca deveria ser o túmulo do pensamento ocidental, o túmulo da razão, aquela que tão racionalmente se perde em Kafka.* Cf. o verbete "Cia. de Ópera Seca", Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/comum/verbete_imp.cfm?cd_verbete=139&imp=N&espetaculo_tipo=1>. Acesso em: 16 out. 2014.

Fiz essa biblioteca pela primeira vez no Teatro Ruth Escobar. E, para alcançar a dimensão que eu queria, fui subindo com o cenário para dentro do urdimento e também para fora da boca de cena.

Eu subi a estrutura até a altura geral do teatro, rompendo a boca de cena habitual do teatro italiano. Porque sempre tive a sensação de que as paredes dos cenários de teatro nunca passavam de uns três metros, como num cinemascope,[28] com seu formato retangular. Por isso desrespeitei a altura do palco e da boca de cena, para ir bem além disso.

Selecionei uma imagem que mostra um detalhe da peça *Praga*, que era parte da *Trilogia Kafka*. Acho exemplar de um aspecto pós-modernista muito presente no meu trabalho nesse período. Eu gostava demais, nessa época, de mexer com muitas referências, que iam se sobrepondo, uma preocupação bem pós-modernista. Podia num mesmo trabalho usar elementos da Idade Média, de obras do Beckett, de obras do artista americano Joseph Cornell,[29] que faz aquelas caixas todas cheias de referências à alquimia e à pintura...

---

28 Cinemascope é uma tecnologia de filmagem e projeção desenvolvida pela Twentieth Century Fox na década de 1950, que introduziu o uso de lentes anamórficas e grande angulares possibilitando a projeção de imagens cerca de duas vezes maiores (*widescreen*) que o formato até então alcançado e mais próximas da tridimensionalidade. FLAKSMAN, G.A. *A brief history of cinemascope*. Disponível em: <http://instereouk.com/Cinemascope_at_40.html>. Acesso em: 20 out. 2014.

29 Joseph Cornell (1903–1972), artista norte-americano, radicado em Nova York, onde trabalhava numa fábrica de tecidos. Sem educação artística formal, tinha, no entanto, o hábito de visitar museus, feiras de antiguidades e livrarias de livros usados, constituindo, assim, uma coleção particular de gravuras, livros e objetos antigos. E recolhendo, pelas ruas da cidade, dedais, copos, tecidos, pedras, coisas largadas que reunia em "constelações". Interessou-se pelo surrealismo depois de ver *La femme 100 têtes* (*A mulher 100 cabeças*), série de colagens realizadas por Max Ernst em 1929. Foi assim que se voltou para a colagem como forma de expressão que passaria a empregar sistematicamente, conjugada à acumulação de objetos banais, sem uso, que encontrava e organizava, misturando às vezes recortes de jornais, postais, mapas em caixas com tampa de vidro. A esses recipientes-esculturas, que funcionavam à maneira de microcenários, chamava de "shadow boxes". O trabalho de Cornell seria bem recebido pelos grupos surrealistas franceses que o incluiriam na "Exposition surréaliste d'objets" realizada em Paris em 1936 e na "Exposition internationale du surréalisme" em 1938. Cornell manteria, no entanto, sua autonomia e o relativo isolamento em que vivia, com os pais e um irmão doente, a quem era muito dedicado. Além de seus objetos-esculturas, Cornell se dedicou a experimentos cinematográficos até o ano de sua morte. O primeiro desses filmes, *Rose Hobart* (1936), todo feito de pedaços de fitas preexistentes, era exibido através de um filtro azulado, o que dava às imagens uma qualidade onírica. Método semelhante orientou seus primeiros exercícios cinematográficos, em geral colagens de curtas-metragens encontrados por ele. Ao longo dos anos, em obras como *Gnir Rednow* (1956), *Mulberry Street* (1957), *Boys' games* (1957), *Centuries of June* (1955), *Nymphlight* (1957), *Flushing meadows* (c. 1965), passaria a empregar material expressamente solicitado a seus colaboradores (Rudy Burckhardt, Stan Brakhage e Jordan Larry), em geral imagens ligadas a lugares específicos de Nova York, como a Mulberry Street, o Bryant Park, a Union Square.

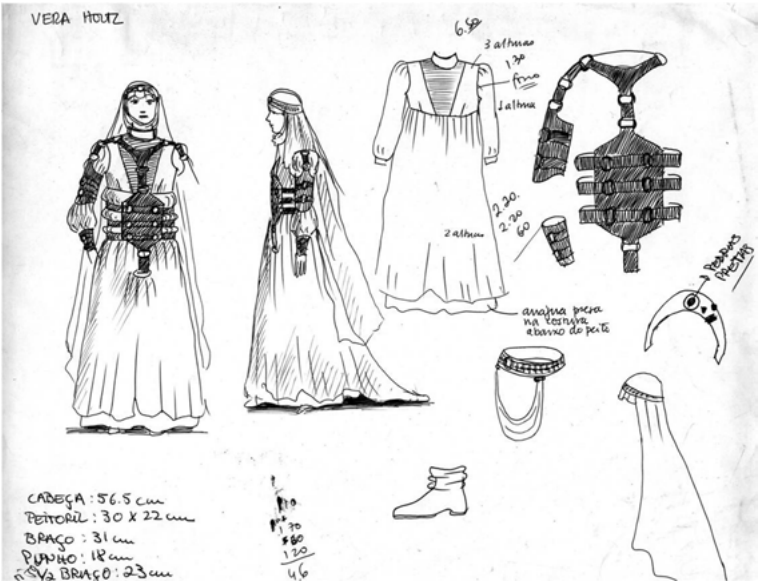
Gerald Thomas. *Trilogia Kafka*, 1988 e 1989. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas. Foto: Ary Brandi

Dentro desse cenário havia um verdadeiro festival de referências pessoais, de escritores e artistas de que gostava. Eu brincava com muitas referências... Era um baita *in-joke*, porque só meus amigos podiam reconhecer aquele repertório como sendo meu. Tínhamos muito tempo nessa época e por isso podíamos nos dedicar a um só cenário, a uma peça, ficar trabalhando e curtindo como se o que fizéssemos fosse uma tela ou escultura.

Fazia ainda figurinos, usando a técnica de envelhecimento. Eu adorava fazer roupas para a Bete Coelho, por exemplo, uma atriz por quem tenho verdadeiro fascínio, apesar de conviver pouco com ela. Eu adorava vesti-la. Eu me lembro de algumas roupas terem sido usadas por ela antes em *Eletra com Creta*[30] e de eu retomá-las em outros trabalhos. Porque nossos trabalhos estavam sempre em movimento e uma mesma roupa podia ter várias versões.

Um dos figurinos era de noiva. Comprei um vestido de noiva usado e o destruí todo, e ela o usou com uma grinalda preta. Era realmente apaixonante, um prazer mesmo criar figurinos para ela, e, de todos os figurinos que fiz, o que mais repeti foi esse.

30 Ficha técnica de *Eletra com Creta* (1986): autoria e direção: Gerald Thomas; cenografia e figurino: Daniela Thomas; iluminação: Gerald Thomas; elenco: Bete Coelho / Beth Goulart / Luiz Damasceno / Marcos Barreto / Maria Alice Vergueiro / Vera Holtz.



Gerald Thomas. *Eletra com Creta*, 1986. Direção: Gerald Thomas. Desenho de um dos figurinos de Daniela Thomas para a peça. Foto: Daniela Thomas

Gerald Thomas. *Eletra com Creta*, 1986. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas. Foto: Lenise Pinheiro/ acervo Daniela Thomas

Alguns elementos desse figurino se tornaram muito importantes também no meu trabalho de cenógrafa; parece até que virou um mote meu: o filó. Voltei a ele muitas vezes. Por exemplo, na ópera *Mattogrosso*, do Philip Glass.[31] As várias paredes que dividiam esse palco em quatro ou cinco "fatias" eram feitas de filó, material que eu já tinha usado em *Eletra com Creta*.

Em *All strange away*, com o espelho meia prata, era possível separar o ator do público, o que permitia ter um controle maior da sequência e do ritmo do espetáculo. Em *Eletra com Creta*, Gerald me pediu que fizesse um cenário que permitisse a ele editar o teatro como cinema. Ele não queria mais trabalhar de modo convencional a saída do ator, que até então era ou por meio do *blackout*, ou dos cinco ou dez passos dados depois da cena terminada.

Gerald Thomas. *Eletra com Creta*, 1986. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas. Foto: Lenise Pinheiro/ acervo Daniela Thomas

31 Philip Morris Glass, compositor norte-americano nascido em Baltimore em 1937, dos mais influentes músicos das últimas décadas do século XX e começo do XXI. Estudou na Universidade de Chicago, na Juilliard School, e com Nadia Boulanger (também professora de Aaron Copland, Virgil Thomson e Quincy Jones). Colaborou, entre outros artistas, com o compositor e músico Ravi Shankar, Twyla Tharp, Bob Wilson, David Bowie, Paul Simon, Linda Ronstadt, Yo-Yo Ma. Conheceu Gerald Thomas em Nova York na época em que ele encenara a *Trilogia Beckett* no La MaMa. Criaram juntos o espetáculo *Mattogrosso*, encenado em 1989. Entre os trabalhos mais marcantes de Glass, estão as óperas *Einstein on the beach* (1975), *Satyagraha* (1983), *Akhnaten* (1983) e *The voyage* (1991). No cinema, destacam-se as trilhas dos filmes *Koyaanisqatsi* (1982), dirigido por Godfrey Reggio, *The hours* (2002), dirigido por Stephen Daldry, *Kundun* (1997), dirigido por Martin Scorsese, e *Notes on a Scandal* (2006), dirigido por Richard Eyre. Sobre o compositor, consultar o *site* <http://philipglass.com>.

Essas duas convenções são usadas porque não se tem outra maneira física de tirar um ator de cena a não ser que se abra um alçapão por onde o pobre infeliz possa desaparecer. Quando o Gerald me pediu uma edição cinematográfica do teatro, logo me lembrei do cenário de um espetáculo[32] do genial Lindsay Kemp[33] que eu tinha visto em Londres.

A companhia do Kemp, que era meio de dança, meio de teatro, estava, na ocasião, encenando uma adaptação de *Notre Dame des Fleurs*,[34] de Jean Genet,[35] uma peça incrível, que me deixou encantada. Nela, ao fundo, no alto, através de uma parede, surgia, de vez em quando, a figura de um marinheiro. Esse detalhe me fez parar de prestar atenção na peça e ficar ligada só naquela aparição, pensando no que podia ser aquilo. Foi a partir disso que pensei que usando um mosquiteiro, esse filó, poderia conseguir fazer o que o Gerald me pedia.

Como, na época, nossa ideia era fazer o *Eletra com Creta,* todo *punk*, comprei vários filós pretos, mas, com eles, não conseguimos o efeito que queríamos. Na verdade, foi um fracasso absoluto essa experiência, porque o filó preto é sempre transparente, não rebate a luz. Tivemos que usar o filó claro mesmo e desistir da concepção *dark* e foi aí que *Eletra...* se transformou numa coisa meio medieval/*punk*.

---

32 O espetáculo é *Flowers: a pantomime for Jean Genet*, inspirado livremente pela atmosfera dos escritos de Jean Genet, em especial por *Notre-Dame-des-Fleurs*. Foi encenado pela companhia de Lindsay Kemp. Ficha técnica: direção de Lindsay Kemp; música de Joji Hirota; cenários e figurinos de Lindsay Kemp; iluminação de John Spradbery; elenco: Lindsay Kemp (la Divine), Neil Caplan (Darling), Douglas Mcnicol (Notre-Dame-des-fleurs), L'incroyable Orlando (Mimosa), Annie Huckle (Ernestine), David Haugthon (padre), Christian Michaelsen (*premier tailleur*), Michael Hanks (*danseur de claquettes*), Edward Fabry (*garçon de café de Tabarin*), Joji Hirota (*percussions*). Esse espetáculo foi apresentado também durante o 34º Festival de Avignon em 1980.

33 Lindsay Kemp, ator, dançarino, mímico, coreógrafo e professor de dança e mímica inglês, nascido em 1938. Atuou, entre outros espetáculos, em *Pierrot in Turquoise*, *Flowers*, *Salome*, *Mr Punch's pantomime*, *A midsummer night's dream*, *Duende*, *Nijinsky*, *Alice*, *Cenerentola* (Cinderella), *Nijinsky il matto* (1983), *Façade*, *The big parade*, *Onnagata*, *Variété*, *Dream dances*, *Parades gone by* (1975), *Cruel garden* (1977). Dirigiu e atuou nos concertos *Ziggy stardust*, de David Bowie, em 1972. Atuou em dois filmes de Derek Jarman – *Sebastiane* (1976) e *Jubilee* (1977), em *Velvet goldmine* (1998), de Todd Haynes, e em *The wicker man* (1973), de Anthony Shaffer's, entre outros trabalhos cinematográficos. Produziu, na Itália, as óperas *Il barbiere di Siviglia* em Macerata em 1995, *Iris* em Livorno em 1998 e *A flauta mágica* em Jesi em 1999, e, mais recentemente, em 2016, na cidade de Livorno, quando foi o responsável pela iluminação, pelos figurinos e pelos cenários da montagem.

34 *Notre-Dame-des-Fleurs*, romance de Jean Genet, publicado originalmente em dezembro de 1943.

35 Jean Genet (1910–1986), ficcionista, poeta e dramaturgo francês, autor de *Les bonnes* (1947), *Le balcon* (1956), *Querelle de Brest* (1947), *Journal du voleur* (1949), *Les nègres* (1958), *Le funambule* (1958), entre outras obras.

Gerald Thomas. *Eletra com Creta*, 1986. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas. Foto: Lenise Pinheiro/ acervo Daniela Thomas

3. *Mattogrosso*

Gerald Thomas e Phillip Glass. *Mattogrosso*, 1989. Direção: Gerald Thomas. Cenografia: Daniela Thomas. Foto: Lenise Pinheiro/ acervo Daniela Thomas

Vou mostrar, em sequência, algumas imagens do espetáculo *Mattogrosso*.[36] São imagens do mesmo lugar, só que em algumas delas os corredores estão acesos. E talvez dê para vocês perceberem que entre cada corredor de chão, havia um filó separando-os.

36 *Mattogrosso* é uma ópera de Gerald Thomas e do compositor norte-americano Phillip Glass, encenada em 1989.

Gerald Thomas e Phillip Glass. *Mattogrosso*, 1989. Direção: Gerald Thomas. Cenografia: Daniela Thomas. Foto: Lenise Pinheiro/ acervo Daniela Thomas

A peça inteira era feita de corredores: os atores que estavam num dos corredores não necessariamente viam os que estavam no outro corredor. Aqueles, por exemplo, que estavam mais atrás não viam o Edilson Botelho,[37] que estava no meio, o que tornava a comunicação necessariamente complicada.

Um espetáculo tão experimental quanto o que o Gerald fazia não precisava usar convenções do teatro. Se no diálogo entre pessoas, num espetáculo de teatro tradicional, em geral é bom que elas sejam capazes de se ver umas às outras, nesse tipo de espetáculo experimental isso já não tinha mais tanta importância.

Em *Mattogrosso*, havia, então, várias referências a outros espetáculos e também a trabalhos do Gerald. Podiam-se ver umas górgonas, o muro de Berlim, um festival de referências. Havia também, nesse trabalho, um outro uso do filó: começamos a usá-lo também para fazer projeções a partir de convenções muito antigas. As nuvens, por exemplo, eram do repertório de um projetor de

37 Edilson Botelho (Edi Botelho), ator e diretor, nascido em Belo Horizonte em 1957, que participou de diversos espetáculos e temporadas internacionais da Companhia de Ópera Seca, criada em 1986. Com Gerald Thomas, trabalhou em *Um processo* (1988); *Uma metamorfose* (1988); *Carmem com filtro* (1988); na ópera *Mattogrosso* (1989); em *M.O.R.T.E.* (1990); *The sad eyes of Karlheinz Ohl* (1990) – Itália; *M.O.R.T.E. 2* (1991) – Itália, Zurich, RJ e BH; *O império das meias verdades* (1993); *Don Juan* (1995); *Unglauber* (1994); *Quartett* (1996) ; *Entredentes* (2014), entre outros trabalhos. Sob a direção de Aderbal Freire Filho, atuou em *O martelo* (1998), e de Miguel Falabela em *Capitanias hereditárias* (2000) e *A escola do escândalo* (2011). Em 2012, escreveu uma biografia de Gerald Thomas intitulada *Cidadão do mundo*.

efeitos de ópera clássica chamado Pani Áustria[38] que ainda podia ser encontrado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Fizemos várias brincadeiras usando o nosso filó e o repertório da ópera, como a chuva e as nuvens.

O muro de Berlim também era sempre incluído no nosso repertório de referências; pois, como a família do Gerald é de Berlim, o visitamos várias vezes. E o muro me deixou muito encantada, aliás, sou uma órfã do Muro de Berlim,[39] tive até uma das epifanias da minha vida ao vê-lo. Ele era alto. Tinha mais ou menos uns quatro, cinco metros de altura; depois dele havia um terreno de uns duzentos metros de grama ou de algum tipo de terra, e só então se via o outro muro, do lado oriental. Entre um e outro havia umas torres onde os seguranças de binóculo observavam o tempo todo a movimentação do lado ocidental. Nesse mesmo lugar, também havia vários rolos de arame farpado e, dizem, minas de explosivos no chão.

Gerald Thomas e Phillip Glass. *Mattogrosso*, 1989. Direção: Gerald Thomas. Cenografia: Daniela Thomas. Foto: Lenise Pinheiro/ acervo Daniela Thomas

38 Pani é um projetor empregado na realização de projeções de larga escala. A companhia, do mesmo nome, foi criada em Viena em 1930 pelo engenheiro Ludwig Pani, com o objetivo de pesquisar e desenvolver artefatos óticos. Em 1955, depois que a ópera estatal de Viena foi reaberta, com artistas e cenógrafos como Schneider-Siemmsen, Svoboda e Herbert von Karajan usando os projetores Pani, eles se difundiram no mercado internacional.

39 O Muro de Berlim, que funcionou como marco simbólico da Guerra Fria, era uma barreira física que circundava toda a Berlim Ocidental, separando-a da Alemanha Oriental (inclusive da Berlim Oriental). Começou a ser construído pela República Democrática Alemã em 13 de agosto de 1961 e tinha 156 km de extensão, 302 torres militares de observação, além de ser protegido por cães policiais, valas e 127 cercas eletrificadas. Começou a ser derrubado por cidadãos das duas Alemanhas em 9 de novembro de 1989 e a reunificação alemã seria assinada em 3 de outubro de 1990.

Era uma verdadeira praça de guerra e eu, uma cenógrafa, achei que aquilo era uma perfeita representação cenográfica do mundo; achei que os homens tinham conseguido finalmente, sem nenhuma hipocrisia, explicitar a incompetência relacional de um povo: mina, arame farpado, guarda e muro dividindo famílias. Em alguns lugares, o muro ficava no meio da rua, o que era muito interessante, porque o prédio do vizinho da frente servia de muro. Havia do lado ocidental umas escadas de madeira com uns promontórios onde se podia subir e de onde se podia ver o lado oriental.

E eu, naturalmente, passei o dia lá, numa viagem louca com aquele lugar. Eu tinha uma câmera com uma lente tele e fiquei de olho no guarda que, por sua vez, tinha um binóculo; ficamos naquele lance de observação mútua durante horas. Eu trouxe, para mostrar aqui, uma imagem de Kreuzberg,[40] que era, na época, um bairro de imigrantes bem ferrados, de argelinos, turcos, mas que, hoje em dia, virou um lugar supermoderninho.

Enquanto estava ali, vi, de repente, uma coisa fabulosa, um gato preto perseguindo um coelho branco sobre a grama e por entre as voltas do arame farpado, e logo associei a *Alice no país das maravilhas*.[41] E, enquanto eu mantinha o olho na lente, com o guarda me olhando, uma banda *punk* começou a ensaiar ali por perto. Aí pensei: "Estou vendo Deus e o vi no muro de Berlim". Essa e outras experiências me deixaram fixada no muro por anos e foi por isso que em todo espetáculo que fazia enfiava o muro de Berlim.

---

40 O Bairro de Kreuzberg, originalmente uma região rural e afastada do centro de Berlim, cujo nome vem do monumento projetado por Friedrich Schinkel, constituído de uma cruz em cima de uma montanha (isto é: uma conjugação de *Kreuz* – cruz, e *Berg* – montanha), foi conhecido por muitos anos como bairro turco ou como pequena Istambul, já que a maior parte dos moradores era de ascendência turca. É atualmente um dos mais populosos, ponto de encontro contracultural, um importante centro artístico da capital alemã. A vista a partir do monumento de Schinkel é considerada uma das mais belas da cidade.

41 *As aventuras de Alice no país das maravilhas*, romance publicado por Charles Lutwidge Dodgson (1832–1898), sob o pseudônimo de Lewis Carroll, em 4 de julho de 1865.

4. *Sturmspiel*

Gerald Thomas. *Sturmspiel*, 1990. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas. Foto: Daniela Thomas

Sturmspiel, que significa "o jogo da tempestade", foi feito na Alemanha em 1990. Foi realizado no Teatro Cuvilliés, com a Companhia Estatal de Munique. O espetáculo é sobre a história de Próspero, personagem de *A tempestade*,[42] de Shakespeare, misturado com *Endgame* (*Fim de jogo*),[43] de Beckett. Foi uma experiência incrível, maravilhosa, mas os alemães odiaram. Nunca vou me esquecer da horda de alemães saindo do teatro, batendo o pé no chão e abandonando a sala de espetáculos. Às vezes, os atores tinham que parar de falar, porque era ensurdecedor o barulho da plateia se retirando.

Aquela reação era explicável, se considerarmos que se tratava de uma plateia que não era acostumada com o teatro experimental; ao contrário, ela era totalmente conservadora, aquele tipo de plateia que faz assinaturas de teatro para o ano todo. O que se via era um grupo de senhoras loiras, enormes, assistindo a um espetáculo, para elas, sem pé nem cabeça.

---

42 *A tempestade*, peça de William Shakespeare, que se acredita ter sido escrita entre os anos de 1610 e 1611, possivelmente a última escrita sozinho por ele, sem colaboradores.

43 *Endgame* (*Fim de jogo*), peça de Samuel Beckett (1906–1989), escrita e encenada originalmente em francês, em 1957, no Royal Court Theatre, em Londres, com direção de Roger Blin, que também atuou, fazendo o personagem Hamm; contou ainda no elenco com Jean Martin (como Clov), Georges Adet (como Nagg) e Christine Tsingos (como Nell). O próprio Beckett traduziria a peça para o inglês, dirigindo-a, ele mesmo, duas vezes nos anos 1960 e uma outra vez em 1980.

Gerald Thomas. *Sturmspiel*, 1990. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas. Foto: Daniela Thomas

A ilha de Próspero,[44] a ruína, era, na verdade, uma montanha feita com cacos do muro de Berlim. Nós fizemos essa peça um pouco depois de o muro cair. Nesse espetáculo, em vez de um naufrágio, acontecia a queda de um avião sobre Próspero.

Gerald Thomas. *Sturmspiel*, 1990. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas. Foto: Daniela Thomas

44 A peça *A tempestade* se passa numa ilha remota, onde Próspero, o verdadeiro duque de Milão, procura, por meio da magia e de sua capacidade de produzir ilusão, restaurar o que lhe fora roubado em benefício de sua filha Miranda.

Havia um *blackout* de uns três segundos, a vara com o avião descia muito rápido e, nesse exato momento, o personagem do Próspero dava um berro, o que nos deixava morrendo de medo, porque nunca sabíamos se era o grito previsto na peça ou se o avião tinha caído mesmo em cima do ator. Havia sempre um suspense para ver se ele se levantava ou não depois dessa cena.

Gerald Thomas. *Sturmspiel*, 1990. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas. Foto: Daniela Thomas

Também trabalhei com transparência nesse espetáculo. O avião era feito de um filó de metal. O personagem Ariel[45] era uma lâmpada que aparecia por trás do avião e acendia e apagava conforme as falas do personagem.

45 Ariel é o espírito do ar, que, por se recusar a servir à feiticeira Sycorax, ficou aprisionado a uma árvore até ser resgatado por Próspero. Passaria então a servir e a atender aos desígnios do legítimo duque de Milão, que, por fim, uma vez cumpridas todas as tarefas, o deixaria livre.

5. *Perseo e Andromeda*

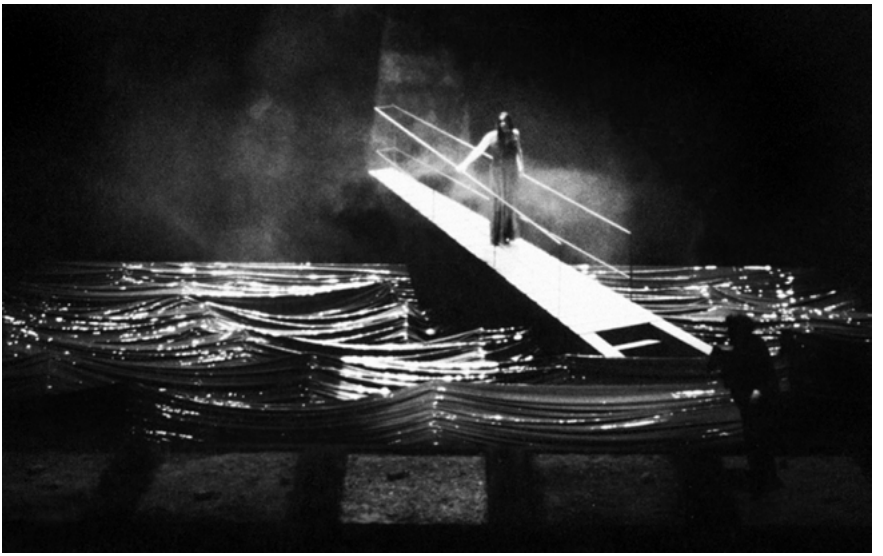
Salvatore Sciarrino. *Perseo e Andromeda*. Direção de Gerald Thomas, cenografia de Daniela Thomas, 1990. Foto: Daniela Thomas

Em *Perseo e Andromeda*,[46] uma ópera experimental de Salvatore Sciarrino[47] que fizemos em 1990 em Stuttgart, na Alemanha, pude fazer um experimento com cores. Até então, eu só trabalhava com as cores de envelhecimento, como as pardas, os cinzas e os pretos, e nesse espetáculo eu quis fazer uma coisa bem *pop*. A ilha do cenário era, na verdade, uma caixa, e em cada pedaço desse "mondrianzinho" tinha uma história. A personagem Andrômeda circulava dentro dessa caixa.

---

46 *Perseo e Andromeda* (1990), de Salvatore Sciarrino, teve por base conto de Jules Laforgue, no qual Andrômeda, alegre de estar numa ilha em companhia de um dragão amigável, fica mortificada quando chega Perseu e mata o dragão.

47 Salvatore Sciarrino, compositor italiano nascido em Palermo em 1947, cujo método composicional já foi associado a um museu irreverente no qual haveria lugar tanto para velhas técnicas e gêneros convencionais quanto para fragmentos de obras de outros artistas (de Alessandro Scarlatti e Mozart a Cole Porter e George Gershwin), quanto para os sons diversos, alguns quase imperceptíveis, presentes na natureza e no entorno; tanto para a ópera, ou para a reinterpretação de técnicas musicais históricas, quanto para a psicoacústica. Pois, segundo afirmou, certa vez: "Eu não escrevo música. Eu escrevo experiência psicológica. Minha música pertence à área da psicoacústica. O mais importante são as vibrações transmitidas pelo som". Sem ter recebido educação musical formal, teve no compositor Franco Evangelisti influência fundamental, inclusive na forte ligação com o trabalho de Bach, Beethoven e Schoenberg. Entre suas obras estão a ópera *Amor e Psyche* (1972), *Cailles en sarcophage* (1980), *Vanitas* (1981), *Lohengrin* (1981–1984), *Perseo e Andromeda* (1990), *Luci mie traditrici* (1998), *Infinito nero* (1998), *Macbeth* (2002), *Da gelo a gelo* (2006), *Super flumina* (2006–2008).



Salvatore Sciarrino. *Perseo e Andromeda*. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas, 1990. Foto: Daniela Thomas

Já o cenário do segundo ato tinha um barco afundado, que era uma outra versão da ilha de Andrômeda. Eu fiz o mar com ondas de plástico azul, uma coisa meio felliniana.[48] Com essa peça, expandi meu repertório. Comecei a trabalhar com mais leveza, com outras imagens, cores, referências da cultura *pop*, e, embora possa não parecer, foi uma experiência radical para mim.

48 Referência a *E la nave va*, filme de 1983, dirigido por Federico Fellini, uma de suas obras finais que (ao lado de *Ginger e Fred* e de *Entrevista*) apontam melancolicamente para um cenário de fim da arte e, em particular, do cinema. No filme de 1983 trata-se do transatlântico Gloria N., em cruzeiro entre o porto de Nápoles e a ilha de Erino, que transporta as cinzas de uma cantora de ópera que seriam lançadas ao vento por viajantes amigos (e inimigos) da artista morta. Ao longo da viagem, acolhem, no entanto, um grupo de refugiados sérvios à deriva no mar e se veem caçados por um navio militar austro-húngaro, que acabaria afundando o transatlântico. Sobrevivem, então, apenas o narrador (um jornalista, Orlando) e um rinoceronte. Em *E la nave va*, como fizera, ao mostrar, em *Amarcord*, a passagem do transatlântico de Mussolini, Fellini trabalha com um oceano feito de matéria plástica, de polietileno, evidenciando sua artificialidade cenográfica. E sublinhando o caráter de constructo artístico da obra (no entanto propositadamente cheia de referências históricas de fácil decodificação) – o que se intensificaria, ao final do filme, quando a câmera vai se afastando do transatlântico e passa a exibir o estúdio de filmagem até chegar, finalmente, à figura do próprio diretor – até que se vê Fellini operando uma câmera direcionada àquela que, concomitantemente, o está registrando.

6. *Esperando Godot*

Samuel Beckett. *Esperando Godot*. Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas, 1990. Foto: Daniela Thomas

Nós fizemos *Esperando Godot*[49] na Alemanha, no Teatro Estatal de Munique, em 1990. O superintendente do teatro, não satisfeito de termos sido vaiados e destruídos naquele outro espetáculo, nos chamou, no ano seguinte, para fazermos mais uma peça experimental, e foi outro fracasso monumental. O teatro, que tinha um formato de ferradura, era o mais rebuscado em que eu já tinha entrado, era uma construção do barroco da Bavária, do barroco de Ludwig.[50]

---

49 *Warten auf Godot* (*Esperando Godot*), de Samuel Beckett, direção de Gerald Thomas, com o Cuvillies Thaeater no Munich State Theater, na Alemanha, em 1990.

50 Daniela Thomas refere-se aí ao rei Ludwig II (1845–1886) da Baviera, o filho mais velho do rei Maximiliano II e de Maria da Prússia, conhecido pelo seu gosto pelas construções rebuscadas, as mais famosas das quais talvez sejam o Palácio de Linderhof, com ornamentações em estilo neorrococó e jardins de inspiração francesa, o Palácio de Herrenchiemsee, na Ilha de Herreninsel, no lago

Samuel Beckett. *Esperando Godot.* Direção: Gerald Thomas. Cenografia e figurinos: Daniela Thomas, 1990. Foto: Daniela Thomas

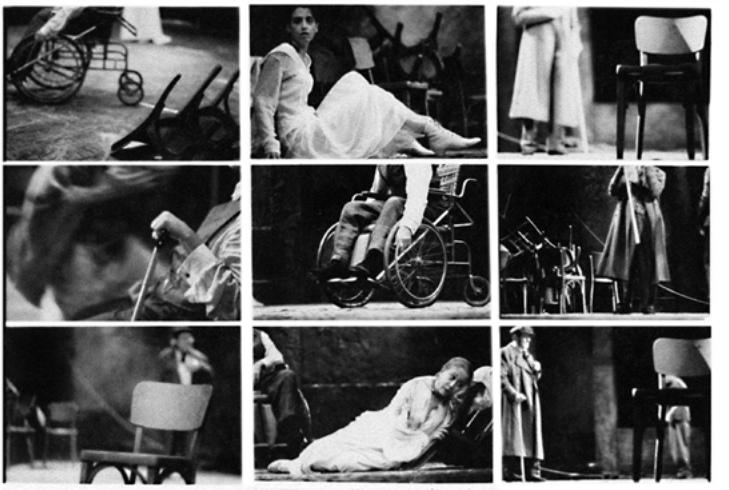
O teatro era uma coisa assim meio escandalosa, com tecidos esculpidos em madeira pintada de vermelho e ouro. E era difícil fazer a peça[51] de Beckett dentro dele, porque era impossível apagar aquele excesso. Por isso decidi fazer uma brincadeira, projetando a estrutura da arquitetura para dentro do palco, fazendo-o parecer sua continuação. Então o cobri como se eu fosse um Christo,[52] como se eu tivesse embrulhado o teatro na tentativa de sumir com ele.

Chiemsee, inspirado no Palácio de Versailles, e o Castelo de Neuschwanstein, em Schwangau, na Alemanha, e por ter sido um dos patronos do compositor Richard Wagner. Foi responsável também pela construção de um novo teatro real, em 1864, o Staatstheater am Gärtnerplatz e do Bayreuth Festspielhaus entre 1872 e 1876.

51 *En attendant Godot* (*Esperando Godot*), "uma tragicomédia em 2 atos", foi escrita originalmente em francês por Samuel Beckett entre 9 de outubro de 1948 e 29 de janeiro de 1949. Sua primeira montagem estreou em 5 de janeiro de 1953 no Théâtre de Babylone, em Paris. A versão da peça em inglês estrearia em Londres em 1955.

52 Christo (Christo Vladimirov Javacheff), artista búlgaro, nascido em 1935, cujo trabalho, em dupla com a mulher, Jeanne-Claude Denat de Guillebon (1935–2009), costuma privilegiar intervenções temporárias sob a forma de megainstalações ambientais, como, entre outras, o empacotamento, em 1995, com um tecido gigantesco, do Parlamento alemão, em Berlim, o embrulho de um museu suíço, de um trecho da costa australiana (com 56 km de corda e 93 km^2 de tecido), da Pont Neuf, em Paris, em 1985, ou, em 2005, o projeto The Gates, no Central Park, em Nova York, onde ergueram mais de sete mil portões cobertos por panos laranja. *Site* oficial: <http:www.christojeanneclaude.net>.

7. *Da gaivota*



Anton Tchekhov. *Da gaivota*. Direção: Daniela Thomas. Cenografia: Daniela Thomas, 1998. Foto: Lenise Pinheiro/acervo Daniela Thomas

Da gaivota[53] foi a minha primeira tentativa de direção de teatro, mas não deixei de fazer o cenário. Fui muito feliz e muito infeliz nesse trabalho. Infeliz por conta da dificuldade que tenho em lidar com atores: ao mesmo tempo que os amo, há momentos em que eu os odeio também. Acho muito difícil encarar esse desafio. Não sei como o Moacir Chaves,[54] sentado aqui na minha frente, aguenta esse convívio diário com as dúvidas, as inseguranças e todas as questões envolvidas no

53 A peça *A gaivota*, de Anton Tchekhov, foi adaptada e dirigida por Daniela Thomas em 1998. Estavam no elenco Fernanda Montenegro, Fernanda Torres, Antônio Abujamra, Matheus Nachtergaele, Nelson Dantas e Celso Frateschi. Temporada carioca: Teatro Leblon – Sala Marília Pêra (Rua Conde de Bernadote, 26, Leblon, Rio de Janeiro), de 31/7 a 30/8/1998.

54 Moacir Chaves, diretor, dramaturgo e professor de direção teatral na Unirio, nascido no Rio de Janeiro em 1965. Formado como ator na Escola de Teatro Martins Pena e em teoria do teatro na Unirio, onde também cursou o mestrado e o doutorado em artes cênicas, iniciou sua trajetória como encenador no grupo Cite-Teatro, fundado por ele e pela atriz Denise Fraga, em 1987, com o qual montou sobretudo os comediógrafos brasileiros oitocentistas. Entre seus trabalhos como diretor estão a encenação, em 1994, do *Sermão da quarta-feira de cinzas*, do Padre Antônio Vieira, com o ator Pedro Paulo Rangel, o espetáculo *Bugiaria*, de 1999, que teve por base textos retirados de um processo inquisitorial no Brasil do século XVI, *Don Juan*, de Molière, em 1997, que contou com cenários e figurinos de Daniela Thomas, *Viver!* (2001), baseado em textos de Machado de Assis, *Utopia*, de Thomas More, em 2005, *A negra felicidad*e (2012), de sua autoria, peça escrita a partir de documentos diversos ligados ao escravismo no Brasil e da história da escrava Felicidade, que, em 1870, recorreu à Justiça para que fosse reconhecido seu direito à liberdade, *Labirinto* (2011), montagem de três peças de Qorpo-Santo,

trabalho de direção teatral. Mas, na verdade, também foi uma experiência muito interessante, porque era a minha primeira direção e eu tive no elenco Fernanda Montenegro,[55] Fernanda Torres,[56] Antonio Abujamra,[57] Matheus Nachtergaele,[58]

A lua vem da Ásia (2011), adaptação do livro homônimo de Campos de Carvalho; *Imagina esse palco que se mexe* (2016), a partir de relatos do astrofísico João Ramos Torres de Mello Neto.

55 Fernanda Montenegro, nome artístico de Arlette Pinheiro Esteves Torres, atriz brasileira nascida no Rio de Janeiro em 1929, com trajetória cênica das mais relevantes no país ao longo da segunda metade do século XX e nas primeiras décadas do século XXI. Trajetória iniciada, em teatro, no ano de 1950, com a peça *Alegres canções nas montanhas*, que fez ao lado do marido, o ator e diretor Fernando Torres; em televisão, estreou na TV Tupi, do Rio de Janeiro, onde participou, entre 1951 e 1953, de cerca de 80 peças, exibidas nos programas *Retrospectiva do Teatro Universal* e *Retrospectiva do Teatro Brasileiro*; em cinema sua estreia aconteceria na adaptação da peça *A falecida*, de Nélson Rodrigues, por Leon Hirszman, em 1964.

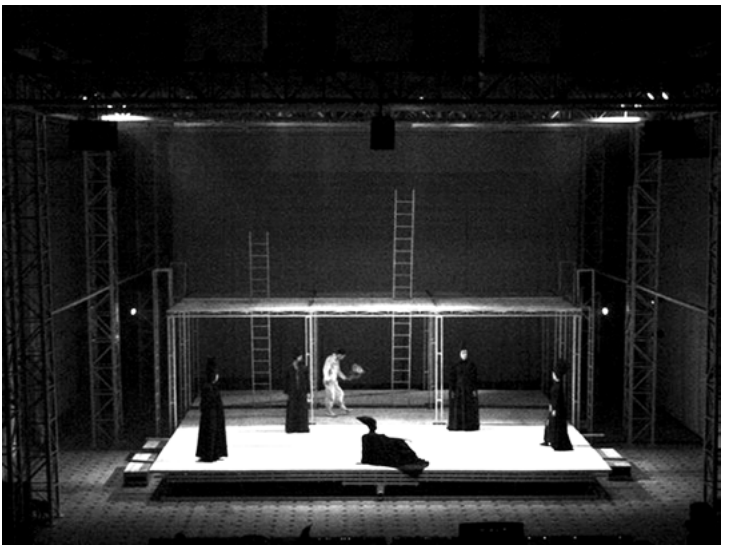
56 Fernanda Pinheiro Monteiro Torres, atriz, escritora, produtora e roteirista brasileira, nascida em 1965, autora do romance *Fim* (2013) e da coletânea de crônicas intitulada *7 anos* (2014).

57 Antônio Abujamra (1932–2015), ator e diretor de teatro brasileiro. Formado em filosofia e jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, em 1957, começou a sua trajetória cênica no Teatro Universitário, entre 1955 e 1958, nas montagens de *O marinheiro*, de Fernando Pessoa; *À margem da vida* e *O caso das petúnias*, de Tennessee Williams; *A cantora careca* e *A lição*, de Eugène Ionesco; e *Woyzeck*, de Georg Büchner. Sua estreia profissional foi em 1961, em São Paulo, no Teatro Cacilda Becker, dirigindo *Raízes*, de Arnold Wesker, e no Teatro Oficina, em *José, do parto à sepultura*, peça de Augusto Boal. Em 1963, ao lado de Antônio Ghigonetto e Emílio Di Biasi, criaria o Grupo Decisão, com a intenção de realizar um teatro político tendo como referência o trabalho de Brecht, e encenariam *O inoportuno*, de Harold Pinter, em 1964, e *Electra*, de Sófocles, em 1965. Nos anos 1980, tenta recuperar o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), encenando *Os órfãos de Jânio*, de Millôr Fernandes, 1981; *Hamletto*, de Giovanni Testori, 1981; *Morte acidental de um anarquista*, de Dario Fo, 1982; e *A serpente*, de Nelson Rodrigues, 1984. No final da mesma década, retomaria sua carreira no campo da atuação, destacando-se, nesse período, seu trabalho em *O contrabaixo*, de Patrick Suskind, em 1987, na novela *Que rei sou eu?* (1989), da Rede Globo, e no filme *Festa* (1989). Em 1991, criaria a Cia. Fodidos Privilegiados, que ocupou, durante alguns anos, o Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, com a qual encenaria, entre outros espetáculos, *Um certo Hamlet* (1991), *Exorbitâncias, uma farândula teatral* (1995), *O que é bom em segredo é melhor em público* (1996), *O casamento* (1997), de Nélson Rodrigues.

58 Matheus Nachtergaele, ator e diretor brasileiro, nascido em 1969 e formado pela Escola de Arte Dramática da USP em 1991. Seu amadurecimento como ator se deu com a companhia Teatro da Vertigem, sob a direção de Antônio Araújo, tendo atuação destacada nos espetáculos *O paraíso perdido* e *O livro de Jó*. Em *Da gaivota*, com direção de Daniela Thomas, faria o personagem Treplev. Atuou, entre outros trabalhos, nas peças *A controvérsia* (2000), baseada em textos de Bartolomeu de Las Casas, *Woyzeck*, *o brasileiro* (2002), *Processo de conscerto* (sic) *do desejo* (2015–2017), nos filmes *O auto da Compadecida* (1999), *Amarelo manga* (2003), *Árido movie* (2006), *Febre do rato* (2011), nas minisséries *A muralha* (2000), *Os Maias* (2001), *Cordel encantado* (2011), *Doce de mãe* (2012), *Zé do Caixão* (2015).

Nelson Dantas[59] e Celso Frateschi.[60] Um elenco dos sonhos. Aprendi muito com esses caras.

8. *Os lusíadas*



Luís de Camões. *Os lusíadas*. Adaptação: Walderez Cardoso Gomes. Direção: Márcio Aurélio. Cenografia e figurino: Daniela Thomas, 2001. Foto: Daniela Thomas

59 Nelson Hannequim Dantas Filho (1927–2006), ator brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, com vasta trajetória em teatro, cinema e televisão, atuando, entre outros trabalhos, na telenovela *Roque Santeiro*, nos filmes *Cabaret mineiro* (1980), de Carlos Alberto Prates Correia, *O bom burguês* (1982), e *Tiradentes* (1999), de Oswaldo Caldeira, *Zuzu Angel* (2006), de Sérgio Rezende, nas peças *O baile dos ladrões* (1955), *Casa de bonecas* (1971), *O anti-Nelson Rodrigues* (1974), *Vestido de noiva* (1993), *Engraçadinha* (2001).

60 Celso Frateschi, ator, diretor e autor paulista, professor da Escola de Arte Dramática (EAD), nascido em 1952. Estreou em teatro, em 1970, no Núcleo 2 do Teatro de Arena de São Paulo, em *Teatro Jornal 1ª edição*, com direção de Augusto Boal. Participaria, em seguida, da criação de grupos voltados para as técnicas de teatro jornal. A partir de 1975, participaria do Teatro Núcleo Independente, localizado na Zona Leste de São Paulo, para o qual escreveria *A epidemia*, em parceria com Paulo Maurício, e *Os imigrantes*, em 1978. Nos anos 1980, criaria um novo grupo, o Teatro Pequeno, ao lado da atriz Mônica Guimarães, com o qual atuaria em *Eras,* de Heiner Müller, em *Diálogo noturno com um homem vil*, de Dürrenmatt, e *Diana*, texto de sua autoria, os dois últimos com direção de Roberto Lage. Nos anos 1990, criaria, ao lado do diretor Roberto Lage, o Teatro Ágora Livre, núcleo de pesquisa e formação teatral. Ocupou diversos cargos públicos, entre eles, em 2001, a direção do Departamento de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, implantando projetos como o Formação de Público e o Projeto Vocacional, voltados à difusão teatral e à produção regular de oficinas de formação para comunidades carentes.

Os lusíadas,[61] feito em São Paulo, foi um trabalho muito pouco visto, mas gosto imensamente dele, sobretudo da síntese que foi alcançada, do modo como simplificamos uma obra tão complexa, tão difícil. Esse trabalho foi uma das parcerias que fiz com André Cortez,[62] um excelente cenógrafo, que descobri quando ele ainda era estudante no CPT.[63]

Simplificamos o navio e fizemos o piso móvel sobre molas. No momento da tempestade, por exemplo, essas pranchas todas balançavam.

Luís de Camões. *Os lusíadas*. Adaptação: Walderez Cardoso Gomes. Direção: Márcio Aurélio. Cenografia e figurino: Daniela Thomas, 2001. Foto: Daniela Thomas

61 *Os lusíadas*, poema épico de Luís de Camões, com adaptação de Valderez Cardoso Gomes, produção de Ruth Escobar, direção de Márcio Aurélio, direção de arte de Daniela Thomas e André Cortez, direção musical de Magda Pucci e um elenco de 42 atores. A estreia foi em 2001 na Estação das Artes, na Praça Júlio Prestes, s/n, em São Paulo.

62 André Cortez, cenógrafo, formado em arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com especialização em cenografia e indumentária teatral. Participou de vários projetos no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), coordenado por Antunes Filho. Em Belo Horizonte, foi o responsável pelo cenário de *A falecida*, de Nelson Rodrigues, e *Amor e restos humanos*, de Brad Fraser, com direção de Carlos Gradim. E, com direção de Yara de Novaes, de *A serpente*, de Nelson Rodrigues, *Noites brancas*, de Fiodor Dostoievski, e *Ricardo III*, de William Shakespeare. Junto com Daniela Thomas, assinou a cenografia de *Frankensteins*, dirigido por Jô Soares; *Souvenirs* e *Os lusíadas*, de Camões, ambos com direção de Márcio Aurélio. Recebeu os prêmios Shell e APCA por *Dois perdidos numa noite suja* e *Amor e restos humanos*, o Prêmio Shell-2005 pelo cenário de *A serpente*, e o de melhor figurino por *Ricardo III*.

63 O Centro de Pesquisa Teatral (CPT) foi criado por Antunes Filho, em São Paulo, em 1982. O CPT funciona como uma escola de teatro, para atores, cenógrafos, etc. e com os elencos ali formados, Antunes dirigiu montagens importantíssimas no teatro brasileiro contemporâneo, como *Macunaíma* (1978), *O eterno retorno* (1980), *Nelson 2 Rodrigues* (1984), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1986), *Gilgamesh* (1995), *Prêt-à-porter* (espetáculo que teve quatro versões entre 1998 e 2001), *Foi Carmen Miranda* (2005), *Senhora dos afogados* (2008), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (2010), *Toda nudez será castigada* (2012). *Site* oficial: <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/>.

O navio, na verdade, era formado apenas por escadas, dois planos e mais essas pranchas. Acho que ficou bem interessante. De um lado os marinheiros vestidos de branco e cru; do outro, os deuses do Olimpo, vestidos de negro, decidindo a vida, o destino dos homens. O concílio dos deuses ficou bem bonito.

Luís de Camões. *Os lusíadas*. Adaptação: Walderez Cardoso Gomes. Direção: Márcio Aurélio. Cenografia e figurino: Daniela Thomas, 2001. Foto: Daniela Thomas

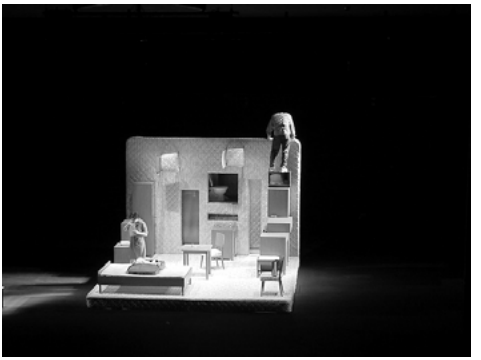
9. *Souvenirs*

Souvenirs[64] foi outra experiência em parceria com André Cortez para outra peça dirigida por Márcio Aurélio. Fizemos um verdadeiro *pocket theater*.

Fernando Bonassi e Victor Navas. *Souvenirs*. Direção: Márcio Aurélio. Cenografia e figurino: Daniela Thomas, 2002. Foto: Daniela Thomas

64 *Souvenirs* é uma peça de Fernando Bonassi e Victor Navas, encenada com direção de Márcio Aurélio no Teatro Popular do Sesi em 2002. Cenografia e figurino: Daniela Thomas e André Cortez; iluminação de Márcio Aurélio; elenco: João Vitti, Leopoldo Pacheco e Malu Bierrenbach.

A peça tinha três personagens e se passava num quarto de hotel. Tenho grande dificuldade em trabalhar com mimetização, porque, além de achar muito chato fazer um quarto, uma sala, a meu ver, essa visão não funciona bem em teatro. Por isso fizemos uma espécie de caixa, de mala aberta, toda estofada, onde os elementos de um quarto saíam em todas as direções.



Fernando Bonassi e Victor Navas. *Souvenirs*. Direção: Márcio Aurélio. Cenografia e figurino: Daniela Thomas, 2002. Foto: Daniela Thomas

Havia fendas no cenário onde se viam pedaços de um banheiro. Num dos vãos via-se uma privada, com parte do corpo do ator à mostra; logo embaixo dela, tinha uma caixa-d'água e quando a descarga era dada, a água a enchia. Havia também um chuveiro e durante uma cena se podia ver o corpo, meio esfumaçado, da personagem tomando banho. Todo o cenário era de matelassê, como se fosse um colchão daqueles com florzinhas.

10. *Tio Vânia*

Anton Tchekhov. *Tio Vânia*. Direção: Aderbal Freire Filho. Cenografia: Daniela Thomas, 2003. Foto: Daniela Thomas

Essa imagem é do *Tio Vânia,*[65] de Tchekhov,[66] que eu fiz com Aderbal Freire Filho,[67] aqui no Rio de Janeiro, em 2003. E foi um trabalho que eu gostei bastante de fazer, porque ele topou uma intervenção radical.

O espetáculo era no Parque Lage. Propus que o palco comesse praticamente todo o espaço, deixando que a plateia visse o espetáculo de dentro do palco e de vários ângulos diferentes, fazendo com que o espetáculo nunca fosse o mesmo. Como não havia a quarta parede, todos estavam no mesmo espaço, havia gente aqui, ali, lá, o espetáculo estava cercado de plateia por todos os lados.

Anton Tchekhov. *Tio Vânia*. Direção: Aderbal Freire Filho. Cenografia: Daniela Thomas, 2003. Foto: Daniela Thomas

65 Peça escrita por Anton Tchekhov em 1897, foi encenada em 2003 no Rio de Janeiro, com tradução de Millôr Fernandes, direção de Aderbal Freire Filho, figurinos de Marcelo Pies, iluminação de Maneco Quinderé e cenografia de Daniela Thomas. *Tio Vânia* foi apresentado no Parque Lage e o elenco era composto de Diogo Vilela, Débora Bloch, Daniel Dantas, Bel Kutner, Suzana Faini, Alby Ramos, Rogério Fróes e Ida Gomes.

66 Anton Pavlovitch Tchekhov (1860–1904), médico, dramaturgo e ficcionista russo, autor de *Platonov* (1881), *Tio Vânia* (1899–1900), *O jardim das cerejeiras* (1904), *A gaivota* (1896), *As três irmãs* (1901), *Ivanov* (1887), entre outras obras.

67 Aderbal Freire Filho (1941). Autor, ator e diretor teatral dos mais atuantes no Brasil sobretudo desde os anos 1970, para quem o teatro, hoje, deve ser pensado, necessária e simultaneamente, como narrativo e dramático. Vem realizando experimento fundamental, nesse sentido, em especial, desde 1989–1990, quando transpôs para o teatro *A mulher carioca aos 22 anos*, romance de João de Minas, e em seguida fez o mesmo com os romances *O que diz Molero* e *O púcaro búlgaro*, de Dinis Machado e Campos de Carvalho, respectivamente. Com esses trabalhos, que chamou de "romances em cena", tem investigado, via narrativas não dramáticas, simultaneamente, o potencial estético do literário no teatro e de reinvenção do teatral a partir de outra linguagem.

11. *Nostalgia*

Nostalgia (2000) foi o meu primeiro trabalho com Felipe Hirsch,[68] com quem tenho colaborado sistematicamente. Nesse espetáculo, retomei, mais uma vez, o uso do filó – nele eu fiz uma caixa de filó transparente. Como era uma história sobre a memória, dividida em dois planos (um externo e um interno), pensei em fazer uma caixa transparente dentro de outra, e por isso voltei a usar o filó, material que continua a me fascinar.

12. *Os solitários*

Os solitários,[69] junção de duas peças de Nicky Silver,[70] *Pterodáctilos* e *Homens gordos de saia*, também foi dirigida pelo Felipe Hirsch.

Foi nessa peça que pela primeira e única vez usei sofás em cena e, ainda assim, sob muita resistência. Decidi que só colocaria um sofá no chão se tivesse algum voando, pois só assim isso poderia suscitar algum interesse. Eu tinha até falado de brincadeira, uma vez, a um amigo, que se algum dia ele visse um sofá em alguma de minhas peças, ele podia me internar. Ele não fez isso. Mas ironicamente, nesse cenário, havia vários sofás.

Nela, havia um mesmo plano que era repetido na vertical e ficava se movimentando durante o espetáculo. Era uma espécie de parede que em alguns momentos praticamente caía em cima dos atores e em outros ia para trás e servia de rampa para que um ator subisse nela e chegasse a uma espécie de transcendência da cena.

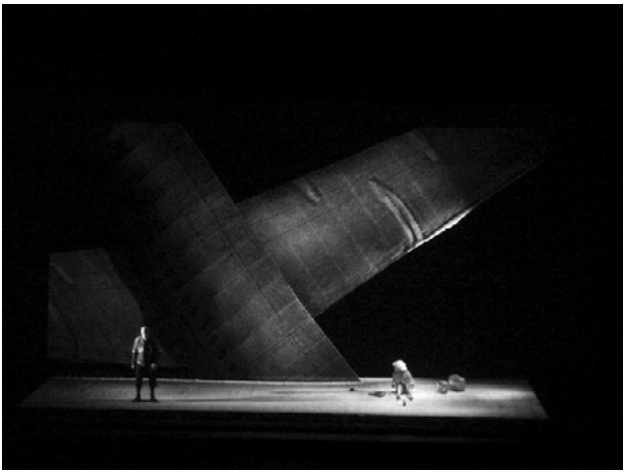
---

68 Carlos Felipe Lopes Werneck Hirsch (1972), diretor, dramaturgo, cenógrafo, um dos fundadores da Sutil Companhia de Teatro, em 1993, que dirigiu até 2012, realizando com ela trinta espetáculos, entre eles *Não sobre o amor* (2008), *Educação sentimental do vampiro* (2007), *Thom Pain/Lady Grey* (2006), *A vida é cheia de som & fúria* (2000). Desde 2013, trabalhando com o coletivo Ultralíricos, encenou *Puzzle* (2013) e *A tragédia latino-americana* (2016).

69 O espetáculo *Os solitários*, do dramaturgo norte-americano Nick Silver, reuniu duas de suas peças – *Pterodáctilos* e *Homens gordos de saia* – e estreou em 2002 sob a direção de Felipe Hirsch, com cenografia de Daniela Thomas, e com Marieta Severo, Marco Nanini, Guilherme Weber, Erica Migon e Wagner Moura no elenco.

70 Nicky Silver, dramaturgo norte-americano, nascido na Filadélfia em 1960, autor de *Pterodáctilos* (1993), *The maiden's prayer* (1998), *Homens gordos de saia* (1989), *Free Will and Wanton Lust* (1993), *A cadeia alimentar* (1993), *Raised in captivity* (1995), *The Eros trilogy* (1999), *Os altruístas* (2000), *The Lyons* (2011), *Too much sun* (2014), *This day forward* (2016), entre outros textos.

Nicky Silver. *Os solitários.* Direção: Felipe Hirsch. Cenografia: Daniela Thomas, 2002. Foto: Daniela Thomas



Nicky Silver. *Os solitários.* Direção: Felipe Hirsch. Cenografia: Daniela Thomas, 2002. Foto: Daniela Thomas

Então o cenário desse espetáculo acabou ficando divertido, porque ficou parecendo o de uma daquelas óperas bem grandes que costumam ter várias trocas de cenário. Brinquei também muito nele com recursos bem antigos de cenografia, usando tapadeiras que subiam e desciam e rampas que se movimentavam. Foi uma coisa bem gostosa e divertida de fazer, ficou com um jeito bem de teatrão americano.

13. *Alice*

Alice ou A última mensagem do cosmonauta para a mulher que ele um dia amou na antiga União Soviética,[71] do escritor escocês David Greig,[72] é um trabalho que adoro, mas que foi visto por muito pouca gente. Eu gostei muito de fazer uma peça como essa, que pedia muitas cenas de lugares variados, quase como num filme.

David Greig. *Alice*. Direção: Felipe Hirsch. Cenografia: Daniela Thomas, 2003. Foto: Daniela Thomas

Nesse caso, eu resolvi contar a história verticalmente. Fiz uma parede/caixa de sete metros de altura cheia de nichos, de compartimentos, de lugares para todo o repertório de narrativas que o cenário deveria contar: a personagem na cabine telefônica, o quarto do namorado dela, a montanha onde ela vai se encontrar com um estranho, a nave espacial do pai, que era o último astronauta soviético, rodando em volta do planeta, após o fim da União Soviética, um táxi, um bar, um trem, etc.

---

71 *The cosmonaut's last message to the woman he once loved in the former Soviet Union*, peça de 1999 do escritor escocês David Greig.

72 David Greig, dramaturgo e diretor teatral escocês nascido em 1969, cofundador da Suspect Culture Theatre Company, de Glasgow, cujos textos foram majoritariamente escritos por ele até o começo dos anos 2000, e de que são exemplares *Timeless* (1997), *Mainstream* (1999), *Candide 2000* (2000), *Casanova* (2001), *Lament* (2002), *8000 m* (2004). Com produção prolífica, escreveria nos anos que se seguiram, entre outras peças, *Europe* (1995), *The architect* (1996), *Outlying islands* (2002), *Damascus* (2007), *Midsummer* (2008), *The cosmonaut's last message to the woman he once loved in the former Soviet Union* (1999), *Pyrenees* (2005), *Victoria* (2000), *The american pilot* (2005), *Dunsinane* (2010), *The speculator* (1999), *San Diego* (2003). Em 2015, o escritor se tornaria diretor artístico do Royal Lyceum Theatre de Edinburgh, onde realizou uma adaptação de *As suplicantes*, de Ésquilo, em 2016. Sobre o trabalho de Greig, cf. WALLACE, Clare. *The theatre of David Greig* (Bloomsbury Methuen, 2013).

Havia também, nesse espetáculo, vários filmes que eram projetados em cima dessa enorme tela vertical/caixa; e eu pude brincar com essas várias projeções. Felipe Hirsch e eu gostamos muito de trabalhar esse universo. Por exemplo, o espelho do banheiro do quarto do namorado, além de refletir a cara dele, de vez em quando também contava histórias por meio de projeções.

As fotos desse espetáculo parecem *stills* de cinema. A qualidade da luz, do cenário, do figurino e da interpretação dava a sensação de se estar vendo um filme de época.

14. *Temporada de gripe*

Will Eno. *Temporada de gripe*. Direção: Felipe Hirsch. Cenografia: Daniela Thomas, 2004. Foto: Patricia Borges

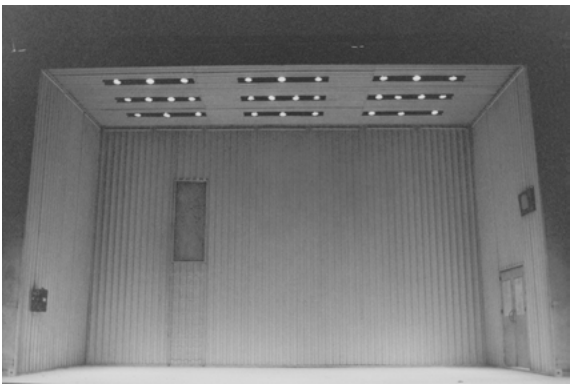
E esse é outro trabalho que eu fiz com Felipe Hirsh, em 2003, e é um dos que mais gosto. É o cenário de um manicômio da peça *Temporada de gripe*.[73]

Gosto muito de fazer cenário, na verdade, porque posso brincar à vontade com os elementos de um ambiente; é possível pôr a porta onde eu quiser, por exemplo. Cenário não é arquitetura e suas normas determinadas, adequadas. Ainda que, no teatro, as coisas que têm que ser construídas para uso comum sejam sempre muito cheias de restrições, no palco a imaginação é a rainha. Cenografia é bacana porque realmente nos permite fazer todo tipo de experiências. É prazeroso mesmo.

---

73 *Temporada de gripe*, de Will Eno, com tradução de Erica Migon e Úrsula de Almeida Rego Migon, direção de Felipe Hirsch, cenografia de Daniela Thomas, figurino de Verônica Julian, iluminação de Beto Bruel, trilha sonora de L. A. Ferreira e Rodrigo Del Rei, elenco: Joelson Medeiros, Lavínia Pannunzio, Leonardo Medeiros, Maria Alice Vergueiro, Maureen Miranda e Roney Facchini. Produção da Sutil Companhia de Teatro no Teatro Popular do Sesi, São Paulo, 2003.

Will Eno. *Temporada de gripe*. Direção: Felipe Hirsch. Cenografia: Daniela Thomas, 2004. Foto: João Caldas F°



Will Eno. *Temporada de gripe*. Direção: Felipe Hirsch. Cenografia: Daniela Thomas, 2004. Foto: Patricia Borges

Nesse caso, eu fiz uma pequena brincadeira com a porta do manicômio. E para chegar até ela, os pobres loucos tinham que subir uma escada difícil. Coitada da Maria Alice Vergueiro,[74] ela, que fazia uma enfermeira no espetáculo, tinha

74 Maria Alice Monteiro de Campos Vergueiro, atriz brasileira nascida em São Paulo em 1935, também professora de teatro na Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo e na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da mesma universidade. Com presença fundamental em alguns dos mais importantes espetáculos da cena *underground* brasileira dos últimos 50 anos, participou de *A mandrágora*, com direção de Augusto Boal, no Teatro de Arena, de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, no Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa, foi uma das fundadoras (ao lado de Luiz Roberto Galízia e Cacá Rosset) do Teatro do Ornitorrinco, onde atuaria em diversos espetáculos, entre eles *Mahagony songspiel*, de Brecht (sob a direção de Cacá Rosset). Participou, ainda de *Eletra com Creta*, com direção de Gerald Thomas, em 1986, e de *O percevejo*, de Maiakovski, com direção de Luís Antônio Martinez Corrêa, em 1981, entre outros trabalhos.

que fazer o sacrifício de subir por essa escada para chegar até a porta de acesso aos malucos.

Acho que já falei o suficiente do meu trabalho em teatro. Tenho feito outros trabalhos com cenografia, mas não em teatro. Com o Felipe Tassara,[75] por exemplo. O Felipe é meu marido. Ele é arquiteto e foi meu assistente em alguns trabalhos ainda em 1986. Desde então estamos juntos e desde 2000 começamos a fazer, entre outros trabalhos, uma série de exposições, como, por exemplo, as exposições de Picasso, da China, da Tate Gallery, todas essas na Oca, em São Paulo.[76]

Daniela Thomas e Felipe Tassara. Parede cenográfica de papelão para a São Paulo Fashion Week, prédio da Bienal (projeto de Oscar Niemeyer), Parque do Ibirapuera, SP, 2006. Foto: acervo Daniela Thomas

75 José Felipe de Oliveira Tassara, arquiteto, cenógrafo, diretor de arte em cinema e publicidade, nascido em São Paulo em 1963. Formado em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, trabalha em parceria com sua mulher, a cenógrafa Daniela Thomas, há cerca de três décadas. Criou, entre outros trabalhos, a museografia do Museu do Futebol, em São Paulo, os projetos de exposições como "Brésil Indien" (2005), no Grand Palais de Paris; "Picasso na Oca" (2004), em São Paulo; "China – Os Guerreiros de Xi'an e os Tesouros da Cidade Proibida" (2003), na Oca, em São Paulo; "De Picasso a Barceló", 2001, no Museu de Belas-Artes de Buenos Aires, "Carmen Pop Miranda" (2009), no prédio da Bienal, no Ibirapuera, "Clarice Lispector: a hora da estrela" (2007), no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo.

76 Daniela Thomas e o arquiteto Felipe Tassara foram responsáveis pela cenografia de diversas exposições realizadas na Oca, espaço expositivo localizado dentro do Parque Ibirapuera, em São Paulo, entre elas, na época em que foi realizado este depoimento, "Guerreiros de Xi'an e Tesouros da Cidade Proibida" (2003), "Bigger Splash: Arte Britânica da Tate – 1963 a 2003" (2003) e "Picasso na Oca – uma retrospectiva" (2004).

Para mim, que gosto muitíssimo de arte, esse é um trabalho muito interessante, fantástico mesmo, e através dele tive ainda a oportunidade de entrar nas reservas técnicas do Museu do Prado, do Museu do Louvre, da Tate Gallery e de vários outros museus. Poder mexer nos quadros, tocar nos quadros, isso foi realmente uma espécie de sonho realizado. Chegar a pegar num Hieronymus Bosch, segurar com as próprias mãos um Velázquez... Confesso, aliás, que, quando ninguém estava olhando, passei, certa vez, bem de leve a mão em uma pintura do Velázquez. Estávamos montando uma exposição de arte espanhola aqui no Museu de Belas-Artes. Até levei meu pai para fazer a mesma coisa escondido da museóloga. E ele passou seus dedos no rosto do São Tomás.

Esse trabalho tem sido bem desafiante. Como respeito muito a arte, e esse é um terreno meio sagrado para mim, tem sido difícil coordenar duas coisas importantes, que são, ao mesmo tempo, mostrar e fazer com que aquilo que é exibido seja apreciado sem que o meu trabalho, o meu desenho, atrapalhe, ou possa se tornar mais visível do que a própria exposição. E, ao mesmo tempo, é preciso fazer a mostra, a exibição, ter uma graça nova, atendendo a uma exigência hoje em dia, de uma nova experiência do projeto do museu: aquilo de uma sala atrás de outra sala, atrás de outra sala, e de mais outra, todas cheias de quadros nas paredes. Essa é uma experiência desgastada e da qual as pessoas estão um pouco cansadas. Então esse trabalho das exposições tem uma medida que me interessa muito, porque é a medida da dificuldade que ele impõe e eu gosto de trabalhar com dificuldades.

Walter Salles e Daniela Thomas. *Linha de passe*, 2008. *Still* do filme. Acervo Daniela Thomas

E há o cinema, de que já falei ser um bicho de sete cabeças. Esse é, para mim, um bicho realmente indomável, dificílimo em todos os sentidos, a começar pela questão do custo, que é de um tal tamanho que levantar esse dinheiro é inimaginável; além de outras escalas estranhas com que se tem que lidar também. Há ainda uma diferença entre o cinema e as outras artes no que diz respeito à distância entre o desejo e a realização de uma determinada obra.

Como ele exige uma gestão quase industrial, é necessário que se tenha uma série de talentos adicionais, já que implica uma gestão de recursos humanos, psicológicos, do maquinário, de uma equipe grande, além do conhecimento técnico. Cinema para mim, então, ainda é esse bicho a ser domado, o que me dá muito medo... Agora que estou às vésperas de fazer mais um filme, falo isso tudo e começo a tremer de medo.

LU MENEZES: Peço que tenham paciência nos próximos dez minutos, enquanto a Daniela fica protegida pela penumbra e eu nesta claridade toda. Ela amparada pela superobra e eu desprovida até de poemas, por ter achado que outra pessoa leria melhor. Não vale.

Mas vamos ao depoimento. Há um poema de Orides Fontela,[77] chamado "Prometeu", que compara a lei a uma ave de rapina em busca de sangue. Nele a palavra sangue surge quatro vezes, duas delas assim: "o Sangue: agravo/ o Sangue: gravidade". O sangue, o sangue... É a repetição mais significativa que já li. Passou a integrar meu repertório de orações, a ajudar-me a ser mais tolerante comigo mesma e com os outros. Talvez haja excessiva licença ao usá-la aqui. Mas creio que a poesia que já escrevi reflete em alguma medida, seja por admiração, seja por rejeição, a disparidade das duas vertentes que, como todos, tenho no sangue. Em meu caso, tendência a racionalismo do lado paterno em contraste com pendor intuitivo-emocional do materno.

Via pai, sinto às vezes, quando escrevo – e só quando escrevo –, algum influxo da rispidez do meu bisavô maranhense Jefferson Nunes, proprietário de várias fazendas de gado, que gostava de ficar de camisolão florido e *pince-nez* no varandão, lendo e recebendo visitas ao entardecer. Sebastião Nery[78] o incluiu em seu anedotário político. Entre outras historietas, conta que uma vez, na câmara estadual, um adversário ao interpelá-lo proferiu: *Fiat lux*!. E meu bisavô retrucou: Lá vem o senhor com seu latim de caixa de fósforos [*risos*]. Lembrei-me disso recentemente, quando um tio materno desfraldou, no meio da conversa,

---

77 Orides Fontela (1940–1998), poeta paulista, formada em filosofia pela USP, foi professora e bibliotecária em escolas da rede pública, autora de *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986), *Trevo 1969–1988* (1988) e *Teia* (1996).

78 Sebastião Augusto de Sousa Nery, jornalista brasileiro, nascido em 1932, autor de diversas obras sobre a história política recente e o folclore político brasileiro.

uma longa frase em latim e me ocorreu o aparente horror do bisavô paterno a latinórios. Aparente, porque duvido que fora da fuzilaria inimiga rejeitasse o latim, que desde o ginásio acho belíssimo. Num dos seus livros herdados por meu pai, *Recordações da casa dos mortos*,[79] quase todas as linhas tinham sido tão incisivamente sublinhadas que a tinta, com o tempo, cortou o papel. E tantos foram os cortes que o texto ficou ilegível. Isso me impressionou quando criança, esse Dostoievski que hoje vejo como um miniFontana[80] antes da hora.

Já meu encantador avô materno, pai do tio latinófilo (também poeta), era parnasiano da academia de letras local. Sendo exímio sonetista, seus nove filhos, sustentados com o parco salário de juiz da vara de menores, além de muitas árvores no vasto quintal, dispunham também da audição de impecáveis produtos de sua lavra, que minha mãe mais tarde se encarregou de recitar para a própria prole. Mas foi por intermédio do meu pai que comecei a achar graça em poesia. Ele trabalhava no Banco do Brasil e em minha primeira infância transferiu-nos de São Luís para o Rio – mais exatamente Leblon, entre Artigas e Rainha Guilhermina, nas proximidades do extinto cinema Miramar,[81] um desses prediozinhos em extinção, em cuja calçada brincávamos de "estátua", cada qual de súbito imobilizando-se tenazmente – um pouco como em Pompeia – até um passante escolher a pose ou, se quisermos, a forma fixa mais bonita.

Quando fiz 12 anos, embora não falasse sobre poesia, meu pai presenteou-me com um belo Vinicius de Moraes.[82] Queria que eu me tornasse física nuclear, adorava xadrez, cinema e ópera, tinha grande senso de humor, fazia boas caricaturas e se deslumbrava com anos-luz, galáxias e o cosmo em geral, quando não tentava esquecer em algum bar do Leblon a rotina bancária. O irmão dele, médico ateu meio monástico, esquecia a medicina estudando cibernética e

---

79 *Recordações da casa dos mortos* (publicada ao longo dos anos de 1861 e 1862), obra do escritor russo Fiodor Dostoievski (1821–1881), ficção resultante de sua experiência na prisão de Omsk na Sibéria, durante os quatro anos em que ficou preso, depois de condenado por conspiração política contra o czar Nicolau I.

80 Lu Menezes se refere aí a Lucio Fontana (1899–1968), pintor e escultor argentino-italiano nascido em Rosario, na Argentina, cujos trabalhos – os seus *Concettos spaziales* –, pautados por reflexão continuada sobre a espacialidade da pintura, incluíam gestos de perfuração ou incisão da superfície da tela, furos e cortes que tensionam ilusões perspectivas de profundidade e a própria bidimensionalidade pictórica por meio de aberturas físicas para o espaço do mundo, zonas de trânsito entre o espaço pictórico e o espaço ocupado pelo espectador.

81 O cinema Miramar ficava na Praia do Leblon, na Rua General Artigas, 14, esquina com a Avenida Delfim Moreira. Foi inaugurado, com 1.259 lugares, pela Companhia Brasileira de Cinemas a 10 de novembro de 1951. Funcionou até 1973, quando encerrou suas atividades, e a construção foi demolida pouco depois.

82 Sobre Vinicius de Moraes, ver nota 34, p. 88.

fundou a Associação Cibernética do Rio de Janeiro nos idos de 1970. Esse tio Heitor escrevia regularmente artigos para a revista *Dados*,[83] estudava russo e a paixão pela Rússia o levou a candidatar-se a cobaia humana, em uma nave que iria à Lua não sei quando [*risos*]. Logo ele, que nunca teve coragem de viajar para fora do Rio e, graças a Deus, faleceu antes da derrocada do comunismo, antes de virar órfão da Rússia, como a Daniela do Muro de Berlim, e de ser obrigado a acompanhar na prática a evolução da cibernética, no mínimo aprendendo a usar um computador. Talvez, do ponto de vista intelectual, eu me pareça mais com ele do que com qualquer outro familiar.

Primeira conclusão: meu desinteresse pela forma fixa em poesia deriva não propriamente da fixidez, mas da antipatia pela rigidez do fantasma parnasiano-sentimental de linhagem materna, que nunca me envolveu em seu lençol asfixiante. Portanto, jamais ter me interessado pelo uso pessoal de qualquer forma fixa, nem mesmo do maravilhoso haicai, não significa não ter notado, desde Vinicius aos doze, que forma fixa e solenidade não são sinônimas; e não significa que me orgulhe de não dominar formas fixas; significa apenas que não tenho uma relação fixa com a forma fixa [*risos*].

Segunda conclusão: a simpatia pela racionalidade reflexiva da vertente paterna terá contribuído também para que desde sempre eu alimentasse muito mais interesse pela poesia em sentido lato do que restrito. Digo "também" porque Brasília foi decisiva para meu foco na poesia em sentido amplo. Minha adolescência e primeira juventude transcorreram lá – onde morei dos 13 aos 23 anos; onde pertenci ao coral da Aliança Francesa, no qual cantávamos desde cantigas medievais a Villa-Lobos,[84] passando por ouvir o *Pierrot lunaire* de Schoenberg[85]

---

83 A *Dados – Revista de Ciências Sociais*, publicada desde 1966, divulga trabalhos de autores brasileiros e estrangeiros oriundos de pesquisa acadêmica no campo das ciências sociais. Editada atualmente pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Iesp/Uerj), desde 1981 tem periodicidade trimestral e tiragem média de 400 exemplares impressos por número.

84 Heitor Villa-Lobos (1887–1959), compositor carioca, voltado para a afirmação de uma singularidade musical brasileira, cuja obra procurou conjugar conhecimento erudito a manifestações regionais e a tradições populares, africanas e indígenas, assim como ao uso de instrumentos inusuais, à imitação do canto de pássaros. Responsável por contribuição das mais significativas ao repertório moderno, produziu obra prolífica e variada, incluindo música de câmara, como o "Quinteto em forma de choros" (1928) ou o "Trio para oboé, clarinete e fagote" (1921), bailados, como "Amazonas" e "Uirapuru" (1917), estudos para violão, serestas, choros, como o "Rasga o coração", composições para piano, como as "Cirandas" (1929), a "Lenda do caboclo" (1920), a "Valsa da dor" (1930), música coral, como a "Missa de São Sebastião" (1937), óperas e operetas, como a ópera *Yerma* (1956) ou a ópera bufa *A menina das nuvens* (1958), além das nove "Bachianas brasileiras", compostas entre 1930 e 1945.

85 *Pierrot lunaire* é o título de um ciclo de canções composto pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874–1951) com base em 21 poemas do ciclo homônimo escrito por Albert Giraud. A obra, em estilo atonal, estreou em 16 de outubro de 1912, tendo Albertine Zehme como vocalista.

ou o "Allegro bárbaro"[86] de Béla Bartók; e onde no famigerado Ciem, Centro Integrado de Ensino Médio,[87] fiz um misto de clássico e científico em regime de semi-internato – juntamente com Cildo Meireles,[88] Guilherme Vaz,[89] Djalma Limongi Batista,[90] Luiz Alphonsus[91] e outros brasilienses por adoção. O CIEM

86 "Allegro bárbaro", peça para piano solo, criada em 1911 pelo compositor húngaro Béla Bartók (1881–1945), utilizando elementos folclóricos e aspectos melódicos e harmônicos da tradição popular húngaro-romena.

87 O Centro Integrado de Ensino Médio (CIEM), escola idealizada por Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira, ficava dentro do *campus* da Universidade de Brasília e integrava um projeto pedagógico pautado na autonomia, na qualidade de ensino, no desenvolvimento da criatividade e na independência do pensamento. Era uma escola voltada para as experiências pedagógicas avançadas, na qual não havia prova, não havia nota, apenas conceito.

88 Cildo Meireles, um dos mais importantes artistas brasileiros contemporâneos, nascido no Rio de Janeiro em 1948. Sua trajetória se iniciaria, ainda em Brasília, no começo dos anos 1960, com desenhos inspirados em máscaras e esculturas africanas, e se voltaria em seguida para a exploração do espaço, para obras tridimensionais, como os *Espaços virtuais: cantos* (1967–1969), ambientes em que dois planos se cruzam e abrem uma fresta, e para as instalações, a primeira das quais, *Desvio para o vermelho*, seria apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. Em 1969, se tornaria professor do ateliê do MAM, criando, ao lado de Guilherme Vaz e do crítico Frederico Morais, a unidade experimental do museu, e idealizando, em parceria com ambos, a manifestação "Do corpo a Terra", realizada em 1970 no Parque Municipal de Belo Horizonte. Dela Cildo participaria com *Totem – monumento aos presos políticos*, no qual evocava presos e desaparecidos durante a ditadura civil-militar brasileira até então. Ao longo da década de 1970, sublinharia, em seu trabalho, questões conceituais e o potencial de intervenção política presente na apropriação de objetos cotidianos, como faria em suas *Inserções em circuitos ideológicos*, inscrevendo *slogans* e perguntas em cédulas de dinheiro e garrafas de Coca-Cola. A reflexão sobre a relação entre obra e espaço e a exploração de modos diversos de dimensionamento político permaneceriam aspectos fundamentais dos trabalhos realizados nas últimas décadas do século XX e no começo do século XXI, de que são exemplares instalações como *Fontes* (1992), *Eureka/Blindhotland* (1975), *Missão/Missões* (1987), *Através* (1989), *Babel* (2001). Cf. HERKENHOFF, Paulo; CAMERON, Dan; MOSQUERA, Gerardo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

89 Guilherme Vaz, artista multimídia, músico experimental, um dos pioneiros da arte conceitual e sonora, responsável por trabalhos relevantes no campo das artes visuais e da música com os povos indígenas sul-americanos Zoró-Panganjej, Gavião-Ikolem e Araras, autor de trilhas cinematográficas, destacando-se a parceria com o documentarista Sérgio Bernardes nos filmes *Os guardiões da floresta* (1990), *Panthera Onca* (1991), *Cauê Porã* (1999), *Nós e não nós* (2003), *Amazônia* (2006), *Mata Atlântica* (2007) e *Tamboro* (2009).

90 Djalma Limongi Batista, cineasta, roteirista, diretor de fotografia e professor de cinema nascido em Manaus em 1947. Dirigiu o primeiro filme em 1968, o curta *Um clássico, dois em casa e nenhum jogo fora*. Seu primeiro longa foi realizado em 1981– *Asa Branca, um sonho brasileiro*, que tematizava a vida de um jogador de futebol fictício. Dirigiu ainda *Brasa adormecida* (1986) e *Bocage, o triunfo do amor* (1997).

91 Luiz Alphonsus de Guimaraens, artista multimídia, nascido em Belo Horizonte em 1948. Iniciou sua trajetória artistica em Brasília, no grupo formado por Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Alfredo Fontes, tendo participado do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em 1967. No Rio de Janeiro, participaria, em seguida, do Salão da Bússola, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1969, com a obra

ficava dentro do próprio *campus* da UnB, Universidade de Brasília, na qual cursei ciências sociais com ênfase em sociologia, além de um semestre dedicado à comunicação – útil posteriormente para trabalhar no Rio também como redatora de propaganda.

Ainda em Brasília, embora lesse, entre outros, Camus,[92] Borges,[93] Cortázar[94] e, muito anarquicamente, também poesia, pois Rimbaud[95] e Maiakovski,[96] por

Túnel, e, em Belo Horizonte, da exposição "Do corpo à terra", organizada, em 1970, por Frederico Morais no Parque Municipal, na qual apresentaria a obra *Napalm*. Na 11ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1971, participou com a instalação *Dedicado à paisagem de nosso planeta*. E fundou, ao lado de Frederico Morais e Cildo Meireles, também em 1971, a Unidade Experimental do MAM-RJ. Na década de 1970, faria, ainda, filmes experimentais, como o documentário de 1979 sobre Nilton Bravo, pintor de painéis de bares, lançando, em seguida, em 1980, o livro *Bares cariocas*. Nos anos 1990, entre 1993 e 1998, atuaria como diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV-Parque Lage), Rio de Janeiro. Em 1995 e em 2001 faria duas exposições individuais no Paço Imperial, Rio de Janeiro: *Infinitas imagens no tempo* e *Cósmicas paisagens/Falsas paisagens*. E em 2005, outra no MAM-RJ, intitulada *Luiz Alphonsus 2005/1974, 31 anos na Coleção Gilberto Chateaubriand*.

92 Albert Camus (1913–1960), romancista, ensaísta, dramaturgo, jornalista e pensador argelino. Licenciado em filosofia, concluiria o mestrado com dissertação sobre o filósofo grego Plotino e o doutorado com tese sobre Santo Agostinho. Autor, entre outras obras, de *O avesso e o direito* (1937), *Reflexões sobre a guilhotina* (1947), *O estrangeiro* e *O mito de Sísifo*, ambos publicados em 1942, *A peste* (1947), *O mal-entendido* (1944), *Estado de sítio* (1948), *O homem revoltado* (1951), *O exílio e o reino* (1957).

93 Jorge Luis Borges (1899–1986), escritor argentino que redefiniria a linguagem da ficção moderna com seus textos breves, em dicção propositadamente entre o narrativo e o ensaístico, autor de *Ficções* (1944), *O Aleph* (1949), *O informe de Brodie* (1970), *O livro de areia* (1975), *A memória de Shakespeare* (1983), entre outras obras.

94 Sobre Julio Cortázar, ver nota 4, p. 110.

95 Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854–1891), escritor francês, um dos poetas fundamentais da modernidade, cuja trajetória está marcada pela precocidade intelectual, pela intensa relação entre poesia e vida, pelo abandono da literatura em prol de uma vida em trânsito, como soldado, tradutor e comerciante pela Etiópia, pela Suécia e pela Dinamarca, pelo Egito, por Java, Chipre, Alexandria. Autor de *Lettre du voyant*, *Le bateau ivre* (1871), *Poésies* (1871), *Uma estação no inferno* (1873), *Iluminações* (1874, publicadas em 1886).

96 Vladimir Vladimirovitch Maiakovski (1893–1930), poeta, dramaturgo, militante político da Rússia revolucionária, criador da editora MAF e da revista *LEF* (ambas voltadas para a aliança entre forma revolucionária e transformação social), também artista gráfico e ator. Um dos maiores escritores modernos russos, autor de *Vladimir Maiakovski: uma tragédia* (1913), *Uma nuvem de calças* (1915), da peça *Mistério bufo* (escrita e montada inicialmente em 1918, depois revista e reencenada em 1921), da comédia *O percevejo* (de 1928, encenada em 1929), entre outras obras. Cf. *Poemas*, de Maiakovski, com traduções de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos; *Poesia russa moderna*, também com traduções de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos; *Antologia poética*, de Maiakovski, com tradução de Emilio Carrera Guerra.

exemplo, vieram antes de Oswald[97] e Drummond,[98] cinema e música disputavam com a literatura meu interesse. Mencionar cinema depois da Daniela soa esquisito, não é? Soa desproporcional mencionar agora essa arte que ela chamou de bicho de sete cabeças e já domou tão bem. Mas trata-se da ligação da minha vida em Brasília com a poesia... Lá, coladas à superquadra 308 em que eu morava, havia a igrejinha de Nossa Senhora de Fátima,[99] projetada por Niemeyer,[100] e a Escola Parque,[101] com um hiperconcorrido cineclube dirigido por Paulo Emílio Sales Gomes.[102] Além disso, tínhamos no CIEM o excelente

---

97 José Oswald de Souza Andrade (1890–1954), poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta, um dos mais importantes escritores modernos brasileiros, autor, entre outras obras, de *Os condenados* (trilogia publicada entre 1922 e 1934), do *Manifesto pau-brasil* (1924), de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), do Manifesto Antropófago (1928), do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927), de *Serafim Ponte Grande* (1933), *O homem e o cavalo* (1934), *O rei da vela* (1937), *A morta* (1937).

98 Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), poeta, contista e cronista mineiro, nascido na cidade de Itabira, um dos maiores poetas modernos brasileiros, autor de poemas fundamentais reunidos em obras como *Alguma poesia* (1930), *Sentimento do mundo* (1942), *Rosa do povo* (1945), *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1954), *Lição de coisas* (1964), entre outros livros.

99 A igreja Nossa Senhora de Fátima, o primeiro templo em alvenaria erguido em Brasília, foi inaugurada em 28 de junho de 1958. O projeto é de Oscar Niemeyer e contou com azulejos de Athos Bulcão e afrescos de Alfredo Volpi (estes, no entanto, foram recobertos por camadas de tinta durante reforma realizada na década de 1960).

100 Sobre Oscar Niemeyer, ver nota 17, p. 29.

101 A Escola Parque de Brasília, localizada na entrequadra 307/308 Sul e inaugurada em 1960, foi concebida segundo o modelo de educação integral formulado por Anísio Teixeira no Plano Educacional da nova capital federal, tendo como lema pedagógico "aprender fazendo e refletir sobre o feito". Associava o ensino regular, na sala de aula, a um processo de autoeducação ligado a atividades de que os alunos participavam livremente, dividindo-se em "Escola Classe" (nos moldes da escola convencional) e "Escola Parque", na qual se realizavam experiências educativas diversas, no campo das artes plásticas, das artes industriais, da biblioteca, da música, da dramatização, da educação física, da dança, etc.

102 Paulo Emílio Sales Gomes (1916–1977), crítico e historiador de cinema, ficcionista, militante político. Foi da geração da revista *Clima*, da qual participaram Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Gilda de Melo e Sousa, Lourival Gomes Machado e Ruy Coelho, além de Alfredo Mesquita (de uma geração mais velha). Lecionou no Departamento de Cinema da ECA/USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), fundou clubes e escolas de cinema, colaborou em vários jornais, em especial no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. Ao lado de Francisco Luís de Almeida Sales e Rudá de Andrade, fundou a Cinemateca Brasileira. É autor de estudos fundamentais, como o livro *Jean Vigo* (1957), que receberia o prêmio Armand Tallier, na França, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, sua tese de doutoramento defendida em 1972, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973). Além dos três excelentes exercícios ficcionais, reunidos em *Três mulheres de três PPPês* (1977), entre outras obras. Sobre Paulo Emílio, vejam-se o livro *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*, organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado (São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1986) e o ensaio de Gilda de Melo e Sousa, "Paulo Emílio: a crítica como perícia" (*Exercícios de leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980).

Jean-Claude Bernardet[103] como professor de cinema, e ele uma vez nos prescreveu a criação de uma fotonovela. Coube-me fazer o roteiro, que saiu para lá de antonionesco. A atriz, minha irmã Hileana [*Menezes Carneiro*], lá pelas tantas parava de caminhar e abraçava o tronco de uma árvore, como uma Mônica Vitti[104] do cerrado [*risos*]. Jean-Claude comentou em sala que aquele abraço era uma tentativa simbólica de relação física com a realidade, pois as conquistas feministas afastaram as mulheres das atividades que lhes propiciavam essa espécie material de contato, substituído por ligações mais abstratas com a realidade. Ora, creio que essa imagem do abraço no tronco de árvore resume minha relação com a poesia: vontade de fundir abstração e transcendência com concretude e imanência. E Jean-Claude foi ultrapertinente. Pois, naquele tempo, enquanto ouvíamos muita música cercados pela "música congelada" da arquitetura, a abstração confundia-se em Brasília com o próprio ar seco e puríssimo que respirávamos. A figuração concentrava-se nas cidades-satélites, nos filmes escolhidos por Paulo Emílio, nos livros de artes plásticas da biblioteca da UnB, nas revistas *Elle* da Aliança Francesa e *Humboldt* e *Art in America* da Casa Thomas Jefferson.

O cotidiano era todo invadido pelo fundo infinito do baixíssimo céu do Planalto Central, que, junto com o espírito bauhausiano vigente e toda aquela assepsia cenográfica, nos induzia tanto a sermos reflexivos como a percebermos a forma de um rio, de uma cachoeira, a *figura* em geral, de modo menos

---

103 Jean-Claude Georges René Bernardet, romancista, crítico de cinema, roteirista, ator e cineasta belga, nascido em 1936 e naturalizado brasileiro em 1964. Viveu em Paris até a adolescência, mudando-se com a família para São Paulo em 1949. Formado em artes gráficas no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac), com doutorado na USP, e frequentador assíduo de cineclubes, teve no crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes (1916–1977) figura fundamental em sua formação e profissionalização como resenhista cinematográfico para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Ao lado de Sales Gomes, do jornalista Pompeu de Souza (1914 –1991) e do cineasta Nelson Pereira dos Santos, criou o primeiro curso universitário de cinema no Brasil, na Universidade de Brasília (UnB), que, todavia, seria fechado pelo governo militar em fins de 1965. Autor de estudos como *Brasil em tempo de cinema* (1967), *Cineastas e imagens do povo* (1985), *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), *O voo dos anjos*: estudo sobre o processo de criação na obra de Bressane e Sganzerla (1991), *O autor no cinema* (1992), *Caminhos de Kiarostami* (1994), além de narrativas (entre o ficcional e o memorialismo) como *Aquele rapaz* (1990), *A doença, uma experiência* (1996), *Os histéricos* e *Céus derretidos*, os dois últimos em colaboração com o crítico e professor Teixeira Coelho. Corroteirista de *O caso dos irmãos Naves* (2004), ao lado de Luís Sérgio Person, de *Brasília: contradições de uma cidade nova*, com Joaquim Pedro de Andrade, de *Um céu de estrelas* (1995), ao lado de Roberto Moreira, de *Através da janela* (1999), com Fernando Bonassi e Tata Amaral, entre outros filmes. Dirigiu, também, em 1994, *São Paulo, sinfonia e cacofonia*, e em 1999, o filme *Sobre anos 60*.

104 Monica Vitti (nome artístico de Maria Luisa Ceciarelli), atriz italiana de teatro e cinema, nascida em 1931, que atuou em alguns dos filmes mais importantes de Michelangelo Antonioni: *A aventura* (1960), *A noite* (1961), *O eclipse* (1962), *O deserto vermelho* (1964), e quase duas décadas depois em *O mistério de Oberwald* (1981), além da participação em obras como *Le fantôme de la liberté* (1974), de Luis Buñuel, *Modesty Blaise* (1966), dirigido por Joseph Losey, entre outras.

naturalizado. Isso, certamente, por efeito de estranhamento da realidade material, que, em outros contextos metropolitanos menos uniformes, o hábito da variedade tenderia, talvez, a invisibilizar. Em minha última fase brasiliense, início dos anos 70, de outro ponto de vista – da diversão pura e simples –, movida por impulsos libertários e pelas utopias da época, fui também gregária, intensiva e gloriosamente "jovem", mas esse seria um relato de poesia compartilhada – e em sentido *lato* –, menos adequado a esta ocasião.

Em 1973 voltei ao Rio para morar com Cildo [*Meireles*], com quem vivi por 17 anos e tive, em 1984, nosso Pedro Ariel – a maior inspiração musical de minha vida. Recém-saída de Brasília, a graça de ficar na fila do Cine Paissandu,[105] para assistir à *nouvelle vague*[106] ou ao cinema novo[107] brasileiro, ganhou o complemento de uma infindável sucessão de cenas deliciosas de cinema *ao vivo*, recortadas também à luz da carência figurativa que Brasília alimentou. E como Cildo vinha de uma temporada de dois anos em Nova York, e eu de dez em Brasília, ganhamos logo um contraponto campestre bastante compensador, pois Gastão Manoel Henrique[108] nos emprestou por algum tempo uma casa projetada por

---

105 O Cinema Paissandu funcionou de 1960 a 2008 na Rua Senador Vergueiro, 35-F, no Flamengo, Rio de Janeiro. A Companhia Franco-Brasileira, administradora do espaço, graças a uma parceria com a Cinemateca do MAM, o converteria em cinema de arte, no qual se exibiam os grandes filmes da *nouvelle vague* e do cinema novo.

106 A *nouvelle vague* foi um momento artístico do cinema francês ligado ao contexto contestatório que explodiria nos anos 1960. Em 1954, François Truffaut (1932–1984), em artigo na revista *Cahiers du Cinéma*, considerado uma espécie de protomanifesto do grupo de novos cineastas, criticaria o cinema clássico, chamando a atenção para a teoria da *caméra-stylo* (proposta por Alexandre Astruc em 1948), segundo a qual o cineasta seria como um autor, escrevendo, no entanto, com sua câmera. A expressão *nouvelle vague*, porém, seria lançada por Françoise Giroud, em 1958, na revista *L'Express*, em artigo onde procurava abarcar um conjunto significativo de novos diretores franceses, como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Claude Chabrol, Agnès Varda, Jacques Rivette, Chris Marker, Eric Rohmer, Doniol-Valcroze e Pierre Kast, muitos dos quais eram originalmente críticos de cinema da revista *Cahiers du Cinéma* que resolveram passar a fazer filmes.

107 Cinema novo, movimento que renovou a linguagem cinematográfica brasileira e que sob o lema "uma câmera na mão, uma ideia na cabeça" deu ênfase às filmagens de rua, à temática social brasileira, às tramas políticas e a um cinema de produção independente. Entre os cineastas que participaram do cinema novo estão Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Roberto Santos, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni.

108 Gastão Manoel Henrique, escultor, pintor, desenhista, também professor do Instituto Central de Artes da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Brasília (UnB), até 1972, em seguida, da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV-Parque Lage) e, nos anos 1980–1990, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/Unicamp). Aluno do curso de pintura da Escola Nacional de Belas-Artes (Enba), no Rio de Janeiro, entre 1955 e 1958, viajaria, em seguida, para a Europa, onde permaneceria até 1963. De volta ao Brasil, produziria, em fins dos anos 1960, os *Objetos conversíveis*, formas geométricas recortadas em madeira, passíveis de serem manipuladas pelo espectador. Nos

ele no meio do mato, à beira da Rio-Petrópolis, perto do Quitandinha – [109] que voltaríamos a usar ao longo de 1976.

Mal havia começado a escrever poesia, quando fui publicada pela primeira vez, em 1975, na revista *Malasartes*[110] nº 1, ao lado de Cacaso,[111] Chico Alvim,[112] Chacal,[113] Ana Cristina Cesar[114] e outros jovens autores, convidada por Eudoro

anos 1970, se voltaria para obras ligadas à paisagem do Planalto Central, passando, a seguir, para um trabalho com formas cenográficas, nas quais figurava palcos, cortinas e recortava figuras em madeira. Nos anos 1980, passaria a se dedicar sobretudo à pintura e às montagens em madeira.

109 O Hotel Quitandinha, localizado no bairro Quitandinha, em Petrópolis, foi um empreendimento do empresário mineiro Joaquim Rolla e de Antônio Faustino, engenheiro-chefe e vice-diretor da Estrada de Ferro Central do Brasil, construído, de 1941 a 1944, para ser o maior hotel-cassino da América do Sul. O projeto foi assinado pelos arquitetos Luis Fossati e Alfredo Baeta Neves e se caracteriza pela fachada em estilo arquitetônico normando-francês (frequente na cidade de Petrópolis, de colonização alemã), misturado, em seu interior, ao que se costuma chamar de "rococó hollywoodiano". A construção tem 50 mil metros quadrados e seis andares, abrigando apartamentos e 13 grandes salões. Ao longo de toda a fachada, há também um lago com o formato do mapa do Brasil. Em 1946, porém, com a proibição do jogo no país, o Quitandinha, sem o cassino, enfrentaria dificuldades para se manter, deixando de funcionar como hotel em 1962. Atualmente a área dos apartamentos é privada e, desde 2007, a parte administrativa do prédio – salões e áreas de lazer – é administrada pelo Sesc Rio.

110 A revista *Malasartes*, voltada para o questionamento do circuito de arte no Brasil e editada por críticos e artistas – Carlos Vergara, Bernardo Vilhena, Carlos Zilio, Cildo Meireles, José Resende, Luís Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Waltercio Caldas –, teria apenas três números publicados entre 1975–1976, e, no entanto, seria forte o seu impacto sobre a discussão sobre arte no país nos anos 1970. Cf. os números 1 (set./out./nov. 1975) 2 (dez./jan./fev. 1976) e 3 (abr./maio/jun. 1976) da revista *Malasartes* (Rio de Janeiro: Imprinta).

111 Antônio Carlos de Brito (Cacaso, 1944–1987), poeta, letrista, crítico e professor universitário, autor de *A palavra cerzida* (1967); *Grupo escolar* (1974); *Beijo na boca* (1975); *Segunda classe* (1975), em parceria com Luís Olavo Fontes; *Na corda bamba* (1978); *Mar de mineiro* (1982) e da antologia *Beijo na boca e outros poemas* (1985).

112 Francisco Soares Alvim Neto, escritor e diplomata, nascido em Araxá em 1938, dos poetas mais importantes da pós-vanguarda brasileira, autor de *Sol dos cegos* (1968), *Passatempo* (1974), *Dia sim dia não* (com o poeta Eudoro Augusto, 1978), *Festa* (1981), *Lago, montanha* (1981), *Elefante* (2000), *O metro nenhum* (2011).

113 Ricardo de Carvalho Duarte (Chacal), poeta carioca, nascido em 1951, autor de *Muito prazer* (1971/2), *Preço da passagem*, *América* (1975), *Quampérius* (1976), *Drops de abril* (1983), *Comício de tudo* (1986), *Letra elétrika* (1994), *Posto Nove* (1998), *A vida é curta pra ser pequena* (2002), *Tudo e mais um pouco* (2016, 34). Foi um dos criadores, ao lado de Charles Peixoto, Bernardo Vilhena e Ronaldo Bastos, do grupo Nuvem Cigana, importante na vida cultural dos anos 1970, e, duas décadas mais tarde, seria um dos idealizadores do CEP 20.000, movimento de afirmação de manifestações artísticas alternativas diversas.

114 Ana Cristina Cruz Cesar (1952–1983), poeta, ensaísta e tradutora carioca, um dos principais nomes da poesia brasileira da década de 1970, autora de *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979), *Luvas de pelica* (1980), *Literatura não é documento* (1980), *A teus pés* (1982) e dos livros póstumos *Inéditos e dispersos* (1985), *Crítica e tradução* (1999), entre outros..

Augusto[115] e Bernardo Vilhena.[116] *Malasartes* era editada sobretudo por artistas plásticos, mas nesse número de estreia a poesia ocupava as duas páginas finais, e o conjunto intitulava-se *Antologia de poesia marginal*. A escassez da produção inicial me impediu de aceitar o convite de Heloísa Buarque de Hollanda[117] para participar da sua primeira antologia:[118] não havia um número suficiente de poemas de que eu gostasse.

Por sinal, sintomaticamente, gostava já, de verdade, apenas de um pequeno livrinho chamado *Pistas de um cavalo branco*, que eu tinha fabricado em 1975, com tiragem de vinte exemplares, capa de cartolina branca e algumas folhas de papel de seda branco. Quis usar essa propriedade que o carbono tem de transferir uma imagem para outra folha e fiz uma breve narrativa verbovisual em torno de um cavalinho branco estampado num carbono de marca Favorito – que saía da pista, mas continuava a correr. Um ano depois, hospedados em Alcântara, MA, no mirante de um casarão colonial do pintor Ivan Marquetti,[119] próximo ao da família de Sousândrade,[120] além de reencontrar raízes geográ-

---

115 Eudoro Augusto, poeta, redator, tradutor, crítico, programador musical, nascido em Lisboa em 1943, mas radicado no Brasil desde a infância. Formado em letras, em 1966, pelo Instituto Central de Letras da UnB, onde cursou também o mestrado em literatura brasileira, é autor, entre outros textos, dos livros *O misterioso ladrão de Tenerife* (1972), em coautoria com Afonso Henrique Neto*, A vida alheia* (1975), *Poemas* (1979), *O desejo e o deserto* (1989), *Olhos de bandido* (2001).

116 Bernardo Torres de Vilhena, escritor carioca, nascido em 1949. Poeta, letrista, redator de publicidade, um dos editores das revistas *Ponte* e *Malasarte*, fez parte também do grupo Nuvem Cigana, ao lado de Chacal, Ronaldo Bastos, Guilherme Mandaro, Charles Peixoto, entre outros. Autor de *O rapto da vida* (1975), *Atualidades Atlânticas* (1979), *Uma vida bandida e outras vidas* (2015).

117 Heloísa Helena Oliveira Buarque de Hollanda, ensaísta, editora e pesquisadora brasileira. Graduada em letras clássicas pela PUC-Rio, com mestrado e doutorado em literatura brasileira na UFRJ e pós-doutorado em sociologia da cultura na Universidade de Columbia, em Nova York, é professora emérita de teoria da cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) e coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ). Autora e organizadora, entre outras obras, de *Macunaíma, da literatura ao cinema*, *26 poetas hoje*, *Impressões de viagem*, *Cultura e participação nos anos 60*, *Pós-Modernismo e política*, *O feminismo como crítica da cultura*, *Guia poético do Rio de Janeiro*, *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*, *ENTER Antologia digital* e *Escolhas, uma autobiografia intelectual*.

118 Trata-se de *26 poetas hoje* (org. Heloísa Buarque de Hollanda), livro publicado em 1975 que reunia textos de 26 poetas da geração mimeógrafo.

119 Ivan Marquetti (1941–2004), pintor, desenhista e gravador, cuja formação se deu fundamentalmente no Instituto de Belas-Artes no Rio de Janeiro. Com particular interesse pelos quadros da natureza, pela pintura de paisagens e pelas cidades históricas brasileiras, fixaria residência em Ouro Preto desde os anos 1960, passando períodos longos também em Cabo Frio, Recife, Olinda e Alcântara, no Maranhão.

120 Joaquim de Sousa Andrade (Sousândrade, 1832–1902), escritor e poeta brasileiro, nascido no Maranhão, professor de grego do Liceu Maranhense, autor de *Harpas selvagens* (1857), do poema polifônico-narrativo *O Guesa*, escrito por ele ao longo de três décadas, obra das mais importantes da

ficas, ao coletar na praia cacos de louça da fidalguia portuguesa, reencontrei Favorito correndo com uma palmeira ao fundo em um pedaço de azulejo...

De qualquer forma, o convite da Helô converteu-se em estímulo imenso para prosseguir escrevendo poesia. E foi melhor assim, inclusive porque, de uma perspectiva geracional, integrar duas décadas depois a sua segunda antologia[121] foi para mim uma inusitada fonte de juventude, já que passaram a me associar à chamada Geração 90, e não sem alguma pertinência extraetária: sinto-me mais próxima da sensibilidade analítica e reflexiva dos 90 do que do espírito mais sintetizante e imediatista dos 70. No entanto, adoro a face plástica dos 70, aquele gosto pela materialidade do livro que tomara algum dia retorne ainda com mais força.

Foi no *Almanaque Biotônico Vitalidade*[122] da Nuvem Cigana[123] que publiquei, em 1977, o primeiro poema da série *Distâncias não mensuráveis*, composto de elementos gráficos e fotográficos, além de palavras manuscritas. Na primeira linha compósita de raciocínio, eu dizia que a distância entre pensar em rosas e comer geleia de pétalas de rosa não é a distância entre tal e tal coisa... E o jogo de semelhança e diferença evoluía até finalizar com a distância entre "uma garça viva e outra de louça".

Décadas depois, em *Abre-te, Rosebud!*,[124] apareceria o segundo, todo verbal, chamado "Distâncias incomensuráveis II" (mudança que agora lastimo). Aliás, o admirável e queridíssimo poeta Aníbal Cristobo[125] pediu-me para fazer uma versão – que ficou bem próxima do original. "Tirei a música", ele comentou.

---

literatura brasileira oitocentista. Cf. CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de. *Re-Visão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002 (incluindo ensaio de Luiz Costa Lima sobre a escrita fragmentária do poeta); LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: Presença, 1986.

121 Trata-se do livro *Esses poetas: uma antologia dos anos 90* (Aeroplano, 1998), organizado por Heloisa Buarque de Hollanda.

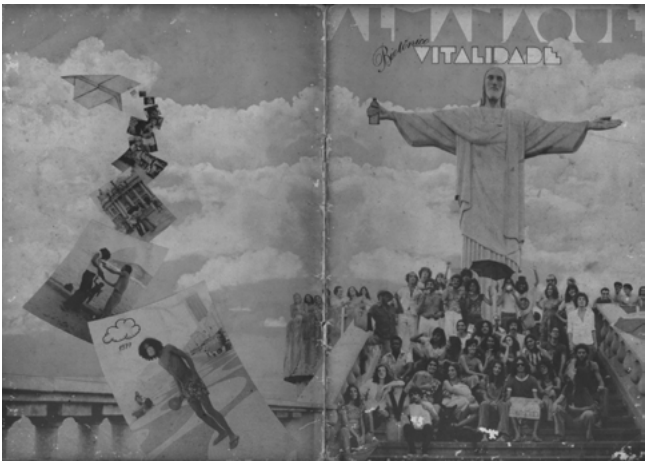
122 O *Almanaque Biotônico Vitalidade* foi uma revista produzida pelo grupo Nuvem Cigana, que teve forte repercussão, mas apenas dois números, lançados em 1976 e 1977.

123 Nuvem Cigana foi como ficou conhecido um grupo de poetas radicados no Rio de Janeiro, alguns dos quais publicaram livros na coleção de poesia idealizada pelo poeta e letrista Ronaldo Bastos e cujo nome foi extraído de canção homônima (de sua autoria e de Lô Borges), gravada por Milton Nascimento em *Clube da esquina*. Foram publicados na coleção Nuvem Cigana os livros *Creme de lua* (1975) e *Perpétuo socorro* (1976), de Charles Peixoto, *Vau e Talvegue* (1975), de Ronaldo Santos, *Hotel de Deus* (1976), de Guilherme Mandaro, e *Quampérius* (1977) e *Nariz aniz* (1979), de Chacal, *Atualidades Atlânticas* (1979), de Bernardo Vilhena.

124 *Abre-te, Rosebud!*, de Lu Menezes, foi publicado pela Editora 7Letras em 1996.

125 Aníbal Cristobo, poeta, tradutor e editor, nascido em Buenos Aires em 1971, autor de *Teste da iguana* (1997), *Jet-lag* (2002), *Krill* (2004), *Miniaturas Kinéticas* (2005), *Minha vida como bactéria* (2014), *Una premonición queer* (2015).

Mas para mim, o mais importante nesse poema é a vicariedade em pauta no trecho em que digo: "Mas quem afasta/ verdes feixes de elétrons/ e penetra/ no vibrante capinzal distante/ – sou eu – / índio trânsfuga que acha/ a trânsfuga estrela no chão." Importa o "sou eu", o pôr-se no lugar do índio visto na TV achando um espelho no meio do capinzal.



Capa do *Almanaque Biotônico Vitalidade*, n. 2 (Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1977)

Voltando à relação com a poesia "marginal": embora tímida, nos anos 70 participei também de algumas "artimanhas"[126] de grande porte da Nuvem Cigana, uma delas em Brasília. E foram eventos divertidíssimos para alguém de vinte e poucos anos. Prosseguindo, em 1977 radicalizou-se a compensação antiurbana em nossa vida. Um contrato com a galeria[127] de Luiz Buarque de Hollanda e Paulinho Bittencourt permitiu-nos morar o ano inteiro em Planaltina, velha cidadezinha próxima de Brasília, em antiquíssima casa de roça com espessas paredes de taipa, telhas-canal de barro apetitosas, extenso quintal com mangueiras e vizinhos chamados dona Sinhá e seu Bichinho, que se queixavam dos

126 As artimanhas eram apresentações performáticas, *happenings* coletivos, centrados na oralização-relâmpago de poemas, onde se misturavam música, dança, recursos audiovisuais e poesia, que eram realizadas pelo grupo Nuvem Cigana durante os anos 1970.

127 Trata-se da galeria que antes se chamava Grupo B, pertencente a Rubem Breitman e João Sattamini, que passaria a levar o nome dos dois novos proprietários e se tornaria conhecida como Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt. Foi nela que se realizaram as primeiras exposições individuais de Waltercio Caldas e Carlos Zilio, além de duas exposições de Cildo Meireles, em 1975 e 1978. Lá também expuseram, entre outros artistas, Carlos Vergara, Iole de Freitas, Eduardo Sued, Iberê Camargo, Mira Schendel, Rubens Gerchman, Glauco Rodrigues, Antonio Bandeira, Wesley Duke Lee.

marcianos com a maior naturalidade do mundo. Ladrões marcianos que na calada da noite do Planalto Central desciam da nave para roubar patos e galinhas entre repolhos e pés de alface. Um exemplo de poesia em sentido amplo. Experiência poética extraescrita, o que não quer dizer extraverbal. Nesse caso, em registro não intencional, não artístico, e, no entanto, dotado para mim de hibridismo tão fascinante quanto o do trabalho de um artista como Nam June Paik[128] ao projetar[129] ao som de música barroca imagens eletrônicas no teto de uma igreja barroca.

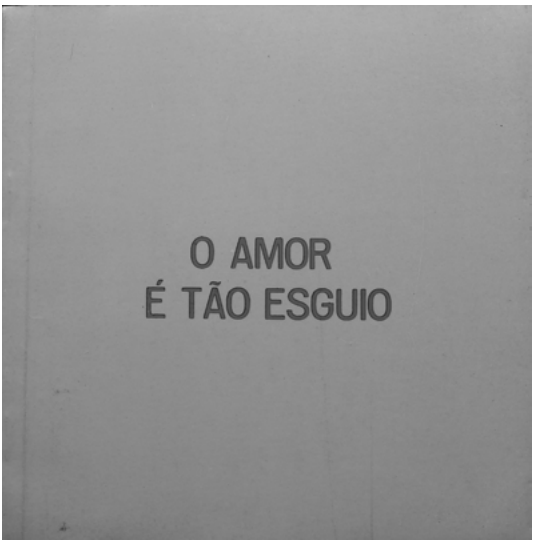
Foi em Planaltina que escrevi meu primeiro livro de poesia, *O amor é tão esguio*, publicado em edição independente e enviado pelo correio, em janeiro de 1980, para cinquenta amigos. Lançado sem noite de autógrafos, por timidez e justificável insegurança literária, pois sabia que era ainda verde demais – embora a capa fosse toda azul e o interior intercalasse folhas de papel de seda azul com as folhas brancas impressas.

No Rio da década de 1970, gente interessante de diversos meios além do literário – artístico-plástico, teatral, cinematográfico, musical – convivia estreitamente. E várias dessas pessoas frequentavam nossa casa. Mas, embora eu já escrevesse, nem de longe a literatura tinha em minha vida a importância – inclusive pública – que na história de algumas delas já possuía.

---

128 Nam June Paik (1932–2006), artista multimídia sul-coreano, precursor da arte eletrônica e simultaneamente crítico da tecnologia, foi um dos mais importantes artistas plásticos da segunda metade do século XX. Com formação em história da arte, em Tóquio, história da música, em Munique, e em composição, na Escola Superior de Música de Freiburg, tanto participaria do movimento interartístico experimental *Fluxus* quanto atuaria como professor na Academia de Artes de Düsseldorf. Sua "Exposição de Música – Televisão Eletrônica" (realizada em 1963 nos jardins da Galeria Parnass, em Wuppertal, na Alemanha), na qual, além de instalações sonoras (*Random access*, *Tribute to John Cage* e *Symphony for 20 rooms*), apresentou 13 "televisores preparados" (isto é, com alteração de sinal produzida por objetos e pela ação dos espectadores), é considerada marco fundamental da videoarte. Dois anos depois, em "TV magnética" (1965), usando um ímã gigante em forma de ferradura, operaria mais uma vez alterações, abstratizando as imagens transmitidas por uma tela de TV. Realizou frequentes interações entre campos artísticos, como no seu "Concerto para TV cello e videocassetes" (1971), apresentado por Charlotte Moorman na Galeria Bonino, em Nova York, ou como em *Merce/Digital* (1988), monumento escultórico feito com televisores em homenagem ao coreógrafo Merce Cunningham. Além de apropriações quase nostálgicas do aparato tecnológico, como na instalação *359 Canal Street* (1991), constituída de pedaços de uma televisão presos à parede, ao lado de escrivaninha com correspondência pessoal de Paik com Ray Johnson, Yoko Ono e George Maciunas, além de matérias de jornal sobre o começo da sua trajetória artística na Europa.

129 Lu Menezes se refere aí a uma das instalações-laser de Nam June Paik, intitulada *Baroque Laser* (1995), na qual, em colaboração com Horst Baumann, ele projetava imagens eletrônicas sobre o coro e o teto de uma igreja barroca perto de Munique.



Lu Menezes. Capa de *O amor é tão esguio* (Rio de Janeiro: Edição da Autora, 1980)

Na década de 80, do ponto de vista estritamente literário, tive diversos momentos de alegria ao ler, inclusive em jornais de grande circulação como a *Folha de S. Paulo*, poemas meus publicados a convite de João Moura Jr.,[130] um dos meus ídolos poéticos contemporâneos, Rodrigo Naves,[131] Bernardo Carvalho,[132] Wilson Coutinho[133] e outros editores – aos quais devo o impulso para, nessa

130 João Moura Jr., jornalista, poeta e tradutor. Nasceu no Rio de Janeiro em 1950 e vive em São Paulo desde a década de 1980. Foi crítico de cinema na revista *Isto É* e editor dos suplementos Folhetim, da *Folha de S. Paulo*, e Cultura, de *O Estado de S. Paulo*. Traduziu, em colaboração com José Paulo Paes, a coletânea *Poemas*, de W. H. Auden, e *O Baphomet*, de Pierre Klossowski. Autor de *Páginas amarelas*, coletânea de poemas publicada pela editora Duas Cidades em 1988, com desenhos de Elizabeth Jobim.

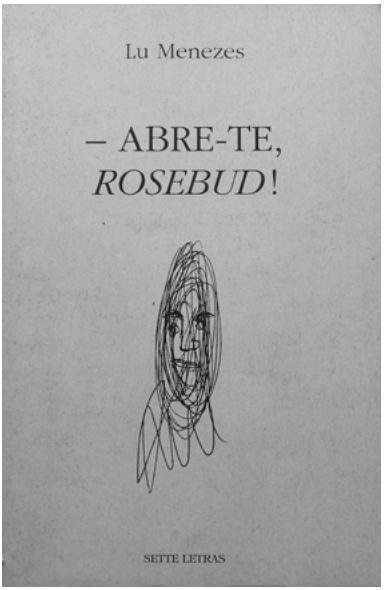
131 Rodrigo Naves, crítico de arte, professor e escritor paulista, nascido em 1955. Publicou, entre outros livros: *El Greco: o mundo turvo* (1985), *Amilcar de Castro* (1991), *Nelson Felix* (1998), *Goeldi* (1999), *A calma dos dias* (2014), *O filantropo* (1998), *A forma difícil* (1996), *O vento e o moinho* (2007). Há mais de duas décadas ministra também um curso livre de história da arte.

132 Sobre Bernardo Carvalho, ver nota 29, p. 123.

133 Wilson Coutinho (1947–2003), crítico de arte carioca, com mestrado em filosofia na Universidade Católica de Louvain, na Bélgica, e importante atuação, desde meados da década de 1970, como jornalista cultural em publicações como *Opinião*, *ArteHoje*, *Veja*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S.Paulo* e *O Globo*. Dirigiu documentários sobre Cildo Meireles e sobre Rubens Gerchman. Foi curador do Museu de Arte Moderna do Rio, em 1997. Na RioArte, órgão ligado à Prefeitura do Rio, onde trabalhou entre 1993 e 2003, editou as coleções Perfis do Rio, Cantos do Rio e Arenas do Rio, sobre personalidades, lugares e temas ligados à cidade.

época, continuar a escrever. Contudo, eu me sentia menos "integrada" ainda e a atmosfera literária havia mudado.

Quando os anos 90 chegaram, pedi demissão do Arquivo Nacional, onde trabalhava como pesquisadora. Já separada de Cildo, retomei o percurso acadêmico – também para poder acompanhar mais de perto o crescimento de nosso filho. Tinha deixado sem tese, no começo dos anos 80, um mestrado em semiologia na ECO/UFRJ. Parti para outro, na Uerj, seguido por um doutorado em literatura comparada que me permitiu fazer da poesia, em sentido estrito, um eixo vital objetivo.

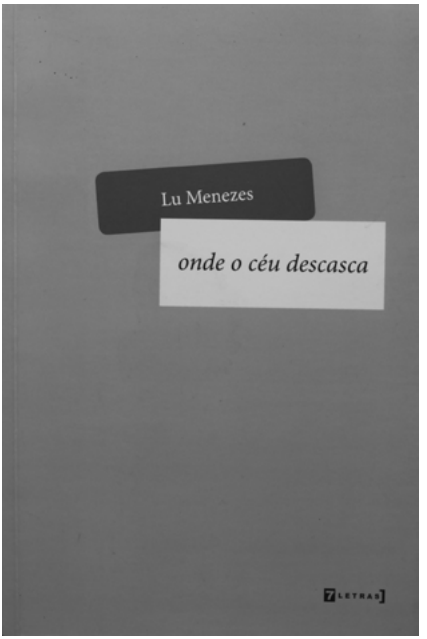


Lu Menezes. Capa de *Abre-te, Rosebud!* Desenho de Pedro Meirelles (Rio de Janeiro: 7Letras, 1996)

Tento falar sobre "minha vida de poeta", mas não sei se sei o que é isso [*risos*]. Talvez nem sobre minha vida de autora eu possa discorrer, tendo apenas dois livros de poesia publicados até agora, 2005.[134] Além do todo azul já mencionado, há *Abre-te, Rosebud!*, editado pela 7Letras no fim de 1996. Proporcionou-me indizíveis alegrias, e só assumiu o formato livro porque a Flora encontrou-se casualmente comigo e... minha impressora quebrou justamente nessa hora.

134 Após o evento da série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos realizado em 15/12/2005, Lu Menezes publicou mais três livros: *Onde o céu descasca* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2011), *Francisco Alvim por Lu Menezes* (Rio de Janeiro: EdUerj, 2013) e, com Augusto Massi, *Gabinete de curiosidades* (São Paulo: Luna Parque, 2016).

Acho que a Flora... [*risos*] Flora, você não estava querendo que eu citasse você. Achei. A Flora, então, pediu que eu reunisse o que tinha escrito desde 1980. Em poucos dias, insuflada por esse incentivo que, para qualquer autor, seria altamente inspirador, estava pronto *Abre-te, Rosebud!*, ou melhor, arrematado; pois vinha sendo reunido ao longo de 16 anos. Ela o mostrou a Jorge Viveiros de Castro,[135] que, por sua vez, também gostou e publicou. Depois disso, fui contemplada com uma bolsa Vitae, em 2003, e poemas avulsos têm aparecido sobretudo na revista *Inimigo Rumor*.[136]



Lu Menezes. Capa de *Onde o céu descasca*. (Rio de Janeiro: 7Letras, 2011)

135 Jorge Viveiros de Castro, escritor e editor carioca, nascido em 1967. É autor de *O melhor time do mundo* (2006), *De todas as únicas maneiras* (1993), *Shazam!* (2012), *A invenção do amor* (2013), *Outro (& outras)* [2013].

136 *Inimigo Rumor*, lançada em 1997 pela editora 7Letras, foi uma revista dedicada à publicação e à discussão de poesia. Até o sexto número, foi editada por Carlito Azevedo e Júlio Castañon Guimarães. Este último seria substituído, em seguida, por Augusto Massi. Do número 11 ao 16, a revista se tornou binacional, publicada em colaboração com a editora Cotovia, de Portugal, e com a Ed.Cosac Naify. A partir do número 16, o seu comitê editorial passaria a ser integrado por Jorge Viveiros de Castro, Paula Glenadel, Marília Garcia, Aníbal Cristobo, Heitor Ferraz, Isadora Travassos, Valeska de Aguirre e Leonardo Martinelli.

Finalizando, a poesia foi sempre o meu melhor modo de relação com o real, mas não só em sentido restrito, não só essa verbalmente enunciada que pratiquei um pouco até hoje, além de tê-la lido e estudado um pouco também. Às vezes implico com o elogio suplementar implícito na poesia em sentido restrito. Poderíamos, talvez, sobreviver sem a poesia escrita, mas não sem a poesia em sentido amplo, capaz de irromper em qualquer outra prática – seja artística ou intelectual – e, antes de tudo, no cotidiano. Poesia, como disse meu filho Pedro Ariel, "não se faz, conquista-se". Tento conquistá-la ao menos uma vez ou outra. Agora, *questions*. Daniela, por favor, faça-me companhia, se não vou me sentir muito só.

Debate

SANTUZA NAVES: Estou me sentindo meio constrangida de estar aqui, porque não sou especialista em literatura. Mas sou amiga da Lu e gosto muito da poesia dela. Então, resolvi formular uma pergunta mais como antropóloga, digamos, do que como crítica literária, que não sou. Reli os livros da Lu para fazer essa questão, e queria só discutir com você... Não é bem uma pergunta que eu quero fazer, queria levar uma discussão. Porque fiquei pensando o seguinte: contrapor a pessoa da Lu com a *persona* poética destoa, não é? Porque a visão que eu tenho de você é de uma pessoa muito feminina, etérea. A Lu parece que vai levitar; quando ela anda, ela levita, e a poesia... Eu estava relendo seus poemas e pensando que a sua poesia, ao contrário da sua pessoa, é muito conectada com a realidade, principalmente naquilo que é visualizado, com as artes plásticas e tudo o mais, não é uma poesia que se limita ao texto. Então me chama a atenção, também, além desse aspecto pictórico da sua poesia, o equilíbrio que acho que tem entre subjetividade e objetividade. Tem um dado objetivo que acho muito interessante e que talvez seja essa herança da Bauhaus, da sua, da nossa formação bauhausiana em Brasília, como você estava dizendo. Pensando nesse equilíbrio entre os dois aspectos, pensei numa coisa que achei muito engraçada, dita pela Cláudia Roquette Pinto,[137] recentemente, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Ela disse o seguinte: "Olha, quer saber de uma coisa, eu não faço poesia de mulherzinha, não, entendeu?" E falou isso num arroubo, foi muito engraçado. Sempre que entrevisto poetas, pergunto se elas veem sua poesia como feminina ou se ela transcende essa ideia de gênero. Também queria saber como é que você constrói a sua identidade poética tendo em vista essa tendência muito comum entre certos segmentos intelectuais que

137 Claudia Roquette-Pinto, poeta carioca, nascida em 1963. Formada em tradução literária pela PUC-Rio, editora, durante cinco anos, do jornal cultural *Verve*. Autora de *Os dias gagos* (1991); *Saxífraga* (1993); *Zona de sombra* (1997); *Corola* (2001), *Margem de manobra* (2005), *Entre lobo e cão* (2014).

comentam a poesia a partir da condição do poeta em termos de identidade sexual, étnica e assim por diante.

LU MENEZES: Que comentários fantásticos, Santa, você é mesmo amplamente poética, por isso te convidei, e fico muito grata por tudo que disse, tudo que sugeriu e me instiga bastante. Em relação a essa questão do gênero, por exemplo, eu me sinto à vontade se estiver, por exemplo, numa listagem só de nomes femininos. Não tenho o mínimo problema em estar incluída entre outras mulheres, porque os homens não têm esse tipo de problema. Você vê listas exclusivamente masculinas de nomes de poetas, e duvido que algum homem se constranja com isso, se queixe de estar numa lista assim. Agora, é claro que o segregacionismo não é desejável e pode ser revoltante em eventuais listagens "étnicas", quer femininas, quer masculinas. Também não sei em que sentido haveria por aí essa "poesia de mulherzinha". Porque, para dizer isso, é preciso primeiro achar que existe uma poesia "feminina", coisa diferente de uma poesia com marcas de gênero, né? Por outro lado, valorizo cada vez mais nostalgicamente certos atributos da chamada "mulherzinha", porque nunca tive esse privilégio, não temos as chamadas "prendas domésticas", não pudemos tê-las, queimamos essa etapa, não pudemos ser mulherzinhas, o que talvez quiséssemos ser *também*. Outro dia, aliás, eu me peguei na internet procurando algo sobre bordado e não havia nada, praticamente nada que interessasse sobre bordado [*risos*]. Tá legal, sou mulherzinha... [*ri*], ou melhor, gostaria de também ser. Puxa... E há uma tradição do bordado certamente interessante. Desde a caverna, quando as peles de animais eram unidas com agulha de osso e linha de tripa em ponto cruz... Fui ver a Bienal de Veneza, recentemente, e fui até uma ilha chamada Burano, em que o bordado continua vivo. É uma coisa que me fascina, inclusive o lado avesso, sempre oculto e feioso. Mas só bordei no curso primário, onde aprendemos uns pontinhos, e tinha uma amiga minha que era meio gorduchinha e o caderno dela de desenho meio gorducho também, enquanto o meu, magro como eu, parecia meio sem graça. Até aí se reflete o fato de que o lado físico do mundo sempre me impressionou, mas acho que nunca tive muita imaginação visual. É interessante e lisonjeiro você dizer que sentiu isso em minha poesia, porque nunca me senti imaginativa no sentido mais visual; acho sempre que a minha é uma imaginação mais associativa... e estou contente com isso.

SANTUZA NAVES: Deixa eu falar uma coisa rápida. Vendo você falar, eu também acho que você tem uma imaginação pictórica muito forte. Porque acho que você faz poesia no corpo. Desde que eu conheço a Lu, me chama a atenção a maneira como ela se veste, a maneira como ela usa o cabelo, que é altamente poética. Acho belíssima.

LU MENEZES: É comodista, porque detesto salão de cabeleireiro e cabelo comprido você prende, faz trança, etc. Quando eu era nova, usava às vezes duas tranças... É cômodo, faz-se um rabo de cavalo e pronto. Mas obrigada por você achar tudo isso que... [*risos*]. Você também, Santa.

ITALO MORICONI: Com esse papo do bordado, fiquei curioso por saber se a Daniela tem alguma relação com essa questão do bordado no trabalho dela também.

DANIELA THOMAS: Minha avó me ensinou a tricotar e a fazer crochê e eu gostei disso, não tanto pela coisa da mulherzinha, mas porque sou uma pessoa muito aflita com as mãos. Pensei que seria mais uma coisa para eu me acalmar; sou muito nervosa, muito ansiosa, fumei durante muitos anos, tenho mania de mexer com o anel, passando de um dedo para o outro. Na verdade, essa coisa de trabalho manual eu usei na vida para me acalmar um pouco, mas nunca nesse sentido de mulherzinha, até porque, por alguma razão, que talvez descubra um dia na análise, tenho uma grande vergonha do meu corpo, que, na verdade, nem é tão ruim assim para os padrões da época. A vida inteira me cobri da cabeça aos pés e faço um estilo *boy*, sempre me vesti como menino, não sei por que tenho assim toda essa coisa da *persona* meio confusa. Então, nós duas juntas, realmente fazemos um par, eu posso ser sua namorada [*ri*].

LU MENEZES: Não, pois faltaria contraste: sou também minimalista ao máximo na hora de me vestir.

DANIELA THOMAS: Mas você é uma figura quase vitoriana. Deixa eu explicar: vitoriana dentro da alcova, não saindo para a rua. Como se o marido fosse chegar daqui a pouquinho.

LU MENEZES: Mas isso foi comprado numa loja, Santa. Era um vestido, vou contar a história, então, já que... [*risos*] Era um vestido muito grande, que eu já havia experimentado sem comprar, achando que alguma coisa destoava, não sei... Aí, experimentei de novo e achei interessante... tanto que estou usando hoje aqui. Mas antes de eliminar a saia, perguntei se havia outros, porque se não fosse um múltiplo, seria maldade cortar. Acontece que se usasse o vestidão, ficaria parecendo figura de filme expressionista alemão – completamente fantasmagórica – e a essa altura da vida, não seria nada conveniente [*risos*].

DANIELA THOMAS: Isso eu já não sei [*ri*].

LU MENEZES: A gente acabou entrando em moda à sua revelia.

MOACIR CHAVES: Vou fazer uma pergunta para a Daniela. Na verdade a sua chegada e a do Gerald no Rio de Janeiro foi um momento muito marcante no teatro carioca, e acho que para todo mundo que estava vivendo aquela época. E eu vivia como estudante, era ator na Escola Martins Pena, aqui no Rio de Janeiro, e o Gerald tinha uma coisa muito bacana de ir nas escolas falar, ele abriu uns ensaios para a gente assistir, e foi assim que assisti aos ensaios de *Quatro vezes*

Beckett... e era uma discrepância muito grande com o que era acessível para a gente aqui. Foi marcante. A tudo isso era associada uma grande antipatia, também, pelos depoimentos dele, por certa arrogância [*risos*] que ele tinha. E preciso confessar que eu estava do lado da arrogância, estava do lado de vocês, defendia sempre, porque era muito marcante, para mim, e era muito embasado o discurso dele. Eu me lembro até hoje de uma entrevista dele, acho que no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, de São Paulo. *Roda Viva* não, era outro programa, aquele em que o cara ficava falando sem aparecer ninguém, em que era só uma voz que perguntava, o programa se chamava *Advogado do Diabo*, eu acho... Era apresentado por Osvaldo Sargentelli. A questão é que eu gravei o programa e ficava discutindo com as pessoas, dizia: "Escuta só, ele não está com a razão?"

Então eu queria que você falasse um pouco como foi nesse momento a relação que você e o Gerald tiveram com essa realidade de alguma maneira muito mesquinha e provinciana do jornal, da crítica teatral, dos cadernos de cultura, dos próprios pares, do meio teatral. Eu queria pedir a você para contar como foi esse embate na década de 1980.

DANIELA THOMAS: Só queria lembrar que estávamos vindo de Londres, onde eu morava desde 1978. Cheguei com Gerald ao Brasil em 1985 para fazermos *Quatro vezes Beckett*, mas voltamos para Nova York. Só em 1986 foi que viemos para ficar. Foram oito anos fora, e foi justamente nesse período, mais precisamente em 1983–1984, que começamos a trabalhar juntos em teatro mesmo. Quando cheguei ao Brasil, já trabalhava em teatro há dois anos. Mas no período em que morei fora, tinha visto, como já falei, uma infinidade de coisas.

Eu e o Gerald éramos cinéfilos, teatrófilos, *arteréfilos*, íamos a tudo que tinha em Londres e em Nova York. Tivemos o privilégio também de trabalhar, em Nova York, com o grupo de teatro Mabou Mines,[138] que chegou a vir ao Brasil. Eles faziam parte da mesma turma do Wooster Group,[139] com quem também faziam teatro. Fazíamos, portanto, parte de um fenômeno, de uma vertente do teatro experimental. Nos anos 1980, o teatro seguiu uma vertente visual muito forte, mas não sei explicar por que ele tomou essa direção. Na Europa, por

138 Grupo de teatro experimental fundado em 1970 por Lee Breuer, Ruth Maleczech, Philip Glass e Joanne Akalaitis em Nova York. A companhia veio ao Brasil apresentar as peças *The bribe*, no Rio Cena Contemporânea em 1995; *Red horse animation*, no mesmo festival, em 1996; e, em 1997, *Pootanah Moksha*, no Sesc, em São Paulo. *Site* oficial: <http://www.maboumines.org>.

139 Grupo de teatro fundado em 1975 por Spalding Gray e Elizabeth LeCompte em Nova York. *Site* oficial: <http://thewoostergroup.org/blog/>. Em 2013, o grupo veio ao Brasil apresentar a peça *Hamlet*, em São Paulo, e participar do seminário Figuras do Movimento: Arte/Teatro/Cinema, organizado pela Unirio e pela Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Cf. <http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=9&ID_M=2508>. Acesso em: 3 dez. 2014.

exemplo, tive oportunidade de ver trabalhos do diretor Patrice Chéreau,[140] com cenários do Richard Peduzzi,[141] trabalhos de Karl-Ernst Herrmann,[142] cenógrafo do diretor Peter Stein,[143] trabalhos incríveis que me encorajaram a pensar uma cenografia diferente do que se fazia no teatro convencional.

O Mabou Mines, como todo o teatro experimental de Nova York, consegue sobreviver com pouquíssimos recursos financeiros. O La MaMa, por exemplo,

---

140 Patrice Chéreau (1944–2013), diretor de teatro e ópera, roteirista, diretor de cinema e ator francês. Foi diretor do Théâtre de Sartrouville (1966–1969), encenador no Piccolo Teatro de Milão (1970–1972), codiretor do Théâtre National Populaire de Villeurbanne (1972–1981), codiretor do Théâtre des Amandiers Nanterre (1982–1990), tendo encenado textos de Jon Fosse, Bernard-Marie Koltès, Marguerite Duras, Marivaux, Tchekhov, Racine, Shakespeare, Wedekind, Tankred Dorst, Heiner Müller, Botho Strauss, Pierre Guyotat. E, entre outras, as óperas *Les contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach, *Der Ring des Nibelungen* e *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, *Lulu* e *Wozzeck*, de Alban Berg, *Lucio Silla*, *Don Giovanni*, e *Cosi fan tutte*, de Wolfgang Amadeus Mozart, *De la maison des morts*, de Leoš Janáček, *Elektra*, de Richard Strauss.

141 Richard Peduzzi, cenógrafo, pintor, designer, nascido na Normandia em 1943. Foi também diretor da École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs e da Académie de France em Roma. Em 1968, conheceu Patrice Chéreau e trabalharam juntos na encenação de *Don Juan* de Molière. Desde então se tornaria o cenógrafo da maior parte dos espetáculos e filmes do encenador, inclusive de *Der Ring des Nibelungen*, a tetralogia de Richard Wagner, no Festival de Bayreuth, entre 1976 e 1980, ao lado de Pierre Boulez e Patrice Chéreau.

142 Karl-Ernst Herrmann, cenógrafo, figurinista e diretor nascido em Neukirch, em 1936, com uma sequência de trabalhos importantíssimos realizados ao lado, sobretudo, dos encenadores Peter Stein e Claus Peymann, mas também dos diretores Niels-Peter Rudolph, Christof Nel, Dieter Giesing e George Tabori. Em 1982, Hermann iniciou sua trajetória como diretor de ópera no Théâtre de la Monnaie, em Bruxelas. Nas suas produções, trabalha ao lado da mulher, Ursel Hermann, e faz ele mesmo os figurinos, o cenário e a luz dos espetáculos. Continua, no entanto, como cenógrafo de trabalhos de Peter Stein, Thomas Langhoff, Luc Bondy, Matthias Hartmann e Claus Peymann.

143 Peter Stein, um dos grandes encenadores alemães do século XX, nascido em 1937, responsável também por traduções de clássicos para a cena, como é o caso de sua elogiada tradução da *Oréstia*, de Ésquilo, direto do grego clássico. Com doutorado sobre E. T. A. Hoffmann na Universidade de Munique, iniciaria sua trajetória teatral dirigindo *Saved*, de Edward Bond, em 1967, a que se seguiriam encenações de *Vietnam-discourse*, de Peter Weiss, *Early morning*, de Bond, *Cock-a-doodle dandy*, de Seán O'Casey, *The changeling,* de Thomas Middleton e William Rowley e *Torquato Tasso*, de Goethe. Em 1969, ao lado de Klaus-Michael Grüber e um grupo de atores como Jutta Lampe, Edith Clever, Bruno Ganz e Otto Sander, iniciaria seu trabalho na Schaubühne am Halleschen Ufer, primeiro no bairro de Kreuzberg, mais tarde transferindo-se o teatro para a Lehniner Platz, em Berlim. Stein ficaria por quinze anos como diretor do Schaubühne. Diretor também de óperas, como *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, *Rheingold*, de Wagner, *Moses und Aron*, de Schoenberg, *Macbeth*, *Simon Boccanegra* e o *Don Carlos*, de Verdi, prosseguiria seu trabalho no teatro com encenações de *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra*, *Hamlet*, *Troilus and Cressida*, de William Shakespeare, dos *Faustos I & II*, de Johann Wolfgang von Goethe, de *A gaivota*, de Anton Tchekhov, *Medeia*, de Eurípides, *Electra* e *Édipo em Colono*, de Sófocles, durante os anos 1990 e 2000.

contava com míseras doações do National Endowment for the Arts.[144] Ora, se o recurso é mínimo, a plateia é pequena e o impacto sobre a cultura da cidade é também muito limitado. A convivência com esses grupos nos fez entender a mecânica do teatro experimental americano, e o Gerald, uma pessoa que tem fascínio pelo impacto, tinha outras ambições. Na verdade, acho que ele tem dificuldade de determinar se quer criar um trabalho de impacto ou apenas impacto em si. E, a meu ver, nem sempre o impacto vem a reboque do seu trabalho.

Então, quando ele chegou ao Brasil, ficou feliz com o tipo de repercussão que seu trabalho teve aqui, porque em Nova York o seu esforço passava absolutamente despercebido, embora fizesse trabalhos extraordinários, reconhecidos pela crítica. O teatro experimental fazia eco em seu cantinho, da Rua 14 para baixo, em Nova York, com os mesmos atores e com um repertório bem específico.

Bill Raymond,[145] por exemplo, um dos maiores atores que eu vi na minha vida, faz o papel de um homem que refaz, que fica a polir os copos, no filme *Dogville*[146] de Lars von Trier. Nesse único filme em que o vi atuar, ele não tem uma fala sequer. O Fred Newman, do grupo Mabou Mines, vive com duzentos dólares por semana do National Endowment for the Arts e, no entanto, vai ficar fazendo esse teatro para o resto da vida. Gerald admirava o Fred Newman, via no Lee Breuer[147] um diretor de teatro extraordinário e no Richard Foreman[148] um gênio

144 O National Endowment for the Arts é uma agência federal norte-americana que se define como voltada para o "custeio, promoção e fortalecimento da capacidade criativa das comunidades do país, dando oportunidades diversas a toda a população de participação artística".

145 William Joseph "Bill" Raymond, ator norte-americano, nascido em 1938, que participou nos anos 1960 da R.G.Davis Mime Troupe em São Francisco e nas décadas de 1970 e 1980 do grupo de teatro experimental Mabou Mines, em Nova York.

146 *Dogville*, filme de 2003, com roteiro e direção do cineasta dinamarquês Lars von Trier.

147 Lee Breuer, escritor e diretor teatral norte-americano, nascido em 1937, que, depois de dez anos de produção teatral em Los Angeles e São Francisco, mudou-se para Nova York, onde seria um dos criadores do grupo experimental Mabou Mines em 1970, no qual trabalharia como ator, dramaturgo, encenador e diretor artístico. Entre seus trabalhos estão *The red horse animation* (1970), *The lost ones* (1976), *Sister Suzie cinema* (1980), *A prelude to* Death in Venice (1980), *The gospel at Colonus* (1983), *The warrior ant* (1986), *An epidog* (1996), *Peter and Wendy* (1997), *Dollhouse* (2003), *Glass guignol* (2011), *La divina caricatura* (2013).

148 Richard Foreman, dramaturgo e diretor de teatro de vanguarda norte-americano, nascido em 1937, criador em 1968 e diretor artístico do Ontological-Hysteric Theater em Nova York, que, de 1992 a 2010, funcionou na St. Mark's Church in-the-Bowery. Entre suas peças, estão *Pandering to the masses: a misrepresentation* (1975), *Rhoda in Potatoland (her fall-starts)* [1975], *My head was a sledgehammer* (1994), *Paradise Hotel* (1998), *Bad boy Nietzsche* (2000), *Now that communism is dead, my life feels empty* (2001), *Wake up Mr. Sleepy! Your unconscious mind is dead!* (2007), *Astronome: a night at the opera* (ópera com música de John Zorn, 2009). Publicou, entre outros livros, *Plays and manifestos*

dos gênios. Desse grupo, só Bob Wilson[149] conseguiu mais repercussão, mas por ter a Alemanha patrocinando e bancando seus projetos. Do contrário, seria mais um diretor perdido da Rua 14 para baixo. Nos Estados Unidos, até hoje ele tem dificuldade de produzir um espetáculo.

Então esse impacto que o Gerald sempre quis causar, ele teve ao chegar ao Brasil, e talvez seja por essa razão que ele continua vindo ao Brasil, pois aqui ele se sente percebido. Acho que o modo como tudo aconteceu não foi sentido, de jeito algum, como agressão; na verdade, foi a realização de seu desejo de existir, de fazer, de causar impacto numa cultura.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Queria pegar uma carona nessa pergunta do Moacir e depois queria fazer uma pergunta para a Lu também. É que, nos anos 80, no Brasil, havia um teatro de grupo muito forte. Vou citar alguns – o Asdrúbal Trouxe o Trombone,[150] o Pessoal do Cabaré,[151] o teatro União e

(1976), *Reverberation machines: the later plays and essays* (1986), *Love and science: selected librettos by Richard Foreman* (1991), *Unbalancing acts: foundations for a theater* (1993), *My head was a sledgehammer: six plays* (1995), *Paradise Hotel and other plays* (2001), *Bad boy Nietzsche! and other plays* (2005). Cf. *site* oficial: <http://www.ontological.com/>.

149 Robert Wilson, encenador, *performer*, artista visual, dramaturgo e ator norte-americano, nascido no Texas em 1941, que se tornaria referência do teatro experimental desde os anos 1960. Criador, em 1968, da companhia experimental, a Byrd Hoffman School of Byrds, para a qual produziu *The King of Spain and The life and times of Sigmund Freud*, em 1969. Entre os trabalhos realizados por ele estão: a ópera *Einstein on the beach* (com o compositor Philip Glass), em 1970; *Deafman glance* (1972); *Civil wars: a tree is best measured when it is down* (1983–84); *The black rider* (1990), em colaboração com Tom Waits e William S. Burroughs; *The life and times of Joseph Stalin* (1973); *Ka mountain and Guardenia Terrace: a story about a family and some people changing* (1972); *A letter for Queen Victoria* (1974); *Death, destruction & Detroit* (1979). Cf. *site* oficial: <http://www.robertwilson.com/1914>.

150 Asdrúbal Trouxe o Trombone (1974–1984), grupo teatral carioca cujos primeiros trabalhos foram voltados para releitura irreverente de clássicos – *O inspetor geral* (1974), de Gogol, e de *Ubu rei* (1975), de Alfred Jarry –, passando, em seguida, para os trabalhos de criação coletiva, iniciados com o espetáculo *Trate-me leão*, em 1977, ao qual se seguiriam *Aquela coisa toda* (1980) e *A farra da terra* (1983). Integravam o grupo Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Patrícia Travassos, Evandro Mesquita, Perfeito Fortuna, Nina de Pádua e Gilda Guilhon.

151 O grupo Pessoal do Cabaré tirou a sua denominação da montagem, em 1980, de *Cabaré Valentin*, com textos do comediante popular alemão Karl Valentin. Integravam o grupo os atores Antônio Grassi, Ariel Coelho, Buza Ferraz, Caique Botkay (música), Caíque Ferreira, Felipe Pinheiro, Gilda Guilhon, Guida Vianna e Juliana Prado. Além de Andréa Beltrão, Pedro Cardoso, Stênio Garcia, Tim Rescala e Zezé Polessa, que tiveram participações em alguns dos trabalhos. Encenaram ainda *Poleiro dos anjos* (1981), "folhetim afetivo de uma geração", composto de textos voltados para as lembranças de infância e o processo de preparação do espetáculo, *Musical dos musicais* (1982), criado, dirigido e produzido coletivamente, *Serafim Ponte Grande*, adaptação por Alex Polari do romance de Oswald de Andrade, em 1982, *A mulher que devorou Roberto Carlos* (1983), adaptação do romance de Roberto Freire, e *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, em 1984.

Olho Vivo,[152] o Amir Hadad[153] e o grupo Tá na Rua. Havia um teatro de grupo muito forte e um teatro de cooperativa muito forte, em que as funções não eram muito bem definidas, em que o diretor era quase um parceiro dos atores, mais um orientador do que alguém que realmente estivesse de fora. Sequer havia cenógrafo – o grupo fazia o cenário e o figurino. Então, o aparecimento de vocês no teatro daquele período, o impacto que o teatro que vocês produziram teve no Brasil foi maior ainda pelo fato de vocês virem com um teatro de diretor, um teatro de funções muito específicas e definidas em que cenografia era cenografia, figurino era figurino, e havia funções diferentes para cada uma dessas linguagens.

Queria perguntar se vocês se deram conta disso na época. Quer dizer, *se*, porque a partir dali também o teatro brasileiro mudou nessa direção. Apareceu um teatro em que a figura do diretor se tornou cada vez mais forte, em que essa especificação das funções também se tornou uma tendência... Com uma incrível qualidade cênica, com rendimento estético espetacular, e um teatro muitíssimo bem recebido pela plateia, bem recebido no sentido de ser instigante, de ter um forte impacto também sobre a nossa reflexão de teatro. Mas queria saber se vocês tiveram noção dessa diferença entre a estética que vocês estavam trazendo para o Brasil e aquilo que se estava vivendo nesse momento.

DANIELA THOMAS: Eu acho que tínhamos essa noção pela recepção, porque de outra forma não teríamos como saber, já que ficamos fora oito anos. Eu tinha

152 O Teatro Popular União e Olho Vivo se originou da junção do Teatro do Onze, do Centro Acadêmico 11 de Agosto, da Faculdade de Direito do Largo São Francisco da Universidade de São Paulo – USP, com o Grupo de Teatro Casarão, realizada para a montagem de *Rei Momo* em 1973. Seus mais antigos participantes são César Vieira, Neriney Evaristo Moreira, José Maria Giroldo e Ana Lúcia Silva. Outros trabalhos significativos realizados pelo grupo foram *Bumba meu queixada* (1978), *Morte aos brancos – A lenda de Sepé Tiaraju* (1984), *Barbosinha Futebó Crubi – Uma história de Adonirans*, (1991), *Us Juãos e os Magalis* (1996), *A revolta da chibata* (2001).

153 Amir Haddad, diretor e ator teatral, nascido em Guaxupé, MG, em 1937. Participante da criação do Teatro Oficina, trabalharia com o grupo em *A ponte*, de Carlos Queiroz Telles, em *Vento forte para papagaio subir*, de José Celso Martinez Corrêa, ambas em 1958. E, no ano seguinte, de *A incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa, que lhe vale seu primeiro prêmio de melhor direção. Em 1961, desliga-se do grupo e fica sediado por quatro anos na Escola de Teatro de Belém. Em fins dos anos 1960, seria um dos fundadores do grupo A Comunidade, instalado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), para o qual dirigiria *A construção*, de Altimar Pimentel, em 1969, e *Agamêmnon*, de Ésquilo (525 a.C.–456 d.C.) e *Depois do corpo*, de Almir Amorim, em 1970. A partir da criação, em 1980, do grupo Tá na Rua, cuja direção artística é encabeçada por ele até hoje, aprofundaria as pesquisas de teatro de rua, apresentando-se, sem quaisquer recursos técnicos, em praças e ruas do centro e da periferia, sobretudo do Rio de Janeiro.

visto o Asdrúbal, vi *Trate-me leão*[154] e vi também *Hoje é dia de rock*,[155] antes de sair do Brasil. Mas tinha pouca memória do teatro, porque realmente não era a minha praia; eu não pensava em teatro. Não se esqueça que eu era comunista, de esquerda, queria a revolução social e por isso não me interessei por aquele teatro. A ideia do que era teatro no Brasil, para mim, era o contrário disso que você está falando, era feito por grandes diretores e grandes atores, uma coisa dura, com cenários e impostações muito convencionais. Mas é verdade que, ao lado desse teatrão, havia o pessoal mais *hippie*, como era o Asdrúbal, como era o trabalho do Ivan de Alburqueque[156] e do Rubens Corrêa,[157] que traziam uma novidade que foi muito impactante para mim e trouxe uma sensação de libertação.

Dentro da Companhia de Ópera Seca, o trabalho não era tão dividido assim, nos sentíamos como uma turma; vários dos atores me ajudavam no envelhecimento de figurinos e, nesse sentido, estávamos mais próximos, por exemplo,

---

154 *Trate-me leão*: espetáculo do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, realizado em 1977, uma criação coletiva não apenas do texto, mas com os integrantes dando conta de todas as demais funções artísticas e de produção.

155 *Hoje é dia de rock*, peça de José Vicente, que, com direção de Rubens Corrêa, seria produzida, em 1971, pelo Teatro Ipanema, permanecendo em cartaz de 1971 a 1973.

156 Ivan de Campos Albuquerque (1932–2001), ator e diretor do teatro brasileiro, cuja formação se processou em O Tablado e na Fundação Brasileira de Teatro (FBT), onde conheceria Rubens Corrêa, com quem trabalharia por mais de trinta anos, no Teatro do Rio e no Teatro Ipanema. Foi no Teatro do Rio que realizou seus primeiros trabalhos profissionais como diretor, como na peça *Oscar*, de Claude Magnier, em 1959, e em *A invasão*, de Dias Gomes, em 1962. Em 1968, inaugurariam o Teatro Ipanema, onde Ivan encenaria, nos primeiros anos de atividade da casa de espetáculos, *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchekhov, *As moças*, de Isabel Câmara, *O arquiteto e o imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal. Encenariam ainda, entre outros trabalhos, *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, com direção de Rubens Corrêa, em 1971, *A chave das minas*, do mesmo dramaturgo, em 1977, *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig, em 1981, e *Artaud!* (1986), colagem de textos de Antonin Artaud, com atuação de Rubens Corrêa, as três últimas dirigidas por Ivan.

157 Rubens Alves Corrêa (1931–1996), ator e diretor, cuja formação como ator se faz em O Tablado, e em direção na Escola de Dulcina de Moraes, na Fundação Brasileira de Teatro (FBT), tendo como colegas Ivan de Albuquerque, o crítico Yan Michalski e o ator Cláudio Corrêa e Castro. Ao lado de Ivan, funda o Teatro do Rio, onde, em 1959, estreia profissionalmente e realiza importantes trabalhos de atuação em *Espectros*, de Henrik Ibsen, *O círculo vicioso*, de Somerset Maugham, ambos de 1961e com direção de Ziembinski, em *A escada*, de Jorge Andrade, em 1963, no monólogo *Diário de um louco*, de Nikolai Gogol, que faria tanto sucesso que salvaria a companhia da falência. No Teatro Ipanema, construído por ele e Ivan de Albuquerque, atuaria em *O assalto*, de José Vicente, dirigido por Fauzi Arap, em 1969, em *O arquiteto e o imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal, em 1970, com direção de Ivan, e dirigiria ele mesmo *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, *A China é azul*, de José Wilker, em 1972, e *Ensaio selvagem*, de José Vicente, em 1974. A partir de 1977, passaria a trabalhar exclusivamente como ator, protagonizando todas as peças da companhia, entre elas *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig, em 1981, e *Artaud!*, em 1986, monólogo que ficaria em cartaz por cerca de três anos.

do pessoal do Théâtre du Soleil,[158] de Ariane Mnouchkine,[159] em que os atores de alguma forma se envolvem com a produção, sem abrir mão da qualidade estética extraordinária deles. Nós, da companhia, não tínhamos a sensação de que nosso trabalho fosse segmentado quanto pode parecer pelo contraste. Eu não tinha mesmo nenhuma noção de que causávamos esse impacto a que você se refere. É óbvio que tínhamos alguma consciência, pois o Gerald aparecia nas primeiras páginas dos jornais praticamente todo mês. Eu me lembro muito bem de que você, Marília, às vezes dizia: "Quando estamos meio sem ideia na redação, ligamos para você, Gerald, porque você vai armar alguma incrível frase de efeito, e ela por si só vai dar uma boa matéria." O Gerald era, então, entre outras coisas, para a imprensa, esse personagem divertido que tinha um repertório interminável de frases de efeito.

CARLOS TAMM: Lu, eu estava relendo o seu livro *Abre-te, Rosebud!* em função do encontro aqui hoje, e estava reparando que, fora o aspecto que a Santuza falou, eu fiquei até surpreso de você dizer que acha que não tem uma imaginação plástica muito boa, pois acho que a plasticidade da sua poesia é evidente, assim como a sua atenção a isso. Mas tem um lado, me parece, da relação entre a mente e o real, a possibilidade de representação das coisas, não no sentido de uma postura metalinguística, que eu acho que é muito da moda, escrever poemas sobre a impossibilidade de escrever poemas, e acho que seria muito simplório para uma cabeça como a sua. Mas acho que está até mais, talvez, principalmente na parte do livro chamada "Algo ágrafo", justamente. Tem vários poemas ali que me dão essa impressão, isso junto com a plasticidade, até

158 A companhia Théâtre du Soleil foi criada em maio de 1964, como "sociedade cooperativa operária de produção", por dez estudantes universitários que se conheceram na Sorbonne. O grupo inicial incluía Georges Donzenac, Myrrha Donzenac, Martine Franck, Gérard Hardy, Philippe Léotard, Ariane Mnouchkine, Roberto Moscoso, Jean-Claude Penchenat, Jean-Pierre Tailhade e Françoise Tournafond. Quanto ao nome da companhia, a escolha teria sido em homenagem a certos "cineastas da luz, da generosidade, do prazer", como Max Ophüls, Jean Renoir, Georges Cukor. Entre os espetáculos montados pelo Théâtre du Soleil estão *1789* (1970), o ciclo *Os Átridas* (1990–93): *Iphigênia em Aulis*, *Agamemnon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*, *Et soudain des nuits d'eveil tout est bien qui finit bien* (1997–98), *Le dernier caravanserail (Odyssees)* [2003–2006], *Les ephémères* (2007–2009), *Les naufragés du Fol Espoir* (2010–2011). Cf. o *site* oficial do Théâtre du Soleil: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/?lang=fr>.

159 Ariane Mnouchkine, encenadora francesa, nascida em Boulogne-Billancourt em 1939, fundou a companhia parisiense Théâtre du Soleil em 1964 e desde então já escreveu e dirigiu dezenas de espetáculos, entre eles, para ficar em poucos exemplo, *1789* (montado como espetáculo de teatro e depois transformado em filme, em 1974), *Molière* (biografia teatralizada do autor francês, montada em 1978), *La nuit miraculeuse* (1989), *Trilogia dos Átridas* (com base nas tragédias de Ésquilo, que foram montadas por ela, entre 1990 e 1992). Ariane Mnouchkine é também titular da cadeira de criação artística do Collège de France.

me lembra, independentemente da diferença de estilo, Wallace Stevens.[160] E, lá fora, eu estava conversando com o Paulo Henriques Britto[161] sobre isso. Apesar de todas as nossas conversas sobre Wallace Stevens, nunca falamos nisso, e ele falou: a Lu não só gosta como tem até um trabalho sobre a cor em Wallace Stevens. Eu lembrava de você ter trabalhado sobre a cor em João Cabral de Melo Neto.[162] E o Paulo me disse até que uma das perguntas que pensava em fazer era sobre isso. Então eu pedi: Não faça, porque essa já é minha [*ri*]. E aí eu reparei, pela primeira vez, no desenho da capa do seu livro, que é um desenho do seu filho de um rosto de mulher, um desenho de criança.

LU MENEZES: Mas não é o meu rosto.

CARLOS TAMM: É, mas é um rosto de mulher no meio de um monte de traços e riscos e me pareceu um pouco, assim, relacionado com a ideia de muitos dos seus poemas, como se a realidade que você pudesse apreender fosse esse esboço de um rosto se insinuando atrás de um monte de traços e riscos. Eu pediria para você falar um pouco sobre isso.

LU MENEZES: Uma bela imagem, Carlos, obrigada. Sim, é de uma série do meu filho, que é músico, quando criança. Desde pequeno, fui guardando seus desenhos, e o Jorge escolheu essa figurinha. Sobre Wallace Stevens, realmente, o tratamento da cor nas poesias dele e de João Cabral foi objeto da minha tese de doutorado. Pensei que você já soubesse disso em nosso convívio esses anos todos... Wallace Stevens e Cabral são dois gigantes, e quem sou eu... Mas, quando escrevo, procuro, como todo poeta, antes de tudo agradar a mim mesma. Pretendo sempre alguma originalidade, e não se consegue isso copiando ninguém. Por outro lado, influência não é simples efeito mecânico-metonímico de se trabalhar com fulano e sicrano. É difícil a gente se autoavaliar. Dizer "fui" ou

---

160 Wallace Stevens (1879–1955), um dos maiores poetas norte-americanos modernos, autor de *Harmonium* (1923), *Ideas of order* (1936), *Owl's clover* (1936), *The man with the blue guitar* (1937), *Parts of a world* (1942), *Transport to summer* (1947), *The auroras of autumn* (1950), *The necessary angel* (1951), *Collected poems* (1954), *Opus posthumous* (1957).

161 Paulo Fernando Henriques Britto, poeta, contista, tradutor e professor da PUC-Rio, nascido no Rio de Janeiro em 1951, autor de *Liturgia da matéria* (1982), *Mínima lírica* (1989), *Trovar claro* (1997), *Macau* (2003), *Paraísos artificiais* (contos, 2004), *Tarde* (2007), *Formas do nada* (2012). Além dos ensaios *Eu quero é botar meu bloco na rua, de Sérgio Sampaio* (2009), *Claudia Roquette-Pinto* (2010) e *A tradução literária* (2013).

162 João Cabral de Melo Neto (1920–1999), escritor e diplomata, nascido no Recife, em Pernambuco, um dos maiores poetas modernos brasileiros, autor, entre outras publicações, de *Pedra do sono* (1942), *O engenheiro* (1945), *Psicologia da composição* (1947), *O cão sem plumas* (1950), *O rio* (1954), *Morte e vida severina* (1956), *Quaderna* (1960), *A educação pela pedra* (1966), *Museu de tudo* (1975), *A escola das facas* (1980), *Auto do frade* (1984), *Agrestes* (1985), *O crime na Calle Relator* (1987), *Sevilha andando* (1989).

"não fui" influenciado por fulano ou sicrano, para mim não vale, pois influência é algo geralmente inconsciente. Por exemplo, a que Joan Miró[163] teria exercido sobre Cabral, que gostava tanto dele: não vejo muita relação entre eles... nem entre Cabral e Marianne Moore,[164] que ele admirava tanto. Influência é questão complicada. Foi maravilhoso fazer a tese de doutorado sobre Stevens e Cabral, e sou uma eterna estudante. Já havia feito sobre a cor em Cabral; fazer também sobre ela em Stevens foi ótimo porque os dois são poetas muito cerebrais, mas, ao mesmo tempo, tremendamente diferentes. Stevens, na prosa dele, repete que um poema deve resistir com êxito à inteligência. Cabral não concordaria com isso. Stevens não buscava essa cristalinidade conseguida por Cabral. Stevens tem muitos pontos cegos, não é, Paulo? Ele tem muitos focos de obscuridade, não tem? Em Cabral a gente não vê isso, seu processo imaginativo, que é fantástico, é sempre cúmplice confesso da inteligência. Quer dizer, a clareza nele não significa que o poema tenha deixado de ser poético, e o que mais importa nele é o próprio processo mental. Bom, não sei se cheguei, em parte, a responder [*risos*].

GEORGE MOURA: Tenho duas perguntas para Daniela. A primeira: você teve uma longa parceria pessoal, um casamento, e artística com Gerald Thomas, que marcou a cena do teatro brasileiro. Quando você se separou, em algum momento pensou em abolir o sobrenome Thomas? A pergunta dois: você é uma mulher de sete instrumentos, que dirige, escreve roteiros, faz cenários, monta exposições, faz desfiles de moda. Se pudesse escolher um desses instrumentos para tocar, qual você escolheria?

DANIELA THOMAS: Bem, o Thomas, não é um sobrenome nem meu nem do Gerald, que, na verdade, se chama Geraldo Thomas Sievers. Ele conseguiu tirar o "o" do nome dele, que virou Gerald, e o meu Thomas é como se eu fosse mulher do cantor e compositor Roberto Carlos e me chamasse Daniela Carlos. Thomas é um nome próprio, que adotei por razões engraçadíssimas: quando morava em Nova York tinha ainda um oitavo instrumento que era escrever para o *Pasquim*,[165] mas como meu pai era editor, precisava afastar a impressão

---

163 Joan Miró (1893–1983), pintor, escultor, gravador, artista gráfico e ceramista catalão, cujo desejo expresso de assassinar a pintura o levaria a reinventá-la e à própria prática artística, marcada pela tensão entre figuração e abstração, domínio técnico e experimentação, gesto pictural e escritura rítmica.

164 Marianne Moore (1887–1972), poeta norte-americana, tradutora de La Fontaine, editora do periódico literário *The Dial*, autora de *Poems* (1921), *Observations* (1924), *Selected poems* (1935), *The pangolin and other verse* (1936), *What are years* (1941), *To be a dragon* (1959), *Tell me, tell me* (1966), *The complete poems* (1967), entre outras obras.

165 *O Pasquim*: semanário alternativo, criado, no Rio de Janeiro, por Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Carlos Prosperi, Claudius, Carlos Magaldi e Murilo Reis, contando entre seus colaboradores

de que tinha conseguido o trabalho por nepotismo, ainda que de fato o parentesco tenha interferido, quando o Jaguar, muito simpático, querendo me ajudar a não me sentir tão perdida, disse que se eu enviasse uns textos ele publicaria. Para que a nossa ligação não ficasse tão explícita, eu assinei os textos como Daniela Thomas em vez de Daniela Gontijo Alves Pinto. Eu nem era casada com o Gerald, mas adotei o Thomas por achar simpático e *charming* me chamar Daniela Thomas, apesar de hoje ter uma certa vergonha desse nome, porque parece Coca-Cola, um nome fantasia.

Tempos depois, pensei que, se mudasse de nome, teria que ficar me explicando, dando satisfação, e isso, a meu ver, criaria um vínculo ainda maior. Sempre brinco que, se a Coca-Cola sobreviveu se chamando "coca" e "cola", eu também poderia sobreviver me chamando de Daniela Thomas. A única pessoa que sofre com essa escolha é a minha sogra. Eu realmente não penso nisso hora nenhuma, porque Daniela Thomas não sou eu; é um personagem como uma marca fantasia, sem nenhuma relação comigo, com meus filhos, que até acham graça quando me chamam de Daniela Thomas. É como os pseudônimos usados por escritores, poeta, artistas. É um pseudônimo da Daniela Gontijo Alves Pinto, nome de que muito me orgulho e que tem lindas histórias também.

LU MENEZES: Você parece com a Catarina Malan.[166]

DANIELA THOMAS: Eu sou prima dela; ela é muito querida. Meu sobrenome Gontijo, na verdade, é lindo. Uma vez eu andei com a minha mãe no Louvre e nós vimos um quadro de Eugênia de Montijo, mulher de Napoleão III, de quem, segundo ela, somos descedentes. Quando fui fazer *Terra estrangeira*,[167] estive numa cidade, em Portugal, chamada Montijo, que tem como principal atividade tirar couro de boi e de porco, e é o lugar que mais fede no mundo. Fiz a maldade de ligar de lá para minha mãe dando a má notícia de que a nossa origem não tinha nada a ver com a Eugênia e que vínhamos de Montijo, uma cidade no meio do nada de Portugal que fede pra burro, mas ela nem me ouviu.

Sobre sua outra pergunta a respeito da escolha de um instrumento, acho que não saberia escolher apenas um. Sou realmente muito escorregadia com a criação, toda vez que tentam me segurar ou me impor alguma coisa, ativo uma espécie

regulares com Millôr Fernandes, Ziraldo, Henfil, Paulo Francis, Ivan Lessa, Luís Carlos Maciel, que circularia entre 26 de junho de 1969 e 11 de novembro de 1991, cumprindo relevante papel de resistência à ditadura civil-militar brasileira e de ampliação do potencial desestabilizador do humor.

166 Catarina Gontijo de Souza Lima Malan, que foi uma das sócias da Editora 34, era a responsável pela direção da Coleção 34 Infantojuvenil.

167 *Terra estrangeira*: filme de 1996, dirigido por Daniela Thomas e Walter Salles.

de sistema de defesa, sou como água, escorrego e vou fazer uma outra coisa. Para mim, ou é tudo ou é nada; se é apenas uma coisa, vou para casa namorar e tomar conta das crianças; mas se eu tivesse que escolher, eu não escolhia.

FÁBIO FERREIRA: Daniela, eu consegui, ao longo desses anos, ir acompanhando o seu trabalho, então foi interessante ouvir essa pequena retrospectiva. Fiquei um pouco assombrado, porque é uma obra realmente muito intensa, muito grande, e dá certa saudade ao ver alguns trabalhos mais antigos. Você está aí com essa carinha quase de vinte anos atrás, mas só que com uma obra monumental, tendo participado, inclusive, da exposição Quadrienal de Praga,[168] que teve em Josef Svoboda[169] um dos seus criadores. Poucos cenógrafos brasileiros foram premiados na Quadrienal de Praga, e você se somou, por exemplo, ao nome do Hélio Eichbauer,[170] um dos maiores cenógrafos brasileiros.

---

168 A Quadrienal de Praga, um dos maiores eventos dedicados à cenografia no mundo, organizado pelo Ministério da Cultura da República Tcheca e realizado, a cada quatro anos, pelo Instituto de Artes e Teatro de Praga desde 1967. Além de uma mostra competitiva, inclui, ainda, uma série de eventos paralelos – instalações, palestras, debates, oficinas, tematizando espaços da cena, iluminação, sonoplastia, arquitetura teatral, figurinos.

169 Josef Svoboda (1920–2002), cenógrafo tcheco, um dos grandes nomes da história do teatro moderno. Formado na Academia das Artes de Praga, iniciaria em 1943 sua trajetória teatral, ao longo da qual seria responsável por mais de 700 cenografias para teatros e óperas em vários países, criando, em 1958, um método baseado em sistemas de multivisão e múltiplos dispositivos de projeção de imagem, que, misturando cinema e performances ao vivo, daria origem à companhia Lanterna Mágica, cofundada por ele e pelo encenador Alfredo Radok, grupo que teria em *Circo mágico* (1977), *Ensaio noturno* (1981) e *Odisseus* (1987) algumas de suas realizações mais conhecidas. Ao lado do diretor Otomar Krejca, do dramaturgo Karel Kraus e dos atores Jan Triska e Marie Tomasovado, seria também um dos fundadores, em 1965, do Teatro Za Branou de Praga, fechado, no entanto, em 1972, depois da invasão soviética da Tchecoslováquia em 1968, encerrando a breve distensão vivida em 1968 durante a Primavera de Praga.

170 Hélio Eichbauer, cenógrafo brasileiro, nascido no Rio de Janeiro em 1941, atuante em teatro, cinema, espetáculos de música popular, óperas. Estudou cenografia e arquitetura cênica em Praga, sob orientação de Josef Svoboda, estagiou no Berliner Ensemble, na Ópera de Berlim, e trabalhou no Teatro Studio de Havana, Cuba. Professor em diversas instituições de ensino livre e universitário, foi também um dos fundadores da EAV-Parque Lage, ao lado de Rubens Gerchman. Foi o responsável, entre outros trabalhos, por cenografia, figurinos e caracterização em *O rei da vela*, na montagem histórica do Teatro Oficina em 1967, pelo cenário de *Antígona*, de Sófocles, na montagem de 1969 do Grupo Opinião, pela cenografia de *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, no Teatro Ipanema (1973); de *Os veranistas*, de Máximo Gorki, direção Sergio Britto, no Teatro dos Quatro (1978); de *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, dirigido por Fernando Peixoto, em 1980; de *O percevejo*, de Vladimir Maiakovski, com direção de Luís Antônio Martinez Corrêa, em 1981, de *A tempestade*, de William Shakespeare, com o Pessoal do Despertar, no Parque Lage em 1982, de *Grande e pequeno*, de Botho Strauss, em 1985, e as cenografias de *Macbeth*, de William Shakespeare (1992), *O anjo negro*, de Nelson Rodrigues(1994), com direção de Ulysses Cruz, de *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, com direção de Enrique Diaz, em 1999. Quanto ao seu trabalho de direção de arte e cenografia em cinema, inclui, entre outros filmes, *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, *Tudo bem*,

Agora a minha pergunta. É sobre a dimensão do encontro, não explicitamente com o Gerald Thomas, mas essa questão do grupo (que a Marília comentou, mas distinguindo os grupos dos anos 1970 e a Cia. de Ópera Seca), porque, acompanhando o trabalho de vocês, vi ali um casamento entre a intensidade de uma Bete Coelho, o trabalho de interpretação de um Damasceno, a iluminação do Gerald... O Gerald criava uma intensidade de trabalho que eu lamentavelmente não vi acontecer muito mais. Eu concordo com a análise do Moacir, acho que se criou ali um divisor de águas para a história do teatro brasileiro, quase um segundo *Vestido de noiva*. Sobre essa intensidade que se criou, gostaria, então, que você falasse um pouco desse encontro com o Damasceno,[171] o Marcão,[172] a Bete Coelho, a Vera Holtz,[173] com uma série de pessoas que fizeram parte da Companhia de Ópera Seca. E tenho uma outra pergunta, também, ligada a essa, sobre as suas novas parcerias, sobre semelhanças e diferenças entre as parcerias atuais e o momento da Ópera Seca.

DANIELA THOMAS: É complicado fazer uma autoavaliação, mas eu percebo que tenho um sistema de interruptor interno que precisa ser ligado. O que não tenho é o *drive* da criação; sou um pouco como um boneco de corda, mas cada vez que se dá corda acontece uma coisa diferente; se não der corda, fico vendo televisão, lendo um livro, porque tenho uma inércia atávica, apesar de parecer uma loucura, uma contradição em termos. Quando sou despertada por esses parceiros, rendo muito, solto essa verve.

---

de Arnaldo Jabor, *O homem do pau-brasil*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Gabriela*, de Bruno Barreto, *Kuarup*, de Ruy Guerra, além dos vídeos *Arthur Bispo do Rosário*, de Miguel Przewodowski, e a *A sede do peixe*, de Carolina Jabor e Lula Buarque.

171 Luiz Roberto Damasceno, ator e diretor gaúcho nascido em 1941. Formado, em 1967, no Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi um dos fundadores da Companhia de Ópera Seca, dirigida por Gerald Thomas, na qual trabalharia de 1986 a 1999. Desde então tem participado de montagens de diretores como Sérgio Ferrara, Luiz Arthur Nunes, Felipe Hirsch, Bete Coelho, Vladimir Capella. É, desde 1985, professor de interpretação na Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – EAD/ECA/USP.

172 Marcos Barreto (1959–2011), ator e diretor de teatro gaúcho, cuja formação como ator se realizou na Casa das Artes de Laranjeiras. Entre 1985 e 1990, atuaria na Companhia de Ópera Seca com direção de Gerald Thomas, em *Trilogia Kafka,* em *Eletra com Creta* e *Uma metamorfose*. Em 1991, radicado em Porto Alegre, iniciaria sua trajetória como diretor, tendo realizado, entre outros trabalhos, *Lovemember*, de sua autoria, *Quero sim*, de João Gilberto Noll, *Zoo history*, de Edward Albee, *Eu e os nó*s (criação coletiva com o Grupo Górdios e Busílis), *Pois é vizinha* (baseado em *Una dama solla*, de Dario Fo), *A cantora careca*, de Eugène Ionesco. Trabalhou, ainda, como coordenador de projetos culturais da Prefeitura e da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre e como diretor do Festival Internacional de Teatro – Porto Alegre em Cena.

173 Vera Lúcia Fraletti Holtz, atriz brasileira, nascida em 1953. Com a Companhia de Ópera Seca, participaria de *Eletra com Creta*, em 1986.

Eu costumava falar, brincando, em entrevistas que eu fazia os buracos e o Gerald penetrava com a luz, o que dá uma imagem fálica da relação e traz a questão do masculino e do feminino. Eu criava certas superfícies para serem usadas pelo parceiro. Para mim, o trabalho era um imperador, eu tinha uma coisa estoica. A viagem que fiz pela Europa foi muito importante, foi uma viagem iniciática com relação a um tipo de comportamento, a uma ética do artista contemporâneo. Acho que o artista contemporâneo é o ser mais ético que se tem no momento, por incrível que pareça, especialmente no Brasil. Ele é o cara que tem uma responsabilidade para com a arte que é uma coisa terrível, porque a vida pessoal fica em segundo plano na relação com a obra.

Quando cheguei ao Brasil e fiz o *Eletra com Creta,* eu tinha 27 anos e, apesar de estar muito apaixonada pelo Gerald, o trabalho era imperador, era o que determinava toda a minha relação com a Bete Coelho, com o Gerald, com o Wagner Pinto,[174] que fazia a luz, com todos os atores. Eu só funciono em parceria e, sem ela, tomo conta dos meus filhos, fico sozinha, lendo, vendo televisão. Para produzir, preciso desse estímulo; sou como uma pilha que precisa do negativo e positivo, tem alguma coisa na minha química interna que depende do estímulo para funcionar. Quando estou funcionando, o trabalho passa a ser o imperador da minha vida, do meu ser; eu fico à disposição dele e trabalho com muita intensidade.

Isso era verdade para mim, para a Bete, para o Gerald, para o Marcão e o para o Damasceno, para todos esses talentos que se encontraram na Companhia, pois tínhamos uma vontade de realizar alguma coisa e ela estava acima de tudo, de todas as relações possíveis, por isso houve uma sinergia que acredito não ter vivido em nenhum outro momento.

Mas quando fiz o *Terra estrangeira*, senti algo parecido. Com esse trabalho também tive uma epifania com aquela equipe naquele momento; o que vivemos foi

174 Wagner da Conceição Pinto, iluminador carioca, nascido em 1965. Iniciou sua trajetória como assistente de Aurélio de Simoni e Luiz Paulo Nenen, no Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro, participando também dos trabalhos iniciais do Grupo Tapa e começando a trabalhar com Gerald Thomas em 1986, como operador da luz em alguns dos seus primeiros trabalhos no Brasil e assinando, em seguida, outras iluminações em parceria com ele. Entre seus principais trabalhos com a Companhia de Ópera Seca, estão *Trilogia Kafka*, em 1988, *Carmem com filtro 2* e *Mattogrosso*, ambas em 1989; *Carmem com filtro 2 e meio* e *M.O.R.T.E.* (*Movimentos obsessivos e redundantes para tanta estética*), *The flash and crash days – tempestade e fúria*, de Gerald Thomas, com Fernanda Montenegro e Fernanda Torres, em 1990, *Império das meias verdades*, em 1993, *Fim de jogo*, de Samuel Beckett, em 1990. Foi o responsável, entre outros trabalhos, pela iluminação de *Orlando*, com direção de Bia Lessa, de *Ensaio para Danton*, de Georg Büchner, direção de Sérgio de Carvalho, 1996; *Ensaio sobre o latão*, de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, direção de Sérgio de Carvalho, 1997; *Santa Joana dos matadouros*, de Bertolt Brecht, direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, em 1998.

uma coisa do mesmo grau do que aconteceu quando eu assistia a uma peça da Ópera Seca. Quando fui ver *Um processo* pela primeira vez, com a Bete em cena, eu realmente entrei em estado de graça, porque a soma do trabalho do grupo tinha produzido uma coisa insuspeita para mim, naquele momento eu fiquei muito satisfeita em fazer parte daquela criação. Imagino que tenha sido muito impactante também para quem ia assistir.

Eu me lembro da Flora Süssekind, por quem pessoalmente tenho a maior admiração, ter comentado *Eletra com Creta*.[175] Foi a única pessoa, a meu ver, que tinha nos levado a sério no Brasil; além de ter ficado impactada com a montagem, ela também levou a sério o texto do Gerald. É fascinante, para mim, que ela tenha percebido que havia graça naquilo que ele escrevia. Fico com pena de o Gerald às vezes ser visto como um bobo alegre, quando, na verdade, ele é um puta autor.

PAULO HENRIQUES BRITTO: Vou fazer uma pergunta para a Lu. Relendo a sua obra, Lu, chamaram a minha atenção as epígrafes que você usa, de antropólogos como Lévi-Strauss[176] e Ruth Benedict.[177] Eu queria que você falasse um pouquinho sobre a importância que tem na sua obra a leitura que você fez não dos poetas, mas dos antropólogos.

LU MENEZES: Que saia justa, Paulo [*risos*]. O Lévi-Strauss, a Ruth Benedict. Lendo *O crisântemo e a espada*, notei uma imensa correspondência com Cabral. Achei que o sentido japonês do "tornar-se uma espada" era exatamente o mesmo que o da "faca-só-lâmina" de Cabral. Mas você pode me lembrar da epígrafe que está lá e que já esqueci.

---

175 Flora Süssekind se voltou mais de uma vez para o trabalho de Gerald Thomas. Talvez Daniela Thomas esteja se referindo, aí, ao ensaio "A imaginação monológica. Notas sobre o teatro de Gerald Thomas e Bia Lessa". *Revista da USP* Teatro, n. 14. São Paulo: Edusp, 1992. p.43-49. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25638>. Acesso em: 23 out. 2014.

176 Claude Lévi-Strauss (1908–2009), antropólogo, etnólogo e professor nascido na Bélgica e radicado na França. Um dos maiores pensadores do século XX, autor, entre outras obras, de *As estruturas elementares do parentesco* (1949), obra inaugural da antropologia estrutural, *Introdução à obra de Marcel Mauss* (1950), *Antropologia estrutural* (1958) e *Antropologia estrutural 2* (1973), *O pensamento selvagem* (1962), *Mitológicas* (1964–1971), tetralogia que inclui *O cru e o cozido*, *Do mel às cinzas*, *A origem dos modos à mesa* e *O homem nu*, além de *A via das máscaras* (1975) e *Tristes trópicos* (1955), misto de autobiografia intelectual e registro de sua temporada brasileira nos anos 1930, quando, ao lado de outros professores franceses, trabalharia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP.

177 Ruth Benedict (1887–1948), antropóloga norte-americana, professora da Universidade de Colúmbia, autora de *Patterns of culture* (1934), *Race: science and politics* (1940), *The races of mankind* (1943), *The chrysanthemum and the sword* (1946), entre outros estudos.

PAULO HENRIQUES BRITTO: A epígrafe é: "Somente através de um treinamento mental (ou autodisciplina), *shuyo*, pode um homem ou mulher adquirir o poder de [...] 'alcançar o gosto' da vida [...]. *Shuyo*, na expressão que tão amiúde utilizam, faz desaparecer 'a ferrugem do corpo'. Torna o homem uma espada afiada e brilhante, exatamente, sem dúvida, o que ele pretende ser". É de *O crisântemo e a espada*, de Ruth Benedict, e isso é seguido de uma epígrafe de João Cabral de "Uma faca só lâmina": "assim como uma faca/que sem bolso ou bainha/ se transformasse em parte/ de vossa anatomia".

LU MENEZES: Pois é, várias referências como essa, da Ruth Benedict, ao espírito japonês, a uma "espada íntima", lembram muito o Cabral da "faca só lâmina". Acho que essas citações em meu livro se vinculam a poemas como "Compasso-corpo" e "Sal de si": "De como se faça o que se faz/ sai/ o sal de si", etc.

Quanto a Lévi-Strauss, li *Tristes trópicos*, que acho maravilhoso, com muitos momentos de pura poesia. Mas, por exemplo, de *Estruturas elementares do parentesco* não chego perto. Gosto de Lévi-Strauss antes de tudo como um grande escritor, assim como de Gilberto Freire.[178] São grandes escritores tanto quanto pensadores. Mas não cito Lévi-Strauss, cito? Ah, uma fogueira, tem, tem. Numa reserva indígena, uma fogueira em torno da qual se reúnem e que "arde dia e noite". Deve ter sido na esteira de "A bordo da chuva", que fala na falta de um "fogo fiel que a chuva acende".

Agora, no próximo livro não vai mais haver esse tipo de citação, não. Por mais extraordinários que sejam os autores citados, um livro de poesia dispensa epígrafes assim. Já houve muito revisionismo de minha parte em torno desse livro, mas a gente é assim, não é? Está sempre se autoavaliando, se autocriticando. É legal você ter perguntado isso, Paulo, porque é uma maneira de eu reafirmar essa decisão de não haver mais epígrafe [*risos*].

MARÍLIA SOARES MARTINS: Vou pegar outra carona, agora para fazer uma pergunta para a Lu, que é para pedir que você fale um pouco do seu processo de trabalho, porque, como você mesma acaba de dizer, você me parece ser uma pessoa muito perfeccionista, quase obsessiva na autoavaliação, na autocrítica, e dizem que, na hora da revisão de seus textos, você fica mudando até o último minuto. Eu tive a impressão, ouvindo você falar, mas posso estar errada, que você não gosta tanto do seu primeiro livro quanto do segundo. Isso é verdade? E por quê?

---

178 Gilberto Freire (1900–1987), escritor e cientista social pernambucano, autor, entre outras obras, de *Casa-grande & senzala* (1933), *Sobrados e mucambos* (1936), *Nordeste* (1937), *Aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem* (1937), *Açúcar* (1939), *Problemas brasileiros de antropologia* (1943), *Ingleses no Brasil* (1948), *Os escravos nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX* (1963), *Vida social no Brasil nos meados do século XIX* (1964), *Homens, engenharias e rumos sociais* (1987).

LU MENEZES: Do ponto de vista literário, não gosto tanto do primeiro como do segundo... Do ponto de vista afetivo, porém, gosto muito do primeiro, sim. Sou capaz de grandes saltos, e acho que houve um grande salto do primeiro para o segundo. Também... 16 anos se passaram entre um e outro; seria um salto fácil para qualquer autor. E você tem razão, Marília. Sou perfeccionista, sim, mas por estar sempre errando aqui e ali. Então, não é perfeccionismo visando e alcançando a perfeição, mas porque é tanta imperfeição que se eu não for perfeccionista a barra pesa demais. Isso me lembra agora de um verso do Wallace Stevens, inclusive traduzido pelo Paulo: "A imperfeição é nosso paraíso".[179] A lembrança da poesia serve também como antídoto para uma série de circunstâncias em que a gente tem que se vacinar contra o perfeccionismo, lembrando que "a imperfeição é nosso paraíso" [*ri*].

SÉRGIO ALMEIDA: A minha pergunta é para a Daniela. Pegando carona na pergunta do Fábio sobre a parceria, gostaria que você falasse sobre a parceria com Walter Salles, sobre a realização do *Terra estrangeira*, sobre como foi o processo de trabalho e se a parceria continua.

DANIELA THOMAS: Eu e o George Moura estamos há uns dois anos escrevendo um roteiro para o próximo filme que farei em parceria com o Waltinho [*Salles*].[180] Antes de vir para cá, hoje, ele falou para mim que já não tinha certeza de nada, por isso estou um pouco insegura de falar desse projeto.

O trabalho com o cinema é um outro lado da minha história. Quando fui para Londres, queria estudar cinema, mas não tinha dinheiro. Tentei fazer a International Film School, mas não consegui bolsa na época. Então vi na revista *Time Out* um anúncio que dizia assim: "*Independent filmaking*" e era de um professor ligado à escola onde eu queria estudar, que se dispunha a dar aulas particulares de cinema independente para estudantes. Aí fui até lá e me inscrevi.

Nesse curso, havíamos eu e mais oito alunos, uma do Zimbábue, uma da Austrália, uma da Nova Zelândia, pessoas que vinham das bordas do império inglês. Tinha um rapaz americano também. Tempos depois, descobrimos que o professor era um estelionatário incrível, mas era realmente talentoso e chegou a ser diretor de fotografia de um filme mexicano, *Como água para chocolate*.[181]

---

179 Trata-se de verso de "The poems of our climate", poema traduzido para o português por Paulo Henriques Britto e incluído na coletânea *Poemas*, de Wallace Stevens (São Paulo: Cia. das Letras, 1987).

180 O filme é *Linha de passe*, que estreou em 2008, dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas, com roteiro escrito por ela e por George Moura e Bráulio Mantovani.

181 *Como água para chocolate*, filme mexicano de 1992, dirigido por Alfonso Arau, com roteiro de Laura Esquivel, baseado em romance homônimo de sua autoria.

Ele pegou a gente para dar o curso. Era mesmo uma figura meio duvidosa, pois logo nos pôs para dar aulas também, no lugar dele. A coisa que eu mais fazia era dar aula. A mesma aula que eu tinha recebido eu dava também de novo. Então, antes de fazer o primeiro rolo de filme da minha vida, eu dei aula de cinema independente para outros babacas como eu, o que acabou sendo genial, porque, ao fazer isso, tive que estudar e ler muito sobre assuntos técnicos como *lumens*, aberturas de lentes, etc.

E teve uma coisa muito boa: nós, os alunos, formamos uma empresa, a gente teve aula seis meses e depois formamos uma pequena produtora, a Crosswind Films. Cheguei a fazer alguns clipes... Em 1981, fiz um filme junto com o Gerald em Nova York, em que o Bill Raymond atuava. Era baseado em um conto[182] de Jorge Luis Borges, *The other and I*[183] [*O outro e eu*]. Esse filme foi feito em inglês. Apesar de a gente ter feito com muito amor, com muita vontade, como já disse, cinema não é brincadeira. Trabalhei com um bom fotógrafo, o Affonso Beato,[184] que achava que estava fazendo um filme experimental chiquérrimo, ainda que não soubesse de que se tratava. O filme não foi bem e por isso encerrei ali a minha carreira de cineasta, que durou de 1979 a 1981.

Acabei gastando dez mil dólares do meu pai, que me cobra até hoje, mas não vou pagar nunca. Fiquei muito frustrada, porque, além de estudar com esse professor, tinha feito curso de teoria de cinema no British Film Institute, que tem cursos maravilhosos. Minha vida era pegar minha moto, uma Honda 50, e ir do cinema para o curso. Durante uns seis meses, ainda fui bilheteira de um cinema de arte, mas morria de medo dos meus alunos me encontrarem na bilheteria, porque ia pegar muito mal ver que a professora era bilheteira à noite.

Sendo bilheteira, pude ver vários filmes, o que era um sonho. Quando minha irmã mais nova chegou para morar comigo por um tempo, eu a deixava sentada na bilheteria enquanto ia assistir aos filmes, mas depois eu dividia o meu salário com ela. Isso durou até 1981, quando minha carreira fulminante de cineasta acabou.

Em 1983, já com o Gerald Thomas, foi que comecei a trabalhar com teatro, fazendo a peça *All strange away*, como já contei, ao mostrar as imagens, e continuamos trabalhando juntos durante dez anos. Mas, em 1992, entramos numa

---

182 Trata-se do conto "O outro", publicado na coletânea *O livro de areia* (1975), de Jorge Luis Borges (1899–1986).

183 *The other and I*, média-metragem de 1981, dirigido por Daniela e Gerald Thomas.

184 Affonso Henrique Beato, carioca nascido em 1941, é um dos grandes fotógrafos de cinema no Brasil. Foi o responsável pela fotografia de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, de *A flor do meu segredo*, *Carne trêmula*, *Tudo sobre minha mãe*, de Pedro Almodóvar, de *The big easy*, *Great balls of fire*, de Jim McBride, *A rainha*, de Stephen Frears, entre vários outros filmes.

crise insuportável, pois nossa relação pessoal começou a ficar muito complicada. Já estávamos separados há cinco anos, mas em 1992, enquanto fazíamos um trabalho em Nova York, a nossa relação atingiu um tal grau de agressividade que isso tornou a convivência impossível. Foi então que resolvi finalmente pedir demissão. Voltei para o Brasil, achando, por milhões de razões, que minha carreira no teatro também tinha acabado. Nada disso era verdade, mas eu pensava assim na época.

Foi nesse momento que o Waltinho apareceu na minha vida e começamos a trabalhar. No princípio, eu como diretora de arte de comerciais dirigidos por ele; e depois em programas especiais sobre Tom Jobim,[185] João Gilberto,[186] Caetano Veloso.[187] Fiz inclusive aquele famoso especial dos cinquenta anos do Caetano, que foi um trabalho muito prazeroso. Até que, um dia, o Waltinho me convidou para ser diretora de arte do filme *Terra estrangeira*. Foi assim que voltei ao cinema.

Achei a história do filme maravilhosa, mas como não tive a mesma impressão do roteiro, resolvi reescrevê-lo, pois aquela era a grande oportunidade de voltar para o cinema. Depois de, numa noite, reescrever quarenta páginas, mandei a nova versão para ele, que aprovou e propôs que começássemos do zero. Nesse momento, percebi que nascia mais uma parceria, pois uma pessoa que considera o filme mais importante do que sua própria ideia original, seria, sim, um bom parceiro para mim.

---

185 Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (Tom Jobim, 1927–1994), compositor, maestro, pianista, cantor e arranjador brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, um dos maiores compositores de música popular do século XX, um dos criadores da bossa nova, músico cuja capacidade de invenção melódica e harmônica e cujo imbricamento entre erudito e popular, jazz e samba, transformaria a canção brasileira e expandiria o horizonte de criação musical no país.

186 João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira, cantor, violonista e compositor brasileiro, nascido em 1931 em Juazeiro, no interior da Bahia. Um dos criadores da bossa nova, inventor da batida rítmica que caracterizaria o movimento (executada com a mão direita tocando acordes, e não notas, e a mão esquerda sublinhando dissonâncias tonais, o que o levava a produzir simultaneamente harmonia e ritmo). Sua técnica vocal, alongando as frases melódicas, com base em estrito controle da respiração e prática de continuado exercício interpretativo, se caracterizaria pela exigente simplicidade com que expõe metódica complexificação harmônica. Cf. TATIT, Luiz. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

187 Caetano Emanuel Viana Teles Veloso, músico, compositor, arranjador e escritor brasileiro, nascido em Santo Amaro (BA) em 1942, um dos criadores da Tropicália e um dos mais importantes compositores brasileiros contemporâneos, cuja decisiva intervenção na vida cultural brasileira tem ido muito além do campo estritamente musical. Autor, entre outros textos, dos livros *Verdade tropical* e *O mundo não é chato*, o primeiro revisitando a própria trajetória e a vida cultural no Brasil da segunda metade do século XX, e o segundo compilando escritos de circunstância sobre temas diversos e focando em questões e personagens relevantes ao longo desse percurso.

Depois de certo tempo, ele percebeu que a minha atuação era maior do que a direção de arte e me chamou para codirigir o filme. Não pude acreditar que a mesma pessoa que andava na sua motozinha em 1979, em Londres, estava agora dirigindo um filme, o *Terra estrangeira*, fazendo uma viagem inacreditável. Neste momento [*2005*], estamos tentando começar um novo projeto, que deve se chamar *Linha de passe* e que estou escrevendo com o George Moura, que está aqui, participando desta conversa.

IVAN SUGAHARA: Eu gostaria de fazer mais uma pergunta para a Daniela, retomando um pouco a resposta à pergunta do Sérgio Almeida. Penso ser bem diferente a sua pesquisa estética em cinema e em teatro. No cinema, você costuma seguir uma tradição mais realista, que, no teatro, não costuma aparecer nos seus trabalhos. Você disse, inclusive, ser contra os sofás e toda essa coisa quando se trata da cenografia teatral. São pesquisas distintas? São estéticas distintas? Como é isso para você?

DANIELA THOMAS: O engraçado é que, se fizéssemos uma história da trajetória do cinema, ele nasceu muito imaginativo e só depois andou em direção ao realismo, ao naturalismo. Não se pode esquecer do cinema mudo, do cinema feito por Georges Méliès,[188] do cinema expressionista alemão e mesmo do cinema do brasileiro Mário Peixoto,[189] que fez o famoso *Limite*.

O cinema, na verdade, vem trilhando um caminho contrário ao do teatro. Quando digo que os dois são a mesma coisa para mim, é porque não me preparo de forma diferente para fazer os dois, não me sinto alterada no meu processo mental ao lidar com as várias coisas que faço. Costumo fazer muita coisa ao mesmo tempo, escrever um texto, pensar um cenário, sou meio uma mosca, um inseto, transitando entre muitas e diferentes coisas. Mas realmente tenho

---

188 Marie-Georges-Jean-Méliès (1861–1938), ilusionista e cineasta francês, que realizou mais de 500 filmes, dos quais apenas cerca de 200 foram preservados, entre eles *Viagem à lua* (1902), clássico pintado à mão quadro a quadro, além de *Barba Azul*, *A viagem impossível*, *Vinte mil léguas submarinas*, *A humanidade através dos anos*, *Concurso de prestidigitação*, *A conquista do polo*. Inventor do *time lapse*, do *slow motion*, do *trailer*, da *storyboard*, do corte, teria seu estúdio e seus filmes confiscados durante a Primeira Guerra Mundial, o que o levaria a tornar-se vendedor de balas em Montparnasse depois da falência.

189 Mário Rodrigues Breves Peixoto (1908–1992), cineasta, roteirista e escritor brasileiro, nascido em Bruxelas, autor de *O inútil de cada um* (romance), publicado originalmente em 1935, mas retrabalhado e ampliado durante toda a sua vida; de *Outono – jardim petrificado* (roteiro); de um conjunto de *Escritos sobre cinema*, de *Seis contos e duas peças curtas*, de *Mundéu* e *Poemas de permeio com o mar*. Dirigiu um dos mais importantes filmes brasileiros *Limite*, cuja estreia foi em 17 de maio de 1931, no cinema Capitólio, no Rio de Janeiro, sem conseguir, no entanto, distribuição comercial. Todos os seus demais projetos cinematográficos – *Onde a Terra acaba*, *Constância* ou *Maré baixa* ou *Mormaço*, *Tiradentes*, *Três contra o mundo*, *ABC de Castro Alves*, *Sargaço* ou *A alma segundo Salustre* – permaneceriam irrealizados.

um prazer muito pessoal com o cinema, que acho que todo mundo sente, porque ele lida de forma mimética com as fantasias que temos de nós mesmos.

Há uma identificação que acontece quando se entra num cinema: a sala escurece e nós nos confundimos com aquele cidadão da tela. Começa uma confusão entre a nossa vida e a vida dos personagens e isso é algo de que eu gosto muito. Eu também gosto do cinema mais formal, do mais experimental, mas sinto falta dessa fusão entre o que está acontecendo na tela e algumas projeções que fazemos de nós mesmos, nos colocando em situações diferentes e que, no entanto, nos lembram da vida que vivemos.

Nesse sentido, quando faço direção de arte no cinema (uma coisa que nem gosto tanto assim de fazer), procuro que ela seja transparente, que não atrapalhe de forma alguma, que não interfira nesse processo de identificação, nessa sinergia, nessa ligação entre o espectador e o personagem. Direção de arte no cinema, a meu ver, quase não é cenografia, é uma outra área, como uma dramaturgia, algo que está em outro universo e que é um processo diferente da cenografia teatral.

CARLITO AZEVEDO: Vou fazer uma pergunta para a Lu. Estou um pouco nervoso, desculpa, Lu. Parece que vou fazer uma declaração de amor para a namorada, mas é porque gosto tanto de você, e tanto do que você faz também... Você falou do seu terceiro livro, e é uma das coisas que estão me deixando muito curioso já há muito tempo. Li o primeiro, de que gosto muito, e do segundo também. Mas esse terceiro, que você não revela, e já está há algum tempo trabalhando nele... Você não sabe como eu sonho com esse livro, como espero por ele, inclusive para poder voltar a escrever. Porque uma das coisas que vão me fazer voltar a escrever vai ser o seu livro.

O seu poema mais recente que eu li, chegou lá em casa por e-mail. É aquele[190] muito, muito, muito bonito que você mandou para a *Inimigo Rumor*. E você no meio... quando enviou para a revista, falou algo assim: vai aí um poema narrativo, tentei fazer um poema narrativo na tentativa de ser contemporânea. Fiquei com essa frase na cabeça, e aí eu queria saber o que você estava imaginando ao dizê-la.

Então a minha primeira pergunta é essa: por que com ele, por ser narrativo, você se alinha ao contemporâneo? E, talvez, se não for muito incômodo, gostaria que você falasse um pouco da criação desse poema. Como foi – se foi a lápis, se foi na máquina de escrever, se foi no computador, quando foi sendo escrito. Então são essas duas perguntas. É só isso. Obrigado.

---

190 Carlito Azevedo se refere aí ao poema "Soprando um burano", que transcrevemos a seguir, disponível em: <http://asescolhasafectivas.blogspot.com.br/2006/08/lu-menezes-foto-cildo-meireles.html>. As fotos incluídas no poema são de autoria de Lu Menezes.

SOPRANDO UM BURANO

– Olha, meu filho, de tão preocupada, preferi não ir a Murano: ao invés
de ver soprarem vidro, sopraria eu mesma o meu próprio
e distante Burano... Distraiu-me a Olympus
posta na mala por teu pai à revelia da minha não-
fotografia. Sol escondido, Veneza
emburkada como na tarde em que cheguei, nublada pós-
conexão em C.D.G. pós-fascista, resmungando antiturística que
Visconti era melhor – a Arte seria sempre
melhor – enquanto o *vaporetto* rumo ao Lido avançava...
Desta vez, todavia, ele de lá
se afastava... só se via
água e mais
água quando
ante *oscura* extensão
perguntei à vizinha, em cuja *oscura* fisionomia
todo o mormaço ancorara: – Será um campo de mexilhões ou não
é nada? Bem frente ao Nada (*note na foto aí*) estive até surgir
um barco de médio porte
negro e laranja tal
gigantesco
mexilhão,
meu mexilhão.

Logo, Burano à vista – veja – multicolor
vencendo a névoa apareceu como o real dissoluto com seus
processos de revelação ininterruptos.

Comi os mais frescos frutos do mar do mundo –
cadeira tão à beira do canaletto que um vinho extra –
hás de convir – me afogaria. (Lê-se na placa dessa ruela, aliás,
"Fondamenta dei Assessini".) Comprei um piano
de renda um pavão
de renda uma paisagem
com ondas, gôndolas,
casas e ruas de renda nas quais
minha fuga de mim
prosseguiu. Mesmo assim,
voltei antes, ameaçada
por chuva que não chegou a cair.

LU MENEZES: Obrigada digo eu, Carlito. De um poeta como você é que se espera ansiosamente um livro, e eu espero assim o seu próximo livro [*ri*]. Você sabe o quanto admiro a sua poesia, então fico imensamente lisonjeada com o que você disse sobre ter gostado desse meu texto.

Quanto ao recado telefônico que a Marília Garcia[191] lhe transmitiu, sobre o envio do poema, uma letra trocada fez muita diferença: eu disse que tinha feito um poema narrativo tentando ser *minha* contemporânea, contemporânea de mim mesma. Pois o escrevi assim que voltei de Veneza e, como você havia pedido um poema para a *Inimigo*, aproveitei para me manter, também no tempo, bem próxima da experiência que o originou, coisa que não costumo fazer, pois tomo certa distância antes de publicar. É ótimo você ter gostado dele.

191 Marília Garcia, poeta, tradutora e editora brasileira, nascida no Rio de Janeiro em 1979, autora de *20 poemas para o seu walkman*, *Engano geográfico*, *Um teste de resistores* e *Paris não tem centro*.

Eu tinha chegado dessa viagenzinha a Veneza, que ainda não conhecia, nem conhecia a Itália; era a primeira vez que viajava sozinha e preferi ficar só em Veneza, no Lido, vendo com calma a Bienal, e nela uma peça do Cildo. Porque nesta última década tenho viajado mais em função... de matar dois coelhos com uma só cajadada. E meu filho tinha me avisado, muito em cima da hora, que também viajaria para a Europa – sozinho –, para encontrar com amigos em Barcelona. Isso me angustiou. Eles iriam para um albergue. O albergue não seria desconfortável demais? Preocupações bobas, bobagem de mãe... A preocupação era, sobretudo, com a burocracia de aeroporto, sempre cansativa e meio desagradável.

Aí, nesse dia em que iria a Murano, achei perto demais; preferi ir a Burano, bem mais distante, para me afastar daquela aflição de saber que o meu filho Pedro estava viajando sozinho para a Europa. E surtiu efeito, me distanciei duplamente. No percurso da barca, não se via nada além de água, um nada que fotografei porque Cildo tinha insistido em que eu levasse a Olympus dele. E quando cheguei a Burano, que é uma espécie de Paraty mais... digamos, colorida, não é? Pois Paraty é mais bonita, tem montanhas... Então me distraí um pouco lá em Burano. Esse percurso, com as fotos e a distração, é o poema "Soprando um Burano", que você leu.

Quando telefonei para a editora e avisei a Marília que o texto tinha sido enviado por e-mail, comentei que você talvez fosse achar narrativo demais, mas que eu quis estar como que presente à minha experiência, quis ser contemporânea de mim mesma, ser minha contemporânea. Quis escrever bem rente ao que tinha vivido, pois como faço diário desde os onze anos, sei que registrar no mesmo dia, ou quase, evita a perda dos sentimentos ligados aos fatos, soa como acompanhamento mais fiel da experiência. Foi, em síntese, uma tentativa de ficar mais próxima da experiência. Segundo você, Carlito, bem-sucedida. Tomara.

Agora, o terceiro livro, não sei. Talvez esteja, no fundo, empatado por essa sensação de camisa de força que a linearidade da escrita infunde. Talvez hoje em dia você também se sinta, às vezes, preso à linha que era tipográfica e virou digital... Quer dizer, a gente vive num mundo cheio de simultaneidade, saturado de simultaneidade, e a mente tende também a funcionar nesse regime de simultaneidade. Eu dou toda razão a McLuhan,[192] fui sempre uma fã, uma *groupie* dele. A tecnologia modifica mesmo a nossa percepção das coisas, e acho que ainda estou desconfortável em relação ao que está acontecendo.

---

192 Herbert Marshall McLuhan (1911–1980), filósofo, professor e intelectual canadense, teórico da comunicação, autor de *A galáxia de Gutenberg* (1962), *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1964), *O meio é a mensagem: um inventário de efeitos* (1967), *Guerra e paz na aldeia global* (1968), *Do cliché ao arquétipo* (1970), entre outras obras.

O ato de escrever, em si, não me dá o prazer que há em perceber o real, em me relacionar com o real e a poesia nele envolvida. Como, por exemplo, outro dia, quando entrei em uma padaria do Humaitá e ouvi um senhor bem burguês dizer: "Puxa, o dólar baixou e o pão subiu". Achei muita graça nisso, lembrei-me imediatamente do Chico Alvim e me senti grata a ele, mais uma vez, por poetizar dessa forma o cotidiano. A gente se lembra dele quando ouve uma coisa assim. Porque a pista de pouso disso não é nenhuma teoria econômica ou explicação que um motorista de táxi indignado te dá. É só aquele momento em que você ouve aquele enunciado. Mas ouve porque o Chico tem em relação a isso uma singularidade que os modernistas não alcançaram. Lógico que há aí um fator cronológico, também... Isso é muito interessante para mim em poesia.

Tanto quanto, por exemplo, no que você faz, Carlito, sua relação com o Rio, com a cidade, em uma poesia capaz de irradiar temperatura, luminosidade, nuances físicas inéditas. Quantas vezes, andando por aí, eu me lembro deste verso – "Os corpos se gastam contra a luz" –, que acho magnífico, como mil outros seus. Então, sou fascinada por essa esfera de coabitação poética que ultrapassa a escrita. Ela não se confunde com o ato de escrever poesia, que, às vezes... Como você próprio uma vez comentou, citando alguém que disse que poesia deve ser escrita com má vontade.

Na verdade, não é que *deva* ser escrita com má vontade, frequentemente é mesmo escrita com má vontade, não? [*ri*]. E cada vez mais. Porque a gente hoje em dia está nessa camisa de força da linearidade em um mundo muito visual, muito imagético. Mas, certamente, alguns sentem mais essa pressão do que outros. Não sei se você, o Italo,[193] o Paulo Henriques Britto, o Carlos Tamm,[194] sentem isso como eu sinto.

ITALO MORICONI: Eu acho que a pergunta que eu estava bolando aqui na minha cabeça tem um pouco a ver com isso que você está dizendo, porque de repente você está falando dessa insuficiência, ou dessa camisa de força que é a escrita na sua linearidade *versus* a simultaneidade da vida e da civilização da imagem. E, no fundo, acho que a pergunta que eu estava bolando é a seguinte: até que ponto, também, a sua poesia não reflete uma vontade de resistir a isso?

Porque o que me vinha na cabeça um pouco era a grande questão do cromatismo, já que você fez tese sobre as cores no Stevens, e você fala muito em cores na sua poesia. Agora, diria que tem toda uma questão da imagem, para mim,

193 Italo Moriconi, professor, editor, poeta e escritor carioca, nascido em 1954. Graduado em ciências sociais pela UnB, com mestrado e doutorado em letras pela PUC-Rio e pós-doutorado em comunicação pela UFRJ. Autor de *Quase sertão*, *Léu*, *Como e por que ler a poesia brasileira*, entre outras obras.

194 Carlos Tamm, escritor e psicanalista, nascido em 1959, no Rio de Janeiro. Autor, entre outros textos, dos livros *Osso e vento* e *Sob a luz branca*.

que teria que ser melhor verificada na sua poesia – das cores, etc., do cromatismo. Mas diria que a sua poesia é sobretudo uma poesia de linguagem e, aí, me interesso em saber como é que é a sua relação, a sua formação nesse aspecto. Porque o seu próprio depoimento, lido por você aqui, mostra essa raiz da sua linguagem, mostra uma poesia do trocadilho, do *nonsense*. Quer dizer, acho que você tem sempre um pouco esse efeito do *nonsense*, do deslizamento de linguagem, são jogos de linguagem, muito mais propriamente que de imagem.

E esses jogos de linguagem estão se relacionando, na verdade, com o desejo de imagem ou com a própria imagem em si, porque sempre há um conflito entre esse querer dizer e uma notação muito precisa. Então, há o elemento imagético, uma notação muito precisa e, ao mesmo tempo, um bagunçar geral do sentido que essa busca de precisão traria e que vem dessa coisa do trocadilho, do jogo com a linguagem. E, agora, você falando o que você acabou de falar acendeu uma luz para mim. Quer dizer, de repente, tem esse conflito permanente, em você, esse brincar com a linguagem, na verdade, reflete um conflito com o mundo da imagem.

O que eu queria perguntar em relação a isso era se isso tem alguma coisa a ver com a sua relação ou com a sua convivência com o mundo das artes plásticas. E até que ponto a criação poética em você é também uma forma de resistir a coisas que estão sendo cristalizadas no cotidiano.

LU MENEZES: Muito interessante, Ítalo, o que você disse sobre "o desejo de imagem". De fato, eu não poderia me estender sobre isso, exigiria mais reflexão de minha parte. Sobre eu fazer poesia "de jogo de linguagem"... não sei. Todo contexto tem jogos de linguagem, e o poético, pela própria natureza, é mais pródigo em seu cultivo do que qualquer outro, não é? Agora, quanto a ser poesia "de trocadilho", disso eu discordo inteiramente, inclusive porque o que me move a escrever é o pensamento, não a palavra. Nas raras vezes em que focalizo a própria palavra, saio logo do campo sonoro para o semântico, pois o sentido é sempre o que mais me interessa.

Você falou em "cor", e me lembro de insistir no sentido até num desses poemas em que focalizo a palavra – e em relação sinestésica com a cor – "Laranja, azuis e lilases" –, começando assim: "Uma aurora alaranja a palavra 'outrora'/ e nela ancora/ fugaz futuro, ar/ do poder de porvir que habita/ os nascedouros de mitos". Não há nenhuma intenção de "resistir" a seja o que for envolvida em meu uso da palavra poética: há, isto sim, vocação, pendor, fascínio. Não escrevo para resistir ao convívio com a imagem ou para competir com contextos em que ela, imagem, é dominante, e com os quais eu estaria em conflito.

A pressão que a imagem e a realidade física exercem sobre mim é pressão, sim, mas inesgotavelmente maravilhosa, e resulta em pura atração. A poesia não deixa de ser um contraponto a essa atração, mas a que eu particularmente faço

ainda está atrelada à linearidade, e alguma insatisfação subjaz a essa atrelagem. Afinal, você sabe melhor do que eu: a história da poesia, ao longo do século XX, já respondeu e responde até hoje a essa atração – de formas diversas e interessantíssimas, né?

Você tem razão quanto a eu ser afetada pelo convívio com a arte. Sim, e particularmente com a obra de Cildo Meireles – que admiro cada vez mais. Se estou na rua, caminhando, e vejo um prédio coberto por aquelas faixas de construção protetoras, me lembro de Christo... Se vejo isso e aquilo, me lembro de determinadas instalações de Cildo.

Percebi outro dia que se o meu inconsciente feminino não tivesse convivido com as "Inserções...",[195] eu talvez não tivesse escrito "Corpos simultâneos de cisne". Talvez não tivesse notado que à medida que o saco de sal Cisne se esvazia, o cisne perde a cor e fica só o "corpo" de plástico transparente... A arte e a poesia são tão benfazejas; são minha autoajuda. Há vários artistas na família: além de Cildo, de meu filho, que é músico; da minha irmã, fotógrafa e escultora; da minha sobrinha, artista plástica; de Mário Carneiro,[196] meu cunhado, cineasta e pintor...

CORPOS SIMULTÂNEOS DE CISNE

Branco ideal e branco real
o mesmo cisne no espaço
de um saco de sal

---

195 Lu Menezes se refere às séries de *Inserções em circuitos ideológicos* realizadas por Cildo Meireles no Brasil dos anos 1970 (e reativadas em outras circunstâncias), cuja operações fundamentais eram a extração de determinados objetos de seu sistema habitual de circulação, a produção de interferências sobre eles e a sua reinserção (pós-interferência) no circuito do qual foram extraídos. As *Inserções em circuitos ideológicos*, segundo o artista, *nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Uma língua. Um sistema que, na essência, se opusesse ao da imprensa, do rádio, da televisão, exemplos típicos de* media *que atingem de fato um público imenso, mas em cujo sistema de circulação está sempre presente um determinado controle e um determinado afunilamento da inserção*. Houve, nesse sentido, as *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970), que consistiam em gravar quase imperceptivelmente a mensagem anti-imperialista *Yankees, go home!* em garrafas vazias de Coca-Cola que eram, em seguida, devolvidas à circulação. E houve também as *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula* (1975), espécie de "*grafitti* em movimento", no qual carimbou, em cruzeiros e dólares, tanto mensagem idêntica à das garrafas de Coca-Cola quanto a pergunta "Quem matou Herzog?" (referente ao assassinato do jornalista Vladimir Herzog, depois de preso pela ditadura civil-militar brasileira em 1974).

196 Mário Augusto de Berredo Carneiro (1930–2007), pintor, gravador, arquiteto, fotógrafo, cineasta e um dos principais diretores de fotografia da história do cinema brasileiro, responsável pela fotografia de clássicos como *O padre e a moça*, *Garrincha, alegria do povo*, *Todas as mulheres do mundo*, *Di*, *Crônica da casa assassinada*.

ocupam
mas eis
transmigrante

lei que em mantimentos transfez
obsoleta
ampulheta: um cisne de sal

segue o curso
do tempo

e míngua

até ser
somente

de plástico transparente

(Lu Menezes. "Corpos simultâneos de Cisne", do livro *Abre-te, Rosebud!*, publicado pela Editora 7Letras em 1996)

ITALO MORICONI: Só vou fazer um debatezinho aqui. Porque justamente o que estou querendo falar da sua poesia, do seu processo de criação, é o seguinte: que você vê a tela de filó, por exemplo, você vê o painel cobrindo o prédio, e aí o poema que você escreve vai trabalhar com a palavra filó, não vai trabalhar com a imagem, ele vai ter o impulso imagético, mas ele vai trabalhar com a palavra filó, ele vai fazer um trocadilho.

LU MENEZES: Quem mencionou várias vezes aqui, até agora, a palavra filó, a propósito dos materiais cenográficos com que ela trabalha, foi a Daniela. As imagens que uso são extraídas da realidade física e preservadas como imagens. E a relação delas com a palavra não é nunca tão sumária assim. Talvez seja uma deficiência minha, talvez seja falta de...

ITALO MORICONI: Não, não, quer dizer, eu não estou dizendo que seja deficiência, eu acho que é justamente esse conflito que é interessante, e que você colocou de maneira tão boa.

FLORA SÜSSEKIND: Estou achando um pouco esquisito esse binarismo, essa percepção que coloca a linguagem verbal de um lado e a visualidade de outro. Vejo nisso uma unidimensionalização de campos, não sei. Com relação, no entanto, ao que o Ítalo sugeriu, eu vejo de modo um pouco diferente essa tensão. Eu vejo, no trabalho da Lu, uma tensão, no âmbito da linguagem poética, sobretudo talvez entre os planos sonoro e imagético. Porque me parece que, ao usar um processo metódico de ecos, do ponto de vista sonoro, há uma pluralização, um desdobramento, que rompe, nos poemas, com isso que acabei de chamar de unidimensionalidade.

A poesia da Lu me parece quebrar com esse binarismo de campos perceptivos por meio de um processo que ativa e pluraliza tanto a dimensão sonora quanto, simultaneamente, as imagens evocadas. Quando ela usa às vezes a homofonia, por exemplo, ou algum jogo com mínimas semelhanças sonoras, nesse processo, a meu ver inteligentíssimo, de exploração das rimas internas, um mesmo som vai estar ligado a imagens completamente distintas e, com isso, o poema vai criando camadas semânticas, camadas imagéticas, e ela trabalha exatamente com esse desdobramento, com essa sucessão de camadas, que eu definiria como eco.

Já que me introduzi na conversa, queria voltar à questão do Carlito sobre o comentário da Lu ao enviar o poema novo para a revista *Inimigo Rumor*. Porque me parece que há nessa questão do poema narrativo a retomada de uma pergunta que a Lu fez para o Carlito durante o depoimento dele, junto com o Waltercio Caldas, aqui na Casa Rui, também na série Cultura Brasileira Hoje.

Na verdade, ao fazer aquela pergunta, lembro que a Lu reclamava de certa prosaização, que ela via, da dimensão narrativa na poesia dele mais recente. Você reclamava um pouco dele como leitora, não era, Lu? A reclamação me parece que se referia ao livrinho publicado por ele na coleção Moby Dick, que, aliás, se chamava propositadamente *Versos de circunstância*.[197]

Eu não concordo quanto a isso com a Lu, porque acho que a experimentação narrativa sempre foi um aspecto fortíssimo no trabalho do Carlito. E se apresenta nas séries, nos processos diversos de repetição, no que ele chama de "verso de circunstância", nos poemas-percurso, e mais e mais. Mas eu acho interessante que o Carlito tenha, de certo modo, devolvido à Lu a pergunta que ela fez a ele há alguns meses.

Porque me parece, também, que, ao enviar o poema, sublinhando a narratividade, de certa maneira você talvez estivesse brincando não só com a sua própria observação sobre alguns dos poemas recentes do Carlito, mas dizendo subreptícia e carinhosamente que o poema que você enviava dialogava exatamente com aqueles com que você implicara antes. E essa tensão entre experimentações e compreensões diversas do narrativo por vocês dois me parece significativa e merecedora de maiores desdobramentos.

Outra coisa: quanto a isso de o narrativo poder ser visto como modo de "ceder a certo contemporâneo", penso o oposto, tendo em vista o momento presente. Creio que, se formos avaliar de fato a dicção dominante, o que se vai perceber é um gosto expansivo pelo molde, pelo formato prévio, já pronto, pelas formas fixas. A dominância me parece ser essa e não o gosto pelo risco, por modos

197 AZEVEDO, Carlito. *Versos de circunstância*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. (Coleção Moby Dick).

singulares de formalização, pela invenção, que podem estar talvez nesses processos narrativos distintos, exercitados nesses textos recentes por você e pelo Carlito, por exemplo.

LU MENEZES: Muitíssimo obrigada pelo que disse sobre como escrevo, Flora. Ilumina um processo que tem alguma complexidade, que envolve, como você tão bem observou, camadas sonoras e imagéticas.

Bem, sobre o Carlito, eu me lembro, e você tem razão, mas até certo ponto [*risos*]. Tem razão porque posso ter refletido alguma nostalgia do magnífico domínio também formal do Carlito. Posso ter sentido falta desse lado dele tão admirável também, e que era sempre evidente. Mas achei os últimos textos que vi dele muitíssimo interessantes, sim.

Aconteceu que, na *Inimigo*, começaram a aparecer textos de autores com um formalismo que me pareceu excessivo, como se nascidos em um império da palavra. Isso que o Ítalo falou sobre se deixar levar pela palavra não procede quanto a mim, mas procede, claro, como possibilidade da escrita, porque a escrita tem vida própria, uma força que arrasta, e a metalinguagem pode ser fecunda, mas também perigosa.

Eu talvez tenha sido injusta, mas foi me dirigindo ao Carlito editor que eu disse algo sobre achar que as coisas estavam ficando formalistas demais. Foi me dirigindo ao editor, inclusive porque, como você sublinhou, a mudança dele foi ostensivamente rumo à prosa e, portanto, antiformalista. O prosaico dispensa artesania, "formatação", e eu queria poupar tempo, enviar logo o poema e não perder detalhes da experiência que tinha tido. Esse relaxamento maior que a prosa permite era ideal.

Embora não veja nenhuma relação *direta* entre o Carlito ter se tornado mais prosaico-narrativo e eu ter feito um poema prosaico-narrativo, acho que você tem o direito, sim, de supor que eu tenha sido, de algum modo, *inconscientemente* afetada, em função das circunstâncias de mandar um poema a convite dele, e porque o admiro imensamente. Mas não em função desse equívoco fonético – de algo que pelo telefone soou como "linha" em vez de "minha" – "minha contemporânea". Aliás, em clave discursiva tão diversa de como me expresso e penso. Já gosto muitíssimo de alguns dos últimos textos do Carlito; por exemplo, os dessa série do "Anjo boxeador", que acho linda, extraordinária.

Acho que é preciso experimentar, sim; passei a vida convivendo com o experimental, embora não tenda a experimentar. Não sinto qualquer atração pessoal pela experiência *formal* da linguagem. Enquanto escrevo, ela só me interessa do ponto de vista clássico, com suposta transparência. Suposta, claro, pois só separo forma e conteúdo para facilitar o que quero dizer: que o pensamento me interessa sempre mais do que a linguagem.

Até em um dos meus raros poemas metalinguísticos, até em "Utensílios", em que um verbo vai para a berlinda, isso não acontece: ele é usado para eu falar de um material, o alumínio: "Para extrair/ do alumínio seu lúmen/ usaria o desusado, exaurido verbo 'haurir'// Arearia/ panelas/ à beira de um rio, mergulhada/ no alumínio luzidio – 'haurindo-o' – polindo-lhe/ a índole de água/ e o ímpeto de prata/ com grãos/ de ouro de areia/ arearia/ 'ourada'/ submersa em seu domínio".

LARISSA ELIAS: Meu nome é Larissa Elias e eu queria fazer uma pergunta para a Daniela, que eu conheço sobretudo como cenógrafa. Acompanhei o trabalho do Gerald, quando vocês vieram para cá, vi *Um processo*, vi o *Eletra com Creta*, vi todos esses espetáculos que vocês fizeram juntos... E aí, quando eu pensei na pergunta, que, na verdade, é uma questão sobre cenografia, pensei sobre os museus, sobre o seu trabalho nos museus, o que de certo modo ultrapassa a questão da cenografia e vai para a questão do espaço. Nós temos, no Brasil, uma tradição mais de cenários construídos, a gente vê poucas experiências de intervenção no próprio espaço do teatro, de mexer com a arquitetura, e aí, quando você mostrou a foto da montagem de *Esperando Godot* na Alemanha, vi que ali você usou um pouco a arquitetura do próprio teatro, mas escondendo-a. Então eu queria que você falasse um pouco sobre essa intervenção, sobre o cenógrafo intervindo no espaço, mais do que construindo cenário.

DANIELA THOMAS: Tenho tido oportunidade de trabalhar com exposições e, sempre que posso, procuro desconstruir o espaço. Meu desejo inicial é sempre explosivo, meu primeiro impulso é de revolta, tenho vontade de fazer, de implodir, de destruir, de quebrar, mas evidentemente é muito raro que eu consiga levar essa vontade a cabo, especialmente hoje em dia, quando tenho que dividir os espaços das peças com o teatro infantil, com palestras, filmes, com igrejas, etc. Por isso, os cenários têm que ser empacotáveis para ficarem guardadinhos num canto.

Raramente posso fazer o que realmente quero, seguindo meu impulso inicial, que é sempre de causar um desconforto, de colocar as pessoas em um outro patamar. O público chega pensando que está indo ver uma peça, que vai sentar num lugar, numa cadeira, vai olhar para a frente, mas sempre procuro alguma forma de interferir nessas pequenas repetições e gosto de trabalhar nesse sentido, pois isso causa um distúrbio que me interessa.

Porém, já tive uma grande paixão pelo palco italiano, que durou, aliás, muito tempo. Acho que essa era, na verdade, uma tentativa de resolver minha relação com o cinema. Nesse período fiz cenários para *Eletra com Creta* e *Mattogrosso* inspirados no cinemascope, transformando o palco em tela. Mas meu grande fascínio está nessas pequenas implosões do espaço, embora tenha poucas oportunidades de fazê-las, por causa dessa questão que já expliquei de os teatros estarem tão convencionais, tão comerciais.

Esse aburguesamento do teatro me deixa completamente desestruturada. Nos meios em que transito, é cada vez mais difícil seguir à risca nossos impulsos e desejos, pelas razões mais estapafúrdias e idiotas. No La MaMa, vivi um momento em que pude trabalhar com muita liberdade. A Ellen Stewart estava disposta a fazer de tudo no teatro, nos perguntava o que queríamos explodir, o que queríamos quebrar. Hoje em dia, os donos de teatro são pessoas que estão mais preocupadas com as finanças; são movidos pelo culto ao dinheiro.

Sinto que sou testemunha de uma grande tragédia, que é o desinteresse das pessoas por essa sutileza das experiências. Gostaria mesmo de poder continuar trabalhando como sempre gostei, com espaço para criar livremente. Acho que a própria Lu pode falar bastante sobre essa questão. Mas as explosões parecem já estar circunscritas dentro de estruturas contextuais, como é o caso da Documenta de Kassel, da Bienal de Veneza, e também de certo "teatro experimental" em Nova York. Está tudo circunscrito, tudo tem seu departamento, como se houvesse um shopping de arte contemporânea, assim como há o de roupas. Estou muito sensibilizada com isso, sinto que estou numa maratona em que vejo os meus amigos sumindo, sendo consumidos por essa chama fortíssima do consumo e do dinheiro, por isso tenho tido dificuldade de fazer essas interferências, essas intervenções nos espaços sagrados do consumo.

LU MENEZES: Eu não sabia que a Bienal de Veneza, a Documenta de Kassel são shoppings. Você não estará usando uma imagem forte demais?

DANIELA THOMAS: Talvez eu esteja dizendo isso porque me apaixonei tarde por esse mundo das artes visuais. A exposição do dadaísmo,[198] que acabo de ver, deixa claro, por exemplo, que chega um momento em que não há mais lugar para certas coisas; em que é necessário, talvez, explodir tudo para que surja algo novo. A arte passou por um momento iconoclasta com Duchamp e depois com Andy Wahrol,[199] um verdadeiro processo de guerrilha. Nesse momento apareceu um grupo de curadores e críticos que criaram estruturas maravilhosas, possibilitando o surgimento de artistas incríveis. Mas algumas dessas estruturas acabaram ficando enrijecidas. Eu gosto muito de Kassel, vou a esse shopping toda hora.

---

198 "Exposition Dada", em cartaz no Centre Georges Pompidou, em Paris, entre outubro de 2005 e abril de 2006. Disponível em: <http://www.ircam.fr/99.html?event=314>. Acesso em: 29 out. 2014.

199 Andy Warhol, nascido Andrej Varhola, Jr. (1928–1987), artista multimídia, pintor, gravador, cineasta, figura central da *pop art* e da arte da segunda metade do século XX. Autor, entre outros textos, de *The philosophy of Andy Warhol (from A to B and back again)*, de 1977, e *POPism: the Warhol sixties*, em colaboração com Pat Hackett, de 1982. Cf. MICHELSON, Annette (Ed.). *Andy Warhol*: October files. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

LU MENEZES: Eu não acho que seja shopping, porque shopping é uma imagem diretamente ligada a consumo, e tem muita gente que participa dessas mostras sem nenhum tipo de vinculação mercenária. Mas o que você disse agora sobre esse contraste entre iconoclastia e uma perda de liberdade experimental... isso me leva à pergunta que a Marília Soares Martins[200] fez a você, embora você tenha dito, com toda razão, que é muito difícil a gente se autoavaliar.

A Marília expôs para você duas fases contrastantes pelas quais o teatro teria passado. Se houvesse uma cobrança mais rígida em relação a você e ao Gerald Thomas, vocês poderiam ser apontados, de acordo com essa sua severidade em relação ao que você chamou de circunscrição, como tendo, de certa forma, sistematizado, circunscrito a atividade teatral num certo patamar. A Marília descreveu muito bem isso, o contraste do papel de vocês com as experiências que na década de 80 tinham proliferado.

Então, talvez se inverta o que você está apontando em relação a Kassel e Veneza, que são muito antigas, não é? Quer dizer, por isso mesmo, não estou entendendo direito o seu ponto. Porque vejo pipocar, em tudo quanto é canto, arte conceitual. Nunca vi tanta liberdade experimental como hoje em dia. Então, talvez eu não tenha entendido ainda.

DANIELA THOMAS: Estava apenas tentando fazer uma comparação entre essas grandes mostras e o processo que aconteceu com o teatro experimental em Nova York. O que eu digo é que, no início, os espetáculos são sempre iconoclastas e destruidores, e depois a sociedade dá um jeito de domesticar, proteger, criar nichos para esses antigos animais raivosos, que passam a produzir de outra forma. Estou falando algo que é uma contradição em termos, pois sou apaixonada e corro atrás de todas as bienais. Percebo, por um lado, esse movimento de domar essas forças, e, por outro, partindo da minha experiência pessoal, vejo que, a cada vez que tento fazer um trabalho um pouco mais radical, sou cerceada por razões que não respeito. Fico triste quando vejo que os espaços estão tomados por essa ganância financeira.

LU MENEZES: Agora eu compreendo o que você está falando.

DANIELA THOMAS: São dois assuntos paralelos: por um lado, a ganância que não permite que se usem os espaços antes reservados para experimentações, e, por outro, esses movimentos cíclicos em que a sociedade acaba dando um jeito de ajustar, abraçar os movimentos mais radicais.

---

200 Marília Soares Martins, jornalista de cultura carioca, nascida em 1958, com trajetória profissional destacada por publicações como *Isto É*, *Jornal do Brasil*, *Ciência Hoje*, *O Globo*. Formada em comunicação na PUC-Rio e em direito pela UFRJ, mestrado e doutorado em filosofia na PUC-Rio, é professora na Faculdade de Comunicação da PUC-Rio.

LU MENEZES: Você deve sentir essas pressões de uma forma muito forte. Esse último filme do Spielberg,[201] por exemplo, esse filme horrível que ele fez, esse sobre a invasão...

DANIELA THOMAS: *Guerra dos mundos*,[202] eu não vi.

LU MENEZES: Puxa, *Guerra dos mundos* teria sido pretexto para um ótimo Spielberg, não é? Mas a gente sente que a força da produção deve ter sido esmagadora, porque saiu um filme mais medíocre do que qualquer outro. Agora entendo o seu ponto.

CARLOS TAMM: Estou achando essa discussão de vocês muito rica. E concordo com uma série de coisas que vocês estão falando, mas queria só questionar se são só forças de mercado ou ganância que levam à estagnação. Acho esse movimento natural, acho que faz parte mesmo. Existem irrupções, e existem sistemas que permitem até levar adiante ideias que começaram assim, disruptivas, mas que às vezes acabam sufocando depois a ideia nova. Eu concordo com você, Daniela, mas acho que isso faz parte também dos processos dos próprios criadores e da própria crítica. No século XX se estabeleceu o que já foi chamado de "tradição da ruptura". Então, muitas vezes, aquilo que está aparecendo como ruptura, na realidade, já é domesticado, já corresponde a uma demanda da crítica.

Então, em primeiro lugar, não sei se é necessário ser sempre ruptura para ser criativo, para ser importante, etc. Em segundo lugar, com frequência se estabelecem parâmetros em que as pessoas acham que estão fazendo algo novo quando, na verdade, já estão num novo cânone sobre o que pode e o que não pode ser feito: em arte, a figuração é proibida, em poesia, é proibido isso ou aquilo. E aí, na verdade, com frequência as pessoas estão escrevendo ou criando, embora não para o gosto convencional pouco educado, mas para a crítica ou para um momento crítico. Então o resultado na verdade é bem mais domesticado do que pode parecer a uma mirada mais superficial.

LU MENEZES: Interessante.

DANIELA THOMAS: Do meu ponto de vista intuitivo, acho que o jogo contínuo entre a crítica e o criador, pode, em muitos casos, dar margem a que sejam criados uns frankensteins de arte. Mas acho também que existe uma parceria

---

201 Steven Allan Spielberg, cineasta, produtor cinematográfico, roteirista norte-americano, nascido em 1946, diretor de *Tubarão* (1975), *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977), *E.T., o extraterrestre* (1982), entre outros filmes.

202 *Guerra dos mundos*, filme de ficção científica, adaptação livre do romance de H. G. Wells, dirigido por Steven Spielberg e escrito por Josh Friedman e David Koepp, lançado em 2005.

positiva entre os dois; acho até que, na verdade, o crítico é também criador, só que ele em geral ainda não se assume assim, mas ele é parceiro dos poetas, escritores e artistas.

Eu me lembro muito bem de ter ficado fascinada quando conheci a história de Jackson Pollock,[203] Willem de Kooning,[204] Clement Greenberg[205] e de Harold Rosenberg,[206] e da relação quase incestuosa da crítica com o expressionismo

---

203 Jackson Pollock (1912–1956), pintor norte-americano, uma das figuras fundamentais do expressionismo abstrato, cujo trabalho se caracterizou pelo uso do *dripping* (técnica na qual respingava a tinta sobre telas imensas, fazendo os pingos escorrerem e se entrelaçarem sobre a superfície) e pela *action painting* (com a tela no chão, o artista se colocava diretamente dentro do quadro, caminhando sobre ele e à sua volta). Desse modo, Pollock transformou o próprio corpo em instrumento físico da pintura, convertendo-a em ato performático.

204 Willem de Kooning (1904–1997), pintor, escultor, gravador e desenhista holandês, radicado em Nova York e ligado à New York School, como Jackson Pollock, Elaine de Kooning, Lee Krasner, Franz Kline, Robert Motherwell, Philip Guston, Clyfford Still. Na década de 1930 experimentaria várias possibilidades pictóricas, trabalhando com pinceladas violentas tanto composições geométricas quanto as abstrações biomórficas, quanto os exercícios figurais. E manteria, em sua trajetória, essa tensão entre abstração e figuração e a mudança constante de estilo, ligada ao uso de novas técnicas e à pesquisa de diferentes meios de expressão. Depois da sua primeira exposição individual, em 1948, ganharia reconhecimento, mas comentaria não estar interessado em como fazer uma boa pintura, pois não trabalhava com "a ideia de perfeição", e sim com a indagação sobre "até onde poderia ir". Daí as suas constantes revisões, suas séries – como as várias séries de *Mulheres* (1948–1953), ou a série de "interiores fantásticos" (como os quadros *Carole Lombard* e *Night*). Nos anos 1960 se interessaria, ainda, pelo registro paisagístico-pastoral, empregando uma paleta voltada para tons mais claros de amarelo, azul e rosa. Em meados dos anos 1970, realizaria uma série de "paisagens corporais" – nas quais se fundiam paisagem, abstração e figurações femininas – como uma revisitação de trilhas diversas da própria obra.

205 Clement Greenberg (1909–1994), um dos mais importantes críticos de arte e cultura do século XX, cuja atuação se acha estreitamente ligada à trajetória da primeira geração de artistas plásticos norte-americanos "a provocar um protesto firme nos EUA e uma atenção séria da Europa". Escreveu nas seguintes publicações: *Partisan Review*, *The Nation*, *Commentary*, *Arts Digest*, *ARTnews*, *The New Leader*. Daniela Thomas se refere aí ao engajamento crítico de Greenberg com esses pintores que sublinham a especificidade do meio, em particular, talvez, ao ensaio *American-type painting*, de 1955, em que se voltou para o trabalho dos expressionistas abstratos (classificação que usa com certa reserva), definindo-os como o estágio seguinte da arte modernista e destacando a importância da obra de Jackson Pollock, Willem de Kooning, Hans Hofmann, Barnett Newman e Clyfford Still, entre outros, a seu ver, então, "uma galáxia de talentos fortes e originais" que não era vista na pintura "desde os dias do cubismo". Cf. GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996, p. 214-233. 1. ed. 1961.

206 Harold Rosenberg (1906–1978), filósofo e crítico de arte norte-americano. Coube a ele a introdução na gramática das artes visuais da expressão *action painting*, em 1952. Ela surge no artigo "American action painters", publicado no número de dezembro de 1952 da *ARTnews*, onde se volta, em particular, para o trabalho de Willem de Kooning, Pollock e Franz Kline e para o foco dos três na arte mesma de pintar, no gesto pictórico. Crítico da revista *New Yorker* desde 1960, foi o autor de *The tradition of the new* (1959), *Arshile Gorky: the man, the time, the idea* (1962), *The anxious object* (1964), *Artworks and packages* (1969), *The de-definition of art* (1972), *Art on the edge* (1971), entre outros estudos.

abstrato[207] dos anos 1950 nos Estados Unidos. Um dos momentos mais relevantes da minha vida profissional foi quando falei com a Flora [*Süssekind*] sobre a peça *Eletra com Creta*; quando ela, em sua análise, destrinchou, fez aquilo parecer alguma coisa tátil, física; e, ainda, de modo respeitoso, mostrou os nossos limites; enfim, ela apontava coisas que não tínhamos percebido. Até então, achávamos tudo uma loucura, mas ela deu contornos ao que fazíamos. Esse tipo de relação entre a crítica e a arte eu admiro muito.

Quanto ao aburguesamento da arte, acho que é um negócio muito dramático. E sinto que a ética da arte, por exemplo, está em franca decadência. Acho que entramos realmente no império da mídia.

LU MENEZES: De uma imprensa de certa cor.

DANIELA THOMAS: Temos a obrigação de ser militantes, de defender a arte. Nesses momentos, eu me sinto novamente comunista, guerrilheira; sinto, com certa persistência, a obrigação de defender certos princípios. Há um tipo de imprensa que serve ao comércio; o que parece é que há um conluio entre a grande imprensa e as multinacionais, e, nesse sentido, estamos sob o império do dinheiro. Diante disso, somos totalmente dinossauros, perdidos, tentando manter alguma coisa viva.

207 Expressionismo abstrato: termo que costuma englobar artistas marcados não por coesão ou identidade estilística, mas cuja obra emergiu na Nova York dos anos 1940–1950, pós-Segunda Grande Guerra, em particular na Lower Manhattan, e que sublinhavam a especificidade do meio, o gesto pictórico, empregavam vastas telas povoadas por grandes campos cromáticos e formas abstratas, nas quais se intensificava a relação entre abstracionismo e conteúdo expressivo.

EDUARDO SUED

PAULO SERGIO DUARTE

Logo no começo do seu depoimento, realizado no Centro de Pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa ao lado do pintor Eduardo Sued, no dia 14 de outubro de 2016, Paulo Sergio Duarte comentou que o crítico Ronaldo Brito é que devia estar sentado ali, "porque foi dos primeiros a sublinhar a importância do trabalho de Sued como colorista". Claro que a observação era tanto uma forma de dar crédito à inteligência crítica de Ronaldo quanto uma brincadeira com o amigo, um dos entrevistadores da dupla, que chegou um pouco atrasado. E quem conhece Paulo Sergio Duarte sabe que a generosidade e a honestidade intelectual são marcas de sua trajetória. O comentário apontaria, no entanto, não apenas para o fato de Ronaldo Brito ter sido possivelmente quem mais escreveu sobre o trabalho de Sued (e sobre a sua compreensão da cor) desde os anos 1970, mas também de ter sido curador de exposição do artista que acabara de ser realizada na galeria Raquel Arnaud, em São Paulo, em 2016.

Paulo Sergio, por outro lado, tem relação igualmente antiga e significativa com o trabalho do artista, incluindo a curadoria das exposições "Eduardo Sued: pinturas 1980–1998" (Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro), em 1998, e "Tudo é pintura" (Celma Albuquerque Galeria de Arte), em 2010, e textos como "A cena dos acordes inteligentes" (1998) e "Ato de pintura e potência cromática" (*Eduardo Sued: a experiência da pintura*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2004). E, no encontro realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa, aproveitaria para sublinhar a sua hipótese de leitura crítica da pintura de Sued, ligada a uma "mudança da escala da pintura moderna no Brasil", que, com ele, ganharia "uma escala pública".

Tão grande é, em Paulo Sergio, o gosto pela reflexão que durante quase todo o encontro se voltou sobretudo para o trabalho de seu companheiro de depoimento, que, por sua vez, com o humor e a autoironia tão característicos dele, trataria de sua formação, da dimensão dos trabalhos, de sua teoria particular das cores e materiais, e de sua exposição mais recente. Mesmo depois de duas horas de conversa, ainda sobraram muitas perguntas, por isso Paulo Sergio voltaria à Casa Rui para desenvolvermos algumas das questões, e Jorge Henrique Sayão Carneiro, cuja dissertação de mestrado foi sobre Sued, nos ajudou a complementar alguns dos comentários do artista graças a material gravado por

ele em conversas realizadas no ateliê, colaboração fundamental que gostaríamos de deixar registrada aqui.

Depoimentos

EDUARDO SUED: Eu nasci no Rio, em Copacabana, na Rua Barata Ribeiro. Aos seis anos, fui morar em Ipanema, na Rua Farme de Amoedo. E lá fiquei. Vivia na praia, no Arpoador. Era uma vida anterior a essa guerra cotidiana que vivemos hoje no Rio. Era um outro Rio, saudável, agradável e, sim, elitizante também. Depois, fui morar na Rua Itaipava, no Jardim Botânico. Já era adolescente. E decidi fazer o curso de engenharia. Mas não deu certo. Abandonei a engenharia depois de três anos de curso. E fui para a Europa. Fui morar em Paris. Na época, Paris era o centro do mundo. Hoje é Nova York. Era o final da década de 1940. E lá fiquei três anos... Foi ótimo realmente. Aprendi a história da arte ao vivo e isso é bem diferente de aprender a história da arte através de livros. Via muitos trabalhos de Pablo Picasso,[1] Georges Braque...[2] Fiquei muito tempo em museus olhando para telas de Rembrandt.[3] Aquilo ensina tudo que a gente precisa saber… Nós somos muito mais tocados quando estamos diante da obra, ali, ao vivo. E foi assim na minha vida durante três anos. Nesse período, viajei muito. Visitei Itália, Holanda, Bélgica, Espanha, fui aos grandes museus. O museu do Prado, em Madri, me impressionou demais. Fui ao Prado durante quinze dias, quinze dias inteiros, vendo cada sala, cada tela. Eu fiquei viciado no Museu do Prado. Fiquei viciado. E lá encontrei muitas obras impressionantes. Depois, voltei ao Brasil, e já me aventurava pela pintura. Fui morar em São Paulo e virei professor de artes. Conheci grandes artistas, frequentei os ateliês de todos eles. Depois, voltei para o Rio, dei aulas também e fiz exposições. Então, acho que isso resume um pouco a minha formação, ao menos no essencial. Evidentemente, o que conta neste relato é o meu trabalho, mas para mim é estranho falar sobre ele. Eu tenho dificuldade de falar alguma coisa sobre o que eu faço. Prefiro mostrar o que faço. Mas se me fizerem alguma pergunta, posso tentar responder.

---

1 Sobre Pablo Picasso, ver nota 73, p. 60.

2 Georges Braque (1882–1963), pintor e escultor francês, criador do cubismo e fundamental, ao lado de Pablo Picasso, na redefinição perspectiva e no desenvolvimento da técnica da colagem. Trabalhariam juntos sobretudo entre 1909 e 1914, quando Braque vai lutar na Primeira Guerra Mundial.

3 Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669), pintor, gravador e desenhista, um dos maiores artistas da Idade de Ouro holandesa, com obra pautada na observação direta do mundo, no estudo intenso de objetos, lugares e personagens, assim como no rigor com que configurava a luz, o espaço, a atmosfera, as texturas, e com que transitava entre retratos individuais ou em grupo, composições de cunho dramático ou em estilo mais meditativo, como foram suas últimas pinturas.

ALGUÉM DA PLATEIA: Não quer falar quantos anos você tem? É importante registrarem isso...

EDUARDO SUED: Vou falar baixinho [*sussurrando*]: 91 anos. Você vê que o sujeito ainda está por aqui… Pois é. E eu tenho insistido em fazer mais e mais coisas. Acordo todo dia de manhã, não muito cedo, e vou para o ateliê, e lá fico esperando, esperando para ver se alguma coisa vem de dentro de mim. Espero que venha algo, com força, com desejo, com crença. Então, fico aguardando essas coisas interiores, essas coisas que afloram, entende? E que pedem o registro. Eu tento todo dia. E se não dá certo num dia, eu espero no dia seguinte, porque acho que o amanhã vai ser melhor. Eu estou sempre aguardando esse amanhã. Isto é permanente. Aguardo o dia seguinte e sempre espero sentir os novos pedidos que vêm do interior. Aguardo todos os dias que apareçam novos desejos, e procuro registrar tudo que vem de dentro de mim.

PAULO SERGIO DUARTE: Vou começar então falando da minha formação. Eu estudava economia na PUC-Rio e ao mesmo tempo cursava filosofia na UFRJ. Só que, em 1969, eu saí do Brasil. Fui primeiro para a França e continuei os estudos de economia na École Pratique des Hautes Études, em Paris. Depois, fui estudar na Università Luigi Bocconi, em Milão. Fiquei um ano em Milão. A Universidade Bocconi me fez desistir de vez de virar economista. Eu não acreditava nada naquela matematização exagerada da vida socioeconômica. Eu tinha oito horas de econometria por semana e tudo virava uma equação matemática. A vida toda, complexa como ela é, não cabe em poucas variáveis de uma equação. Aquilo se parecia um pouco com o Brasil de hoje, que apresenta vinte anos de um projeto político para o país com base em apenas três variáveis: a inflação, o PIB e a taxa de juros. Isso não vai dar conta do recado. Então, em Milão, também me dei conta de que a economia não era para mim. Foi quando eu conheci o Antonio Dias.[4]

---

4 Antonio Dias, artista multimídia voltado para a pintura, a gravura, a escultura, o super-8, o vídeo, a fotografia, a instalação. Nascido em Campina Grande, na Paraíba, em 1944, seu aprendizado se iniciou com o avô paterno, no Nordeste, e prosseguiu, depois de sua mudança, em 1958, para o Rio de Janeiro, em aulas com Oswaldo Goeldi (1895–1961), no Atelier Livre de Gravura da Escola Nacional de Belas-Artes, e no convívio com os artistas integrantes do Grupo Frente. Participou do movimento nova figuração e das exposições "Opinião 65", realizada em agosto e setembro de 1965 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e "Pare", na galeria G4, em 1966, ao lado de Pedro Escosteguy, Carlos Vergara, Rubens Gerchman e Roberto Magalhães. Nos anos 1970, já radicado na Europa, a figuração e as cores da década anterior se reduziriam ao preto e branco, aos pontos, linhas e a uma intensa economia formal. Em seguida, depois de viagem ao Nepal, suas pesquisas se voltariam para as técnicas artesanais de produção de papel, para os pigmentos metálicos, de óxido de ferro, cobre, ouro, e para as texturas. Daí as justaposições e sobreposições de telas de contornos irregulares, interligadas, com volumes, técnicas e texturas variáveis.

Aliás, Antonio Dias era o único brasileiro com quem eu tinha contato em Milão, e eu tinha contato constante com ele. Nós nos tornamos amigos e comecei a escrever sobre arte, exatamente nesse momento. Eu ia para a casa do Antonio, conversava sobre os trabalhos que estavam na parede da casa e ele dizia: "Por que você não escreve isso? Por que você não escreve isso aí que você está falando?" E foi assim que eu comecei a escrever sobre a arte. Foi a partir desse estímulo do Antonio e, sobretudo, provocado pelo próprio trabalho dele. Eu tinha passado por uma grande ruptura diante do que eu conhecia aqui do Brasil. Ou seja, o que eu conhecia do trabalho do Antonio Dias no Brasil eram aqueles trabalhos que estavam presentes, por exemplo, na "Opinião 65", uma exposição que se tornou muito conhecida na época. Ela aconteceu em 1965, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com curadoria do Jean Boghici[5] e da Ceres Franco.[6] Essa exposição coletiva marcou época. Depois, teve "Opinião 66", teve outra em 1967, organizada pelo Hélio Oiticica,[7] chamada "Nova objetividade brasileira", que também ficou muito famosa. Eu ia muito ao MAM por causa da Cinemateca, que era mantida pelo José Sanz.[8] Eu frequentava o MAM, acompanhava artes plásticas, mas como um leigo, e não como um especialista.

---

5 Jean Eugene Boghici (1928–2015), colecionador, *marchand* e galerista romeno, radicado no Rio de Janeiro. Foi proprietário, ao lado de outros sócios, da Galeria Relevo, que funcionou na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, 252, no Rio de Janeiro, entre 1961 e 1969, quando deixa o país, retornando dez anos depois. Cria, então, a Galeria Jean Boghici, em Ipanema. A Relevo, a Petite Galerie e a Galeria Bonino são marcos de uma expansão do mercado de arte contemporânea no Rio de Janeiro nos anos 1960. Entre outras exposições, a Relevo realizaria individuais de Ione Saldanha (1919–2001), Maria Leontina (1917–1984), Rubem Valentim (1922–1991), Carlos Scliar (1920–2001), Aluísio Carvão (1920–2001), Dionísio del Santo (1925–1999), Antonio Dias, Anna Bella Geiger, Miguel Rio Branco, Rubens Gerchman (1942–2008), Wanda Pimentel, além da mostra "Goeldi" em 1962, e exposições de Di Cavalcanti, em 1963 e 1964.

6 Ceres Franco, colecionadora, *marchand*, jornalista, residente em Paris desde 1951, sócia de Jean Boghici e responsável, ao lado dele, pela organização da exposição "Opinião 65" (entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965), cuja ideia mestra era a reunião no MAM-RJ de artistas ligados ao novo realismo europeu, à "otra figuración" argentina e de brasileiros voltados para a nova figuração. Participantes: Adriano de Aquino, Angelo de Aquino, Antonio Berni, Antonio Dias, Carlos Vergara, Flávio Império, Gastão Manuel Henrique, Hélio Oiticica, Ivan Freitas, Ivan Serpa, Jack Vanarsky, José Jardiel, José Roberto Aguilar, Juan Genovés, Manuel Calvo Abad, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Tomoshige Kusuno, Vilma Pasqualini, Waldemar Cordeiro, Wesley Duke Lee. Ao lado de obras do inglês Wright Royston Adzak e dos franceses Gérard Tisserand e Alain Jacquet, entre outros.

7 Sobre Hélio Oiticica, ver nota 8, p. 20.

8 José Sanz, morto em 1987, foi crítico e pesquisador de cinema, jornalista, editor, tradutor, e esteve à frente do Departamento de Cinema do MAM-RJ de 1959 a 1962, período em que passaria a se chamar Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi um dos responsáveis também pela criação do Setor de Documentação da Cinemateca e pela inclusão, na programação, de sessões regulares

Foi a partir do contato com a obra do Antonio Dias que, em 1971, me vi provocado. E, quando voltei para a França, em 1972, eu me matriculei num curso de psicologia clínica para estudar Freud. Eu já tinha estudado muito Karl Marx, Vladimir Lenin, David Ricardo, Adam Smith. E fui estudar numa escola de orientação psicanalítica, a Universidade de Paris VII. Mas eu só fiz até a *Maîtrise*, e a *Maîtrise* não é o mestrado. A *Maîtrise* é o quarto ano da faculdade, porque, para fazer a formação completa, você precisava de mais dois anos de estudo. Mas, no tema da minha *Maîtrise*, eu já estava mais interessado em questões estéticas do que em questões psicanalíticas. Trabalhei num grupo sobre o despertar do sentido estético na criança cega. E publiquei o meu primeiro texto sobre arte em 1973, na revista *Art Press*.[9] Quando eu vejo que a *Art Press* agora está no número duzentos e tantos, aí é que vejo a minha idade, porque eu escrevi no número seis! [*risos*]. Mas agora vou começar a conversa com o Sued.

Debate

PAULO SERGIO DUARTE: O Ronaldo Brito,[10] que ainda não chegou, é que deveria estar sentado aqui porque foi dos primeiros a sublinhar a importância do trabalho do Eduardo Sued como maior colorista contemporâneo na história da arte brasileira. Ou seja, na arte contemporânea, Eduardo Sued é o grande responsável pela transformação no uso da cor na arte brasileira. Por isso, o Ronaldo é que deveria fazer as primeiras perguntas deste debate.

EDUARDO SUED: Vivem dizendo que eu sou colorista…

PAULO SERGIO DUARTE: Não só colorista. Você é o maior responsável pela transformação no uso da cor na arte brasileira contemporânea!

EDUARDO SUED: Cor… Entramos numa área perigosa, hein?

---

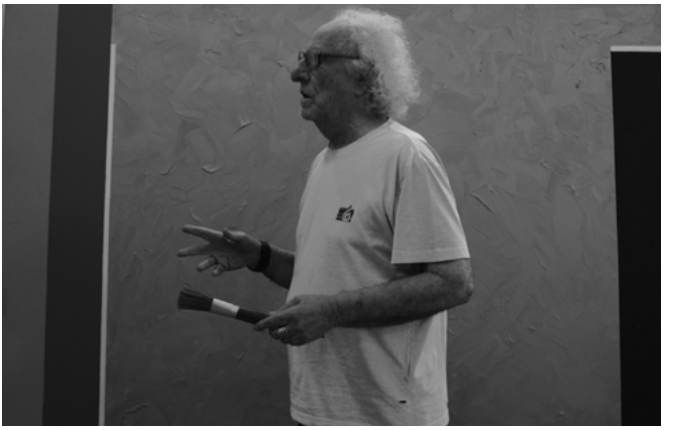
com filmes brasileiros. A primeira delas, salvo engano, em 1961, com a apresentação de *Garganta do diabo*, de Walter Hugo Khouri.

9 *Art Press*: revista mensal internacional de arte contemporânea, cujo primeiro número foi o de dezembro de 1972–janeiro de 1973, criada pela crítica Catherine Millet, ao lado do *marchand* Daniel Templon. O *site* da publicação – <https://www.artpress.com/> – contém o acervo dessas mais de quatro décadas de circulação.

10 Ronaldo Brito (1949), crítico de arte, escritor e professor do curso de especialização em história da arte e arquitetura no Brasil e do Programa de Pós-Gradução em História Social da Cultura na PUC-Rio. Foi colaborador da seção de cultura do jornal *Opinião* e um dos editores da revista *Malasartes* e do jornal *A Parte do Fogo*. Autor, no campo da poesia, de *O mar e a pele* (1977), *Asmas* (1982), *Quarta do singular* (1989). No campo da história da arte e da crítica, publicou, entre outros estudos, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985), *Sergio Camargo* (2000), *Experiência crítica* (2005).

PAULO SERGIO DUARTE: Você continua escutando as cores?

EDUARDO SUED: Escuto o quadro, o quadro. Quando estou fazendo um trabalho, não uso os olhos. A pintura não se deve nunca ver, nunca usar os olhos. Os olhos têm que estar sempre fechados. Você precisa pintar com os olhos fechados. Você tem que usar o ouvido. Digamos que a tela esteja aqui: eu aproximo o ouvido e fico ouvindo o quadro.



Eduardo Sued em seu ateliê, 2017. Foto: Bárbara Bergamaschi

PAULO SERGIO DUARTE: O amarelo continua muito mal educado, entrando sem pedir licença?

EDUARDO SUED: O amarelo foi sempre estranho...

PAULO SERGIO DUARTE: Ele entra sem pedir licença, não bate na porta. O amarelo é estranho…

EDUARDO SUED: Desaforado. Desaforado.

PAULO SERGIO DUARTE: Desaforado!

EDUARDO SUED: O amarelo é autista! Digo isso sem querer ofender os autistas… Pelo contrário. É que o amarelo é uma cor que não se liga a cor alguma. Está sempre ausente e, como ausente, a cor é crítica. Ela comanda, no fundo, e no fundo tem autoridade para comandar a distribuição, a aproximação, o equilíbrio cromático do quadro. Isso é o amarelo, entende? Mas hoje o amarelo já é meu amigo, ele virou meu amigo, e um amigo incrível. Agora dialogo com ele. Antes, o amarelo me rejeitava, fazia uma bagunça no quadro. Tinha amarelo? Então era uma bagunça danada. E eu ficava empolgado, e preocupado também, querendo ver até onde o amarelo chegaria. No entanto, ele agora chega como meu amigo. Então trabalhamos juntos, o amarelo, eu e as outras cores.

Eu não vou ficar falando sobre as cores porque é muita coisa. Existe realmente uma paleta minha. Com os anos, formou-se uma paleta no meu trabalho, a minha paleta. Hoje, sei quais são as minhas cores. Eu já trabalho com certa facilidade, digamos assim. Ao colocar uma cor ao lado de outras, hoje eu já me sinto mais confortável. E se não cheguei lá, estou tentando sempre. Por isso eu estou aqui, com 91 anos, trabalhando. Se não consigo completar um trabalho, continuo tentando... Fico esperando por essa intuição que vem de dentro. É por isso que estou trabalhando com essa idade. Estou aguardando, estou aguardando.

JORGE SAYÃO: Sued, eu queria pensar como foi o desenvolvimento da sua produção, como mudaram a sua técnica e a sua produção... Uma coisa que nunca me saiu da cabeça, quando eu tive aulas no MAM-RJ, no começo da década de 1980, foi observar você falando como secava a tinta, mergulhando a tinta na água para tirar o excesso de óleo, que então flutuava. A sua pintura do final de 1970 tinha uma tinta muito encorpada. Então, gostaria de perguntar sobre essas mudanças no modo como você trata a tinta e como isso vai refletindo na sua produção.

EDUARDO SUED: De fato, houve uma época em que eu retirava o excesso de óleo usando jornal: eu colocava a pasta de tinta sobre a folha de jornal, espalhava com uma espátula e via que o jornal ficava embebido do óleo. Isso era uma coisa que Pablo Picasso já fazia. Eu tinha um ateliê pequeno no Rio, em Copacabana. E não tenho olfato; meu olfato é quase zero... Muito se diz que respirar o odor da tinta num ambiente pequeno por muito tempo faz mal à saúde, mas eu precisava secar a tinta para ter uma pintura mais fosca, sem esse excesso de óleo. Aliás, o excesso de óleo na tinta tem uma razão comercial: o óleo serve para a tinta não secar dentro do tubo. O excesso de óleo iria certamente escurecer a tinta, escurecer o pigmento na tela e, com o tempo, a superfície pintada se tornaria escura, e então precisaria de restauração. Para evitar tudo isto, para ter uma pintura viva, luminosa, radiante, era necessário que eu desse à pasta de tinta esse tratamento.

Depois, com o tempo, passei a não usar mais esse expediente. Fui trabalhando com óleo de petróleo, com essência de petróleo. Eu dissolvia bem a pasta de tinta com essência de petróleo. Ao invés da terebintina, que dá um aspecto vítreo, a pintura se torna mais fosca com o petróleo. Eu procurava tons mais foscos... Se você retira com jornal o excesso de óleo, você tem uma pintura mais fosca, e, com petróleo, eu também conseguia esse efeito. Trabalhei muito tempo dessa maneira, dissolvendo a tinta e dando várias camadas à tela. Trabalhei assim na época das exposições da Galeria Thomas Cohn,[11] no Rio.

11 Houve exposições individuais de Sued na Galeria Thomas Cohn, no Rio de Janeiro, em 1983 e em 1986–1987.

Dissolvendo bem a pasta, eu sabia mais ou menos qual a consistência da tinta. Eu batia a tinta com a espátula. E, ao levantar a espátula, sabia que a consistência da tinta seria mais ou menos como a de uma coalhada, de modo que não estivesse totalmente seca. A tinta secava rápido... Claro, o tempo de secagem dependia do clima; se o dia estivesse mais seco, ou mais quente, o processo de secagem era mais rápido. Depois, comecei a usar verniz na tinta. Principalmente por causa dos pretos de marfim... Preto de marfim é um pigmento orgânico. Ele se deteriora, dá fungo... Preto de marfim é o carvão, é osso de cachorro, mas precisa tirar a gordura. Eles queimam os ossos, que depois são trabalhados. Eles lavam os ossos que, depois, são tratados para tirar toda a gordura. A gordura é o que dá os fungos. Quando o processo é mal feito, isso dá vários problemas. O verniz protege o pigmento, envolve o pigmento e o pigmento fica vulnerável aos fungos.

JORGE SAYÃO: Você nunca pensou em usar fungicida?

EDUARDO SUED: Fungicida? Não.

JORGE SAYÃO: Você acha que altera o resultado?

EDUARDO SUED: Eu guardava a mistura em papel de alumínio, ou no tubo. Abria a parte de trás do tubo e colocava a mistura de volta ao tubo. Quando era em pote, eu botava um pouco de vinagre. Vinagre é fungicida. Ou então acrescentava um pouquinho de álcool. Isto quanto aos diluentes. Mas quanto à pasta, havia também a questão da espessura. A consistência da pasta foi se tornando mais aparente. O que era antes liso, onde não apareciam os rastros do pincel, os pelos, tornou-se mais espesso…

Eduardo Sued. *Sem título* (detalhe da pincelada), 1994. Técnica mista (tela e metal), 20 x 35 cm. Foto: Bárbara Bergamaschi

JORGE SAYÃO: Isso foi mais ou menos em 1987.

EDUARDO SUED: A textura, a marca, o rastro do pincel, tudo isso eu achei interessante. Comecei a examinar mais de perto e fui levado a aproveitar tudo isto. No fundo, a gente é levado por essas questões do trabalho… O ego serve para a gente comprar tinta; sem o ego, a gente não vai à loja...

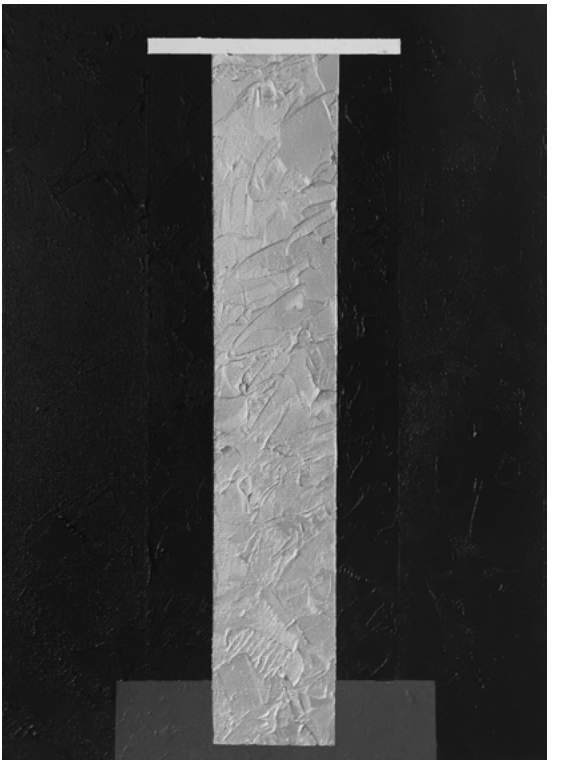
JORGE SAYÃO: Os trabalhos vão se fazendo por eles mesmos...

EDUARDO SUED: Exato! Aí o *self* quis trabalhar, viver a superfície, e a consistência foi crescendo, a ponto de eu começar a usar a espátula ao lado do pincel. Comecei a usar a espátula, e você repara que tem uma pasta considerável, tem um trabalho, tem um relevo. A pasta era espalhada em uma superfície que era plana, planar, e que começa a ter relevo.

JORGE SAYÃO: Ela começa a ficar mais movimentada.

EDUARDO SUED: Mais dinâmica, mais consistente, mais irrequieta. Aparece a questão dos contrastes. Eu usei isto aqui para contrastar com o liso, comecei a achar bom o contraste e, em termos de cor, de valor, que é o preto e o branco; o claro e o escuro; o liso e o agitado, o atormentado; depois veio o brilho e o fosco. Esses são os contrastes que comecei a adotar, na textura, na luminosidade. Luminosidade? Luminosidade não. Contraste entre brilho e fosco não é luminosidade.

Eduardo Sued. *Sem título*, 2016. Acrílica sobre tela, 46 x 60 cm. Foto: acervo Mul.ti.plo Espaço Arte



Eduardo Sued. *Sem título*, 2000. Óleo e acrílica sobre tela, 54 x 39 cm. Foto: acervo Mul.ti.plo Espaço Arte

JORGE SAYÃO: Na reflexão da luz, você acha os brilhos... Naquela época em que você fez os prateados, você já estava querendo essa reflexão da luz?

EDUARDO SUED: Sim. Você repara que, naquela fase, minha pintura tem algumas partes foscas, cinza, cinza claro, alguns brancos, mas a óleo; o prateado era óleo também, era agitado, prateado agitado. Então, isso ocorria em qualquer momento no meu trabalho, podia ser dourado, prateado, ou não... Apareceram essas questões todas, e até hoje estou assim, desta maneira, trabalhando, usando as pastas, usando o liso, as pastas, o brilhante. Também apareceu a ideia do preto e do negro. Preto é uma coisa e negro é outra. Se você mergulhar em uma piscina de preto, você vai bater com a cabeça no fundo da piscina; se for de negro, não tem fundo, não tem fim. Geralmente, os negros têm brilho, mas os pretos são foscos; os pretos são opacos e os negros são transparentes.

JORGE SAYÃO: Sued, como você pensa a estrutura do quadro?

EDUARDO SUED: Você já pensou qual a diferença entre uma geladeira e um quadro? A geladeira é um objeto funcional, abre e tem umas coisas dentro,

comida, um gelinho, tem tudo que pode estar lá dentro. E quanto a esse objeto estranho, que as pessoas dizem que é arte? É um objeto estranho, mas tem um significado, tem uma presença, tem um chamado. E o que é que tem dentro? O quadro você não abre, e aí é que está a coisa. Ele é em si, ele é uma coisa em si, é fechado, silencioso. Aquela presença é o que importa; aquela estrutura tem significado próprio. Você pode ficar indiferente, não sentir nada, mas ele tem a capacidade de provocar, de questionar, e por você não entender aquilo é que ele se torna misterioso. Você sente que é um mistério, que ele tem algo de humanidade, algo que não pode ser descrito, que toca você, de alguma maneira, e que escapa. O *Zen* diz que: "O caminho que é o caminho não é caminho; o nome que é nome não pode ser pronunciado". Se você denomina, já não é mais. Não é denominável. Você não sabe o que é, mas você sabe que é algo, que está ali presente, que mexe com você.

VERA LINS: Eu queria perguntar ao Sued uma coisa.

EDUARDO SUED: Claro!

VERA LINS: Sued, eu queria saber: qual é a sua cor? Você tem uma cor preferida, aquela com a qual você mais trabalha?

EDUARDO SUED: Tenho sim. É o vermelho.

VERA LINS: Vermelho? Por quê?

EDUARDO SUED: Por quê? Por que é difícil explicar.

VERA LINS: O que você falaria do vermelho como você falou do amarelo, do preto?

EDUARDO SUED: Tem muita coisa realmente para falar do vermelho. Ele é uma presença dominante. Onde aparece o vermelho, ele aparece como figura dominante daquele contorno. Quer dizer, onde aparece ele se destaca. Fica mais aparente. Então, ele se diz presente mais do que as outras cores. Quando vejo o vermelho junto com as outras cores, sinto que o vermelho se destaca mais. Então ele é muito poderoso, poderoso. O vermelho tem o poder de dominar, cromaticamente, uma área de trabalho, o vermelho dá ao trabalha maior força. Então, o vermelho é meu amigo porque ele está sempre me valorizando.

PAULO SERGIO DUARTE: Há outra questão, independentemente da cor, no trabalho do Sued, sobretudo a partir dos anos 1970. Essa questão é a mudança da escala da pintura moderna no Brasil. Ou seja, a pintura moderna no Brasil, com exceção dos eventuais murais de Cândido Portinari,[12] é pintura feita numa

12 Cândido Portinari (1903–1962), pintor, gravador, ilustrador e professor, cuja formação artística foi realizada fundamentalmente na Escola Nacional de Belas-Artes, onde estudou com Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Amoedo, Baptista da Costa e Rodolfo Chambelland, e cuja obra, voltada para a criação de uma pintura caracteristicamente nacional, procurou sublinhar questões sociais

escala predominantemente doméstica. Grandes pintores modernistas, como José Pancetti[13] e Alberto Guignard,[14] pintaram sobretudo numa escala doméstica. E Sued deu uma escala pública para a pintura moderna no Brasil. A escala da pintura do Sued solicita um olhar público, o olhar da sociedade anônima, e não o olhar da família, aquele entre o pai, a mãe e o filho, olhando o quadro em cima do sofá de casa. Esse olhar público, exigido pela escala da pintura, foi uma invenção do trabalho do Sued.

A questão da cor no trabalho de Sued foi brilhantemente teorizada por Ronaldo Brito. Para mim, a questão da mudança de escala foi fundamental também. Com essa mudança de escala, os quadros de Sued nos abraçam, e nos abraçam em grupo. Não são abracinhos individuais, não. Sued abraça o seu público. Por isto, a questão da escala é fundamental. Ela mudou a relação entre o trabalho e o público.

EDUARDO SUED: Eu não saberia desenvolver o que você está propondo. Paulo Sergio, você podia desenvolver isso para mim, por favor.

PAULO SERGIO DUARTE: É evidente que a escala da pintura moderna brasileira é predominantemente doméstica, intimista, pintura feita para dentro, para o interior das casas. Não solicita uma parede pública, que é a parede do museu; elas cabem todas em salas de visitas, de *salle de séjour*. E era essa a pintura

brasileiras, temas da história do Brasil, assim como tipos característicos, jogos populares infantis, cenas de circo, figuras de retirantes, de trabalhadores, tendendo frequentemente ao escultórico e a um agigantamento das mãos e dos pés, reforçando sua ligação com a atividade manual e com a terra. Quanto à retratística, Portinari realizaria cerca de 680 retratos, valendo-se de técnicas, estilos e soluções formais bastante diversas e focando tanto em amigos e familiares quanto em trabalhadores e lavradores, e em artistas, políticos e escritores. Sobretudo nos anos 1930, ao voltar do prêmio de viagem, teria nos retratos relevante fonte de renda, por meio da qual, simultaneamente, exercitaria possibilidades plásticas diversas via retratística.

13 Giuseppe Giannini Pancetti (José Pancetti, 1902–1958), pintor modernista brasileiro, conhecido sobretudo como paisagista e pintor de marinhas, mas também como excelente retratista, e cujos autorretratos, cheios de sombras, enviesados, costumavam apontar para a condição humilde de quem foi operário, aprendiz de marceneiro, faxineiro, pintor de parede, e que se aposentaria como segundo-tenente da Marinha em 1946. Pintou, aliás, suas primeiras obras como marinheiro no encouraçado *Minas Gerais*, aprimorando a técnica no Núcleo Bernardelli, onde estudaria pintura com Bruno Lechowsk.

14 Alberto da Veiga Guignard (1896–1962), pintor, professor, desenhista, ilustrador, gravador. Sobre sua obra, comentaria Paulo Sergio Duarte por ocasião da mostra "Guignard e o arquipélago moderno no Brasil", realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 9 de julho e 11 de setembro de 2015: *O lirismo de Guignard é único em nossa modernidade. As paisagens e festas que muitas vezes fazem flutuar – numa atmosfera azul acinzentado, às vezes muito escuro – edificações, casas, igrejas, junto com balões, parecem expor uma fenomenologia do aparecimento, tal como os desenhos e monotipias de Mira Schendel e as pinturas de Rothko. É como se a arte flagrasse o momento em que as coisas surgem, antes mesmo de encontrarem seu lugar definitivo em um terreno.*

moderna brasileira. Quando Sued mudou sua escala, a partir dos anos 1970, modificou radicalmente essa escala da pintura moderna brasileira. Ou seja, é claro que isso tinha acontecido nos EUA durante a década de 1940 e o início dos anos 1950. Ou seja, a solicitação de uma escala pública tinha já os *canyons* do concreto de Manhattan; ali os *canyons* solicitavam aquela escala. No Brasil, não. O que existia era a parede da casa grande, que foi transformada em apartamento de Copacabana. Então, o Sued, de repente, renova essa escala, ao conceber pinturas numa dimensão que pede esse olhar público, esse olhar da sociedade anônima, de toda a sociedade brasileira, e não o olhar da comunidade limitada da família.

Eu acho isso uma mudança do ponto de vista, uma transformação do olhar, que foi fundamental na pintura moderna brasileira. É lógico que os acadêmicos já faziam pinturas monumentais do século XIX, lógico. Mas o desaparecimento dessa escala pública na pintura moderna brasileira dá bem a dimensão de que as instituições estão, aqui no Brasil, para não instituírem nada… Então, as pinturas não iam para as instituições, iam para as casas das pessoas, ou seja, o público da arte moderna era eminentemente doméstico. A arquitetura moderna no Brasil foi que primeiro tornou pública a questão moderna da escala. Não foi a pintura. A pintura só existia na casa de meia dúzia de pessoas esclarecidas.

JORGE SAYÃO: Sued, você poderia comentar as dimensões dos seus trabalhos?

EDUARDO SUED: É evidente que, quando a ideia surge, ela já surge na sua dimensão; mas, às vezes, quando eu me lanço a trabalhar, faço uma redução. Posso até fazer um estudo. Porém, o que veio como dimensão, com a ideia original, é uma dimensão que será efetuada no trabalho final, será trabalhada em um campo apropriado, após o estudo. Às vezes, ocorre que, mesmo num pequeno trabalho, pode surgir a ideia de querer vê-lo ampliado para maiores dimensões. Mas nunca é uma ampliação do quadro. É algo diferente, algo novo. Penso em mediação, é assim que eu trabalho quanto ao tamanho dos trabalhos. É assim que eu me comporto. Aí, dessa ideia original do começo, as coisas surgem de uma maneira difusa. Não é algo muito preciso, entende? É uma mancha; e então se trata de revelá-la, ou melhor, de colocá-la fora, digamos assim... Não sei bem fora de quê… Mas é uma busca de pôr a ideia para fora… Esse "pôr para fora" é o meu maior esforço, é onde reside o meu trabalho, é nesse percurso que eu encontro as minhas dúvidas, os meus achados. Tudo vem desse percurso de querer colocar as coisas por fora e para fora.

O que não quer dizer que o trabalho pode terminar. Há trabalhos que não terminam. Quero dizer, no sentido real da palavra. O trabalho vai se realizando,

mas chega um ponto em que se esgota, estaciona, se fecha em si, não quer mais se mostrar. Então, nesse momento, é preciso deixar o trabalho cochilar. Aí o "fora" é outro... Às vezes, esse "fora" demora anos. Às vezes, um dia depois, uma semana depois. Às vezes, demora anos. Porque o trabalho começa a chamar você. É assim que acontece: você passa por perto e o trabalho puxa você pela calça, ele chama e então você dialoga com ele, há um diálogo entre o que existe e o que não existe, e ali se cria uma abertura para alguma coisa nova. É isto o que acontece no fazer artístico.

JORGE SAYÃO: Você nunca se preocupou em escrever, em teorizar sobre seu trabalho?

EDUARDO SUED: Não, não...

JORGE SAYÃO: Você tem muita fluência no pensamento sobre o seu trabalho, muita consciência do que faz, e nem todo artista tem isso. Você tem muita clareza sobre os seus processos.

Eduardo Sued em seu ateliê, 2017. Foto: Bárbara Bergamaschi

EDUARDO SUED: É muito claro o processo para mim, sim. Às vezes, me ocorrem uns pensamentos, não diretamente sobre o trabalho, mas sobre minha maneira de ser, meu modo de trabalhar, de estar no mundo. Às vezes, me ocorrem alguns pensamentos sobre isto, e por vezes eu escrevo.

JORGE SAYÃO: Você gosta de escrever.

EDUARDO SUED: Quando aparece uma ideia, se é alguma coisa que eu gosto, eu escrevo. Eu não sou muito de dissertar sobre as coisas, eu sou conciso. Para mim, vale o mínimo possível, eu sou das coisas mínimas, do conciso e do claro, claro e distinto. Não gosto daquele enrolamento, não é a minha onda. Eu gosto das coisas mínimas... Gosto mais do vazio, mais do vazio do que do cheio, porque é no vazio que está o cheio.

JORGE SAYÃO: Isso me perturba há muitos anos: tentar entender como se dá esse processo, esse pensamento da pintura. Parece algo da mesma natureza que perguntar de onde vêm as imagens que levam a gente a pintar. A gente fica tentando tatear, cerca aqui e ali, mas isso escapa.

EDUARDO SUED: É isso aí... E tem o negar, que é importante, e o destruir… Eu falo em destruição, nesse sentido de trocar, de substituir, que é importante. Isso me lembra Picasso: às vezes é importante destruir uma coisa que aparentemente parece que está bem. Você poderia dizer: "Oh que pena! Destruir esse verde! Está tão bonito esse verde!" [*com ironia*] Ora, não se pode ficar com essa lenga-lenga mimosa, nada disso. Tem que destruir e pá!!! Destrói e aí você ganha! Exatamente, destruir para avançar! Porque, se você fica no chora-chora por causa do verde, você estaca no meio do caminho. A destruição tem que ser feita com clareza, com decisão, tem que ser determinada, uma decisão querida! Estamos entrando na criação!

JORGE SAYÃO: Mas isso é o que importa!

FLORA SÜSSEKIND: Sued, você trabalhou no escritório do Oscar Niemeyer,[15] não foi?

EDUARDO SUED: Sim. Eu trabalhei com Oscar Niemeyer, mas como desenhista. Comecei a trabalhar como desenhista de arquitetura. Já faz muito tempo, não é? Comecei como desenhista e logo comecei também a trabalhar nas minhas coisas, no meu ateliê. Porém, com Oscar Niemeyer não existia um trabalho de parceria: ou ele mudava o que você fazia, ou ele andava sozinho.

TÂNIA DIAS: Eu queria pedir agora, Paulo Sergio, para você falar um pouco mais sobre a sua formação. Qual a influência dos seus estudos de psicanálise no seu trabalho posterior?

PAULO SERGIO DUARTE: Eu estudava psicanálise e linguística. Estudei, como disse, na Universidade de Paris VII, que enfatizava muito a questão da linguística, que tinha na época um estatuto próximo das ciências exatas. Então li muito

15 Sobre Oscar Niemeyer, ver nota 17, p. 29.

Ferdinand de Saussure,[16] Émile Benveniste,[17] Noam Chomsky,[18] autores que constituem a formação básica da linguística. E essas leituras eram muito importantes, tanto quanto as de psicanálise. A escola que eu frequentava tinha orientação da Associação de Psicanálise Francesa (APF, Association Psychanalytique de France), que era diferente da Sociedade Psicanalítica Francesa (SPP, Société Psychanalytique de Paris) e da École Freudienne, que era a escola de Jacques Lacan.[19] A APF era a escola que tinha como grande líder Daniel Lagache,[20] e

16 Ferdinand de Saussure (1857–1913), linguista suíço, responsável pela definição de conceitos fundamentais para os modernos estudos da linguagem – como as distinções entre língua e fala, sincronia e diacronia, sintagma e paradigma, significante e significado, como a afirmação do caráter arbitrário do signo linguístico e a noção da língua como um sistema de signos. A obra *Curso de linguística geral*, de edição póstuma, em 1916, realizada por Charles Bally e Albert Sechehaye, com a colaboração de A. Riedlinger, tendo por base anotações de aula, procura dar conta dos três cursos de Linguística Geral ministrados por ele na Universidade de Genebra – o primeiro deles de 16 de janeiro a 3 de julho de 1907, o segundo de novembro de 1908 a julho de 1909, o terceiro de 28 de outubro de 1910 a 4 de julho de 1911. Outro estudo fundamental, realizado por Saussure entre 1906 e 1909, é o de composições poéticas por meio de análises fônicas de palavras-tema (hipogramas) diluídas anagramaticamente ao longo dos versos. Esse trabalho seria revisitado por Jean Starobinski em *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (1971).

17 Émile Benveniste (Ezra Benveniste, 1902–1976), linguista francês, nascido na Síria e naturalizado francês em 1924. Professor na École Pratique des Hautes Études (de 1927 a 1969) e no Collège de France (1937–1969), um dos fundadores, ao lado de Claude Lévi-Strauss e Pierre Gourou, da revista *L'Homme, Revue Française d'Anthropologie*, autor de *Les origines de la formation des noms en indo--européen* (1935), *Noms d'agent et noms d'action en indo-européen* (1948) dos dois volumes dos *Problèmes de linguistique générale* (publicados respectivamente em 1966 e 1974), e de *Le vocabulaire des institutions indo-européennes 1 e 2* (1969), entre outros estudos.

18 Avram Noam Chomsky, linguista, cientista cognitivo, pensador e ativista político norte-americano, nascido na Filadélfia em 1928, professor emérito de linguística no Instituto de Tecnologia de Massachusetts e figura fundamental no campo da filosofia analítica e dos estudos de gramática transformacional. Autor, entre outras obras, de *Language and mind* (1968), *Studies on semantics in generative grammar* (1972), *Reflections on language* (1975), *Generative grammar: its basis, development and prospects* (1988), *Language and politics* (2004), *On power and ideology*, *The Managua lectures* (1987).

19 Jacques-Marie Émile Lacan (1901–1981), pensador e psicanalista francês responsável por uma revisão linguístico-estrutural (via Saussure, Jakobson e Benveniste e via antropologia estrutural de Lévi-Strauss) e, em seguida, lógica e topológica, da obra de Freud. Seus estudos seriam reunidos na série de *Escritos* (1966) e de transcrições de Seminários, que começariam a ser publicadas em 1973 com o Seminário XI, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, realizado originalmente em 1964. Foi o criador, em 1964, da Escola Freudiana de Paris (EFP) ao lado de antigos alunos como Françoise Dolto, Maud Mannoni, Octave Mannoni, Serge Leclaire, Moustapha Safouan e François Perrierque, instituição que, no entanto, se encarregaria de dissolver em 1980, fundando, em seguida, a Escola da Causa Freudiana.

20 Daniel Lagache (1903–1972), psiquiatra e psicanalista francês, autor de *La jalousie amoureuse* (1947), *A psicanálise* (1955), *L'unité de la psychologie* (1949), *Le transfert dans la cure psychanalytique* (1952), *Psychanalyse et structure de la personnalité* (1961), *Fantaisie, réalité, vérité* (1963), entre outros escritos.

a Universidade de Paris VII era dirigida por Jean Laplanche,[21] que é autor, em parceria com Jean-Bertrand Pontalis,[22] do *Vocabulário de psicanálise,* que está traduzido, e muito bem traduzido, para o português, em edição publicada pela Editora Martins Fontes. Então foi nesse campo de orientação que eu me formei. E a questão da linguística era muito importante porque uma das teorias vigentes da releitura da obra de Sigmund Freud feita por Jacques Lacan era a de que o inconsciente se estrutura com uma linguagem. E aí a questão da linguística pesava muito, e pesou muito na teoria de Lacan, e também nas pesquisas de Claude Lévi-Strauss em antropologia.

FLORA SÜSSEKIND: E quanto à crítica de arte, o que foi importante na sua formação?

PAULO SERGIO DUARTE: Naquela época eu acompanhei uma nova crítica de arte. Havia uma crítica muito importante e já estabelecida, que era a da linha de Pierre Francastel.[23] Mas, naquele momento, surgiram grandes críticos franceses como Marcelin Pleynet[24] e Philippe Sollers.[25] Ambos foram editores da revista *Tel Quel*.[26] Marcelin Pleynet era mais militante e Philippe Sollers, mais

---

21 Jean Laplanche (1924–2012), filósofo e psicanalista francês, professor na Sorbonne (Université Paris VII), de 1970 a 1993, e diretor científico da tradução francesa das Obras completas de Freud publicadas pela PUF (Presses Universitaires de France). Desenvolveu uma "teoria da sedução generalizada", sintetizada no seu livro *Nouveaux fondements pour la psychanalyse* (1987) e, ao lado de Jean-Bertrand Pontalis, e sob a direção de Daniel Lagache, publicaria em 1967 o *Vocabulaire de la psychanalyse*, obra de referência fundamental para os estudos psicanalíticos.

22 Jean-Bertrand Lefèvre-Pontalis (1924–2013), filósofo, psicanalista, editor e escritor francês, professor universitário e pesquisador do CNRS. Autor de *Après Freud* (1965), *Entre le rêve et la douleur* (1977), *L'amour des commencements* (1986), *Perdre de vue* (1988), *La force d'attraction* (1990), *Fenêtres* (2000). Além, entre outras obras, do *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), ao lado de Jean Laplanche.

23 Pierre Albert Émile Ghislain Francastel (1900–1970), historiador e crítico de arte francês, com trabalhos fundamentais no campo da história e da sociologia da arte, como *Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme* (1951), *Art et technique aux XIXe et XXe siècles* (1956), *La réalité figurative: éléments structurels de sociologie de l'art* (1965), *La figure et le lieu: l'ordre visuel du Quattrocento* (1967), entre outros estudos.

24 Marcelin Pleynet, poeta, romancista, crítico de arte e ensaísta francês, nascido em 1933. Secretário de redação da revista *Tel Quel* (de 1962 a 1982), e professor de estética da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (de 1987 a 1998), autor, entre outros estudos, de *Système de la peinture* (1977), *Les modernes et la tradition* (1990), *Giotto* (1985), *Henri Matisse* (1993), *Rothko et la France* (1999), *Comme la poésie la peinture* (2010).

25 Philippe Sollers (Philippe Joyaux), escritor e ensaista francês, nascido em 1936. Criador das revistas *Tel Quel* e *L'Infini*, autor, entre outras obras, de *Le parc* (1961), *Nombres* (1966), *L'écriture et l'expérience des limites* (1968), *Logiques* (1968), *Un vrai roman. Mémoires* (2007).

26 *Tel Quel*: revista literária francesa criada em 1960, em Paris, por Philippe Sollers, Jean-Edern Hallier, Jacques Coudol, Jean-René Huguenin, Renaud Matignon, Fernand du Boisrouvray, com participação, entre outros, de Jean Thibaudeau, Jean Ricardou, Michel Deguy, Marcelin Pleynet, Denis Roche,

teórico. Marcelin Pleynet era um grande provocador das questões contemporâneas na relação com a modernidade. E então, na questão de crítica de arte, foi essa a minha leitura mais importante.

No centro das minhas preocupações estava a questão de lidar com o artista e seu trabalho diretamente no ateliê. Eu queria vincular essa aproximação no ateliê com a formação teórica que eu tinha tido. Não posso me chamar de autodidata. Passei a vida toda dentro da universidade, sentado em sala de aula. Fui aluno do Pierre Fédida[27] em duas disciplinas de psicologia infantil, psicologia do desenvolvimento e psicopatologia psicossomática. Foi nessa área que trabalhei com o despertar do sentido estético na criança cega. Pierre Fédida era o psicanalista da Lygia Clark.[28] E Lygia Clark já estava trabalhando com aquelas questões do corpo em Paris. Tive contato com o trabalho de Lygia logo que cheguei a Paris. Ela ainda morava na Cité des Arts e fui lá experimentar aquelas peças que ela fazia, levado por Violeta Arraes.[29]

MARÍLIA SOARES MARTINS: Ao ficar atento ao trabalho do ateliê, você também privilegiou o fazer da arte, os instrumentos, o processo de trabalho dos artistas.

Jean-Louis Baudry, Jean-Pierre Faye, Jacqueline Risset, Julia Kristeva, Michel Maxence e Gislhaine Meffre. A revista, publicada pelas Éditions du Seuil, circularia até 1982 e seria recriada por Sollers, como *L'Infini*, em 1983, e editada, primeiro, pelas Éditions Denoël e desde 1987 pelas Éditions Gallimard.

27 Pierre Fédida (1934–2002), psicanalista francês de família argelina, professor da Universidade Paris 7 – Denis Diderot, autor de *Crise et contre-transfert* (1992), *Le site de l'étranger* (1995), *Par où commence le corps humain: retour sur la régression* (2000), *Les bienfaits de la dépression* (2001), entre outros estudos.

28 Lygia Clark (Lygia Pimentel Lins, 1920–1988), artista brasileira, nascida em Minas Gerais, pintora, escultora, que se voltou crescentemente para experiências corporais e sensoriais, instalações e proposições para além dos suportes artísticos tradicionais. Uma das figuras fundamentais do Grupo Frente, criado por Ivan Serpa (1923–1973), do neoconcretismo e da arte brasileira na segunda metade do século XX, gostava de se autodefinir como "não artista", já que, para ela, o papel do artista seria sobretudo o de propositor ou canalizador de experiências. Estudou com Burle Marx (1909–1994), Fernand Léger (1881–1955), Arpad Szenes (1897–1985) e Isaac Dobrinsky (1891–1973). Entre seus trabalhos mais significativos, estão os *Casulos* (1959), os *Bichos* (1960), os *Trepantes* (1963), *Caminhando* (1964), *Luvas sensoriais* (1968), *O eu e o tu: série roupa-corpo-roupa* (1967), *A casa é o corpo: labirinto* (1968), *Túnel* (1973), *Baba antropofágica* (1973), além dos *Objetos relacionais* a que se dedicaria desde 1976.

29 Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau (1926–2008), conhecida como a "Rosa de Paris" pelo acolhimento aos exilados políticos brasileiros na França, era socióloga, psicanalista e ativista, foi líder nacional da Juventude Universitária Católica (JUC), entre 1948 e 1951, participou dos movimentos de educação de base, foi colaboradora de dom Hélder Câmara, e uma das iniciadoras do Movimento de Cultura Popular, ao lado de Paulo Freire.

PAULO SERGIO DUARTE: Fiquei atento sobretudo ao pensamento desses artistas, ou seja, ao diálogo, à conversa com eles no ateliê. Menos ao aspecto técnico da artesania e mais ao pensamento da obra, ao processo de trabalho. É importante dizer o seguinte: quando eu voltei ao Brasil, existia aqui uma crítica amadurecida e forte. É importante dizer que Ronaldo Brito mudou a dicção da crítica da arte no Brasil. Ou seja, o trabalho dele no jornal *Opinião*,[30] que era semanal, mudou a dicção, o modo de se pensar e falar sobre arte no Brasil. Eram os anos 1970, os mais duros da ditadura militar.

É importante dizer também que o grande inovador da crítica no Brasil, que era o Mário Pedrosa, estava no exílio. E havia uma diferença de geração fundamental entre nós e a geração do Mário Pedrosa.[31] Repare que Mário Pedrosa foi amigo de infância dos meus pais. Então, era uma visão diferente da nossa… Mário no exílio criou um vazio no Brasil para a crítica de arte. E Ferreira Gullar[32] tinha aberto mão das suas convicções neoconcretistas, a favor não somente de uma poesia engajada como também de uma crítica militante de esquerda, excessivamente sociológica e pouco atenta às questões de linguagem da arte. Mas não se pode esquecer a importância do Gullar como poeta neoconcreto e redator do *Manifesto neoconcreto,* em 1959, que é uma peça antológica na história da arte contemporânea. Gullar recolocou em cena questões importantíssimas como a da fenomenologia da percepção, a grande questão de Merleau-Ponty,[33] para a qual os paulistas não estavam atentos. E chamou a atenção para o caráter subjetivo da obra de arte. Ou seja, não existe teoria da arte de caráter objetivo.

Toda arte se manifesta na subjetividade, e nisso a filosofia de Immanuel Kant tinha razão. Sobretudo quando há um grande consenso, o que na época de Kant se chamava de Universal Subjetivo. Onde quer que se execute a *Nona sinfonia* de Ludwig van Beethoven, a música vai se manifestar como obra de arte.

---

30 *Opinião* foi um jornal em tamanho tabloide, de periodicidade semanal, que circulou entre 1972 e 1977. Chegou a atingir 38 mil exemplares semanais, equiparando-se à tiragem de uma revista como a *Veja*. Destacou-se, ao lado dos jornais *O Pasquim* e *Movimento*, como exemplo de imprensa alternativa à grande imprensa, e concentrava artigos de intelectuais em oposição à ditadura civil-militar no Brasil. Fechou em 1977, quando, nas palavras do *publisher* Fernando Gasparian, "não era mais possível aguentar a censura".

31 Sobre Mário Pedrosa, ver nota 12, p. 24.

32 Ferreira Gullar (José Ribamar Ferreira, 1930–2016), poeta, crítico de arte e ensaísta brasileiro, autor de *A luta corporal* (1954), *Dentro da noite veloz* (1975), *Poema sujo* (1976). Um dos formuladores do *Manifesto neoconcreto* (1959), destacam-se, em sua produção ensaística, *Teoria do não objeto* (1959), *Cultura posta em questão* (1965) e *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969).

33 Maurice Merleau-Ponty (1908–1961), filósofo francês, autor de *A estrutura do comportamento* (1942), *Fenomenologia da percepção* (1945), *Humanismo e terror* (1947), *As aventuras da dialética* (1955), *O olho e o espírito* (1960), *O visível e o invisível* (1964), entre outras obras.

Pode ser na Namíbia, pode ser no Japão, pode ser no Canadá, onde quer que se ouça a *Nona sinfonia*, as pessoas percebem que estão diante de uma obra de arte. O mesmo acontece com "Garota de Ipanema", de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Em qualquer lugar do mundo, as pessoas percebem que estão diante de uma obra de arte da música popular. Então, isso é o que Kant chamava de Universal Subjetivo e que hoje chamamos de "grande consenso", porque esse Universal Subjetivo tem um peso eurocêntrico muito grande, já que vinha carregado dos valores europeus como universais e era pouco atento à diversidade de culturas. Na contemporaneidade, mesmo com essa relativização às vezes exagerada que existe diante de uma teoria, mesmo com esse relativismo exagerado que abre mão de certos paradigmas universais, ainda há consenso em torno de certas obras de arte. Na literatura, na poesia, na música, nas artes plásticas, você reconhece esse consenso.

O problema da saída do Mário Pedrosa do Brasil foi criar esse vazio. Um vazio que foi contornado com uma qualidade nova da crítica, sobretudo pelo trabalho do Ronaldo Brito. Já no primeiro texto que eu li do Ronaldo, vi que ali se tratava de uma nova discussão sobre arte no Brasil e que a crítica iria tomar um novo rumo. Quando voltei, já em 1978, para o Brasil e fui morar na Paraíba, eu fui visitar o Ronaldo Brito e conversar com ele. Eu tinha uma série de pontos de vista em comum com ele. Só que ele tinha uma militância na imprensa e uma assiduidade na escrita muito maior do que a minha. Eu era um crítico bissexto, escrevia dois ou três textos por ano. Ronaldo escrevia semanalmente no jornal *Opinião*.

JORGE SAYÃO: Sued, quando houve a polêmica do grupo concreto, você já estava na Europa?

EDUARDO SUED: Eu estava na Europa, fiquei à margem. Não gostava daquilo.

JORGE SAYÃO: Você nunca foi de grupo?

EDUARDO SUED: Não, não. Eu tinha amigos, mas não pertencia a grupos, nada disso! Não tinha grupo, eu queria independência. Isso aprendi com Paul Klee: ele era muito independente. Picasso também era independente… Colocavam Picasso em uns movimentos, mas por ele não haveria isso. Picasso era independente. O artista tem que ser livre e, se começa a assumir liderança de um movimento, ou se está preso a um grupo… Aí começa a deformar um pouco as ideias. Não gosto disso de um cara ser chefe de grupo! O que significa isso?

JORGE SAYÃO: Ao mesmo tempo você tinha afinidades com o Amilcar de Castro.[34]

---

34 Amilcar Augusto Pereira de Castro (1920–2002), escultor, gravador, diagramador, cenógrafo, professor e desenhista gráfico mineiro. Participou do movimento neoconcreto, e das exposições do grupo,

EDUARDO SUED: Nós éramos amigos. Eu tinha afinidades com todos. Eu frequentava a casa do Amilcar. Também frequentava, em Ipanema, a casa de Milton Dacosta[35] e Maria Leontina,[36] e da irmã dela, Maria Eugênia. Maria Leontina era uma grande figura...

VERA LINS: Sued, quais artistas foram importantes para você? Você viveu pela Europa tanto tempo...

EDUARDO SUED: Tem muita gente. Todos os que passaram pela Bauhaus, por exemplo, me impressionaram muito, sobretudo na parte construtiva da Bauhaus. Então, Wassily Kandinsky e Paul Klee, naquela época, eram os meus heróis. Mas havia também a Escola de Paris. Eu me refiro aos movimentos de arte de Paris, desde os impressionistas. E grandes nomes, como Pablo Picasso, Georges Braque, até Fernand Léger. Todos me impressionavam muito. O importante sobre morar em Paris era estar presente onde tudo acontecia no mundo das artes. O fato de eu estar em Paris, sabendo que ali ocorria tanta coisa importante no mundo das artes, com todos aqueles museus ao alcance de uma caminhada a pé… Isso é muito importante. Era um estímulo tremendo ao meu trabalho. Então o fato de estar no meu ambiente de trabalho é importante. Exige do jovem artista uma dedicação maior, uma seriedade maior.

JORGE SAYÃO: Nessa época, em Paris, você teve contato com a obra do Piet Mondrian? Parece que o trabalho de Mondrian tinha uma recepção difícil em Paris…

---

ao lado de Franz Weissmann, Lygia Pape, Lygia Clark, entre outros. No campo do design gráfico, foi o responsável pela reforma do projeto gráfico do *Jornal do Brasil*, verdadeiro marco no design brasileiro. E, nos anos 1960, faria também a diagramação dos jornais *Diário Carioca*, *Última Hora*, *Estado de Minas* e *Diário de Minas*. Quanto à escultura, o seu trabalho se caracterizaria pelo fato de, em vez de fragmentar a matéria, partir, em geral, de um plano que, cortado e dobrado, mantém, no entanto, a unidade escultórica, criando, assim, objetos tridimensionais articulados, sólidos móveis.

35 Milton Dacosta, Milton Rodrigues da Costa (1915–1988), pintor, desenhista, gravador, ilustrador, cuja obra de tendência construtiva, seria marcada, segundo Mário Pedrosa, por um singular cruzamento entre Mondrian e Giorgio Morandi, gerador, no entanto, de uma poética própria, tensionada, de um lado, pela racionalidade do construtivismo, pela clareza da estrutura, de outro, por subjetividade sublinhada cromaticamente, por caráter intimista, introspectivo, igualmente acentuado.

36 Maria Leontina Mendes Franco da Costa (1917–1984), pintora, gravadora, desenhista, cujo trabalho inicialmente de tendência expressionista, sob forte influência de Flávio de Carvalho, se voltaria, a princípio, para as naturezas-mortas e, durante os anos 1950, para a abstração geométrica, para uma poética construtiva, de que seriam exemplares séries como *Jogos e enigmas*, *Da paisagem e do tempo*, *Narrativas e episódios*.

EDUARDO SUED: Eu já tinha uma noção dos trabalhos dessa gente toda. Eu lia uma revista argentina, que era muito interessante. Era uma revista[37] de Buenos Aires, chamada *Madí*.[38] Ali, nas páginas da revista, eu conheci essa gente toda, Mondrian,[39] Moholy-Nagy,[40] todos os que passaram pela Escola Bauhaus, tudo a partir dessa revista.

VERA LINS: E os artistas mais jovens? Quem interessa a você hoje?

EDUARDO SUED: Não tenho acompanhado mais a produção de artistas jovens; sei que há uma produção muito grande, uma efervescência, mas também uma ambição muito errada, querendo ser o que ainda não são, preocupados com o mercado…

JORGE SAYÃO: Mercado tem que ser uma decorrência do trabalho, uma consequência.

EDUARDO SUED: Também acho, mas há uma vitalidade do trabalho de arte e uma quantidade muito grande.

JORGE SAYÃO: A impressão que tenho é que se está criando, pela primeira vez no Brasil, uma condição de mercado que a geração de vocês não teve, porque era muito mais difícil.

EDUARDO SUED: Quando eu comecei, era tudo na base da amizade, a gente ganhava um dinheirinho aqui e ali, os amigos é que compravam os trabalhos. Minha primeira exposição foi na Galeria Bonino, em Copacabana.

---

37 A revista *Arte Madí Universal*, publicada entre 1947 e 1954, com direção de Gyula Kosice (1924–2016), teve entre seus colaboradores Rhod Rothfuss, Diyi Laañ, H.-J. Koellreutter, Masami Kuni, Valdo Wellington, Alberto Sartorio, Alberto Hidalgo, M. G. de la Fuente.

38 O Movimiento Madí, ligado à afirmação da arte abstrata e do rigor construtivo, começou em 1946 em Buenos Aires, com a participação sobretudo de artistas argentinos e uruguaios, entre eles o húngaro naturalizado argentino Gyula Kosice (autor do manifesto do grupo), Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Martín Blasco, Diyi Laan. Foi dos primeiros movimentos latino-americanos de ruptura com a figuração, voltado para um diálogo intensificado com o construtivismo russo e com o movimento De Stijl. Teria curta duração devido a disputas internas entre Carmelo A. Quin e Gyula Kosice. Este último seria o responsável, em 1947, pela criação da revista *Arte Madí Universal*.

39 Sobre Piet Mondrian, ver nota 29, p. 38.

40 László Moholy-Nagy (László Weisz, 1895–1946), pintor, fotógrafo, teórico da arte húngaro (naturalizado norte-americano), responsável por composições pictóricas, fotogramas, colagens, esculturas em movimento, projetos cenográficos, ligados à poética construtiva da Bauhaus. Criador, em 1944, da School of Design (depois Institute of Design) de Chicago, e autor de *Peinture. Photographie. Film* (1925), *The new vision* (1946), *Vision in motion* (1947), entre outros livros.

JORGE SAYÃO: Eu lembro da galeria e da Giovanna Bonino. Às vezes, eu passo em frente ao lugar onde estava a galeria e o espaço continua igual. Alugaram o espaço para uma imobiliária.

EDUARDO SUED: Tenho uma foto na porta. A Petite Galerie era na Avenida Atlântica, ao lado do Cinema Rian; era uma portinha, era pequena mesmo. Lá, conheci José Pancetti, Milton Dacosta. Havia uma escada e a galeria era lá embaixo. Na escada, havia um cano e a gente é que tinha que passar por debaixo do cano. A galeria era uma caixinha, tudo era pequeno. E lá tudo acontecia.

JORGE SAYÃO: Como era a convivência entre os artistas?

EDUARDO SUED: Boa, muito boa, muito simpática, muito igual… Ali eu conheci também Alfredo Volpi.[41]

JORGE SAYÃO: A sensação que dá é que a arte brasileira era produzida por uma meia dúzia de pessoas.

EDUARDO SUED: A arte era ali, eram poucas pessoas.

JORGE SAYÃO: Você chegou a pegar a briga entre figurativos e abstratos no final da década de 1940 e no começo dos anos 1950?

EDUARDO SUED: Eu assisti, sim. Houve o tal salão de arte, era um salão de arte incrível, e lá estava o então diretor da Escola de Belas-Artes, Oswaldo Teixeira, e o salão era ali, na escola… Bem, só existia um salão de arte naquela época.

JORGE SAYÃO: Depois, dividiram o salão em dois, uma parte moderna e outra acadêmica.

INÊS ARAÚJO: Queria fazer uma pergunta ao Sued. Primeiro, quero dizer que me impressiona muito a vitalidade da sua produção atual e como nela se coloca em questão o seu trabalho anterior. Cada trabalho seu atualiza as questões anteriores. Quando eu conheci o seu trabalho, nos anos 1980, a questão da dimensão da cor nunca era pensada como representação, nunca como identidade. A questão da cor era sempre pensada como dimensão. Isso era muito importante e abriu um novo pensamento de pintura e de arte em direções diferentes.

---

41 Alfredo Volpi (1896–1988), pintor ítalo-brasileiro que se revelaria um dos artistas mais importantes da segunda geração do modernismo brasileiro. Autodidata, fez parte do Grupo Santa Helena, nos anos 1940, voltado para pinturas que retratavam cenas da vida e da paisagem dos arredores de São Paulo. O artista criaria, no entanto, expressão própria, passando dos quadros de natureza para produções dominadas pelas trocas cromáticas e pelas formas geométricas, de que seriam exemplares suas séries de *Bandeiras e mastros*. Volpi costumava pintar com a luz natural, gostava de esticar o linho para as próprias telas e fazia suas tintas, diluídas em uma emulsão de verniz e clara de ovo, a que adicionava pigmentos naturais (terra, ferro, óxidos, argila colorida por óxido de ferro) purificados e ressecados ao sol.

EDUARDO SUED: É verdade.

INÊS ARAÚJO: Hoje, o que me impressiona é que não existe só essa questão da dimensão, depois dela vieram muitas outras. Hoje, você tem uma pintura que é quase escultura. Ela traz muitos elementos que vão se desdobrando no real, não porque sejam elementos físicos, mas porque eles vão além da dimensão da cor e trazem uma nova relação com ela. Essa nova relação diferenciada com a cor é algo muito forte, muito poderoso na sua pintura. E a sua pintura atual tem essa coisa física, é uma pintura de outra ordem, uma ordem que ela própria conquista.

EDUARDO SUED: Interessante.

INÊS ARAÚJO: A sua pintura conquista uma nova ordem quando ela se torna tridimensional, sem deixar de abandonar o plano. Gostaria que você falasse um pouco sobre isso.

EDUARDO SUED: Ronaldo Brito chegou. Mas acho que ele ainda não foi ver a minha exposição[42] que está em cartaz…

RONALDO BRITO: Ainda não.

EDUARDO SUED: Não? Mas você não vai? Você é crítico ou faxineiro?

RONALDO BRITO: Qual o problema de ser faxineiro? É uma profissão como outra qualquer.

EDUARDO SUED: Não estou dizendo que é problema. Eu até já fui faxineiro. Mas você, sendo crítico, não pode deixar de ver a minha exposição!

RONALDO BRITO: Responde à Inês,[43] porque ela fez uma pergunta inteligente.

EDUARDO SUED: Sei que essa minha exposição realmente está muito viva. Ela toca em pontos já tocados antes, porém ampliados. Eu vejo na exposição esse caráter da atualidade. Outro dia, estava olhando um quadro meu e me perguntei: como foi que eu fiz este quadro? Eu fiz mesmo este quadro? E percebi que o trabalho era uma revelação para mim. E foi por isso que achei que esse trabalho era atual. Você viu a exposição?

---

42 Trata-se de exposição realizada de 20 de setembro a 19 de novembro na Galeria Mul.ti.plo Espaço Arte, que fica na Rua Dias Ferreira, 417/sala 206 – no Leblon, Rio de Janeiro. De 8 de junho a 6 de agosto de 2016 houve também uma exposição de Sued na Galeria Raquel Arnaud em São Paulo.

43 Inês Araújo, artista gráfica e professora do Departamento de Linguagens Artísticas do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Uerj. Graduada em comunicação visual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1984) e em artes plásticas pela École Nationale de Beaux-Arts de Paris (1992), com mestrado em processos artísticos contemporâneos pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2007), e doutorado em linguagens visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFRJ (2012).

INÊS ARAÚJO: Vi. E achei muito atual. Sobretudo porque a sua exposição modifica o espaço da própria galeria. A gente vê até o espaço em torno das telas de outra maneira. Às vezes, o espaço muda a pintura. Mas, no seu caso, a pintura muda o espaço em torno dela.

EDUARDO SUED: Você é uma observadora incrível.

RONALDO BRITO: Fala um pouco da geometria para a gente, Sued. Porque é disso que a Inês está falando. Ou seja, a Inês está falando da dimensão, da cor como dimensão, na sua pintura. Inês está falando uma coisa muito interessante. Que o seu trabalho com a cor é fundamental para a pintura moderna brasileira, isso se vê, e sei que o Paulo Sergio concorda com o meu entendimento sobre esse tema. Mas, para a Inês, a cor no seu trabalho adquiriu um caráter não representacional, ao mesmo tempo que trouxe uma dimensão para a sua pintura. Concordo com ela e acho que isso ocorreu de forma concomitante com uma intuição da geometria que você desenvolveu. Só com o pensamento geométrico você consegue aceder a essa dimensão; só a geometria pode fazer com que a cor tenha essa dimensão.

EDUARDO SUED: Certas perguntas são difíceis de responder…

RONALDO BRITO: O fato é que o seu trabalho, a partir de certo momento, assume um caráter seguidamente geométrico. A geometria veio atrás de você.

EDUARDO SUED: Não, não. Talvez o meu trabalho seja aparentemente geométrico. Mas acho que a cor é tão presente, e que a dimensão é tão presente, que é difícil dizer se o resultado final é geométrico. É muito difícil.

INÊS ARAÚJO: A pintura muda a maneira de a gente olhar os espaços ao redor. E isso é cada vez mais difícil de explicar...

EDUARDO SUED: Não sei explicar também.

INÊS ARAÚJO: É muito impressionante.

EDUARDO SUED: Você é aluna do Ronaldo Brito?

INÊS ARAÚJO: Fui aluna sua, Sued.

EDUARDO SUED: Como é que é?

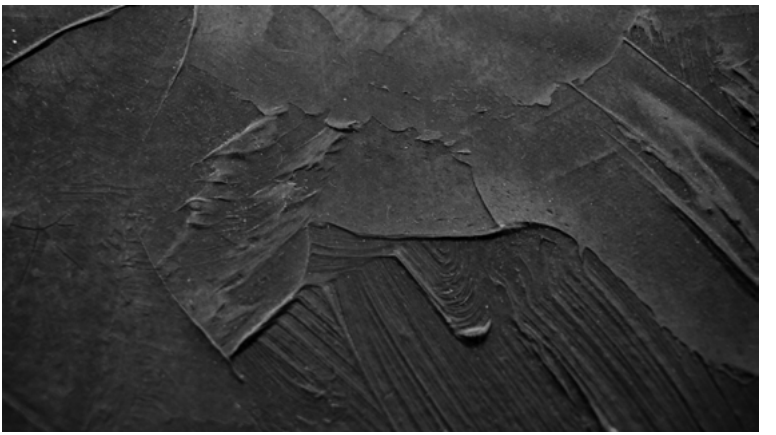
INÊS ARAÚJO: Fui sua aluna no MAM-RJ.

EDUARDO SUED: Ah… No MAM!

LAURA ERBER: Sued, aproveitando um pouquinho a questão da geometria, queria perguntar sobre o papel do gesto da pincelada na relação com a cor, na construção dos quadros. Como é que é? Se você pudesse falar um pouquinho sobre o processo mesmo da sua pintura…

EDUARDO SUED: Pincelada...

PAULO SERGIO DUARTE: As pinceladas eram invisíveis na sua pintura nos anos 1970, absolutamente invisíveis. Só quem chegava muito perto descobria que você era canhoto, essa era a verdade. Ou seja, a pincelada vinha assim, numa direção inversa, já que o pintor é canhoto. Então foi desde os anos 1980, final dos anos 1980 e início dos anos 1990, naquela exposição[44] que você fez no Paço Imperial, onde predominavam os pretos ou os negros. Depois você me diz se o que predominava era o preto ou o negro. Acho que era o negro. As pinceladas se tornaram visíveis, se tornaram visíveis ali. O elemento expressivo contido nessa grade geométrica de que Ronaldo Brito falou é evidente porque disciplina a pintura, os limites das cores, as oposições cromáticas; é uma grade, e essa grade é geométrica. Nisso, é claro, estamos de acordo.



Eduardo Sued. *Sem título* (detalhe da pincelada do 1º módulo), 2006. Óleo e acrílica, 4 módulos conjugados, 167 x 45 cm. Foto: Bárbara Bergamaschi

EDUARDO SUED: Sim.

PAULO SERGIO DUARTE: Sua pintura não é tachista. Quanto a essa questão da pincelada em que a Laura Erber[45] tocou, é importante salientar que ela dá uma diferenciação muito grande a todo um período anterior da sua pintura. Houve um tempo em que a sua pintura tinha pinceladas invisíveis. E agora isto não acontece.

---

44 Trata-se de exposição individual realizada, com curadoria de Ronaldo Brito, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, de 24 de setembro a 1 de novembro de 1992.

45 Laura Erber (1979), escritora, ensaísta, artista visual e professora do Departamento de Teoria do Teatro da Unirio, diretora do filme *Diário do sertão* (2003), autora dos livros *Insones* (2002), *Esquilos de Pavlov* (2013), *Os corpos e os dias* (2008).

EDUARDO SUED: Pinceladas. Para falar em pinceladas, eu tenho que olhar para o pincel. E esse pincel começou de uma maneira um pouco tímida, tocando a tela com pouca tinta. Então, inicialmente, a pincelada era dessa maneira, era lisa. O resultado da extensão da tinta na tela, ou sobre a tela, era uma pincelada numa superfície lisa, onde nem aparecia a marca do pelo do pincel. Não aparecia, de fato. Com o tempo, é estranho, a pincelada foi se transformando, ou eu me tornei mais pintor, mais chegado à massa de tinta, não sei. Mas o fato é que as pinceladas foram se modificando com o tempo. Então, aos poucos, apareceram as marcas do pincel nas áreas estendidas de cor, e essas marcas apareceram em várias áreas. Mas por aí eu não via nada de especial. E aquilo foi evoluindo. Hoje, a minha pincelada é bem diferente. Hoje, eu uso pasta com espátula e também faço uma mistura com a espátula e o pincel, esfrego o pincel e faço a mistura com ele. Há, para mim, uma liberdade muito grande no uso do próprio pincel. O pincel é o meu veículo, o elemento intermediário entre o meu interior e a tela, e ele aparece diferentemente, aos poucos. Então, até hoje, nós temos áreas onde aparece o pincel, ou só a espátula. Há também uma perturbação da área, uma agitação, uma área agitada, em contraste com áreas lisas, estendidas, criando então uma visão misteriosa da tela. Isso é interessante porque você vê uma parte lisa e outra perturbada, e esse contraste tem uma presença bem interessante, que acho interessante. Então, a história do pincel na minha pintura é bem interessante de se observar.

LAURA ERBER: Essa é uma discussão que eu acho muito importante: relacionar a mudança da pincelada à cronologia da sua pintura.

EDUARDO SUED: Houve de fato uma mudança.

JORGE SAYÃO: Aproveitando essa questão da pincelada, gostaria de falar do gesto contido…

PAULO SERGIO DUARTE: É importante lembrar para o público que Jorge Sayão[46] fez mestrado sobre a pintura do Sued.

JORGE SAYÃO: Com orientação do Ronaldo Brito. Mas eu estava dizendo que me lembro de uma conversa em que o Sued me falou muito sobre a pintura de Giorgio Morandi, e falava justamente da pincelada contida do Morandi.

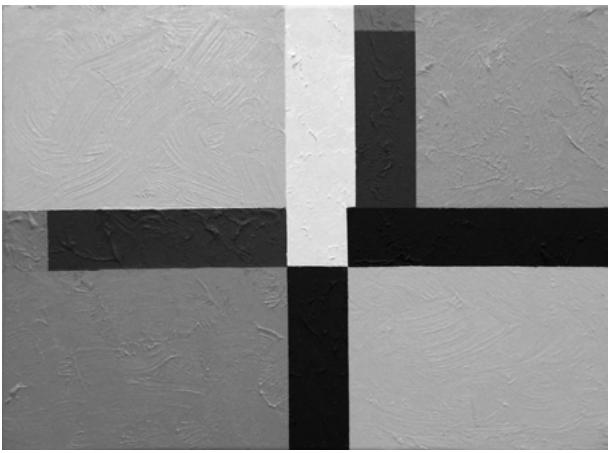
---

46 Jorge Sayão, formado em filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com dissertação de mestrado na PUC-Rio sobre *Eduardo Sued: o indefinido dentro de uma grade*, tese de doutorado, na mesma instituição, sobre *Jorge Morandi e o apreço pelas coisas de uso*. Estudou e trabalhou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nos anos 1980 com Aluízio Carvão, Eduardo Sued, Sérgio Camargo, Raymundo Colares. Foi *visiting scholar* na Brown University, em Providence, EUA, onde desenvolveu pesquisa sobre Rothko e Morandi e trabalha como professor na Escola de Artes Visuais, no Parque Lage, no Rio de Janeiro.

EDUARDO SUED: Giorgio Morandi[47] é um exemplo. Eu gosto muito da pintura de Morandi. E é uma textura tão lisa, é inchada, uma área inchada de cor, onde aparece o relevo. Não existe uma pincelada lisa; ali existe uma pincelada, digamos assim, natural. Eu posso falar em "pincelada natural" porque Morandi trabalhava a pincelada naturalmente. Às vezes, engrossava um pouco. Às vezes, não. E ele tem essa pincelada naturalmente. E poderia ser tão grosseira e tão agitada, como são hoje as minhas pinceladas. Mas, para Morandi, havia um indício de que aquela pincelada era válida, porque, no fundo, sem ela, a pintura seria de outra maneira. A pintura não se define pela pincelada. A pincelada é que existe daquela maneira, ou de uma outra maneira, de acordo com o gesto do artista. Nesse sentido, a pintura é que define o gesto e não o contrário. A pintura de Morandi existe, independentemente da pincelada.

JORGE SAYÃO: Sued, você poderia falar um pouco da relação entre objeto e espaço?

EDUARDO SUED: Não se trata de uma espacialidade, do espaço como linha, plano, cor. Tudo isto são elementos, formas da pintura, e esses elementos estão dentro de um ambiente e são organizados de acordo com uma ordem interna, e essa organização, o objeto resultante dessa organização, não é narrável, o objeto final não é isto nem aquilo, é ele mesmo. Isto para mim é que é a pintura; ela adquire um significado próprio, independente.



Eduardo Sued. *Sem título*, 2015. Óleo sobre tela, 30 x 40 cm. Foto: acervo Mul.ti.plo Espaço Arte

47 Giorgio Morandi (1890–1964), um dos maiores pintores italianos do século XX, conhecido sobretudo por suas naturezas-mortas e paisagens estáticas. Aspectos que caracterizam o seu trabalho são a investigação e a expressividade dos objetos do cotidiano, assim como a exploração precisa das cores sombrias e das variações de luz.

Eduardo Sued. *Sem título,* 2016. Acrílica sobre tela, 90 x 100 cm. Foto: acervo Mul.ti.plo Espaço Arte

JORGE SAYÃO: Vamos pensar na questão da germinação, do seu jardim…

EDUARDO SUED: O meu jardim não é meu, é de todos, porque nós também somos natureza, mas isto é outra questão. Você repara que o processo das coisas do meu jardim, das flores, folhas e outras coisas, talvez seja equivalente ao processo de criação do meu trabalho. O processo que ocorre ao meu lado, no meu jardim, é o que eu pretendo que ocorra dentro do ateliê, é o que está ocorrendo fora. A noite está trabalhando, você acorda e tem uma flor vermelha nova. Caramba, ela estava trabalhando! Não dorme nunca, ela é permanente, está sempre gerando… Nós é que somos preguiçosos. Esse objeto final, resultante dessa organização mental, não é narrável. É por isto que eu digo: eu não trabalho sobre a natureza, nem com a natureza. Como disse Picasso, eu trabalho à maneira da natureza. É bem distinto. Ela trabalha de um jeito lá fora e eu trabalho aqui de outro, à maneira dela, mas não sobre ela, ou com ela. Claude Monet cultivou todos aqueles jardins japoneses para pintá-los, e o resultado é algo que representa a natureza. Não é o meu caso, nem o do Picasso. Picasso trabalhava com a natureza e o resultado era algo da natureza, ou você pode distinguir, ele faz uma parte e a natureza faz a outra. Uma figura toda recortada por Picasso é uma figura humana. Eu posso falar sobre ela. No meu caso é diferente, eu estou longe, porque o abstrato é que é significação, o resultado é esse abstrato. Abstrato não quer dizer nada, não quer dizer que não tenha nada dentro. O abstrato é o nada fertilizante. É o nada que tem coisa dentro.

JORGE SAYÃO: Eu tenho a seguinte suposição: Barnett Newman,[48] por exemplo, está preocupado em formar um espaço, um lugar. No seu caso, eu acho que é diferente. Acho que você não vai buscar gerar inicialmente um tipo de espaço. Primeiro, vem a construção do objeto quadro, e é essa construção que vai determinar o espaço que ela vai habitar, há um caráter material, é uma pintura que se apresenta como um objeto plástico.

EDUARDO SUED: Há muita diferença entre o meu trabalho e o do Barnett Newman. Ele cuida do rebanho dele, mas não tem nada a ver comigo. Não desgosto do trabalho dele, mas cada um tem a sua maneira.

JORGE SAYÃO: Às vezes penso em uma analogia entre você e Giorgio Morandi, principalmente esses trabalhos mais recentes com várias telas, como se seus quadros fossem os elementos que Morandi dispunha sobre a mesa, as caixinhas, as garrafas, os frascos, os potes, aquela organização toda, aquela arquitetura que ele ia construindo, como se você operasse algo parecido, análogo com as suas telas, mas sem pintar o espaço que circunda os objetos. Mas é apenas uma analogia para ficar mais fácil entender como o quadro vai ganhando essa autonomia das partes, de poder juntar elementos quase autônomos para formar um todo. Além disso, tem talvez até mais diretamente as colagens do Picasso, mas no final das contas é tudo você. Essas analogias servem apenas para me situar um pouco e organizar o pensamento. Porque no final das contas essa é a mágica da coisa, é tudo você!

EDUARDO SUED: Um dia, percebi um magnífico magenta em contraponto a um preto por transparência, como se eu tivesse sonhado. O preto cobria o magenta, mas o magenta era presente, ele existia, ele vivia por conta própria, por transparência, portanto era uma singular saturação de preto. Porque o negro é uma alta saturação de preto. O preto que tem uma grande energia negra é o negro. Quero dizer, uma energia sombria, escura. Há uma escala do preto e do negro com diversas saturações. Esse preto foi estendido por sobre o magenta. Alterou-se a sua fascinação, a sua energia preta pela presença do magenta por baixo, em contraponto. Em quase todo quadro, saturações e luminosidades criam fortes planos e contrastes. Essas diversas saturações de preto e negro criam diversos fundos reais, que são elementos, formas da pintura. Um quadro preto e negro tem diversos planos devido às saturações e luminosidades, um é

48 Barnett Newman (1905–1970), artista norte-americano, um dos pintores mais importantes do expressionismo abstrato e da *color field painting*, que teria no uso de finas linhas verticais (*zips*), separando os campos cromáticos, um de seus traços característicos. Por vezes empregava uma única linha solitária, como em *Moment* (1946) ou *Abraham* (1949), por vezes uma série de verticais paralelas, sugerindo uma espécie de análogo pictórico da notação musical, como em *Vir Heroicus Sublimus* (1950–1951).

mais luminoso que o outro. A presença de uma cor nesse contexto, qualquer cor, inclusive o branco, pode saturar a cor vizinha. É um processo pictórico conhecido o de que um vermelho, pela presença pictórica de um verde vizinho, tenha mais energia vermelha, e um branco tenha mais energia branca, pela presença do sombrio de um preto ou de um negro. Tem aquele quadro do Rembrandt em Madri, chamado *Artemísia*, que tem um branco impossível; não tem tubo de tinta que tenha aquele branco. Para ter mais energia branca, você tem que dar àquele branco mais energia branca. E há graus de saturação do preto, o preto de maior negrume, de maior valor, e o negro.

JORGE SAYÃO: O negro é quase um preto absoluto.

EDUARDO SUED: Exato, mas chega um ponto em que o negro vai se tornando autista e se desliga.

JORGE SAYÃO: O negro tem uma coisa de ser mais impalpável.

EDUARDO SUED: Se você for absorvido pelo buraco negro, você vai, vai indo, não tem fundo. O preto, coitado… Se você mergulhar no preto, bate com a cabeça, ele é limitado. O comportamento do negro é diferente, o caráter do negro é o negro do Velázquez.

JORGE SAYÃO: Esses seus negros e pretos têm muito dos espanhóis, de Velázquez, de Goya...

EDUARDO SUED: Sem dúvida, de muitos espanhóis, porque os espanhóis são muito ligados ao negro, mesmo os mais atuais, e tanto pintores quanto escultores. Sem o negro, o espanhol morre.

JORGE SAYÃO: Você poderia comentar o preto usado por Pierre Soulages?[49] Você já mencionou que, na pintura de Soulages, o branco emerge do preto…

EDUARDO SUED: Eu vi a pintura de Soulages no Beaubourg, em Paris, mas é um pouco diferente. O preto que ele usa é como um plano, que deixa passar uma luz, uma fresta de luz, e essa fresta é um branco.

JORGE SAYÃO: É bem diferente do seu trabalho.

EDUARDO SUED: Eu não tenho um tratamento assim.

JORGE SAYÃO: Você gosta do artista, mas a obra do Soulages não tem relação com a sua.

---

49 Pierre Soulages, pintor, escultor e gravador francês, nascido em 1919, conhecido especialmente pelo emprego da cor negra e dos reflexos luminosos sobre ela, que denomina de "negro-luz" ou "*outrenoir*" e que, para ele, seria "ao mesmo tempo uma cor e uma não cor", pois, "quando a luz se reflete sobre o negro, o transforma, transmuta" e abre "um campo mental próprio".

EDUARDO SUED: Comigo é um trabalho normal, tradicional de pintor, como Velázquez, Picasso, Matisse,[50] Manet. Uso o preto, o negro e o branco. Na minha opinião, eu não me debruço no preto e no negro; eu sou dominado, ativado, exigido pela pintura.

JORGE SAYÃO: Como um todo.

EDUARDO SUED: Você pode analisar um detalhe, mas depois.

JORGE SAYÃO: Essa questão do preto e do negro obviamente aparece no seu trabalho, mas você sempre trabalha com polaridades, o branco que faz o preto ser mais preto, o liso e o conturbado, há sempre essas polaridades, que ficam se reforçando.

EDUARDO SUED: Exatamente. Mas, se você reparar em todos esses detalhes do próprio negro, da matéria do negro, eles se originam do caráter do preto ou do negro. Se o preto é mais superficialmente brilhante, tem um caráter; se ele é fosco, é outra coisa; há uma complexidade dentro de cada um desses elementos, há uma variedade, uma infinidade de índices, de conotações, de presenças. É um mundo, mas não exclui a presença das cores.

JORGE SAYÃO: Nesses trabalhos mais recentes há mais influência da arte africana.

EDUARDO SUED: Realmente existe uma ligação com a arte africana. Às vezes, eu me torno mais negro e preto durante um período, uma temporada. Há quadros meus que são predominantemente pretos, ou negros, ou algo nessa escala. Isto me fez lembrar as esculturas africanas, elas não são policrômicas, não são coloridas, ao contrário das máscaras da Oceania. Nas esculturas africanas, não há mudança de cores; há, sim, a presença dessa escala do preto, do negro com algumas conotações de cinza, um chumbo, às vezes até com incrustações de chumbo nos olhos. E a simplificação dos elementos formais, das formas. Por isso, Matisse e Picasso ficaram tão impressionados. Simplificação do objeto, de uma cabeça, de um guerreiro, de uma figura humana, aquelas construções deram origem a *Guernica*.[51] Quando eu entro naquele negrume, isso me faz lembrar a arte africana, apenas isso, não tem nenhuma relação direta.

---

50 Henri Matisse (1869–1954), pintor, desenhista, gravador, escultor francês, um dos maiores artistas do século XX, a respeito do qual se pode citar a síntese do crítico alemão Robert Kudielka: *Ele se destaca entre os grandes artistas do século XX por ter sido o pintor moderno paradigmático: atravessou todas as crises de um artista não amparado em nenhuma tradição e mostrou, nas suas várias transformações, que a redescoberta e o aprendizado integral da pintura a partir dos seus próprios fundamentos podem ser a tarefa de uma vida criativa.*

51 A pintura *Guernica*, de Pablo Picasso, um óleo sobre tela de 3,5 x 7,76 m, realizada entre abril e junho de 1937 e hoje no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri, foi motivada pelo bombardeio, em 26 de abril de 1937, da aldeia de Guernica por aviões alemães em apoio ao general Francisco Franco.

JORGE SAYÃO: Tudo bem que você não esteja querendo fazer uma "arte de africanos", mas tem a forma, a organização dos elementos da escultura africana.

EDUARDO SUED: É muito simplificada essa organização dos elementos na arte africana, contrastes e tonalidades de pretos e negros, aquelas coisas de que nós já falamos, criando planos rígidos. Eles são cartesianos. Imagina: nem existia Descartes e eles já eram cartesianos… É aquela coisa: a gente fala de "cartesianos", mas se entende o que é...

JORGE SAYÃO: É porque tem uma geometria ali!

EDUARDO SUED: Tem uma geometria, tem parâmetros e cortes. Nem Descartes era tão cartesiano. Descartes copiou deles, dos africanos…

JORGE SAYÃO: Mudando de assunto, fale dos furos, de quando você começa perfurar suas telas. Você já tinha esse elemento lá no começo do seu trabalho.

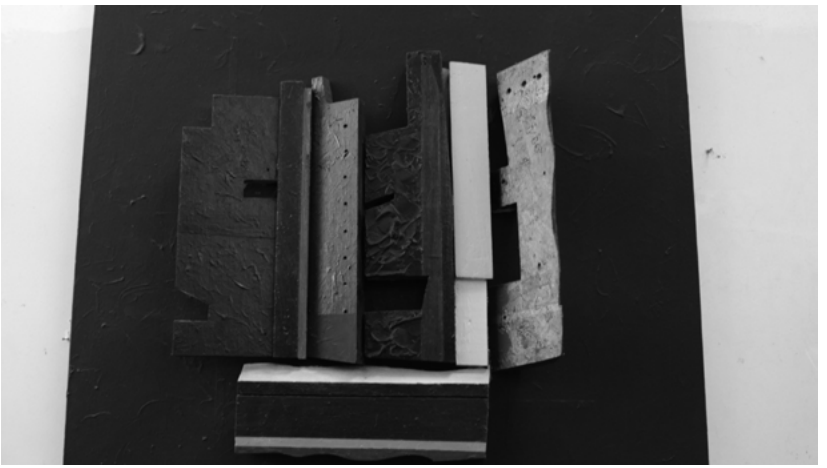
EDUARDO SUED: Eu já perfurava as telas no começo, sim. Eu atribuo isso a essa coisa do Picasso, esses pontos, os espanhóis usam muito desses elementos. É escultura africana mesmo… Fernand Léger também tem isto.

JORGE SAYÃO: E esses trabalhos em que você usa esses blocos maciços de madeira?

EDUARDO SUED: Era um desejo de pular um pouco para o espaço. A pintura começa pelo trabalho da pasta. Eu fui levado para a terceira dimensão.

JORGE SAYÃO: Mas continua sendo muito pintura.

EDUARDO SUED: Meu trabalho é basicamente pictórico, mas eu lido com o espaço de três dimensões, como se fosse um plano. O resultado é esse, uma coisa muito mesclada, um bloco com planos, uma peça espacial.



Eduardo Sued. *Sem título,* 2006. Técnica mista (tela e madeira), 85 x 95 cm. Foto: Bárbara Bergamaschi

JORGE SAYÃO: Você trabalha com emanações de cor?

EDUARDO SUED: Mesmo dentro dessa modulação de tons, de toques dessa miríade de negros e pretos, no fundo tudo são vibrações de tonalidades de pretos e negros na superfície.

JORGE SAYÃO: Ronaldo Brito acha que, nessas emanações de cor, nesses toques seus, tem muito de Monet.

EDUARDO SUED: É verdade, tem sim, e realmente, sempre que eu vou a Paris, eu vou ao Museu Marmottan. Eu adoro Monet, gosto de ficar lá sentado, olhando as telas; acho que aprendi com ele. Tenho trabalhos que me lembram Morandi, a coisa gestual, mais contido. Às vezes, eu tenho necessidade de um retorno ao caos, de mergulhar e ir até o fundo, e lá tudo é negro. Mas, ao contrário, meu caos é todo colorido, tudo vibrando, é um colorido... Meu caos é muito colorido [*apontando uma colagem com muitas cores*], é aparentemente desorganizado, assim é o meu caos, e aí eu vou decantando.

JORGE SAYÃO: É o que eu queria perguntar: como você retorna do caos?

EDUARDO SUED: Não sei, não me pergunta essas coisas! Eu saio e já estou em outra coisa.

MANOEL SILVESTRE FRIQUES: Sued, eu também fui ver a sua última exposição

EDUARDO SUED: Você viu?

MANOEL SILVESTRE FRIQUES: Muito boa. E tenho duas perguntas referentes a essa sua última exposição. Uma é referente aos múltiplos. Nessa exposição, há uma peça em acrílico que me chamou muito a atenção. Então, queria que você falasse um pouco sobre os múltiplos na sua obra, sobre as gravuras e sobre esse acrílico. E a outra pergunta é sobre a diagonal que existe em algumas telas. Você vai colocando umas diagonais nos trabalhos. Queria que você falasse um pouco sobre esses dois pontos.

EDUARDO SUED: São duas coisas distintas que, de fato, aparecem agora nessa exposição. O acrílico surgiu da necessidade da galeria, que me sugeriu fazer em acrílico a peça que eu imaginava. E eu pensei: "Acrílico? Não é a minha área…" Mas aí decidi tentar. Tentei. E descobri que o amarelo aí é diferente, então eu pintei dos dois lados. Pense num paralelepípedo. Sabe o que é um paralelepípedo? Você pinta dos dois lados, na frente e atrás, e ainda pode pintar nos lados. Num paralelepípedo, a pintura vem na frente, do lado e atrás. A pintura que estava atrás era vazada pela pintura da frente e deixava essa cor atrás passar para a frente. Então, havia um jogo muito parecido com o da pintura. Eu deixava passar uma pincelada e ela corria para a outra. Deixava passar uma e vinha outra. Então, foi se formando o tal acrílico. Até que tudo deu certo. Deu certo porque ali há a mesma questão da pintura. Havia a pintura lisa, porém ela

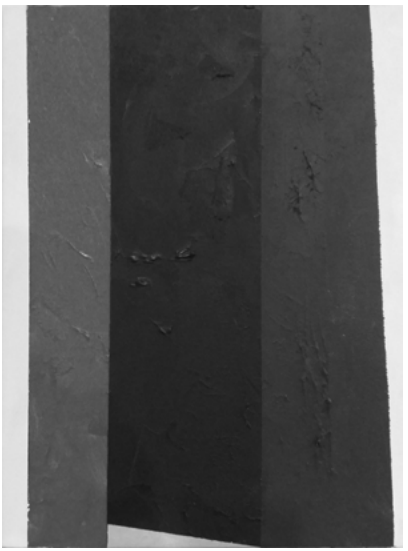
estava nos mesmos lugares: ou vinha por trás ou vinha pela frente. Então era essa a questão: por que o acrílico apareceu? Foi por aí. Não sei se eu respondi.

MANOEL SILVESTRE FRIQUES: E aquela fenda que você decidiu colocar? A fenda no acrílico…

EDUARDO SUED: A fenda? Ela faz parte da pintura, é a mesma coisa. Você vê o jogo que existia na pintura, que fazia os contrates. E você então tem que perturbar a pintura da sua maneira tradicional. Isso apareceu também no acrílico; furando o acrílico, eu vazei aquela fenda. Isso é muito importante, porque ela dá um caráter diferente ao trabalho. O mesmo jogo, a mesma preocupação, o mesmo caminho e descaminho, tudo que existe no acrílico aparece na pintura.

MANOEL SILVESTRE FRIQUES: E a diagonal?

EDUARDO SUED: Agora, essa outra pergunta... sobre a diagonal. Por que a diagonal? Você sabe que eu sempre fui cartesiano. Para mim só havia vertical, horizontal. E toda a minha fase da construção era regida pela vertical e horizontal, você não via nenhuma diagonal. Não havia nenhuma limitação por uma diagonal. Pois é. Alguma razão havia. Eu não me lembro mais qual foi a razão. E senti que, naquele momento da pintura, eu exigia contrariar aquele jogo cartesiano vertical-horizontal. Contrariar aquilo era interessante. Fiz o primeiro trabalho e achei que aquilo acrescentaria de fato uma perturbação outra, que não era apenas da tinta, da pasta. Eu não sei lhe dizer o que me fez fazer isto. Apareceu aquilo e me ocorreu no meu trabalho.



Eduardo Sued. *Sem título*, 2015. Acrílica sobre tela, 40 x 30 cm. Foto: acervo Mul.ti.plo Espaço Arte

RONALDO BRITO: Paulo Sergio, você foi um dos primeiros críticos de arte no Brasil a falar sobre uma poética nas artes plásticas. Você poderia comentar sobre isto.

PAULO SERGIO DUARTE: É a questão da linguagem constitutiva de uma poética nas artes plásticas. Mas é importante lembrar, e eu insisto, que apesar de eu ter sido um dos primeiros a falar da poética das artes plásticas, Ronaldo já chamava a atenção para a linguagem constitutiva das artes plásticas. Ronaldo já fazia isso. Ronaldo é uns anos mais moço que eu. E ele escreveu muito jovem o livro sobre o neoconcretismo. O livro foi escrito em 1974, mas só foi publicado dez anos depois. A publicação foi feita pela RioArte. Eu estava trabalhando lá e comprei os direitos autorais. A RioArte repassou os diretos de publicação para a Funarte, que fez então uma edição do livro. O título completo era *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*.[52] Eu estou datando as coisas porque Ronaldo Brito, na sua generosidade, atribui a mim coisas que são dele… O volume de uma produção também implica consequências. Uma coisa são intervenções rarefeitas ao longo do ano, outra coisa é ter assiduidade na insistência semanal dessas questões.

Ronaldo Brito teve essa produção semanal, falando sobre arte do ponto vista dessa nova abordagem crítica, num jornal de circulação privilegiada, com público de intelectuais da oposição, como era o *Opinião* na década de 1970. Eu pertenço a essa geração, mas a minha contribuição é mais rarefeita, digamos assim. Não que seja superficial, pelo contrário, era muito pedante e de difícil leitura, porque era uma postura nossa, minha pelo menos, querer colocar dificuldades ao leitor para que ele enfrentasse no texto a dificuldade que ele teria ao enfrentar a obra de arte contemporânea.

RONALDO BRITO: Paulo Sergio, fale sobre a questão da poética da obra de arte.

PAULO SERGIO DUARTE: Essa ideia de uma poética nas artes plásticas abriu a crítica de arte para um diálogo maior com a literatura, com a psicanálise, mas está muito clara também nos textos do crítico italiano Giulio Carlo Argan.[53] Essa

---

52 BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, MEC 1985. (Coleção Temas e Debates, 4). O livro seria reeditado em 1999 pela Cosac Naify, na série Espaços da Arte Brasileira.

53 Giulio Carlo Argan (1909–1992), crítico e historiador da arte italiano, um dos maiores do século XX, exerceu dois mandatos de senador (1983–1992) e foi também prefeito de Roma (1976–1979), além de professor da Universidade de Palermo e da cadeira de História da Arte Moderna na Universidade de Roma, autor de *A arte moderna* (1970), *Walter Gropius e a Bauhaus* (1951), *Brunelleschi* (1952), *Fra Angelico* (1955), *A arquitetura barroca na Itália* (1957), *Botticelli* (1957), *História da arte italiana, vol. I-III* (1968), *História da arte como história da cidade* (1983), *De Hogarth a Picasso: a arte moderna na Europa* (1983), *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel* (1984), entre outros estudos.

questão da poética tem origem, para mim, na leitura do Giulio Carlo Argan. Num artigo que ele escreveu para uma enciclopédia italiana, Argan escreve sobre essa questão da poética de forma muito clara. Isso não é uma descoberta minha nem do Ronaldo. Certos teóricos da arte já tinham colocado as questões nesse prisma antes de nós.

O que nós fizemos foi radicalizar a aplicação dessa visão, em certos momentos de certas obras. Outro livro importante do Ronaldo é o livro *Aparelhos,* sobre Waltercio Caldas.[54] Ali ele desloca a palavra *obra* para a palavra *trabalho*. Ele não fala na *obra de arte* ele fala no trabalho, no *trabalho do artista*. A obra é um trabalho. Esse deslocamento não é mero deslocamento terminológico, é um deslocamento conceitual. É ver a obra como resultado de um trabalho. E esse trabalho é sobretudo um trabalho de pensamento.

O Tunga era muito claro, quando iam visitar o ateliê dele. Perguntavam: "Como você faz isso e faz aquilo?" E ele respondia: "Olha, eu trabalho ali, ó!", apontando para a rede. "É ali na rede de dormir que estou trabalhando, quando passo para fazer, já está tudo trabalhado, o trabalho já está feito. Ou seja, quando eu estou deitado, pensando, estou trabalhando". Isso é muito importante e isso não é novo também. Aliás, o meu encontro com o Tunga, em 1975–1976, em Paris, foi muito estimulante para mim. Eu não esperava que existisse um artista daquele porte tão jovem, com pensamento tão complexo quanto o dele.

---

54 Waltercio Caldas Júnior, escultor, desenhista, artista gráfico, nascido no Rio de Janeiro em 1946. Foi aluno de Ivan Serpa no MAM-RJ nos anos 1960. Em 1967, começaria a trabalhar como desenhista técnico na Eletrobrás, participando também de sua primeira exposição coletiva, na Galeria Gead. Entre 1970 e 1973, criaria as séries (de desenhos e objetos) *The seven stars of silence* (1970); *Centre of primitive reason* (1970) e *You are blind* (1972). Sua primeira mostra solo foi realizada no MAM-RJ em 1973. E em 1975, faria a mostra "A natureza dos jogos", no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp). Em 1978, realizaria as esculturas *Convite ao raciocínio* e *Objeto de aço*. Na década de 1970, foi coeditor da revista *Malasartes*; participou da publicação de *A Parte do Fogo* e publicou, ainda, ao lado de Carlos Zilio, Ronaldo Brito e José Resende, o artigo "O boom, o pós-boom, o dis-boom", no jornal *Opinião*. Em 1979, Ronaldo Brito publicaria o livro *Aparelhos*, sobre o trabalho do artista. Em 1986, Miguel Rio Branco realizaria o vídeo *Apaga-te Sésamo* também sobre a sua produção. Muitas das obras do artista funcionam como comentário sobre a história da arte, entre elas a *Experiência Mondrian*, *Talco sobre livro ilustrado de Henri Matisse* e *Velázquez*, livro realizado em 1996. Desde a década de 1980, criaria um conjunto expressivo de instalações, como *Ping pong*, *0 é um*, *A velocidade*. A exposição "Salas e abismos" (2010), realizada no MAM-RJ revisitaria esses trabalhos. Realizou também esculturas públicas, como *O jardim instantâneo* (1989) no Parque do Carmo, em São Paulo, *Omkring* (1994), na Noruega, e *Escultura para o Rio* (1996), no centro do Rio de Janeiro. Em 1996, exibiria pela primeira vez seus cadernos de estudos na mostra individual "Anotações 1969/1996", realizada no Paço Imperial, no Rio de Janeiro. Leiam-se, sobre ele, *Aparelhos*, de Ronaldo Brito (1979), *Waltercio Caldas*, de Paulo Sergio Duarte (2001), *Horizontes/Waltercio Caldas* (Fundação Calouste Gulbenkian, 2008) e *Salas e abismos*, com textos de Paulo Sergio Duarte, Paulo Venancio Filho e Sônia Salzstein (2010).

Mas, voltando à questão da poética, não vamos achar que é uma descoberta contemporânea. Não é. Leonardo da Vinci falava que arte é *cosa mentale*. Ou seja, não é a coisa de fazer, mas de saber fazer. Quando Leonardo da Vinci, no século XV, em pleno *Quatrocentro*, diz que arte é *cosa mentale,* ele está dizendo que arte é pensamento. Então, nós esquecemos, em certos momentos, da reflexão antiga sobre a arte.

RONALDO BRITO: Para os mais jovens que estão aqui, queria dizer que comecei a escrever crítica de arte escrevendo mal. Comecei a escrever e comecei muito com o Sued. E o exemplo que eu tinha mais fresco na minha cabeça, tirando Mário Pedrosa, eram os textos do Paulo Sergio sobre Antonio Dias, que também estava na Europa, exilado ou semiexilado, qualquer coisa assim. Eu acho que uma coisa importante para o Paulo Sergio falar é sobre como se dá essa emergência poética da crítica, da escrita, da relação com a arte. Ele começou a escrever, como eu, no convívio do ateliê, no convívio direto com o trabalho, ou seja, sem mediações, era uma escrita mais selvagem. Eu acho que o Paulo Sergio poderia falar, então, sobre a emergência da escrita da crítica para ele e, depois, poderia falar sobre como ele sentiu o primeiro impacto com o seu trabalho, Sued.

PAULO SERGIO DUARTE: Vou tentar. É importante fazer isto aqui. Eu não tinha essa perspectiva. O meu interesse em escrever sobre arte foi provocado, como já comentei, pelo contato com a obra de Antonio Dias, em Milão. Quando me mudei para Milão, em 1971, e morei um ano lá, de 1971 para 1972, eu tinha esse contato cotidiano com Antonio. Eu pensava alto no ateliê do Antonio e ele dizia: "por que você não escreve isso"? Aí essa provocação realmente me levou a escrever... Porque toda a minha experiência vinha de uma formação em ciências sociais e filosofia. E filosofia era meu interesse naquela época, como de boa parte da minha geração. E por filosofia a gente entendia filosofia da ciência, que era a epistemologia das ciências sociais, sobretudo a partir da experiência da epistemologia das ciências exatas, que tinha como referência os escritos de Gaston Bachelard.[55] Então a minha fala no ateliê, a minha dicção ali não era preparada conceitualmente para a abordagem da arte. E isso foi para mim um processo de adaptação.

Ao mesmo tempo, houve uma questão que, para mim, você desculpe eu insistir nesse assunto, foi o papel que você teve, depois da saída do Mário Pedrosa, na mudança do estatuto da crítica de arte no Brasil, o que é um fato histórico.

---

55 Gaston Bachelard (1884–1962), filósofo e professor francês, voltado em particular para a filosofia da ciência e da criação artística, autor de *Le nouvel esprit scientifique* (1934), *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine* (1937), *L'intuition de l'instant* (1932), *La dialectique de la durée* (1936), *La formation de l'esprit scientifique* (1938), *La poétique de l'espace* (1957), entre outras obras.

Ronaldo Brito mudou a qualidade da crítica e era inevitável perceber isso se você o comparasse com os outros críticos que escreviam em outros jornais. Foi a Aracy Amaral[56] que me disse que ninguém tratava a questão concreta e neoconcreta no Brasil sob o prisma histórico do construtivismo. Nesse sentido, quem introduziu essa questão da leitura da experiência concreta e neoconcreta como uma questão construtivista no Brasil, como projeto construtivo brasileiro, foi o Ronaldo Brito, com um texto muito precoce, que circulava semiclandestinamente, sendo muito copiado, até ser publicado pela Funarte em 1984. Havia um artigo que Ronaldo tinha feito para a revista *Malasartes* que resumia o livro, e havia um textozinho para a exposição que Aracy Amaral organizou no MAM, no Rio, e na Pinacoteca, em São Paulo, em 1977 e 1978, sobre a questão construtiva. Eu cheguei ao Brasil nessa época. Depois encontrei também um outro crítico em formação, Paulo Venancio Filho.[57] Então eu encontrei um território muito favorável a que eu pudesse me dedicar a questões institucionais, porque já existia um estatuto de crítica muito rigoroso e bem articulado no Brasil.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Isto influenciou a sua passagem pela Funarte, no Espaço ABC, de Arte Brasileira Contemporânea.

PAULO SERGIO DUARTE: Sem dúvida. Por isso, eu podia ir para a Funarte fazer o ABC. Se não existisse Ronaldo Brito, que aliás me deu todo apoio e me ajudou muito nesse período, lá da implantação do Espaço ABC, de Arte Brasileira Contemporânea, não sei o que teria acontecido. Isso foi uma ajuda, um apoio muito estimulante que eu recebi. E pude me dedicar a questões institucionais, especialmente à questão da educação. Não esquecendo que, por duas vezes, eu saí da área das artes visuais para me dedicar a outras atividades. Na primeira vez, digamos, por ignorância. Na segunda, digamos, por burrice. Na primeira,

---

56 Aracy Abreu Amaral, crítica e historiadora da arte, curadora e professora nascida em São Paulo em 1930, autora de *As artes plásticas na Semana de 22* (1970), *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas* (1970), *Tarsila – sua obra e seu tempo* (1975), *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger* (1982), *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930–1950* (1984), entre outros estudos. Foi diretora, entre 1975 e 1979, da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do MAC/USP, entre 1982 e 1986. Entre suas curadorias mais relevantes, estão as exposições "Tarsila – 50 anos de pintura", no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1969); "Alfredo Volpi 1914–1972" (1972); "Projeto construtivo brasileiro na arte", no MAM-RJ (1977); "Modernidade: arte brasileira do século XX" (1987–1988), no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (França).

57 Paulo Venancio Filho é curador, crítico de arte, professor titular de história da arte na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e autor, entre outros estudos, dos livros *Waltercio Caldas: manual da ciência popular* (1982), *Marcel Duchamp: a beleza da indiferença* (1986), *Milton Dacosta: a construção da pintura* (1999), *Primos entre si: temas em Proust e Machado de Assis* (2000), *Iberê Camargo* (2001). Paulo Venancio foi o responsável pelo ensaio crítico que acompanha o livro *Elizabeth Jobim*, publicado pela Editora Cosac Naify em 2015.

você tem a desculpa da ignorância; na segunda, foi burrice mesmo. Queria tentar fazer funcionar a escola pública no Brasil, ou seja, participar do projeto do Darcy Ribeiro[58] e da Maria Yedda Linhares.[59] Mas essas retiradas, essas saídas do circuito de arte, essas experiências institucionais que eu tive, a partir de certo momento, me estimularam a uma escrita mais frequente sobre arte.

Foi a partir de 1996 que passei a escrever com mais frequência. Isso é muito recente. Meus textos eram muito bissextos. Quando Ronaldo fala dos textos que escrevi naquela época sobre Antonio Dias, fala de apenas quatro textos. Um deles, como já disse, na revista *Art Press* em 1973, o outro publicado na *Art Press* também, sei lá quando… E os outros dois foram escritos para catálogos de arte. Ronaldo tinha um texto muito bom para a exposição de Antonio Dias em 1974 no MAM do Rio de Janeiro, escrito para um catálogo pequeno. Já naquela época começou a haver uma interação entre os críticos. Então havia a participação de São Paulo, primeiro do Rodrigo Naves[60] e depois do Alberto Tassinari.[61] E hoje há uma constelação de críticos no Brasil, uma constelação excelente, inclusive quando a gente compara com críticos atuais no exterior. Mas isso só pode ser feito por causa dessa mudança detectada pelo Ronaldo Brito, a partir do projeto construtivo brasileiro.

O concretismo e o neoconcretismo colocaram o patamar da modernidade brasileira e o debate sobre a modernidade do Brasil em sincronia com o ambiente mais cosmopolita internacional. Ou seja, não havia mais a discussão da identidade nacional da obra de arte, não era mais isso que estava em discussão,

---

58 Darcy Ribeiro (1922–1997), antropólogo, escritor e político brasileiro, dedicado sobretudo ao estudo da antropologia da civilização, a causas indígenas, à defesa da educação pública. Por sua iniciativa foi inaugurado em 1953, no Rio de Janeiro, o Museu do Índio. Foi responsável também pela formulação do projeto de criação do Parque Indígena do Xingu. E, ao lado de Anísio Teixeira, pela criação da Universidade de Brasília, da qual seria reitor em 1961 e 1962. Durante o governo de Leonel Brizola, no Rio de Janeiro, implementaria, nos anos 1980, o projeto dos CIEPS (Centros Integrados de Educação Pública). Darcy deixaria obra vasta, na qual se incluem estudos antropológicos – como *O processo civilizatório* (1968), *Os índios e a civilização* (1970), *O povo brasileiro* (1995), *As Américas e a civilização* (1970), *Diários índios: os Urubus-Kaapor* (1996) –, obras ficcionais – como *Maíra*, *O mulo*, *Utopia selvagem* e *Migo* – além do exercício autobiográfico realizado no livro *Confissões* (1997).

59 Maria Yedda Leite Linhares (1921–2011), historiadora brasileira, professora de história moderna e contemporânea da Faculdade Nacional de Filosofia (FNFi), três vezes presa e aposentada compulsoriamente, e sem salário, em 1968, pela ditadura civil-militar de 1964, seria reintegrada apenas em 1980. Foi secretária de Educação nos dois governos Brizola no estado do Rio de Janeiro (1983–1987 e 1991–1994). Autora, ao lado de Francisco Carlos Teixeira da Silva, de *História agrária brasileira: combates e controvérsias* (1971) e organizadora de *História geral do Brasil* (1990), entre outros livros.

60 Sobre Rodrigo Naves, ver nota 131, p. 219.

61 Alberto Tassinari, crítico de arte, com doutorado em filosofia pela FFLCH/USP, autor de *O espaço moderno* (2001) e *Rodrigo Andrade* (2008), entre outros livros.

como nos anos 1930 a 1940. É muito importante lembrar aqui que a abstração mal chega nas obras de Cícero Dias,[62] que é muito melhor pintor figurativo do que abstrato. E, quando chega de forma sistemática, no concretismo e posteriormente no neoconcretismo, recebe uma forte reação dos pintores modernos brasileiros mais influentes. Não vamos nos esquecer que Kandinsky começa a fazer quadro abstrato em 1912. Em 1949–1950, vieram os ataques[63] de Portinari e Di Cavalcanti,[64] e os dois eram os mais prestigiados artistas, ícones da arte moderna no Brasil, e fizeram ataques violentíssimos contra a pintura abstrata.

O projeto construtivo brasileiro muda o patamar da discussão do Brasil. O que o construtivismo quer? Ele quer o contrário de ser uma arte nacional. O construtivismo, que é o esperanto visual, quer ser uma linguagem, que se possa falar da

62 Cícero dos Santos Dias (1907–2003), pintor, gravador, desenhista, professor de desenho, ilustrador, cenógrafo brasileiro, nascido no Engenho Jundiá, em Escada, Pernambuco. Muda-se em 1920 para o Rio de Janeiro, onde faria (sem concluí-los) os cursos de arquitetura e pintura da Escola Nacional de Belas-Artes. Mantém-se ligado ao movimento regionalista de 1926, no Recife, e produz sobretudo aquarelas, nas quais apresenta um universo onírico. Com o tempo, aproxima-se também do grupo modernista paulista, colaborando, em 1929, com a *Revista de Antropofagia* e ilustrando o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. Assim como em 1933 ilustraria *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freire (1900–1987). Obra fundamental em sua trajetória será o *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*", de grande porte e composto de uma série de pequenas cenas, evocativas de paisagens existentes e de situações imaginárias, que seria exposto, em 1931, no Salão Revolucionário, na Escola Nacional de Belas-Artes. Preso no Recife pelo Estado Novo, em 1937, viajaria para Paris onde conheceria Georges Braque, Henri Matisse, Fernand Léger, Pablo Picasso, Paul Éluard, e integraria o grupo abstrato Espace. Nos anos 1940 e 1950, seu trabalho seria pautado por um diálogo entre figuração e abstração, entre formas geométricas e estruturas vegetais, nas quais se fazem presentes, no entanto, as cores e a paisagem pernambucana – o canavial, o mormaço, a praia, o mar. E impondo-se, a partir dos anos 1960, um retorno ao figurativismo, aos casarios, mulheres, marinhas e aos ecos da memória de Olinda e Recife.

63 Os ataques ao abstracionismo viriam não só de Di Cavalcanti e Portinari e de revistas como *Fundamentos* (São Paulo), *Horizonte* (Porto Alegre) e *Joaquim* (Curitiba), mas incluiriam artistas como Clóvis Graciano, Victor Brecheret, Rebolo Gonçalves, Quirino, Djanira, Zanini, Pancetti, Gomide e outros. Ao longo dos anos 1950, porém, cresceria a aceitação pública da abstração.

64 Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo (1897–1976), pintor, ilustrador, jornalista, gravador. Começando como jornalista, no *Correio da Manhã*, e como ilustrador na revista *Fon-Fon* e em *O Pirralho* e, em seguida, no *Diário da Noite*, seria um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, na qual expõe 12 obras, além de ter sido o responsável pelo catálogo e pelo cartaz do evento. Ingressa no Partido Comunista em 1928, ampliando simultaneamente a dimensão explicitamente social de seu trabalho, voltando-se para figuras e aspectos do cotidiano popular – a favela, o malandro, o samba, os pescadores, os bares, as prostitutas e a boêmia. Comprometido com uma arte representacional, de afirmação de uma identidade nacional, reagiria contra o abstracionismo em conferência intitulada "Mitos do modernismo", realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1948, em seguida transformada em artigo, publicado no mesmo ano na revista *Fundamentos*, ligada ao PCB.

mesma forma para o japonês, para o moçambicano, para um americano, para o colombiano, para o venezuelano… Ou seja, esse experimento visual que a arte concreta quer realizar retira a discussão do plano mais provinciano de abacaxis, abacates, flagelados, etc., para colocar num outro patamar a discussão.

RONALDO BRITO: E como você sentiu, como crítico, o primeiro impacto do trabalho de Eduardo Sued?

PAULO SERGIO DUARTE: Vocês me desculpem o salto que eu vou dar aqui. Eu não conhecia a obra do Sued. Fui apresentado à obra do Eduardo Sued com um quadro verde, pequeno, que havia na casa do Ronaldo Brito. Foi quando fui visitar o Ronaldo Brito pela primeira vez, em 1977. Aquele foi o primeiro Sued que eu vi na vida. Depois, eu vi dois Sueds, rosas, lindos, na sede da Prefeitura do Rio, na Rua São Clemente, em Botafogo, um de cada lado da sala. Foram o segundo e o terceiro Sueds que eu vi. Então, na casa do Ronaldo, eu fui introduzido à obra de Eduardo Sued, e também por esse caminho muito produtivo, que era o pensamento do Ronaldo.

E o Ronaldo não tinha nenhum pudor nem temor de tomar partidos sectários. Simultaneamente, ele estava começando a pensar a obra de Iberê Camargo.[65] Vejam que são dois polos opostos da pintura brasileira: Sued e Iberê. Se há polos opostos na pintura contemporânea brasileira são esses: de um lado, Iberê Camargo; de outro lado, Eduardo Sued. São dois grandes paradigmas da pintura contemporânea no Brasil. Desculpe usar a palavra paradigma, que mais parece saída de um modelo de ciências sociais que anda meio fora de moda… Mas é verdade. São dois grandes paradigmas da pintura contemporânea brasileira: a questão da expressão no trabalho do Iberê Camargo de um lado; e a questão construtiva contemporânea, no trabalho de Eduardo Sued, no outro. E Ronaldo consegue, habilmente, sem desistir de seu rigor teórico, abordar esses polos contrários. Eu só conheço uma pessoa na crítica de arte que faz isso muito bem: Giulio Carlo Argan, um crítico que achava que seu livro *A arte moderna* iria ser estudado apenas na escola secundária na Itália. E o que

65 Iberê Bassani de Camargo (1914–1994), pintor, gravador, desenhista, escritor e professor, criador, em 1953, do curso de gravura do Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro, hoje Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Entre seus alunos, encontram-se artistas como Carlos Vergara, Regina Silveira, Eduardo Sued, Carlos Zilio. Em fins dos anos 1950, o trabalho de Iberê ficará marcado por uma tendência ao escurecimento da paleta e por temas ligados à disposição dos objetos no ambiente do estúdio, naturezas-mortas nas quais predominam tons escuros, azulados e violetas. Desde meados dos anos 1980, Iberê se fixaria na pintura de personagens solitários, sombrios, em telas com fundo indefinido, feito com tinta grossa, sublinhando-se, assim, a matéria pictórica, figuras essas que constituiriam as séries de *Ciclistas*, *Idiotas* e as obras intituladas *Tudo te é falso e inútil*. Considerado pela crítica como o artista que contribuiu com o maior acervo para o que se costuma chamar de "expressionismo brasileiro", Iberê deixou cerca de sete mil peças, entre gravuras, guaches, desenhos e pinturas, com parcela significativa reunida na coleção da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre.

aconteceu foi o contrário: o livro teve enorme repercussão entre críticos de arte. Argan consegue isso que Ronaldo também consegue, que é tratar numa página de Henri Matisse e noutra página de Jackson Pollock.[66]

Mas, para a minha formação pessoal, para o meu olhar como crítico, as visitas frequentes ao MAM do Rio foram fundamentais. Eu tive uma namorada, Sylvia Goyanna de Carvalho, que era aluna do Ivan Serpa[67] nos anos 1960. Por volta de 1965 e 1966, a gente frequentava o MAM diariamente. E eu tinha um grande amigo ali, de quem já falei, que era o conservador chefe da Cinemateca, o José Sanz… Eu visitava o MAM para ver exposições e para ver filmes, especialmente o ciclo do cinema fantástico e expressionista. Vi todas aquelas exposições do MAM, de 1964 até 1967. Eu conheci Carlos Zilio[68] como militante e como artista plástico. E o fato é que, nessa formação do meu olhar como crítico, a coisa mais impactante para mim em 1965 não foi apenas a mostra "Opinião 65", nem foram os *Parangolés* do Hélio Oiticica. Foi ver os trabalhos do Barnett Newman[69] na 8ª Bienal de São Paulo. Disse para mim mesmo nessa época: eu não sabia que a pintura poderia ser assim… E o artista estava ali, presente, de bigode, de paletó de *tweed* e gravatinha borboleta, dizendo "*it's handmade, it's handmade*". Isso era muito importante para ele, por não ser um minimalista que estava pintando a pistola. Os minimalistas trabalhavam maravilhosamente com aqueles cubos. E as telas são pintadas a pistola. Mas Barnett Newman não; ele era um pintor que não queria ser o pai do minimalismo; nem ele nem Ellsworth Kelly.[70] Os dois não queriam ser pais do minimalismo. Aquilo foi 1965 e foi chocante para mim.

---

66 Sobre Jackson Pollock, ver nota 203, p. 258.

67 Sobre Ivan Serpa, ver nota 6, p. 19.

68 Carlos Augusto da Silva Zilio, pintor e professor de história da arte, nascido no Rio de Janeiro em 1944. Formou-se pelo Instituto de Belas-Artes do Rio de Janeiro, estudou com Iberê Camargo, participaria das principais exposições brasileiras da década de 1960, entre elas "Opinião 66" e "Nova objetividade brasileira", ambas no MAM-RJ. Em 1968, Zilio deixaria o trabalho artístico para se dedicar à luta armada, até ser preso, em 1970, e passar dois anos como preso político. Exilou-se na França em 1976, onde fez o doutorado em História da Arte. De volta ao Brasil, foi professor da PUC do Rio de Janeiro até 1994, exercendo papel fundamental na idealização do curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura do Brasil e na criação da revista *Gávea*. Foi também professor da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publicou, entre outros estudos, *A querela do Brasil: a questão de identidade na arte brasileira* (1982). Como artista, decidiu, desde 1978, dedicar-se fundamentalmente à pintura. Em 2008, a editora Cosac Naify publicou o livro *Carlos Zilio*, organizado por Paulo Venancio Filho, por meio do qual se pode conhecer melhor sua trajetória artística.

69 Sobre Barnett Newman, ver nota 48, p. 290.

70 Ellsworth Kelly (1923–2015), pintor, escultor e gravador norte-americano, marcado por forte interlocução com o modernismo europeu e por buscar via diversa do expressionismo abstrato para o seu

Depois, tive a chance de, em 1970, ver uma enorme retrospectiva de Henri Matisse, no Grand Palais, em Paris. José Almino[71] já estava morando em Paris e já tinha saído de perto da Rue Mouffetard, com aquele mercado a céu aberto, e havia se mudado para perto da Place de la Bastille, na Faubourg Saint-Antoine. E para todos nós essa grande exposição de 1970 de Matisse foi realmente uma pancada. Quando fui conversar com Antonio Dias em Milão, percebi que alguma coisa que eu tinha visto já tinha me tocado muito. Depois, com o tempo, veio o estímulo para escrever mais e mais. Eu acho que esse estímulo foi muito dado por esses amigos meus, amigos de longa data. José Almino, que está aqui, é um deles, é meu amigo desde 1962. Ele me aguenta desde 1962.

RONALDO BRITO: Sued, você quer falar sobre o seu relacionamento com o Iberê?

PAULO SERGIO DUARTE: Isso é interessante, hein, Sued?

EDUARDO SUED: Fui aluno do Iberê Camargo de gravura em metal. Ele havia chegado da Europa. Aprendeu gravura com um italiano, um gravador importante, e depois me ensinou tudo da gravura em metal. Pois é, eu aprendi tudo sobre a gravura em metal. E por aí eu virei professor do MAM do Rio, fui professor de gravura em metal no MAM durante alguns anos. Tive muitos alunos também no MAM… E o que eu aprendi sobre gravura em metal com Iberê? Aprendi a técnica, entende? Mas eu olhava a pintura do Iberê, claro. Ele ficava trabalhando e eu ficava olhando, observando tudo… Diretamente, não houve presença do Iberê na minha pintura. Presença nenhuma de Iberê em meu trabalho. Mas eu o admirava muito, como profissional responsável, e ele me ensinou a maneira de ser um artista profissional. Ele é um artista de primeira ordem, em todos os sentidos, na questão técnica, na procura do material. Enfim, em tudo que se relaciona à pintura, tanto no uso dos pincéis como do material da arte plástica. Iberê sempre foi um homem muito dedicado à arte. E muito preocupado com essa questão da pintura. Eu aprendi muito com ele sobre isso, entende? Aprendi sobre a presença, sobre como ser presente em tudo que se refere à pintura. Eu aprendi de fato com ele que a seriedade é a verdade, apenas isso. Eu não tive nenhuma influência, nada, apenas isso: a seriedade do trabalho. Iberê era um grande artista.

JORGE SAYÃO: E sobre a presença do preto e do negro na gravura em metal?

---

trabalho, voltado para um abstracionismo geométrico e para a pesquisa da "estrutura", de "formas únicas", pelo uso de linhas puras, campos cromáticos e de intervenções de grande escala.

71 José Almino de Alencar e Silva Neto, sociólogo, tradutor e escritor, nascido no Recife em 1946, pesquisador da Fundação Casa de Rui Barbosa, autor, entre outras obras, de *De viva voz* (1982), *Maneira de dizer* (1991), *O motor da luz* (1994), *O Baixo Gávea, diário de um morador* (1996), *A estrela fria* (2011), *Uns e outros* (2014), *Gordos, magros e guenzos: crônicas* (2017).

EDUARDO SUED: A presença do negro e do preto na minha obra se deve à gravura em metal. Preto e negro depois se desdobraram. A busca e o respeito ao negro e ao preto foram uma constante no meu trabalho, e isto veio da gravura em metal. Não é que eu tenha trazido a gravura em metal para a pintura. Porém, ela marcou presença no meu trabalho e se tornou dominante. Ela começou tímida, depois foi se tornando presente e cada vez mais. Houve uma fase em que eu tenho trabalhos e mais trabalhos de negros, e de negros e pretos. Tive uma fase grande pesquisando negro e preto. O preto para mim é uma cor importante. Além do vermelho, claro. O preto é uma cor fundamental, como o vermelho, o verde, o azul, o amarelo. É uma cor. Não é ausência de cor, como dizem alguns. Não existe isso. Branco e preto e negro são cores com a mesma identidade que as outras, entende? Têm as mesmas características das demais cores.

Eduardo Sued. *Sem título*, 1994. Óleo, acrílica sobre tela e madeira, 23 x 30 cm. Foto: Bárbara Bergamaschi

VANDA KLABIN: Posso fazer uma pergunta pra você, Sued?

EDUARDO SUED: Claro, querida, pergunte por favor!

VANDA KLABIN: Você pensa muito a estrutura do seu trabalho, quando você vai planejá-lo, através da cor. E eu quero perguntar a você sobre as colagens, as suas colagens, que são quase tridimensionais, nas quais é quase como se você dobrasse a cor. Qual é o sentido dessas colagens? Você faz colagem com quais objetos?

EDUARDO SUED: Eu trabalho com colagem da mesma maneira que eu trabalho em um quadro, em uma superfície, é a mesma coisa. Apenas são objetos destacáveis, cortáveis, que eu superponho, mas a trama, o conflito, o desejo é o mesmo. Eu vou fazendo uma coisa ou outra, vou juntando aqui e ali, e as minhas atitudes são idênticas. Talvez haja um valor distinto da pintura, ou do acrílico, ou do objeto, mas no trabalho não tem diferença.

Eduardo Sued. *Sem título*, 2006. Desenho e óleo sobre papel, 70 x 100 cm. Foto: Bárbara Bergamaschi

CARLOS ZILIO: Pergunta para o Sued: nessa sua relação de ouvir as cores, como se coloca a sua relação, que a gente sabe que é profunda, com a música? O seu processo de criação, de relação com as cores, como é que se coloca aí esse processo de afinidade com a música?

EDUARDO SUED: A música é realmente importante para mim… Ela está sempre presente. Não me estimula, não me leva adiante. Mas a música está presente na hora de trabalhar.

CARLOS ZILIO: Você ouve música na cor?

EDUARDO SUED: Eu ouço a cor de fato, mas sem música. Sou eu, o meu ouvido e a cor, entende? Apenas isso.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Paulo Sergio, você teve muitos temas em comum com o Ronaldo. Por exemplo, o Ronaldo escreveu sobre Waltercio Caldas e você também.

PAULO SERGIO DUARTE: Sim, mas escrevemos em tempos bem diferentes. Ronaldo escreveu o livro dele em 1979. Eu escrevi o meu livro sobre o Waltercio em 2002. Então tem uma diferença de tempo muito grande e não somente no volume da obra do Waltercio como também há o papel pioneiro da voz do Ronaldo, quando escreveu sobre ele. Essa questão é importante, junto com a questão da linguagem, que é a da dicção própria, de uma postura mais rigorosa de um texto sobre a arte, no sentido de fazer esse deslocamento que eu mencionei, da obra para o trabalho. No texto do Ronaldo Brito, esse deslocamento da obra para o trabalho não é uma mera questão terminológica. Foi uma mudança importante e as pessoas passaram a falar do trabalho do artista. Diziam "o trabalho do fulano", "o trabalho do cicrano"… O que se modificou, no meu caso, foi aprofundar o próprio estudo da história da arte moderna e contemporânea. Apesar de eu me interessar por outros capítulos da arte, e já andava me aventurando várias vezes pela história da arte, escrevendo sobre Giotto, eu não perdi de vista a arte contemporânea. Para mim, é importante fazer esse estudo da história da arte moderna e contemporânea...

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você dava cursos de história da arte na Universidade Candido Mendes.

PAULO SERGIO DUARTE: Sim. Na Universidade Candido Mendes, eu dei aula numa pós-graduação em dois tipos de curso, num curso de gestão de patrimônio cultural e em outro curso, o de produção cultural. Além disto, eu era responsável pela disciplina de História da Arte Moderna e Contemporânea. A partir de 1996, eu estive no Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Candido Mendes, o que me deu um tempo enorme para estudar. Ou seja, tive a possibilidade de fazer todos os meus estudos dos últimos vinte anos graças à Universidade Candido Mendes. Imagina, onde é que eu iria no Brasil propor um curso sobre Giotto e o curso ser aceito... O problema é que eu não tinha muito tempo para estudar. A Universidade Candido Mendes me ajudou muito.

E em 2017, por causa da crise profunda que a universidade atravessa, eu fui dar aula de arte e cultura no curso de Relações Internacionais. Agora, fora da universidade, eu mantenho também cursos livres.

FLORA SÜSSEKIND: Também na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, por exemplo…

PAULO SERGIO DUARTE: Sim. Trabalhei muito tempo na EAV. E tenho um grupo de estudo de arte e filosofia há quatro anos. É um grupo que se reúne toda segunda-feira para estudar.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você tem grande interesse em história da arte e manteve isso ao longo de décadas...

PAULO SERGIO DUARTE: E continuo mantendo. Agora, estou particularmente interessado no papel que a arquitetura tem para educar e informar esse olhar leigo e embrutecido do contemporâneo. Porque esse olhar não precisa entrar num museu para ver uma nova forma de arte, para despertar para uma nova forma. É claro que eu sei que há todas as implicações, e os nossos ranços marxistas resistem à questão que está embutida nessas grandes manifestações da arquitetura contemporânea de poder, de demonstração de poder, sobretudo das grandes corporações... Essas corporações fazem de certos prédios na City de Londres uma manifestação concreta e material de poder e potência. Agora, há uma questão estética e inevitável nessa arquitetura. O chofer de táxi e o administrador de empresa que passam por ali todo dia veem uma forma, que é diferente daquela a que estão habituados.

A nova Prefeitura de Londres, graças ao Norman Foster,[72] mudou-se para um prédio diferente e ali está evidentemente uma forma nova. Para quem o frequenta, criou-se um ambiente diferente, permeado no interior pelo espaço da administração e no exterior por uma espécie de parque cultural, porque ali há concertos ao ar livre, há coisas ali, na City Hall, em Londres. Então, o sujeito que frequenta aquele lugar é educado para uma nova forma, sem que precise estar num museu ou ver um trabalho de Joseph Beuys.[73] O sujeito não precisa ver um Joseph Beuys para perceber uma forma diferente da que está habituado a consumir. Então, e talvez haja certa ingenuidade e certa utopia nessa minha

---

72 Norman Foster, arquiteto inglês nascido em 1935, responsável, entre outros projetos, pelo Museu Imperial de Duxford; pela reconstrução do edifício Reichstag, em Berlim; pelos Aeroportos Internacionais de Hong Kong e de Pequim, na China; pelo Viaduto Millau, na França; pelo Metrô de Bilbao e pela Ponte das Artes, na Espanha; pelo Aeroporto de Stansted, pelo Centro de Artes Visuais Sainsbury, pela Cobertura do Museu Britânico de Londres, pelo Estádio de Wembley, pela construção da Ponte do Milênio e pela própria prefeitura da cidade de Londres.

73 Joseph Heinrich Beuys (1921–1986) foi um dos mais importantes artistas alemães do século XX, com um trabalho que se desdobrou em vários meios, incluindo a escultura, o *happening*, a performance, o vídeo e a instalação. Partindo de uma concepção expandida de arte, Beuys considerava a forma uma consequência da transformação do material e priorizava a criação como processo, ação, ativismo e não como obra. "Assim como o ser humano não existe, mas tem que surgir primeiro, a arte também tem que surgir, pois ainda não existe", disse ele certa vez. Entre seus trabalhos mais característicos estão performances como *Eu gosto da América e a América gosta de mim* (1974), quando ficou sete dias em uma sala com um coiote; *Canto gorduroso* (1973), na qual colocava gordura de porco no canto de um espaço, para que ela ficasse ali derretendo, ou *Como explicar quadros a uma lebre morta* (1965), na qual passava três horas sussurrando sons guturais e explicações sobre alguns trabalhos para uma lebre morta. Beuys participou da fundação do Partido Alemão dos Estudantes (1967) e da Organização para a Democracia Direta (1970) e foi também um dos pioneiros do movimento ambientalista alemão.

visão, eu acredito que a arquitetura contemporânea cumpre uma educação para o olhar.

Eu estava morando na França e acompanhei toda a construção do Beaubourg, o prédio do Centre Georges Pompidou,[74] em Paris. Aquilo foi um choque tremendo na época. A polêmica gerada por aquela intervenção arquitetônica do italiano Renzo Piano e do inglês Richard Rogers foi intensa. Os dois arquitetos eram muito moços, eles estavam na faixa dos trinta anos, quando ganharam aquele concurso para desenhar o Beaubourg. Foi um concurso internacional, Oscar Niemeyer[75] foi membro do júri. Era impressionante ver aqueles dois jovens, que ganharam o concurso com aquela máquina de exposição, que tem as tubulações expostas e a fachada voltada para a praça, para a circulação dos visitantes. Aquilo é um organismo com as vísceras expostas, ou seja, para criar o vazio interior, para permitir o jogo nos espaços internos, não há intervenções estruturais. Os arquitetos criaram aqueles organismos com as vísceras expostas, uma fachada técnica onde você vê todas as circulações de ar, de água, todas as tubulações, e uma outra fachada para a circulação de visitantes, voltada para a praça. Aquilo foi chocante na época.

Depois que fizeram aquela intervenção, eles mantiveram o escritório juntos por quatro anos e fecharam por falta de encomenda, embora hoje os dois sejam famosíssimos. Renzo Piano tem 83 anos e é senador vitalício do governo da Itália. Piano tem intervenções maravilhosas, como o prédio da Menil Collection, em Houston, no Texas, nos EUA. É um prédio fantástico. E outra intervenção recente muito importante do Renzo Piano é o novo Whitney Museum, ainda que ele não tenha a iconicidade dos prédios em Manhattan de um arquiteto como o Frank Gehry. Mesmo assim, o novo prédio do Whitney Museum é surpreendente, porque realmente é uma escultura.

FLORA SÜSSEKIND: E tem também um lado literalmente vazado para a cidade...

PAULO SERGIO DUARTE: Eu fui ver agora a retrospectiva do Hélio Oiticica lá no Whitney Museum, em Nova York, e é uma exposição muito generosa da obra do Hélio, muito bem trabalhada. É mesmo um prédio vazado, que realmente conversa com a cidade. Daí vêm as minhas preocupações atuais, essa

74 O Centro Georges Pompidou (Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou), projeto dos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers, foi inaugurado oficialmente em 31 de janeiro de 1977, em Beaubourg, Paris. Abriga o Museu Nacional de Arte Moderna, a Biblioteca Pública, o IRCAM, centro para investigações acústicas e musicais, e o Ateliê Brancusi. O projeto procurou externalizar a infraestrutura da construção, fazendo desse exoesqueleto estrutural um componente visual, no qual as funções de cada elemento eram cromaticamente identificáveis.

75 Sobre Oscar Niemeyer, ver nota 17, p. 29.

questão de arte e arquitetura. Tudo porque José Resende me deu um livro do Hal Foster[76] chamado *O complexo arte-arquitetura* e eu dei um curso este ano sobre esse livro. Hal Foster detesta tudo, acha tudo ruim. Ele tem aquele ranço da *October*, do grupo da revista *October*,[77] que não consegue tragar o sucesso do capitalismo, não engole isso. Então, ele arrasa a arquiteta iraniana Zaha Hadid,[78] detesta tudo que ela fez. E na verdade tem uma hora em que alguns arquitetos não conseguem mais pensar a arquitetura contemporânea. Há um limite ali. Há arquitetos que dialogam efetivamente com a tradição moderna, como Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio e Charles Renfro, que desenharam o Museu da Imagem e do Som na Avenida Atlântica, no Rio. E que fizeram, por exemplo, o Instituto de Arte Contemporânea, de Boston. E é um projeto fantástico e discreto. Tem um terceiro andar com cinco metros de pé direito e 1.600 m² de área livre, onde você pode manobrar o espaço como quiser, além dos auditórios que se tem embaixo. No MIS, a abertura do prédio para a orla do Rio, com um auditório ao ar livre no último andar e uma escadaria ao ar livre onde as pessoas podem ficar lá sentadas, é maravilhoso.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E ainda tem a mudança que eles fizeram no Lincoln Center, em Nova York, transformando o teto de um prédio num jardim que desce até a rua… Aquilo é fantástico.

PAULO SERGIO DUARTE: Arquitetos assim realmente liberam a arquitetura daquela iconicidade exagerada e devolvem as construções para um diálogo mais direto com a rua. Esse exemplo do Lincoln Center é muito bom.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Essa sua preocupação com o olhar do passante, do homem comum, é semelhante àquela que teve quando foi curador da retrospectiva da Lygia Clark. Eu vi um comentário seu dizendo que a Lygia tinha uma desconfiança muito grande dessa ideia de que o público é homogêneo.

---

76 Harold Foss "Hal" Foster, crítico e historiador da arte norte-americano, nascido em 1955, professor no Departamento de História da Arte da Universidade de Cornell (1991–1997) e no Departmento de Arte e Arqueologia da Universidade de Princeton, desde 1997. Autor de *Recodings* (1985), *Compulsive beauty* (1995), *The return of the real* (1996), *Design and crime: and other diatribes* (2002), *Prosthetic gods* (2006), *The art-architecture complex* (2011), *The first pop age: painting and subjectivity in the art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha* (2011), *Bad new days: art, criticism, emergency* (2015).

77 *October*: revista norte-americana, criada por Rosalind E. Krauss e Annette Michelson em 1976, em Nova York, publicada e distribuída pela MIT Press e especializada em arte contemporânea, crítica e teoria. Em 1990, juntaram-se às criadoras da publicação os críticos Yve-Alain Bois, Hal Foster, Benjamin Buchloh, Denis Hollier e John Rajchman.

78 Zaha Mohammad Hadid (1950–2016), arquiteta britânico-iraquiana, a primeira mulher a receber o Pritzker Architecture Prize, em 2004, responsável, entre outros trabalhos, pelo centro aquático das Olimpíadas de Londres em 2012, pelo Museu de Arte da Michigan State University, pela Casa de Ópera Guangzhou na China, pelos Maggie's Centres do Victoria Hospital (2006) em Kirkcaldy, na Escócia.

Ela gostava da ideia de que quem frequentava uma exposição queria ter uma relação interpessoal, uma experiência solitária com a obra de arte. Daí aqueles "oclinhos"… Ligia fazia exposição para que o frequentador pudesse ter uma outra experiência de arte, mais individualizada. E depois ela radicalizou com a questão da terapia.

PAULO SERGIO DUARTE: A questão da Lygia é outro caso. A minha abordagem da questão da Lygia Clark é que, a partir de um determinado momento, ela fratura a equação estética de tal maneira que cria um impasse, e isso eu chamei de "estilo tardio de Lygia Clark", aproveitando um termo de Edward Said,[79] que escreveu sobre o "estilo tardio",[80] inspirado pelas leituras dos escritos[81] de Theodor Adorno.

Adorno criou o conceito de estilo tardio para falar das últimas obras de Beethoven, como a "Missa Solemmis", as sonatas de n. 28 a n. 32, para os quartetos, do 12 ao 16. Adorno fala em estilo tardio porque é um estilo que modifica inteiramente o estilo que vinha sendo desenvolvido até aquele ponto. Então, Beethoven aí deixa de ser o clássico, o companheiro e discípulo de Haydn, para virar um Beethoven que anuncia o romantismo de uma forma brutal. No caso da Lygia Clark, na medida em que a obra de arte só se constitui com a participação, acontece o mesmo.

É diferente do *Parangolé* do Hélio Oiticica. O *Parangolé* exige a participação. Hélio Oiticica, com o *Parangolé*, exige a participação de um dançarino, e que seja um bom dançarino, mas você como espectador pode fruir a obra. No caso dos últimos trabalhos da Lygia, a obra de arte só se constitui com a participação do público, e não há fruição externa. Então, a equação estética é quebrada, porque você só tem o lado da produção e não tem o lado da fruição, ou seja, da recepção. O receptor desaparece, porque o receptor tem que estar no interior, constituindo a obra. É a equação estética inteira que se quebra, é como se você escrevesse um romance em que o substrato se constituísse através do ato

79 Edward Wadie Said (1935–2003), crítico literário, professor de literatura na Universidade de Columbia, referência fundamental no campo dos estudos pós-coloniais e um dos mais importantes intelectuais palestinos do século XX. Autor de *Orientalismo: a invenção do Oriente pelo Ocidente*, *Reflexão sobre o exílio e outros ensaios*, *Estilo tardio*, entre outras obras.

80 Trata-se do livro *On late style: music and literature against the grain*, de Said, publicado postumamente em 2006 (e no Brasil, pela Cia. das Letras, em 2009, com tradução de Samuel Titan Jr.). O livro reúne um conjunto de conferências e o curso "Últimas obras e estilo tardio", realizados por Edward Said durante os anos 1990. O material foi revisto e organizado por Richard Poirier e Michael Wood.

81 A referência crítica fundamental de Said, nessa série de estudos, foi "O estilo tardio de Beethoven", ensaio de 1937 de Theodor W. Adorno.

de escrever o romance, e não houvesse romance para você ler. É como se um poema só existisse se você escrevesse o poema no momento da leitura, e não pudesse haver um simples leitor, que fosse leitor apenas. É uma obra que só se constitui através da participação. E eu quero diferenciar bem isso da questão do *Parangolé*. Porque o *Parangolé* é uma manifestação estética a que você pode assistir e que é, aliás, uma performance muito interessante de ser assistida.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Lygia transforma o público em coautor da obra.

PAULO SERGIO DUARTE: Aí desaparece o público. Exatamente: desaparece o receptor. São duas ou três pessoas que constituem aquilo. Não adianta você ficar lá no meio de uma multidão, não adianta ter quarenta pessoas assistindo aquelas pessoas vestindo aquelas roupas. Se você não vestir as roupas, você não experimenta a obra. Então, a experiência estética fica reduzida à participação e a isso eu chamei de "estilo tardio da Lygia", quando ela quebra essa fratura e está às vésperas de se tornar terapeuta. E na verdade aquilo é uma extensão da obra de arte, todas aquelas experiências terapêuticas.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você acha que essa visão do público como coautor teve continuidade depois na arte brasileira?

PAULO SERGIO DUARTE: Existe essa "estética relacional" hoje, e está aliás muito na moda. Os coletivos de arte, cuja obra é o fato de eles se encontrarem, pensam assim: a obra é o que se realiza nesses encontros. E então, existe essa chamada "estética relacional" que está na moda hoje e que não faz referência, na sua história, ao passado brasileiro dessas experiências que foram muito precoces e radicais, primeiro o *Parangolé* do Hélio, no início dos anos 1960, e logo depois o trabalho da Lygia, a partir do *Caminhando*[82] em diante, até ela se tornar terapeuta. E Lygia só vai se tornar terapeuta por volta de 1974.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E ela morre em 1988. Os dois morreram muito cedo. Hélio morreu muito cedo.

PAULO SERGIO DUARTE: Hélio Oiticica morreu com 42 anos, em 1980. Ele teve um AVC. E a Lygia quando morreu, em 1988, tinha 68 anos. Todos muito moços para os padrões atuais.

---

82 *Caminhando*: ação proposta em 1964 por Lygia Clark (1920–1988) que consistia em um participante cortar uma fita de Moebius longitudinalmente, em toda a sua extensão. Com essa proposição, ela encerrava a fase dos *Bichos* (construções articuladas por meio de dobradiças que exigiam a coparticipação do observador) e sublinhava, em seu trabalho, a ideia de obras que superassem a própria ideia de obra e privilegiassem atos realizados pelos participantes. Saindo da matéria dura para a constituição flexível da série de *Bichos* metálicos (1960–1964) e, em seguida, para a borracha da fita de Moebius distorcida da *Obra mole* (1964), em *Caminhando*, a fita é recortada, até o seu esgotamento longitudinal, e é este ato o aspecto fundamental da proposição.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você acha então que hoje temos um panorama de arte ainda muito referente aos anos 1960?

PAULO SERGIO DUARTE: Sim. Eu acho que quando a gente fala do corte histórico da arte contemporânea isso já é uma coisa reconhecida. Aliás, recentemente, o filósofo americano Arthur Danto[83] e o historiador alemão Hans Belting[84] simultaneamente formularam uma mesma teoria, sem conversar um com o outro. Assim como René Descartes e Galileo Galilei formularam a teoria da inércia, sem conversar um com o outro, no século XVII. Isso já era engraçado naquela época e é mais engraçado ainda hoje em dia. Hans Belting e Arthur Danto formularam a teoria do fim da arte, tal como ela é conhecida do Renascimento até agora. E marcam no início dos anos 1960 o surgimento de uma nova arte. O livro do Arthur Danto se chama a *Arte depois do fim da arte* e o do Hans Belting se chama *O fim da arte*. Mas é uma formulação que toma como referência esses anos 1960 como sendo o início de uma história da arte diferente daquela dos 400 ou 500 anos anteriores.

É uma teoria interessante para você verificar as transformações que ocorreram. É desinteressante de outra maneira porque reconhece a arte como sendo um fenômeno tipicamente, e exclusivamente, ocidental. Ou seja, não existiria arte persa, arte egípcia, arte oriental, arte africana, porque se reconhece o fenômeno artístico como algo surgido no Renascimento. A arte, como tal, surge no Renascimento e desaparece como tal, tomando uma nova fisionomia nos anos 1960. A tal ponto isso é radical em Hans Belting que ele escreveu um belíssimo livro sobre a iconografia medieval, que está traduzido para o português, que tem como subtítulo "A história da imagem antes da história da arte", isto é, antes da era da arte. Então ele trata toda a Idade Média como um período em que não existe arte.

MARÍLIA SOARES MARTINS: O que existe é a iconografia religiosa.

---

83 Arthur Coleman Danto (1924–2013), filósofo e crítico de arte norte-americano, colaborador do jornal *The Nation* de 1984 a 2009, professor de filosofia na Universidade de Columbia de 1951 a 1992, autor de *The transfiguration of the commonplace* (1981), *The philosophical disenfranchisement of art* (1986), *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective* (1992), *After the end of art* (1997), *What art is* (2013), entre outras obras.

84 Hans Belting, historiador da arte alemão, nascido em 1935, professor da Universidade de Heidelberg, da Universidade Ludwig-Maximilians de Munique, do Instituto de História da Arte e Teoria da Media do State College de Design de Karlsruhe, diretor do Centro Internacional de Pesquisa em Estudos Culturais de Viena, autor de *The end of the history of art?* (1987), *Likeness and presence: a history of the image before the era of art* (1997), *An anthropology of images: picture, medium, body* (2011), entre outras obras.

PAULO SERGIO DUARTE: Sim. Mas a iconografia religiosa continua no Renascimento, com uma força tremenda, e a mitológica também. Agora, você achar que Giotto não é arte é complicado. Então há outras questões. Essa questão do fenômeno artístico, para mim, é diferente: eu sou de uma geração muito marcada pela leitura do George Bataille[85] das cavernas de Lascaux. Ou seja, se o Homem era, para a nossa época, muito marcado pela antropologia de Claude Lévi-Strauss,[86] a passagem da natureza para a cultura é marcada pela proibição do incesto, pela persistência de uma linguagem, pelo tratamento especial dado aos mortos. Mas o que completaria de fato essa passagem seria o surgimento das artes. Então, o fenômeno de humanização completa do Homem estaria na cultura, no momento em que aparece a arte nas paredes de Lascaux, de Altamira. E isso é diferente de quem considera que a arte só aparece no Renascimento e que se extingue nos 1960. Mas a mudança dos anos 1960 é um fato.

FLORA SÜSSEKIND: Você mesmo dedicou um livro[87] às transformações dos anos 1960 no Brasil.

PAULO SERGIO DUARTE: Aquele meu livro é voltado para um público leigo. Nele há coisas importantes para mim. Uma é diferenciar a nova figuração da *pop art* americana; ou seja, a *pop art* americana pode operar dentro dos padrões da razão cínica, pode deslocar lata de sopa tal como ela está na parede do supermercado e ir para a parede do museu, ou o rosto da estrela tal qual na revista e ir para a parede do museu. A nova figuração não tem essa razão cínica. Não existem no Brasil essas operações. Não adianta ver em Rubens Gerchman[88]

---

85 Georges Bataille (1897–1962), escritor francês cuja obra se estende pelos campos da literatura, da filosofia, da antropologia, da economia, da sociologia e da história da arte, autor, entre outros livros, de *História do olho*, *O erotismo*, *A literatura e o mal, A parte maldita* e *A experiência interior*. Paulo Sergio Duarte se refere aí ao livro de Georges Bataille, *La peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art*, publicado pela editora suíça Skira em 1955.

86 Sobre Claude Lévi-Strauss, ver nota 176, p. 238.

87 Trata-se do livro *Anos 60: transformações da arte no Brasil,* de Paulo Sergio Duarte, publicado pela Editora Campos Gerais em 1998.

88 Rubens Gerchman (Rubens Herschmann, 1942–2008). Pintor, desenhista, gravador, escultor, professor, programador visual em revistas e editoras, personagem-chave na nova figuração brasileira dos anos 1960, Gerchman passou, ainda jovem, pelo Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, frequentou a Escola Nacional de Belas-Artes (entre 1960 e 1961), recebeu influência da nova objetividade brasileira, do novo realismo europeu (divulgado pelo crítico francês Pierre Restany) e dialogou intensamente com o universo da cultura de massa, da notícia popular, com a arte *pop* norte-americana, com o contexto político brasileiro imediato e com os fatos corriqueiros do cotidiano. Como atestam obras de caráter social mais explícito, como as suas *Caixas de morar*, como *Elevador social* e *Ditadura das coisas*, apresentadas na mostra coletiva "Opinião 66". Como atestam as séries *Registro policial*, *Beijos* ou, ainda, *A bela Lindoneia, a Gioconda do subúrbio*, obra paradigmática do artista, que é

uma operação *pop,* porque há uma deformação da imagem e ele não usa o *ready-made*, há ali uma caricaturização. Ou seja, esse cinismo não existe para um artista nos anos 1960 no Brasil, num país sofrendo o impacto de um golpe militar e com metade da população ainda vivendo na área rural. É importante lembrar que o censo de 1960 mostrou que a população brasileira tinha 48% em área urbana e 52% em área rural. Hoje temos mais de 85% da população brasileira em área urbana e apenas 15% em área rural. Houve uma mudança estrutural. Mas, nessa questão dos anos 1960, o artista brasileiro não opera com a razão cínica, que é o operador principal da *pop*. A *pop art* de Roy Lichtenstein[89] e de Andy Warhol[90] trabalha na crítica da sociedade de consumo avançada, com valores na razão cínica.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Aqui existe uma militância política nessa deformação também.

PAULO SERGIO DUARTE: Claro. Há uma crítica política. É um exercício de crítica. Aquelas questões do Antonio Dias, aquelas coisas viscerais dos anos 1960 dos trabalhos do Antonio vão durar até 1968. De 1964 até 1968, há uma crítica muito contundente à questão contemporânea, naquelas imagens de vísceras, genitálias masculinas e femininas, tudo numa única história em quadrinhos, que não existe em nenhuma página de revista em quadrinhos. Ou seja, não existe página de revista em quadrinhos... Ele fez que nem as histórias em quadrinhos, só que aquelas histórias em quadrinhos não existem em lugar nenhum, a não ser naquela obra. Ao contrário das histórias de quadrinhos de Roy Lichtenstein, que existem na revista, antes de existirem no trabalho de arte.

VERA LINS: Eu queria perguntar a você, Paulo Sergio, o que, para você, é a crítica de arte?

---

a apropriação pictórica de *fait-divers* da imprensa sensacionalista, retrato da história de um amor impossível que levaria ao suicídio uma mocinha de 18 anos. Depois de viver em Nova York de 1968 a 1972, Gerchman, de volta ao Brasil, redefiniria e modernizaria a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, durante o período, entre 1975 e 1979, em que atuou como seu diretor.

89 Roy Fox Lichtenstein (1923–1997), artista norte-americano, uma das figuras fundamentais da *pop art*, cuja obra dialogaria de perto, sobretudo até meados dos anos 1960, com as histórias em quadrinhos e os anúncios comerciais, reproduzindo, propositadamente, seus procedimentos gráficos e empregando técnica pontilhista, cores brilhantes e delineadas por fortes contornos negros, e revisitando, na mesma época, obras de Cézanne, Van Gogh, Picasso e Mondrian. Importantes, igualmente, em seu trabalho, seriam a série *Brushstrokes*, produzida em 1965–1966, na qual tematiza o gesto pictórico, a pincelada, ao lado das *Mirrors paintings*, iniciadas em 1969, do conjunto de naturezas-mortas a que se dedicaria nos anos 1970 e 1980 e dos "interiores", dos anos 1990.

90 Sobre Andy Warhol, ver nota 199, p. 255.

PAULO SERGIO DUARTE: *Back to Kant.* Outro dia eu fui sair com a minha filha, Luisa Duarte, e ela me levou a duas exposições de arte, uma delas lá no Solar dos Abacaxis no Cosme Velho, onde havia um "encontro de deleuzianos". Literalmente: "encontro de deleuzianos". E aquilo para mim é o jardim de infância, *Kindergarten,* adultos brincando de filosofia. Ou seja, a filosofia virou um brinquedo, um tema com o qual você brinca, como se fosse no jardim de infância. Então, aquilo para mim só reforça o *Back to Kant*. Ou seja: vamos voltar a postular um pensamento crítico de um estatuto superior lembrando a palavra crítica na obra kantiana, porque, tal como está sendo conduzida por um certo discurso deleuziano sobre a arte, não funciona. A arte perde completamente o seu estatuto próprio e sua função cognitiva. Ou seja, a graça da arte é se diferenciar do conhecimento científico e ser também um conhecimento diferente do conhecimento religioso. O conhecimento religioso se entrega através da adesão cega aos dogmas de uma fé, ele se entrega aos dogmas de uma fé. O conhecimento científico se entrega pelo domínio de um objeto, construindo um modelo paralelo de conhecimento de como funciona aquele objeto. O conhecimento da arte funciona de outra maneira. Funciona na medida em que você recebe o impacto daquilo que você nunca tinha pensado que ia receber antes. Ou seja, ninguém pode fazer uma teoria da arte para ser confirmada daqui a dez ou vinte anos, como é possível na ciência. Os cientistas podem formular teoria que só vamos ver demonstrada materialmente e fisicamente daqui a trinta ou quarenta anos. É comum a gente ver na física, por exemplo, postulados assim. Na arte, só existe *a posteriori*. Sem experiência da arte, você não tem juízo sobre ela. Então, a arte é um conhecimento diferente. Esse conhecimento, nesses encontros que eu tenho visto, está desaparecendo; essa função cognitiva da arte está desaparecendo mesmo e mais ainda quando recebe rótulo. Esse negócio de arte feminina, arte gay, arte política, arte isso ou aquilo... Só me interessa saber se é arte. Se é gay, ou não é gay, isso é secundário. Só me interessa se tem qualidade poética. Seja feminina ou não. Interessa é a potência poética de uma determinada obra. Aliás, eu conheço grandes artistas que são masculinos, evidentemente, na vida privada, e que fazem uma obra feminina. E conheço o contrário, mulheres extremamente femininas que fazem uma obra masculina. Um exemplo é Carmela Gross.[91] Para

91 Carmela Gross (Maria do Carmo Gross Nitsche), artista plástica nascida em São Paulo, em 1946. Graduada em arte pela Fundação Armando Álvares Penteado, professora de artes plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, seu trabalho, cuja base é o desenho, se desdobra em esculturas, pinturas, guaches, gravuras e intervenções urbanas, como *Cascata*, a escadaria irregular de concreto criada para a Bienal do Mercosul, unindo dois níveis da orla do Rio Guaíba, *Escada* (1968), quando projetou degraus num barranco em São Paulo, ou *Buracos* (1994), quando produziu uma série de fendas no chão, ou como, em 1999, nas bandagens negras pregadas na Oficina

não citar uma que está aqui presente, também mais jovem, Ana Holck,[92] que faz aquelas estruturas em tensão...

VERA LINS: E o que caberia à crítica hoje?

PAULO SERGIO DUARTE: À crítica cabe voltar à filosofia e dialogar mais intensamente com a filosofia... Leio muito Giorgio Agamben,[93] por exemplo. Eu gosto muito dos artigos dele. Acho interessante o Agamben porque ele consegue discutir os textos de Michel Foucault[94] sem abrir mão da teoria do sujeito. Ele constrói uma teoria do sujeito, usa recursos foucaultianos no interior de uma teoria do sujeito, coisa que o Foucault não fazia. Foucault retirava o sujeito da história. Então, eu acho interessante o trabalho do Agamben. Aquele texto do Agamben intitulado "O que é um dispositivo?"[95] é ótimo! Só um italiano com a cultura clássica vai se lembrar dos dispositivos de negociação com a cultura pagã, que são o que sustenta a Santíssima Trindade, e ao mesmo tempo diz que Deus é um só. É formidável dizer que Deus é uma trindade e ao mesmo tempo

---

Cultural Oswald de Andrade, e, em 2002, por meio das luzes fluorescentes distribuídas pelo prédio do Sesc Belenzinho e na fachada da Fundação Bienal de São Paulo.

92 Ana Holck, artista e arquiteta carioca, nascida em 1977, cujo trabalho, em geral em grande escala e empregando com frequência materiais industriais fora de seu uso habitual, é norteado por um pensamento arquitetônico e por investigações sobre o espaço e a experiência da forma. Entre suas exposições mais importantes estão "Bastidor", no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 2010; "Notas sobre obras", na Galeria Mercedes Viegas e "Canteiro de obras" no Paço das Artes, São Paulo, em 2006; "Elevados", no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, em 2005, "Quarteirão", no Mariantonia, na USP, e "Fuga" na Funarte, Rio de Janeiro, ambos em 2004, "Transitante", na Galeria Cândido Portinari, na Uerj e no Centro Cultural São Paulo, em 2003.

93 Giorgio Agamben, filósofo italiano nascido em 1942. Formado em direito, com uma tese sobre o pensamento político de Simone Weil, foi o responsável pela edição italiana da obra de Walter Benjamin. Foi professor de estética e filosofia no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza e também na Universidade de Rennes 2 – Haute Bretagne, nas universidades de Macerata e de Verona, dirigiu o Collège International de Philosophie em Paris, autor de *Infância e história: destruição da experiência da história* (1979), *Linguagem e morte* (1982), *Ideia da prosa* (1985), *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua* (1995), entre outras obras.

94 Michel Foucault (1926–1984), filósofo e historiador das ideias francês, um dos pensadores fundamentais da segunda metade do século XX, autor, entre outras obras, de *História da loucura na idade clássica* (1961), *O nascimento da clínica* (1963), *As palavras e as coisas* (1966), *Arqueologia do saber* (1969), *A ordem do discurso* (1970), *Isto não é um cachimbo* (1973), *Vigiar e punir* (1975).

95 "O que é um dispositivo?" foi a conferência apresentada por Giorgio Agamben na Universidade Federal de Santa Catarina e na Fundação Casa de Rui Barbosa quando esteve no Brasil em 2005. Foi publicada em 2006 na Itália (*Che cos'è un dispositivo?*, pela Nottetempo) e no Brasil (na revista *Outra Travessia*). Em 2009, seria incluída no livro *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, de Giorgio Agamben (Tradução de Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó – SC: Argos, 2009).

é um só. Como dizia um neto meu, Deus são quatro: o pai, o filho, o Espírito e o Santo!

VERA LINS: Nesse estatuto da crítica de arte hoje, há uma forte relação entre crítica e universidade. Muitos professores foram críticos ou são críticos de arte. Então tem um certo espaço muito estreito para a crítica de arte jornalística, que no entanto tem essa função da formação do público. A maioria dos críticos vira professores, como você mesmo. Eu queria perguntar para você sobre o crítico como professor. E uma outra questão é ver nesse *Back to Kant* uma preocupação formal, ou um certo formalismo. Eu li um texto seu sobre o Eduardo Sued e ali é evidente a sua preocupação formal, que é solicitada pela obra. No entanto, o formalismo é considerado dogmático. Eu queria saber se é possível hoje ter um pensamento formal, ou exercitar um formalismo, para além do dogmatismo.

PAULO SERGIO DUARTE: Na questão da crítica que você pergunta, a primeira condição hoje de o crítico exercer a crítica é ele exercer também uma teoria da arte. Já se foi o tempo em que o crítico poderia ser um resenhista de exposição. Se ele não tiver uma intimidade com a teoria da arte, não tem condições de ser crítico. E teoria da arte é o nome que se dá hoje ao que se chamava até pouco tempo de estética. Se ele não tiver um pensamento estético, um pensamento de teoria da arte, ele não vai conseguir dar conta do recado, nem no ateliê do artista, nem na exposição, nem no museu nem em lugar algum. Então houve uma época em que o estatuto do teórico e o estatuto do historiador e o estatuto do crítico estavam separados. Hoje eu acho que o crítico e o teórico têm que conviver juntos sim, se não não dá conta do recado. Sobre a outra parte da sua pergunta, que era sobre o formalismo… Eu vou fazer uma provocação aqui: para mim, a forma é a morada da arte; onde não há forma, não há arte, mesmo que essa forma seja um informe. Então, outra coisa é você pensar que a forma é geradora da própria forma e não procurar o contexto histórico em que emerge aquela forma. Eu estou do lado daqueles que, ao pensar a forma, pensam também a situação histórica de emergência daquela forma, e pensam como coordenar essas instâncias mediadoras entre a forma na obra e a situação histórica em que ela emerge, coordenar essas instâncias mediadoras para examinar a questão da forma. Agora sem a forma, ou com a negação da forma, não há arte. Para entender a negação da forma é preciso pegar o dadaísmo. O dadaísmo é a antiarte, propositadamente. Faz trabalho de antiarte propositadamente, faz negação da forma. Mas a negação da forma pressupõe que exista forma, para haver a negação daquela forma. Então, hoje em dia, em nome do combate ao formalismo, dá-se lugar a leituras da obra de arte que substituem inteiramente a sua dimensão estética, que só pode residir na forma ou na antiforma. A arte

passa a ser objeto de análises conteudísticas absolutamente esquisitas. Então, não são questões da arte. Eu já ouvi uma vez, numa palestra que eu fiz em Curitiba, uivos na plateia, quando eu falei isso, que a forma é a morada da arte. A arte habita a forma. Agora, você pensar que essa forma vai gerar outra forma, que gera outra forma, que gera outra forma, aí você cai no formalismo. Se você devolve essa forma a uma situação histórica em que ela emergiu e examina as instâncias mediadoras e a situação histórica em que ela emergiu, você não está incorrendo num erro formalista. Além disso, quero dizer que os escritos de Clement Greenberg,[96] no final dos anos 1940 e durante os anos 1950 ou no início dos anos 1960, foram excelentes para a teoria da arte, muito melhores do que aquele bando de sociólogos da arte que existia nos Estados Unidos então, e dos quais não sobrou nada hoje. Aliás, até se está discutindo Greenberg, seja ele formalista ou não. Mas ninguém discute aqueles sociólogos da arte que existiam naquela época. E não é examinando conteúdos sociais, e conteúdos de classe das obras de arte, que se faz uma boa crítica. Houve até um momento em que a *Monthly Review* – revista que o Carlos Zilio, aqui presente, conhece bem, independentemente de ele gostar da sofisticadíssima *October* – disse que o expressionismo abstrato era agenciado pela CIA! Vejam só: agenciado pela CIA! Aí você discutia os trabalhos de Jackson Pollock, Wilhelm de Kooning, Mark Rothko, à luz das estratégias de uma agência de inteligência, o que é um completo absurdo!

FLORA SÜSSEKIND: Você e Antonio Dias chegaram a ter projetos em comum. Vocês tiveram um projeto ligado à arte contemporânea na Paraíba…

PAULO SERGIO DUARTE: Sim. Foi um Núcleo de Arte Contemporânea, da Universidade Federal da Paraíba.

FLORA SÜSSEKIND: E como é que foi? Funcionou muito tempo?

PAULO SERGIO DUARTE: Funcionou uns tempos. Houve muita resistência local, houve muita resistência. Muita gente me dizia: "Esse negócio de trazer artista de fora para cá é péssimo, porque o bom daqui é que eles não vêm de fora, criam tudo aqui mesmo". Como se Francisco Brennand,[97] por exemplo, não

96 Sobre Clement Greenberg, ver nota 205, p. 258.

97 Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand (1927), ceramista, escultor, desenhista, pintor, tapeceiro, ilustrador, gravador brasileiro, que inicia sua trajetória, nos anos 1940, como pintor, em cuja obra se destacariam as naturezas-mortas, Francisco Brennand inicia sua carreira como pintor e escultor no fim da década de 1940. Descobre a cerâmica como meio de expressão privilegiada depois de viagem à França, em 1949, quando participa de cursos com André Lhote (1885–1962) e Fernand Léger (1881–1955) e conhece, de perto, também, o trabalho de Pablo Picasso (1881–1973) e Joan Miró (1893–1983). Desde os anos 1950, se dedicaria a objetos, painéis, esculturas e murais

tivesse viajado, ou aprendido qualquer coisa observando a arte de fora do Recife.

FLORA SÜSSEKIND: Mas as discussões locais foram importantes? E desse período lá resultou algum texto seu?

PAULO SERGIO DUARTE: Foi interessante para despertar para a existência de outras linguagens. Há alguns artistas que se manifestam sobre isso até hoje dizendo que foi importante ver a arte de fora do Nordeste naquela época. O problema foi nos dedicarmos de forma exclusiva às manifestações de arte contemporânea, sem diálogo com as manifestações locais. Não incorporamos as manifestações locais na programação. Só nos interessava mostrar as experiências mais radicais contemporâneas. Assim, o Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) existe até hoje, mas inteiramente isolado do restante da Universidade Federal da Paraíba. E a universidade reagiu à programação do NAC, com questões de ordem mais conservadoras. Por exemplo, uma arquiteta, na época bem atualizada, investiu muito tempo e recursos volumosos num catálogo da obra do pintor oitocentista brasileiro Pedro Américo. Por quê? Pedro Américo nasceu na Paraíba. Ele apenas nasceu na cidade de Areia; passou todo o resto da vida no Rio de Janeiro e na Itália. Então, esse negócio de ser paraibano na certidão de nascimento para eles era muito importante. E o fato de a gente fazer uma programação cultural com artistas de fora da Paraíba causou resistência. Levamos nordestinos como Tunga[98] ou como o próprio Antonio Dias. Mas quando a programação teve o carioca Cildo Meireles,[99] o paulista Claudio Tozzi,[100] ou o também carioca Rubens Gerchman, eles reagiram.

---

cerâmicos. Em 1971, reformaria a fábrica de cerâmica de seu pai, próxima a Recife, transformando-a em um ateliê, no qual exporia continuadamente o seu trabalho.

98 Tunga [Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão] (1952–2016), escultor, desenhista, arquiteto e *performer* brasileiro cuja obra opera no cruzamento entre a produção de objetos e uma dimensão performático-narrativa. Daí se referir a seus objetos como "instaurações", isto é, como simultaneamente "ações" (próximas ao universo da performance e do teatro) e "instalações" (objetos em espaço expositivo).

99 Sobre Cildo Meireles, ver nota 88, p. 209.

100 Claudio José Tozzi, arquiteto, pintor, artista gráfico paulista, nascido em 1944, cujo trabalho inicial – de que são exemplares *Usa e abusa* (1966) e *Bandido da Luz Vermelha* (1967) – dialogaria estreitamente com a *pop art* norte-americana, utilizando referências aos quadrinhos, a sinais de trânsito, bandeiras, anúncios, imagens de jornal. Ao longo da década, intensificaria as referências políticas, como em *A prisão* (1968) ou *Guevara vivo ou morto* (1967). Nos anos 1970, se dedicaria a pesquisas formais e cromáticas, como na série *Parafusos*, e a trabalhos mais conceituais, como *Dissociação das cores* (1974), trabalhando, nas décadas seguintes, tanto com a abstração geométrica, quanto com séries crítico-figurativas de imagens identitárias nacionais, como nos seus muitos papagaios e coqueirais.

Na Paraíba, além das minhas atividades no Núcleo de Arte Contemporânea, eu dava aula de estética para o Departamento de Arte e Educação da Universidade Federal da Paraíba. Meus assuntos eram o trabalho artístico no ateliê e o urbanismo. Fiz também um trabalho de pesquisa sobre o uso das cores nas fachadas das casas populares de Cabedelo. Isto ainda bem antes da divulgação das pesquisas de Anna Mariani.[101] Fiz meu trabalho em 1978. Só que eu pegava todas as casas de uma rua, sem sortear as casas que me agradavam. Eu escolhi uma rua de pescadores, a Rua Miramar, em Cabedelo, e registrei o lado esquerdo e o lado direito de todas as casas. E mostrei para os meus alunos como havia uma inteligência cromática naquele uso de cores nas fachadas daquelas casas, uma inteligência que eu não encontrava na arte que eles faziam, em que era tudo tenebroso, tudo ocre, e havia um gosto terrível da classe média pelo ocre.

Pesquisando o uso de cores nas fachadas das casas de classe média alta, em Tambaú, percebia-se que não havia ali uma inteligência cromática como a que havia naquele jogo de cores nas fachadas das casas dos pescadores. Ali eu mostrava a liberdade popular. A ausência de culto de certos valores nos meios populares implica uma liberdade estética muito maior. E essa liberdade maior resultava na inteligência com a qual os moradores de casas populares podiam combinar as cores em ruas da cidade. Uma coragem e uma liberdade que não se viam em endereços da classe média de João Pessoa. Eu usei essa pesquisa nas aulas de estética que dei na Universidade Federal da Paraíba.

MARÍLIA SOARES MARTINS: A classe média preferia a monotonia das cores ocres.

PAULO SERGIO DUARTE: Sim. Isso tinha a ver com uma certa melancolia. Um estado de alma melancólico porque é muito ocre para um lugar todo solar. Onde os bairros populares desfrutavam dessa outra estética não havia essa melancolia. Essa pesquisa fez parte do trabalho do NAC.

FLORA SÜSSEKIND: Eu queria perguntar a você sobre um livro que você fez em que há uma espécie de parceria com o cineasta Murilo Salles, aquele livro que tem um DVD e que inclui uma série de depoimentos de críticos.

PAULO SERGIO DUARTE: O DVD é do Murilo Salles. Muita gente viu o DVD, mas não leu o texto. Eu brinco sempre que todo texto meu tem, lá no meio, a seguinte frase: "O primeiro leitor que chegar aqui nesta frase ganha um Porsche zero km". Pois o Porsche está há quarenta anos na garagem e ninguém

101 Anna Helena Mariani Bittencourt, fotógrafa carioca, nascida em 1935, que estudaria com Claude Kubrusly, Cristiano Mascaro e Maureen Bisilliat, dedicando-se, desde os anos 1970, a viagens ao Recôncavo Baiano, documentando a paisagem, o trabalho feminino e manifestações culturais. Realizaria, desde 1976, um conjunto expressivo de fotos de fachadas e da arquitetura das habitações populares brasileiras de Alagoas, Bahia, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe, que seria compilado nos livros *Pinturas e platibanda* (1987) e *Façades* (1988).

foi buscar... [*risos*]. Esse projeto tinha um DVD e um CD-ROM. O CD-ROM trazia 15 entrevistas com críticos de arte que eu fiz, todas praticamente com as mesmas perguntas. Entre os críticos estavam Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, Ferreira Gullar… Mas aquele livro se vincula à questão da existência (ou não) da pós-modernidade. O livro retirava do campo estético a questão da pós-modernidade para colocar no campo histórico mais amplo e respondia a uma tendência de localizar na arquitetura, principalmente nos trabalhos de Philip Johnson e Robert Venturi, o início da pós-modernidade.

Eu digo aí que não existem dois fenômenos. O Holocausto, Hiroshima e Nagasaki são fenômenos históricos em que a ciência perde de vez em ser vista como mera aliança para o progresso. O Holocausto é gerido cientificamente, num projeto de administração científica do extermínio de um povo. No Brasil, houve extermínio de tanto índios quanto judeus na Segunda Guerra Mundial. Só que o extermínio dos judeus aconteceu em quatro anos. E aqui no Brasil os cinco milhões de índios mortos e assassinados foram vítimas de um genocídio ao longo de 400 anos. Lá na Europa o genocídio dos judeus ocorreu em quatro anos. E a mesma Segunda Guerra Mundial ainda produziu outras matanças coletivas, como a das bombas de Hiroshima e Nagasaki, no Japão, o que foi uma demonstração do que significa pôr a ciência a serviço da morte. Então, todo aquele caráter iluminista da ciência se perdeu. A ciência passou a ter uma natureza ambígua, historicamente ambígua, a partir desses fenômenos.

Há um primeiro elemento, que é ético e moral, com relação à ciência. E há um segundo elemento socioeconômico, que é a autonomia do capital financeiro em relação ao capital produtivo. Isso não existia na época em que o conceito de capital financeiro foi forjado, no início do século XX. O capital financeiro era o próprio investidor da indústria, mas, a partir dos anos 1970, houve um despregamento progressivo do capital financeiro. Em terceiro lugar, e o que é mais evidente e mais claro como marca da pós-modernidade, há o deslocamento brutal da produção de valor, que passa das mercadorias do trabalho convencional para o trabalho intelectual. Certos produtos, hoje, são resultado de 99% de trabalho intelectual e apenas 1% de trabalho manual. Então, esse deslocamento da produção de um valor, do trabalho convencional para o trabalho intelectual, é um fenômeno novo no capitalismo contemporâneo.

O despregamento da ciência, que antes era aliada do progresso e hoje também pode ser aliada da mais terrível regressão, como no caso do Holocausto e de Hiroshima e Nagasaki, é uma questão ética e moral que nos atormenta. E o despregamento do capital financeiro, que adquiriu autonomia sobretudo com a informatização e a automação, pode ser comprovado pelo fato de que você pode especular de manhã no mercado de Hong Kong e de noite na bolsa de

Tóquio e faz isso sem sair de casa. O trabalho convencional é marginal hoje. O trabalho manual, que estava no centro das preocupações de Karl Marx quando escreveu *O capital*, hoje é periférico, não é um trabalho central para a sobrevivência do sistema.

Então, no meu livro *Arte brasileira contemporânea: um prelúdio*,[102] eu fiz questão de sublinhar esses aspectos para não ficar procurando em poéticas anteriores as manifestações desses fenômenos históricos contemporâneos. Você não vai analisar o dadaísmo ou o surrealismo com essas premissas. Digo o surrealismo não o do Salvador Dalí, mas o de um André Masson,[103] com seus desenhos automáticos. Veja uma pintura conceitual, como a de René Magritte.[104] Existe arte mais conceitual do que a do Magritte? E o surrealismo do Magritte não tem nada de automático. O desenho de Masson tinha automatismo, mas a pintura de Magritte é algo conceitual. Você percebe então que esses fenômenos, que preexistem à contemporaneidade, e o dadaísmo está cheio deles, permitem que se procurem ali certas originalidades na questão da arte.

Hoje, sem dúvida, a relação entre arte e política é muito importante na produção contemporânea, muito importante. É aí que aparece a questão da poética. Ou seja, desde que haja dimensão poética, eu respeito a produção artística. O problema surge quando a relação política eclipsa a questão poética na obra de arte. Eu vi recentemente uma obra de arte que me impressionou: uma grande artista negra americana, cujo nome me foge à cabeça, que fez uma parede de televisões em preto e branco, com vídeos de artistas negros, todos eles com

---

102 DUARTE, Paulo Sergio. *Arte brasileira contemporânea:* um prelúdio. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008. A publicação incluía um DVD realizado pelo cineasta Murilo Salles.

103 André-Aimé-René Masson (1896–1987), artista plástico francês, cujos desenhos chegaram a ser considerados, nos anos 1920, o equivalente plástico da escrita automática e cujos quadros de areia exerceriam forte influência sobre pintores como Jean Dubuffet e Jean Fautrier. Influenciado inicialmente pelo cubismo, Masson frequentaria o Bureau de Recherches Surréalistes, figurando no primeiro número da revista *La Révolution Surréaliste*, desligando-se, porém, do grupo de André Breton depois de recusar o projeto de ação comum contido no Segundo Manifesto Surrealista. Dedicou-se também à ilustração, à cenografia de teatro e ópera, e produziu séries pictóricas voltadas para "Massacres" e "Retratos imaginários".

104 René François Ghislain Magritte (1898–1967), pintor e artista gráfico belga, ligado ao movimento surrealista, cujo trabalho de construção imagética foi pautado por um conjunto peculiar de estratégias de desfamiliarização e de "desafio ao mundo real", incluindo deslocamentos, sobreposições, desmentidos entre palavra e coisa (como na série *La clef des songes*, de 1935), mutações (como o vestido que ganha seios em *Hommage to Mack Sennett*, ou como a pele de um corpo feminino convertendo-se em madeira em *Descoberta*), visões oníricas (como em *Le sens de la nuit*), cenas inquietantes (como a da pintura *L'assassin menacé*, de 1927), formas diversas de traição representacional (de que é emblemática a série *A traição das imagens*, obras nas quais a figura absolutamente reconhecível de um cachimbo se faz acompanhar da inscrição *Isto não é um cachimbo*).

fone de ouvido, murmurando o que eles estavam ouvindo de um solo de John Coltrane.[105] Ela pediu para eles murmurarem o que eles estavam escutando e fez uma parede de murmúrios. Maravilhoso!

FLORA SÜSSEKIND: Que bacana! De quem é?

PAULO SERGIO DUARTE: Da Lorna Simpson.[106] Era lindo, um trabalho lindo.[107] Esse é um trabalho político, entende? É um trabalho étnico com a força da negritude ali presente. Todos os cantores eram negros e negras, a televisão era preto e branco. Havia uma força poética enorme no trabalho.

FLORA SÜSSEKIND: Chegamos até aqui, a essa intensificação contemporânea da relação entre arte e política, começando por uma questão sobre o seu livro sobre os anos 1960. E sobre o diálogo que a produção contemporânea mantém com esse período…

PAULO SERGIO DUARTE: Hoje, muitos artistas veem esse diálogo com os anos 1960 como uma conversa sobre arte e política. Essa é uma conversa muito intensa, que voltou com muita força. E realmente, da produção da década de 1970, ficou uma arte com exigência reflexiva muito mais forte. Vivemos um momento em que os valores com os quais nós fomos formados não estão mais vigentes e arte é um campo de experimentação.

Houve nos anos 1960 um despregamento da arte da questão do mercado. As pessoas não estavam preocupadas com o mercado; elas produziam para o museu, para os espectadores. E, na década de 1980, voltou a questão do mercado com muita intensidade. O fenômeno da volta à pintura foi a alegria dos *marchands*. Vender instalação é difícil. O museu de Inhotim apareceu muito recentemente e é um dos únicos do mundo que tem uma coleção daquela dimensão só de instalações. Nos anos 1980, vender instalação não era fácil e os *marchands* adoraram o retorno à pintura. Mas o retorno à pintura tem dois fenômenos diferentes. Um é o sarcasmo e a ironia da pintura da transvanguarda italiana. E o outro veio da Alemanha, onde o retorno à pintura foi feito através do neoexpressionismo.

---

105 John William Coltrane (1926–1967), um dos maiores saxofonistas e compositores de jazz norte-americano do século XX, que tem, entre seus álbuns mais importantes, *Crescent* (1964), *A love supreme* (1965), *First meditations* (1965).

106 Lorna Simpson, fotógrafa e artista multimídia norte-americana, nascida no Brooklyn, em Nova York, em 1960. Graduada em pintura pela School of Visual Arts de Nova York, com mestrado em artes visuais pela Universidade da Califórnia (San Diego), foi a primeira mulher afro-americana a expor na Bienal de Veneza, em 1990, e a ter uma exposição individual na série *Projects* do MoMA (Museu de Arte Moderna) de Nova York.

107 Trata-se de *Easy to remember* (2001), trabalho no qual 15 pares de lábios murmuram coletivamente a canção dos anos 1930 "It's easy to remember", de Richard Rodgers e Lorenz Hart, de que Lorna Simpson se lembra, de sua infância, mas na versão gravada por John Coltrane no álbum *Ballads*, de 1962.

Historicamente, o expressionismo dos anos 1920 foi o momento em que a arte alemã foi interrompida pelo totalitarismo nazista. A arte alemã estava no auge do expressionismo, o movimento expressionista era um sucesso, e de repente passaram a dizer que aquilo era arte burguesa decadente, que não valia nada. O nazismo censura todo mundo e vai à guerra. A censura e a brusca interrupção levam, então, no pós-guerra, a um retorno do expressionismo. Nos anos 1960–1970, artistas como Sigmar Polke[108] e Georg Baselitz[109] se voltam para questões expressionistas. E mesmo artistas de uma geração mais jovem, como Anselm Kiefer,[110] fazem uma recuperação histórica do expressionismo.

MARÍLIA SOARES MARTINS: No Brasil a volta da pintura, nos anos 1980, também teve uma vertente neoexpressionista...

PAULO SERGIO DUARTE: Mas aqui houve uma certa macaqueação desses fenômenos, que tinham raízes históricas na Europa.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Nem todos. Jorginho Guinle, por exemplo.

PAULO SERGIO DUARTE: Jorginho Guinle[111] sempre foi um pintor europeu, desde sempre. Um pintor absolutamente moderno, brasileiríssimo, mas no sentido

---

108 Sigmar Polke (1941–2010), pintor e fotógrafo alemão, que participaria, nos anos 1960, ao lado Gerhard Richter e Konrad Fischer, do movimento Kapitalistischer Realismus (realismo capitalista), pautado pelas apropriações de imagens da mídia e da propaganda e por dimensão satírica (da política, das convenções artísticas e do universo do consumo) que se manteria ativa em sua obra gráfica e pictórica ao longo das décadas seguintes. Como, nos anos 1980, no seu modo peculiar de trabalhar com a abstração, por meio de experiências com pigmentos, solventes e resinas, de modo a produzir reações espontâneas e resultados cromáticos significativos, mas na contramão das noções de originalidade e autoria. Ou, nos anos 1990, na série *Druckfehler ou erros de impressão*, na qual retrabalharia erros de impressão encontrados ao acaso em jornais, que ampliava e misturava a exercícios pictóricos.

109 Georg Baselitz (Hans-Georg Kern), pintor, gravador e escultor alemão, nascido em 1938, um dos representantes do neoexpressionismo, que, em fins dos anos 1970, rejeitariam a abstração em prol de uma volta a pinturas expressivas e com temas figurativamente explícitos. Seus trabalhos, desde 1969, passaram a ser pintados propositadamente com as figuras de cabeça para baixo, com o objetivo de chamar a atenção não só do que se tematizava ali, mas também do "mundo ao avesso" que foi o período da Segunda Guerra Mundial e a rejeição nazista do expressionismo alemão.

110 Anselm Kiefer, pintor e escultor alemão, nascido em 1945, cuja obra – frequentemente em escala monumental – tem se voltado para uma indagação inclemente e vigorosa sobre o futuro da cultura e da arte (daí a recorrência do tema e da forma do livro, por exemplo) e sobre a história e a cultura alemãs (focando o Holocausto, a arquitetura de Albert Speer, o romantismo alemão, os temas wagnerianos, a poesia de Paul Celan e de Ingeborg Bachmann, entre outros temas).

111 Jorge Eduardo Guinle Filho (1947–1987), pintor, desenhista, ensaísta e gravador brasileiro nascido em Nova York. Atribuía a sua descoberta da pintura ao contato com a obra de Henri Matisse, citando em especial *Mulher lendo sobre fundo negro* (1939). Utilizava telas de grandes dimensões, com vastas áreas de cor, oscilando por vezes entre figuração e abstração, nas quais se evidenciam a gestualidade, o ritmo das pinceladas, trabalho em constante diálogo (mas com linguagem cromática própria) não apenas com

de uma formação sofisticadíssima de pintura. Jorginho Guinle foi aproveitado por essa turma da chamada Geração 80 para servir como porta-estandarte desse retorno à pintura daquela década. Jorginho nunca deixou de pintar, ele sempre pintou, desde 1967 até morrer, em 1987. Jorginho Guinle não voltou à pintura, não redescobriu a pintura nos anos 1980. Sempre pintou.

Eu acho que vai haver um filtro, não é? Estão ocorrendo manifestações dessa nova pintura brasileira. Há algumas manifestações que acho que vão ficar muito datadas, enquanto outras vão se libertar e vão operar um processo de transformação muito grande. Eduardo Sued está com mais de 90 anos e continua pintando… A pintura não vai morrer. Mesmo que o próprio Hélio Oiticica, que tinha uma inteligência cromática enorme, tenha declarado a morte da pintura nos textos dele.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E o Brasil tem pintores como Iberê Camargo...

PAULO SERGIO DUARTE: Fabuloso e raro. O Brasil tem um artista como Iberê, tem um artista como Guignard...

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você tem um livro sobre Guignard.

PAULO SERGIO DUARTE: O livro sobre Guignard foi resultado de uma curadoria que eu fiz para o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Há dois anos, fiz a curadoria de uma exposição do Guignard no Museu de Arte Moderna de São Paulo para mostrar a potência dele em diversos gêneros, principalmente retrato e paisagem... Guignard pintou a cidade sem chão... Minha mãe achava que Guignard tinha razão, que este país não tinha chão mesmo, que nada vinga neste país e que por isso Guignard pintava tudo no ar [*risos*]. Minha mãe era muito conservadora. Então eu fiz a curadoria dessa exposição do Guignard e fiz o catálogo. E há esse negócio do Brasil no ar, de um país sem chão, que agora eu estendi, em homenagem à minha mãe. Foi isso que rendeu o livro que se chama *Guignard, o mundo sem chão.* O Guignard tem uma vida muito curiosa

---

Matisse, e com a *action painting* e o expressionismo abstrato, mas com a pintura moderna e contemporânea brasileira. Além do trabalho como artista, deixaria contribuição crítica significativa, como o texto"Papai era surfista profissional, Mamãe fazia mapa astral legal – Geração 80, ou Como matei aula de arte num shopping center", de julho de 1984, que é considerado uma espécie de manifesto dos pintores da Geração 80. Ele deixaria outras reflexões importantes, voltadas para a noção de imagem na nova pintura, para o trabalho de Tarsila do Amaral, Leonilson, Iberê Camargo, para a relação entre o expressionismo e o neoexpressionismo, além de entrevistas com Mira Schendel, Cildo Meireles, Carlos Zilio, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Antonio Dias para a revista *Interview*, realizadas entre 1980 e 1982. Leiam-se, sobre o trabalho de Jorge Guinle, entre outros estudos, o livros sobre ele de Roberto Conduru (Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2009), que compila os textos sobre o artista publicados até então, e o de Christina Bach, *Jorge Guinle* (São Paulo: Cosac Naify, 2001), com textos da autora e de Ronaldo Brito, além do catálogo da exposição "Belo caos", com curadoria de Ronaldo Brito e Vanda Mangia Klabin, no qual há textos de Nuno Ramos, Tiago Mesquita, e uma cronologia de Maria Lúcia Boardman Carneiro.

também. Ele vivia em casa de amigos. Não conseguia vender seus trabalhos. E era um pintor excelente. Pintou Recife sem ter visitado a cidade, só a partir do que era dito sobre ela.

JOSÉ ALMINO: E Olinda...

PAULO SERGIO DUARTE: Sim, Olinda. Guignard pintou Olinda sem nunca ter ido a Olinda! E pintou o teto da sala de jantar da casa do sogro, Barros de Carvalho, a partir de descrições. O Barros Carvalho dizia: "Aqui tem uma igreja, paredes brancas; ali tem uma pracinha." E Guidnard ia pintando... Muitos artistas hoje famosos tiveram vida muito difícil e passaram por períodos em que não ganhavam para se sustentar. Oswaldo Goeldi, às vezes, dormia na rua. Passou por muita penúria. Então, a gente esquece esse lado difícil da vida do artista depois que ele ganha fama… Eu visitei recentemente, como disse, a retrospectiva do Hélio Oiticica no Whitney Museum em Nova York. Na porta do museu, um garoto veio conversar comigo. Ele viu que eu era brasileiro. Chegou perto de mim e disse: "Esse artista é muito famoso! Ele é muito famoso no Brasil!" E eu respondi: "Olha, não existe artista famoso no Brasil. Porque o povo brasileiro não frequenta museus".

JOSÉ ALMINO: Eu queria ouvir você falar da nossa geração. Uma vez, você me perguntou o seguinte: o que havia na parede da sua casa, quando você era criança? Você se lembra? E você enumerou para mim o que havia na sua casa de menino. Eu me lembro que havia um crucifixo…

PAULO SERGIO DUARTE: Havia um crucifixo. E só existia um quadro de arte moderna, que era presente de um amigo de infância dos meus pais, Tomás Santa Rosa. Só tinha um quadro de arte moderna. Era uma tela em que se viam um carro de bois e uma fogueira de caçadores, feita por um pintor catarinense, Zumblick.

JOSÉ ALMINO: Essa pergunta entrou para o meu questionário Proust[112] pessoal… Certa vez, conversando com Violeta Arraes, ela me disse qual foi a primeira impressão sobre as artes visuais que ela teve na vida: foi o contato com peças de tecido, que vinham embrulhadas em papel, no qual havia reprodução de telas dos pintores renascentistas. Então, eu queria perguntar para você sobre a primeira forma de exposição que você teve à música. Você já andou preocupado com questões sobre a formação do gosto…

---

112 O questionário Proust foi o nome pelo qual ficou conhecido um conjunto de perguntas pessoais às quais o escritor respondeu aos 13 anos em festa de sua amiga Antoinette Faure. "Confissões" era o nome dessa lista de perguntas a que os participantes tinham que responder, com o objetivo de animar a conversa, uma forma de diversão de salão habitual à época. Proust teria respondido às "Confissões" aos 13 e depois aos vinte anos.

PAULO SERGIO DUARTE: Sim. Andei pesquisando sobre formação de gosto. Especialmente por causa das questões sobre renovação de público. A arte moderna conseguiu se impor e ter uma certa circulação. A arte contemporânea tem visto seu público se reduzir mais e mais. A música erudita contemporânea não tem público: ninguém escuta, ninguém quer parar para escutar. Ouvir a obra completa de Arnold Schoenberg é algo que só se faz uma vez na vida. E mesmo assim para os aficcionados por música. O público de música erudita é, na verdade, um público de música clássica, que gosta de ouvir Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert, Chopin ou Wagner… Ou seja, é um público cujo repertório vai até a primeira década do século XX, com Debussy, Ravel e Satie.

Nesse sentido, se me perguntarem qual é a música marcante do século XX, eu direi que é o jazz. A música que marca, que dá o tom ao século XX, é o jazz. No caso da música brasileira, há mais variedade por causa da qualidade extraordinária na música popular brasileira. No século XX, a música popular brasileira vai de Pixinguinha[113] a Nelson Sargento[114] e Cartola;[115] vai de Tom e Vinícius a Chico, Caetano e Gil… Todos têm trabalhos de qualidade impressionante. O mesmo não ocorre com a música contemporânea erudita. Há bons compositores brasileiros, mas é difícil alguém parar para ouvir, por exemplo, música eletroacústica. Não por um acaso o programa da Radio MEC de música erudita vai ao ar à uma hora da manhã. Você percebe a força da música romântica de um Beethoven ou de um Schumann, porque você sente um prazer imenso em ouvir aquelas composições. Assim como ouvir música popular brasileira de boa qualidade é um prazer imenso. E pensar que Cartola era um sujeito que vivia de lavar carros… Um compositor com uma qualidade poética daquela dimensão! Então é difícil. Por isso certos pedantismos nas artes plásticas não colam. E atenção: pedantismo não é ter uma exigência elevada! Há uma

---

113 Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1897–1973), compositor, maestro, flautista, saxofonista e arranjador, um dos maiores compositores do choro e da música popular brasileira, autor de "Carinhoso" (com João de Barro), "Rosa", "Cochichando" (com João de Barro e Alberto Ribeiro), "Conversa de crioulo" (com Donga e João de Baiana), "Vou vivendo", "Lamentos" (com Vinícius de Moraes), "Naquele tempo" (com Benedito Lacerda e Reginaldo Bessa), "Sofres porque queres", entre muitas composições.

114 Nelson Sargento (Nelson Mattos), compositor, cantor, artista plástico, ator e escritor nascido no Rio de Janeiro em 1924, ligado à Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e autor, entre outras composições, de "Agoniza mas não morre", "Cântico à natureza", "O remorso vai atrás", "Vai dizer a ela", "Deixa", "Falso amor sincero", "A felicidade se foi", "Homenagem Ao Mestre Cartola".

115 Angenor de Oliveira (Cartola, 1908–1980), compositor e violonista carioca, responsável pelo primeiro samba da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, "Chega de demanda", autor de algumas das mais belas composições do cancioneiro brasileiro, como "Acontece", "As rosas não falam", "O mundo é um moinho", "Alvorada", "Quem me vê sorrindo" (com Carlos Cachaça), "Cordas de aço", "Alegria".

diferença entre ser pedante e ter uma exigência reflexiva alta e fazer um trabalho que sugere ao espectador uma reflexão. Isso vale também para a crítica. Os meus primeiros textos dos anos 1970 acho que eram textos pedantes. Aquilo era feito para criar obstáculo para o leitor, era feito para dificultar a acessibilidade ao texto. Não escrevo mais assim. Quando há dificuldades para os leitores é porque elas são incontornáveis, são obstáculos que precisam ser vencidos para a compreensão do texto. É diferente. Não comecei como o Ronaldo Brito, escrevendo semanalmente para jornal… Se o texto do crítico não fosse claro, o editor não publicava... Mesmo no jornal *Opinião*, naquela época, o Raimundo Pereira[116] não publicaria!

TÂNIA DIAS: Você tem uma série de livros monográficos. Tem alguns sobre Carlos Vergara também…

PAULO SERGIO DUARTE: Sobre Carlos Vergara[117] eu tenho três. Fiz um livro em 2003, a partir de uma retrospectiva do Vergara em Porto Alegre e São Paulo, que não veio para o Rio. Depois fiz uma coletânea de textos que eu organizei para os setenta anos dele, em 2011. E ainda tem um outro livro menor que eu fiz sobre o Vergara. Também tenho o livro monográfico sobre o Waltercio Caldas e fiz o catálogo da retrospectiva da Lygia Clark, em parceria com Felipe Scovino. Gosto dessas monografias. E fiz também livros em parceria com outras pessoas. O livro sobre Antonio Dias tem um texto meu e um texto do crítico italiano Achille Bonito Oliva e eu fiquei contentíssimo. O livro é muito

116 Raimundo Rodrigues Pereira, nascido em Pernambuco em 1940, impedido de se formar no Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA) pelo golpe militar de 1964, seguiria a carreira de jornalista, iniciada no jornal estudantil *O Suplemento*. Além de integrar a equipe responsável pela criação da revista *Veja* e trabalhar como repórter nas revistas *Realidade*, *Veja*, *Ciência Ilustrada*, *Isto É*, e no jornal *Folha da Tarde*, Raimundo Pereira é um dos maiores nomes da imprensa alternativa brasileira, não só à frente de dois dos principais representantes da imprensa alternativa durante o período da ditadura civil-militar (1964–1985) no Brasil – os jornais *Opinião* e *Movimento*, mas também em projetos recentes, como os da revista *Retrato do Brasil* e da editora Manifesto.

117 Carlos Augusto Caminha Vergara dos Santos, pintor, gravador e fotógrafo gaúcho, nascido em Santa Maria em 1941. No Rio de Janeiro, nos anos 1960, ao lado do trabalho com artesanato de joias e como analista de laboratório, iniciaria seus estudos com Iberê Camargo (1914–1994) e participaria das mostras "Opinião 65" e "Opinião 66", no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1967, seria um dos organizadores da mostra "Nova objetividade brasileira". Como pintor, seu trabalho inicial se aproxima da nova figuração dos anos 1960, com obras marcadas por certo traço caricatural, e um tratamento que dialoga com o expressionismo e a arte *pop*. Desde a década de 1980, Vergara intensificaria a experimentação material em suas pinturas e monotipias, trabalhando em superfícies diversas e utilizando pigmentos naturais, minérios, cores terrosas, texturas de pedras ou de folhas.

bonito e o texto do Achille Bonito Oliva[118] é absolutamente legível. Finalmente, Oliva nos deu uma chance de ser lido [*risos*].

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você vê algum traço em comum entre esses artistas sobre os quais você escolheu escrever as monografias?

PAULO SERGIO DUARTE: Não. Uma das características da modernidade é a idiossincrasia da linguagem. Paul Cézanne, Georges Seurat, Vincent Van Gogh e Paul Gauguin viveram o mesmo contexto cultural, na mesma época, no mesmo lugar, e desenvolveram linguagens diametralmente opostas… Cézanne não tem nada a ver com Seurat, ou Gauguin com Van Gogh, e por aí vai. Esse é um fenômeno moderno: então não há como ver ligação entre esses artistas, a não ser o fato de que todos produziram poéticas muito poderosas. O que atraiu o meu olhar foi a poética de cada um.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas, como você mesmo assinalou, a relação entre arte e política voltou a ser essencial. Talvez haja, nesse caminho, a possibilidade de uma renovação na produção e no público da arte contemporânea.

PAULO SERGIO DUARTE: Há uma nova politização da arte, sim. E isto é muito forte. Vejo que nos EUA, por exemplo, os artistas contemporâneos americanos não gostam de certa despolitização do expressionismo abstrato americano. Eles criticam o expressionismo abstrato por ser despolitizado; os mais jovens não aceitam que a obra de arte seja despolitizada. Criticam severamente a despolitização da arte. No Brasil, isso também vem ocorrendo. Aqui eu me lembro que estava num seminário internacional no Museu de Belas-Artes, no Rio, e em certo momento falei da "grande arte americana", referindo-me ao expressionismo abstrato. Uma professora americana se levantou, na plateia, e protestou: "Por que você considera o expressionismo abstrato 'a grande arte americana'?" Para ela, aquilo não fazia mais o menor sentido. Para mim, porém, a politização, por si só, não quer dizer qualidade artística. Será preciso cada vez mais unir política e poética. Esse é um desafio da arte contemporânea.

---

118 Achille Bonito Oliva, crítico e historiador da arte italiano, nascido em 1939, professor de história da arte contemporânea na Universidade de Roma, estudioso do maneirismo e da arte contemporânea, responsável pelo termo transvanguarda para descrever um movimento artístico no qual englobou artistas como Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi e Mimmo Paladino, que seria, em suas palavras, uma "tentativa de restituir, através da pintura, uma identidade individual e uma criatividade livre ao artista", trabalhando "fora de uma tradição única", "segundo o princípio do ecleticismo, da contaminação" e "uma relação dialética entre internacionalismo e regionalismo, abstração e figuração".

FLAVIA MEIRELES

MARÍLIA GARCIA

Desde o início da série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos, planejávamos convidar artistas e escritores com uma trajetória mais longa e também outros mais jovens, mas já com dicção própria e com interesse pela autoformulação e pela discussão de uma poética ativa em seu trabalho. Fizemos isso, em 2005, ao convidarmos para um depoimento conjunto com a encenadora Bia Lessa, o escritor André Sant'Anna, então com livros da importância de *Amor* e *Sexo* já publicados, mas, de certo modo, ainda no começo de sua trajetória literária. E, em 6 de abril de 2017, reunimos a coréografa Flavia Meireles e a poeta Marília Garcia, artistas da mesma geração que, no entanto, não se conheciam pessoalmente e que estão construindo, a nosso ver, trabalhos dos mais relevantes em seus respectivos lugares (interartísticos) de atuação.

Flavia Meireles iniciaria sua fala, aliás, invocando trânsitos e indeterminações necessários quanto às formas que assumem as suas intervenções artísticas, ora espetáculos de dança, ou trabalhos coreográficos (como o realizado para o filme *Pendular*, de Julia Murat), ora palestras-performances (como *Ocupa árvore*), ora entre a oficina, o ensaio visual e a dança, em trabalhos mais híbridos, como *Trabalho para comer* (2012). Variações também no âmbito de um mesmo projeto – como o *Ocupa árvore* com ou sem a participação de Urutau Guajajara, ou o *Trabalho para comer* dançado por ela mesma ou pela bailarina e pesquisadora Laura Samy.

Há uma exigência de indeterminação, igualmente, nos experimentos performativos de Marília Garcia, com a leitura de seus poemas, que se desdobram necessariamente numa série de versões com pequenas variações textuais, de acordo com os locais em que serão apresentados. O poema "Tem país na paisagem", com o qual Marília abriu o seu depoimento, por exemplo, teve pelo menos duas outras versões, além da apresentada no auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa – uma delas apresentada em evento realizado na Uerj (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), outra no ciclo de palestras Em Obras. Além, é claro, da que seria publicada no livro *Câmera lenta* em 2017.

A própria Marília associaria esse processo diferencial aos trabalhos *site specific* nas artes plásticas, pois, como os artistas que fazem certos trabalhos pensando

nos aspectos específicos que caracterizam o lugar onde serão instalados, também os poemas, oralizados em circunstâncias distintas, se submeteriam à exigência performativa da variação, à constante refiguração de um lugar ficcionalizado de enunciação. Flavia Meireles, por sua vez, sublinharia no seu trabalho coreográfico-performativo a ambiência interdisciplinar (numa confluência entre dança, dramaturgia, artes visuais, cinema) e os "flertes com outras linguagens", para os quais o corpo serviria de "caixa de ressonância". Função que, nos exercícios de leitura de Marília Garcia, parece caber à voz (materialmente presente e, no entanto, reconfigurada narrativamente) na qual se contrastam quase imperceptivelmente escrita e variação, referência e invenção, fluxo e segmentação.

Depoimentos

FLAVIA MEIRELES: É um prazer estar aqui e um superdesafio para mim também. Queria agradecer por estar ao lado de Marília Garcia nesse depoimento. Foi uma oportunidade de a gente se encontrar e se conhecer. E de conversarmos sobre o nosso trabalho, sobre poesia, dança, performance.

Começo, então, pela minha formação, que foi principalmente em dança. Fiz graduação em dança, o meu mestrado foi em artes visuais e sou doutoranda atualmente na UFRJ na área de comunicação. Eu tenho gostado muito de uma denominação que o Ricardo Basbaum[1] inventou – a de "artista-etc.".[2] Porque

1 Ricardo Roclaw Basbaum, artista multimídia, professor, curador, crítico, nascido em São Paulo em 1961 e radicado no Rio de Janeiro desde 1977. Com produção que inclui performances, ações, intervenções, textos, manifestos, objetos, instalações, livros de artista, atua como professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Uerj e como professor titular livre do Departamento de Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social e no programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Autor de *Manual do artista-etc.* (Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013), *Além da pureza visual* (Porto Alegre: Zouk, 2007), *Ricardo Basbaum: diagrams, 1994 – ongoing* (Berlim: Errant Bodies Press, 2016), entre outras obras. No âmbito de sua produção artística, destacam-se, entre outros trabalhos, o projeto "NBP – Novas Bases para a Personalidade" (1989), cápsulas de lazer, construídas em ferro, tela de arame, espuma, tecido e isopor, para participantes solitários ou em dupla; a instalação *"Would you like to participate in an artistic experience?"*, apresentada na Documenta em 2007; a exposição "conjs., re-bancos*: exercícios&conversas", realizada no Museu de Arte da Pampulha de dezembro de 2011 a março de 2012.

2 Cf. BASBAUM, Ricardo. "I love etc-artists" (Amo os artistas-etc.): *Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de 'artista-artista'; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos 'artista-etc.' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.); [...] Vejo o 'artista-etc.' como um desenvolvimento e extensão do 'artista-multimídia' que emergiu em meados dos anos 1970, combinando o 'artista-intermídia' fluxus com o 'artista-conceitual' – hoje, a maioria dos artistas (digo, aqueles interessantes) poderia ser considerada como 'artistas-multimídia', embora,*

ela contempla um tipo de trabalho que eu tenho tido desejo de fazer. Quando o Ricardo propôs essa noção do "artista-etc.", ele pensou que o artista-artista é o que se dedica ao próprio trabalho de arte 100% do seu tempo; e que o "artista-etc." é aquele cara que questiona o próprio trabalho e faz outras coisas também. Então ele pode virar artista e professor; artista e pesquisador; artista e produtor... E eu me vejo bem nesse lugar de multiplicidade, com todas as dificuldades que se tem nesse lugar. Eu acho que essa ideia de um "artista-etc." contempla bem o estatuto do artista no mundo contemporâneo.

Gostaria, então, de usar essa nomenclatura do Ricardo Basbaum para me definir. Prefiro usá-la, porque as denominações são sempre difíceis: coreógrafa, dançarina, pesquisadora... E eu tenho militado por me definir como artista porque há muita gente que, quando alguém se diz artista, só pensa em artes visuais. Mas quem trabalha com dança também é artista, e por isso gosto de usar essa denominação. Então começo esse depoimento dizendo isso – que sou "artista-etc.".

Eu pensei sobre essa fala aqui hoje e queria que ela fosse imantada pelas pessoas com quem eu trabalhei e com quem trabalho, pelos meus interlocutores mais próximos, alguns dos quais, aliás, eu tenho a felicidade de ter aqui hoje, participando dessa conversa. Porque, quando se fala de artes cênicas, de dança, de teatro, a autoria acaba sendo necessariamente múltipla, coletiva.

Venho de uma trajetória de dança, *stricto sensu*, de trabalhar com coreógrafos em esquemas de companhias. Todo o meu trabalho foi centrado no Rio de Janeiro nos anos 1990, onde havia uma única ação pública para dança: um programa de apoio da RioArte, autarquia da Secretaria Municipal de Cultura. A RioArte apoiava alguns coreógrafos que tinham companhias e eu tive a oportunidade de trabalhar com dois desses coreógrafos: Paulo Caldas,[3] que

por 'razões de discurso', estes sejam referidos somente como 'artistas' pela mídia e literatura especializadas. 'Artista' é um termo cujo sentido se sobrecompõe em múltiplas camadas (o mesmo se passa com 'arte' e demais palavras relacionadas, tais como 'pintura', 'desenho', 'objeto'), isto é, ainda que seja escrito sempre da mesma maneira, possui diversos significados ao mesmo tempo. Sua multiplicidade, entretanto, é invariavelmente reduzida apenas a um sentido dominante e único (com a óbvia colaboração de uma maioria de leitores conformados e conformistas). Logo, é sempre necessário operar distinções de vocabulário. O 'artista-etc.' traz ainda para o primeiro plano conexões entre arte&vida (o 'an-artista' de Kaprow) e arte&comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento. [...] Amo os artistas-etc. Talvez porque me considere um deles, e não é correto odiar a mim mesmo. Este texto foi publicado originalmente em inglês, no âmbito do projeto The Next Documenta Should Be Curated by an Artist, e foi traduzido para o português e incluído em *Políticas institucionais, práticas curatoriais*, obra organizada por Rodrigo Moura e publicada pelo Museu de Arte da Pampulha em 2005.

3 Paulo Sergio Caldas de Almeida, coreógrafo, bailarino, diretor da Staccato Dança Contemporânea (criada em 1993), professor do curso de graduação em dança da Universidade Federal do Ceará desde 2011.

hoje está morando em Fortaleza; e João Saldanha,[4] da companhia Atelier de Coreografia. Com eles, comecei a minha carreira profissional, mas a dança faz parte da minha vida desde os quatro anos de idade... É a minha forma de me comunicar com o mundo. Por isso, eu nunca deixei de dançar. As pessoas me encontram, depois de muito tempo, e me perguntam: "Você ainda dança?" Daí eu respondo: "Por que o *ainda*?" Porque muita gente pensa mesmo como se a dança fosse algo que a gente tivesse que superar, depois dos tempos de menina.

Fui formada por esse pensamento de que a dança deveria ser algo temporário na vida de uma garota. Mas houve outra coisa que me manteve na dança: a possibilidade de comunicação com o outro por meio da dança e do movimento. Eu sempre me reconheço na dança e meus interesses maiores giram em torno da minha relação com o corpo e com o movimento. Foi também o interesse em desenvolver um trabalho com o corpo e com o movimento que me levou a me aproximar das artes visuais e a trabalhar com performance e com cinema. Existe, portanto, essa marca muito forte da dança em mim. E vem dela o trabalho coletivo continuado em dança.

Vou tentar trazer, então, para essa minha fala inicial, alguns dos interlocutores que eu tive nessa trajetória. Inclusive no meu trabalho mais recente, que venho desenvolvendo de seis anos para cá, participando de um grupo de pesquisa independente chamado Temas de Dança,[5] que foi criado por mim em parce-

---

Nascido no Rio de Janeiro em 1965, formado em dança contemporânea na Escola Angel Vianna e em filosofia pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, seu trabalho é voltado para a relação entre dança e linguagem cinematográfica, para a videodança, para uma poética do movimento. Entre seus trabalhos coreográficos, destacam-se *Falso movimento* (1995); *Camarescura* (1997); *LightMotiv – díptico de dança* (1998); *Quase cinema* (2000); *Palimpsestos (repertório de duos)* [2002]; *Fragmentos para coreografismos 1 e 2* (2003); *Filme* (2006); *Grafismos* (2011).

4 João Viotti Saldanha, coreógrafo e bailarino, nascido no Rio de Janeiro em 1959, idealizador do Atelier de Coreografia, criado em 1986, companhia na qual trabalharia ao lado de Marcelo Braga e Laura Samy, é um dos mais importantes coreógrafos brasileiros contemporâneos. Criou, entre outros trabalhos, *Três meninas e um garoto* (1999), *Eles assistem e eu danço* (2005), *ExtraCorpo* (2006), *Paisagem concreta* (2008), *Monocromos* (2007), *III danças* (2008), *Bambi* (2009), *Núcleos* (2009), *Qualquer coisa a gente muda* (2011), *Aventura entre pássaros* (2012).

5 O grupo Temas de Dança, coordenado pela artista e pesquisadora Flavia Meireles e pela pesquisadora Mariana Patricio e formado também pela pesquisadora Ana Kiffer e pela bailarina Laura Samy, surgiu em 2012 e, em seu primeiro ano de trabalho (2012–2013), estruturou o *site* temasdedanca.com.br, como um conjunto de arquivos sobre a dança no Brasil; no segundo ano de atividades (2013–2014), realizou ações formativas em cursos de dança e arte do Rio de Janeiro, além de um seminário entre pesquisadores e artistas no Museu de Arte do Rio (MAR). Em 2015, na mesma instituição, apresentou o novo *site* e dois videoensaios do projeto Bordas do Corpo.

ria com Mariana Patricio.[6] E ele funciona simultaneamente como um grupo de estudos, um lugar de ensino e um polo de produção de ensaios visuais.

Selecionei alguns momentos do meu trabalho e alguns vídeos, entre eles os produzidos pelo Canal Curta. Na minha produção, há trabalhos artísticos *stricto sensu*, ou seja, espetáculos de dança; e há trabalhos que questionam esse formato de espetáculo. Fiz trabalhos, por exemplo, com o indígena Urutau Guajajara[7] e outros com o grupo de pesquisa Temas de Dança, que são mais híbridos, em termos de formato, já que misturam oficina, ensaio visual, dança e estudo. E há ainda uma parte propriamente acadêmica da minha produção, que são pesquisas que informam a produção artística, mantendo, no entanto, também vida autônoma.

1. *Pendular*, 2012–2016

Vou começar falando de um trabalho feito para um filme dirigido pela Julia Murat.[8] É um trabalho feito para o segundo longa-metragem de ficção da Julia, que se chama *Pendular*,[9] cujo roteiro narra a relação de uma bailarina com um escultor. Os personagens vivem num mesmo espaço, que é um galpão, uma espécie de galpão abandonado, nos moldes do que era a Fábrica Bhering[10] do

---

6 Mariana Patricio Fernandes, graduada em história pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2005), com mestrado (2008) e doutorado em letras (2012) pela mesma instituição, professora na Pós-Graduação *lato sensu* em literatura, arte e pensamento contemporâneo no CCE da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, autora de *Veredas argentinas: ensaios às margens da literatura* (2009).

7 Urutau Wazaizara Guajajara (José Wilhame Araújo) nasceu na Aldeia Lagoa (Área Indígena), em Genipapo das Vieiras, no Maranhão, e se formou em pedagogia, pós-graduando-se em educação indígena pela UFF e em línguas indígenas pela UFRJ e realizando o mestrado em linguística pela UFRJ. Urutau Guajajara pertence a uma das mais importantes etnias indígenas do Brasil, que habita o sul do Maranhão – o povo Tenetehara (expressão que significa "verdadeiro ser humano"), conhecido como povo Wazaizara (Guajajara), isto é, "dono do cocar", cuja língua – ze'engté ("fala verdadeira") – tem o maior número de falantes do tronco linguístico tupi-guarani no país.

8 Júlia Murat, cineasta carioca nascida em 1979. Formada em design gráfico pela UFRJ e em roteiro pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro, com experiência como assistente de direção, assistente de câmera e montagem, realizou, como diretora, os filmes *Dia dos pais* (2008), *Histórias que só existem quando lembradas* (2012) e *Pendular* (2016).

9 A equipe do filme *Pendular*: Julia Murat – roteiro e direção; Matias Mariani – roteiro; Flavia Meireles – coreografia; Elisa Bracher – esculturas; Marina Kosovski – esculturas; Soledad Rodríguez – fotografia; Ana Paula Cardoso – direção de arte; Lucas Marcier – música; Lia Kulakauskas – edição; Marina Meliande – edição.

10 A Fábrica Bhering, fundada em 1880, foi a primeira fábrica de chocolate do Brasil. Localizada no bairro da Saúde, no Rio de Janeiro, foi ocupada por artistas plásticos, artesãos, fotógrafos que nela

Rio de Janeiro. Ou seja, um espaço que é referência dos artistas, que não só ocupam esse espaço, mas vivem dentro dele. A relação dos dois personagens, então, é muito influenciada pelos trabalhos artísticos de cada um. E eu fiquei encarregada de criar os trabalhos de dança dessa personagem, que primeiro se chamava *Ela* e que depois ganharia um nome, Alice.

A primeira ideia desse trabalho surgiu em 2011. Julia só tinha uma imagem na cabeça: aquela performance famosa da Marina Abramović[11] e do Ulay[12] chamada *The other: rest energy*, de 1980.[13] Nessa performance, Marina segura um arco flexionado por Ulay, que tem uma flecha apontada para o coração da artista. Julia Murat me disse que queria pesquisar a ideia de "equilíbrio instável" no filme e esse seria um bom ponto de partida para criar movimentos.

Um ano depois, em 2012, Julia me apresentou o primeiro roteiro e começamos então a conversar de uma forma mais direcionada. Eu já conhecia a Julia desde 2006, e ela acompanhava meus trabalhos. Decidimos fazer uma primeira imersão

---

montaram ateliês abertos ao público. Em 2012, a prefeitura da cidade assinou o tombamento e a desapropriação do prédio, cujos seis andares abrigam atualmente artistas, pequenas empresas, restaurantes, brechós, feiras, exposições, debates, apresentações musicais, performances.

11 Marina Abramović, artista nascida na antiga Iugoslávia em 1946, voltada para a performance, desde os anos 1970, quando realizou as cinco peças da série *Rhythm* (1973–1974) e os primeiros trabalhos em dupla com Uwe Laysiepen (Ulay), parceria que se estenderia entre 1976 e 1988. A atuação prolífica de Abramović, com presença das mais significativas no panorama cultural dos séculos XX e XXI, inclui intervenções sonoras, trabalhos em vídeo, instalações, performances em colaboração, performances solo, entre elas, para citar apenas alguns trabalhos, *The house with the ocean view* (2002), *Entering the other side* (2005), *The artist is present* (2010), *512 hours* (2014).

12 Ulay (Frank Uwe Laysiepen German), artista alemão, nascido em 1943, com trajetória marcada pela conjugação entre o fotográfico-conceitual, a *body art* e a performance, tem entre seus trabalhos mais relevantes as suas séries de *Polaroides* (*Auto-polaroides*, *Foto-aphorismos*, *Colagens anagramáticas*), realizadas nos anos 1970, a ação *There is a criminal touch to art – Corresponding to a situation*, realizada em 1976 na Neue Nationalgalerie em Berlim; as performances em duo com Marina Abramović (os *Relation works* realizados entre 1976 e 1988); os registros fotográficos, performances e experimentos participativos realizados nos anos 1990 e 2000, como as séries *Berlin afterimages – for the European Community* (1994–1996), *Cursive and radicals* (2000), *The delusion: an event about art and psychiatry* (2002), *Johnny – the ontological in the photographic image* (2004), entre outros projetos.

13 *Rest energy* é uma performance de 1980 de Marina Abramović e Ulay, que pode ser vista no seguinte *link* do Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=QcaaVZrUC44&list=PLzY2dEBL0NwZwBpXI-adEePssMJID7BAa>. O vídeo – com 4 minutos e 10 segundos de duração – foi registrado em Amsterdam e atualmente faz parte do acervo do Netherlands Media Art Institute. Esta foi, segundo Abramović, uma das suas performances de execução mais difícil: *Em* Rest energy*, nós sustentávamos um arco com o peso de nossos corpos, e a flecha ficava apontada diretamente para o meu coração. Tínhamos dois pequenos microfones perto do coração, para podermos ouvir nossos batimentos cardíacos. Ao longo da performance, as batidas iam ficando mais e mais intensas, e, mesmo durando apenas 4 minutos e 10 segundos, para mim, foi uma eternidade. Era uma performance sobre a confiança plena e absoluta.*

em São Paulo. Foram dois meses em São Paulo trabalhando juntas: eu (a parte da dança), Marina Kosovski[14] (a parte da escultura) e a Julia (a parte do cinema). Era para fazer um laboratório do que seria essa convivência entre dança, escultura e cinema no espaço de um galpão usado para trabalhar e ensaiar.

Julia Murat. *Pendular*, 2017. Cena com Raquel Karro. Foto: Eduardo Amayo

A minha linha de criação foi pensar a relação entre o cotidiano que ela vivia, os gestos que ela fazia e a dança que ela produzia; ou seja, eu queria saber como eram os gestos cotidianos dela que informavam a dança.

Pensamos também numa ocupação progressiva do espaço. As esculturas começam essa ocupação, porque têm grande escala. Então, há uma disputa de espaços, que é concreta, e também simbólica da relação entre os dois personagens. Em 2015, começamos o trabalho com os atores. A atriz-bailarina Raquel Karro,[15] que é do sul do Brasil, mas mora no Rio de Janeiro, fez a Alice. Trabalhamos juntas as coreografias que entraram no filme. E, nesse trabalho, pensávamos muito na diferença entre tempo cênico e tempo fílmico. Descobrimos que são dois tempos bem diferentes.

---

14 Marina Kosovski, graduada em desenho industrial pela PUC-Rio com especialidade em projeto de produto, pós-graduada em design de mobiliário pela Universidad Pompeu Fabra Elisava/Barcelona e mestre pelo Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, trabalha com programação visual, design de mobiliário, cenografia, adereços e direção de arte de filmes e espetáculos teatrais.

15 Raquel Karro de Oliveira, artista, coreógrafa e bailarina brasileira, graduada em dança pela Faculdade Angel Vianna e formada pela Escola Nacional de Circo, que integrou, de 1997 a 2001, a Intrépida Trupe, trabalhou em produções do Cirque du Soleil – *Fire within* (de 2002) e *Varekai* (de 2003) –, dirigiu também alguns espetáculos, como *O que me toca é meu* (2014), da Cia. Instrumento de Ver, e *Dentro da noite*, do Teatro de Anônimo. Ver: <http://www.imdb.com/name/nm1327769/>.

Julia Murat. *Pendular*, 2017. Cena com Raquel Karro e Neto Machado. Foto: Eduardo Amayo

O melhor exemplo da consciência desses dois tempos, e desse trabalho coreográfico, é o momento do filme da Julia em que Raquel Karro e o bailarino Neto Machado[16] fazem um duo, já na parte final de *Pendular*. O filme estreou na Berlinale de 2017 e ganhou o prêmio da crítica na seção Panorama do festival.[17]

O duo a que me refiro é uma dança feita sobre um grande disco, escultura criada por Mariana Kosovski para o personagem do filme. O disco tem cinco metros de diâmetro e muda de sustentação de acordo com o peso e a posição de quem está em cima. Na parte final do filme tem uma cena que se passa em cima desse disco e traduz esse equilíbrio instável do casal protagonista.

16 Neto Machado, dançarino, coreógrafo, ator, cuja trajetória artística se iniciou, na infância, com a dança de rua, e passaria pela formação em teatro pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e em dança pelo E.x.e.r.c.e, no Centro Coreográfico de Montpellier, na França. Um dos fundadores do Coletivo Couve-flor em 2005, mestre em artes cênicas pela Ufba, tem se voltado para a pesquisa da relação entre arte contemporânea e cultura *pop*. Entre seus trabalhos, destacam-se o solo *Kodak*, no qual, a partir de memórias de infância, se multiplicam e metamorfoseiam monstros, heróis, ninjas e figuras extraídas de mangás, numa reflexão sobre os estereótipos de gênero, e *Desastro*, espetáculo dedicado a David Bowie e movido pela canção "Space oddity" (de 1969), no qual se misturam dança, teatro e ficção científica.

17 O *trailer* do filme *Pendular* pode ser visto no seguinte *link* no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=udFtnVTIaQA>.

Julia Murat. *Pendular*, 2017. Cena com Raquel Karro. Escultura criada por Marina Kosovski. Foto: Eduardo Amayo

2. *Ocupa árvore*, 2012–2014

Outro trabalho importante para mim foi a palestra-performance chamada *Ocupa árvore*,[18] que fiz em 2014, fruto do mestrado em artes visuais, na Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Nela, recriei o evento conhecido como *Ocupa árvore*, no qual o indígena Urutau Guajajara permaneceu 26 horas no topo de uma árvore, resistindo ao despejo ilegal da Aldeia Maracanã pela Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro em 2013. Eu procurei recontar esse acontecimento, articulando palavras, imagens e gestos num conjunto de experiências que tangenciam assuntos como remoções, táticas de resistência, circulações territoriais e subjetivas. E que se colocam contra a naturalização dos olhares acerca do indígena, especialmente a naturalização imposta pelo olhar não indígena.

18 *Ocupa árvore*, de Flavia Meireles (RJ), mistura de palestra e performance na qual a artista – acompanhada de Urutau Wazaizara Guajajara (ou dele e de Maynumi Guajajara) – recria a ocupação por Urutau Guajajara do topo de uma árvore na Aldeia Maracanã durante 26 horas, em resistência ao despejo ilegal da aldeia pela Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro em 2013.

Flavia Meireles. *Ocupa árvore*, 2014. Cena com Flavia Meireles na palestra-performance. Foto: Ju Brainer

E esse trabalho demonstra o meu interesse pelo universo indígena e pela cosmologia indígena, em particular. Em 2012, conheci dois indígenas, Urutau Guajajara e Potira Krikati, líderes da experiência da Aldeia Maracanã, que fica ao lado do estádio Maracanã, no Rio. Lá, na Aldeia Maracanã, houve a experiência de uma comunidade indígena urbana entre 2006 e 2013, sendo que em 2013 a polícia invadiu duas vezes o espaço. Havia, ali, o dado histórico importante de que aquele espaço foi de fato doado pelo duque de Saxe, marido da princesa Leopoldina,[19] para ser um centro de referência indígena. Foi um espaço que depois passou por várias mãos[20] e acabou ficando no ostracismo até 2006, quando indígenas de várias etnias o ocuparam e criaram ali um centro de convivência indígena.

Comecei a frequentar aquele espaço e comecei a estudar a língua dos Tenetehara,[21] a língua tupi-guarani do povo Tenetehara, do interior do Maranhão, que é da etnia Guajajara. E comecei a dar vazão a algo que já tinha aparecido num trabalho

19 Luís Augusto Maria Eudes de Saxe-Coburgo-Gota (em alemão Ludwig August Maria Eudes von Sachsen-Coburg und Gotha, 1845–1907) foi um príncipe da linhagem alemã de Saxe-Coburgo-Gota, oficial da Marinha austro-húngara e almirante da Armada Imperial Brasileira. Sua família pretendia casá-lo com Isabel, filha do imperador Pedro II, mas Augusto preferiu casar-se com a princesa Leopoldina, irmã mais nova de Isabel, o que ocorreria em 1864. Participou da Guerra do Paraguai e voltou para a Áustria depois da queda da monarquia no Brasil em 1889.

20 O local foi sede do antigo Museu do Índio, idealizado por Darcy Ribeiro nos anos 1950.

21 O Tenetehara é uma língua indígena brasileira. Pertence à família linguística tupi-guarani e ao tronco linguístico tupi. Subdivide-se nos dialetos Guajajara e Tembé. Cf. GOMES, Mércio Pereira. *O índio na história: o povo Tenetehara em busca da liberdade* (Petrópolis: Vozes, 2002).

anterior, chamado *Trabalho para comer,*[22] de 2012, no qual eu me interessava em reler o Manifesto Antropófago[23] de Oswald de Andrade.[24]

Flavia Meireles e Mariana Patricio. *Trabalho para comer*, 2012. Cena com Dyonne Boy e Maíra das Neves. Foto: Branca Mattos

Com o *Ocupa árvore,* tive a oportunidade de me relacionar concretamente com alguns indígenas e de entender questões que eram urgentes para eles a fim de trabalhar essa relação difícil que é trazer uma alteridade para o seu trabalho, ainda mais uma alteridade de lugar tão específico quanto é o do indígena hoje e o do indígena urbano. Foi um período de intenso aprendizado.

Essa palestra-performance usa um dispositivo de projeção, com alguns vídeos, e eu falo e misturo algumas danças nessa apresentação. Urutau Guajajara também participa da performance. Fiz um vídeo[25] com um trecho da apresentação feita na Aldeia Guajajara, na mostra de dança do Sesc de São Luís do Maranhão, em 2012.

---

22 *Trabalho para comer* foi apresentado em 2012 com subsídios do Fundo de Apoio à Dança (Fada), da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, na Sala Multiuso do Espaço Sesc, em Copacabana. A base desse projeto foi o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, no qual a artista se inspirou para buscar formas de produção de sentido voltadas para a relação desse texto com o corpo. Contou com a colaboração da dançarina Dyonne Boy, da artista visual Maíra das Neves e da pesquisadora Mariana Patricio. O projeto incluiu, ainda, uma oficina de corpo e vídeo, na qual os participantes produziram, editaram e exibiram os próprios filmes, uma exibição de vídeos e um ciclo de debates – do qual participaram os videoartistas Maurício Dias e Walter Riedweg e o pesquisador e ensaísta Frederico Coelho.

23 O Manifesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade (1890–1954), seria primeiro lido por ele para um grupo de amigos na casa de Mário de Andrade e publicado, em seguida, em maio de 1928, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*.

24 Sobre Oswald de Andrade, ver nota 97, p. 211.

25 Ver o vídeo de *Ocupa árvore* nos seguintes *links*: <https://vimeo.com/168875606; https://vimeo.com/168923560; https://vimeo.com/168756811>.

Flavia Meireles. *Ocupa árvore*, 2014. Cena com Flavia Meireles na palestra-performance. Foto: Ju Brainer

Fizemos essa apresentação, portanto, no lugar da etnia de origem dele. Apresentamos a palestra-performance e, depois, ele fez uma roda com cantos e danças indígenas. Para mim, foi bem interessante esse formato ligando espetáculo-público-plateia, assim como o próprio formato palestra-performance. E foi um desafio maior ainda trazer essa questão do indígena urbano para a apresentação, ainda mais para mim, sendo mulher não indígena, assuntos que são incorporados e discutidos na palestra-performance.

Flavia Meireles. *Ocupa árvore*, 2014. Material da palestra-performance. Foto: Ju Brainer

Outro dia eu estava pensando sobre esse trabalho... Tomara que esse trabalho não seja mais necessário, porque ele foi feito para falar em favor de um protagonismo indígena, então fico torcendo para que eles falem por eles mesmos. E para que haja esse protagonismo. *Ocupa árvore* foi um evento apresentado também em 2013, quando ainda estava no poder executivo do estado do Rio o ex-governador Sérgio Cabral Filho.

Naquele ano, houve uma invasão da Polícia Militar à ocupação e Urutau Guajajara resistiu a essa invasão policial subindo numa árvore. Ele ficou 26 horas em cima dessa árvore, e por isso chamou-se *Ocupa árvore*. Ele relatou o que aconteceu em várias entrevistas. Nessas horas de resistência, Urutau Guajajara comeu a casca da árvore e bebeu a própria urina. Havia muitos policiais em volta da árvore e o índio não recebia alimento ou água dos policiais, com medo de que fosse ser envenenado. Foi uma situação extremamente tensa e sequer foi noticiada na grande mídia. Eu me senti muito impelida a trabalhar isso, assim de frente.

Depois, fiz uma apresentação do *Ocupa árvore* num fórum de artes performativas chamado Articulações – Mundos Possíveis,[26] que aconteceu em Recife no final de 2014. Eu apresentei a palestra-performance *Ocupa árvore – a arte de resistir* no *Articulações* sem a participação do Guajajara, mas progressivamente fui entendendo que o papel dele era fundamental e imprescindível. Mas era importante falar da desocupação da Aldeia Maracanã em 2013 e da resistência de Guajajara ao despejo, procurei recontar essa história por meio de dança, canto, vídeos e fotos. E conectar a luta indígena às manifestações nacionais de junho de 2013. E à questão sobre o que nós queremos para a cidade. A performance era uma tentativa de abrir um diálogo. Em seguida, participei também do livro *Articulações*, organizado por Giselle Ruiz, e nele publiquei um capítulo sobre essa experiência do *Ocupa árvore,* artigo que reproduz um trecho da minha dissertação de mestrado.

3. *Bordas do Corpo*, 2015

Em 2015, fizemos dois ensaios visuais como resultado do projeto Bordas do Corpo. Esse projeto me deu muito prazer, porque a gente tocou num lugar que me interessa muito e que é muito difícil tocar, que é esse lugar de bolha da arte contemporânea. Foi uma entrevista que a Mariana Patricio e a Laura Samy[27] fizeram com a MC Carol,[28] que estava quase entrando num *reality show*

---

26 O evento Articulações – Mundos Possíveis, fórum de artes performativas, foi realizado entre 25 e 30 de novembro de 2014 no Museu da Cidade do Recife. A apresentação de Flavia Meireles aconteceu na quarta-feira, dia 26 de novembro, às 14h.

27 Laura Samy, bailarina e pesquisadora carioca, nascida em 1971, graduada em teoria do teatro pela Unirio e com atuação importante e continuada na Companhia Atelier de Coreografia, criada por João Saldanha em 1987, além de trabalhos independentes, como o seu estudo de movimento ligado à dança macabra.

28 MC Carol é nome artístico da cantora e compositora Carolina de Oliveira Lourenço, nascida em Niterói em 1993, autora, entre outras canções, de "Bateu uma onda forte", "Jorginho me empresta a 12", "Liga pro Samu" e "100% feminista" (parceria com a cantora Karol Conka).

chamado *Lucky ladies...*[29] Naquele momento, MC Carol estava superocupada, e mesmo assim Mariana e Laura conseguiram fazer a entrevista com ela, em Niterói. E aí, ouvindo o áudio da entrevista, fiquei impressionada com a história maravilhosa de que ela era uma ótima aluna, mas que contestava muito os professores. E então, quando uma professora de história falou para ela "Quem descobriu o Brasil foi o Cabral!", ela respondeu: "Não, não foi, não foi, não foi". E aí a gente teve essa ideia: vamos fazer uma encomenda para MC Carol, ela poderia fazer um *funk* em resposta àquela professora de história dela. E em menos de seis horas MC Carol compôs um *funk*[30] que ficou famoso. Doze horas depois, o *funk* já tinha estourado...

Aquilo foi muito prazeroso. A gente teve um alcance que eu nunca imaginei na minha vida [*risos*]. E eu fiquei achando interessante essa forma de cutucar a cultura contemporânea, um tipo de intervenção que não pode surgir daquele lugar tradicional do artista burguês. Então eu tenho muito carinho por esse projeto. E também por essa empreitada de enveredar por outras linguagens, pela linguagem audiovisual, por exemplo.

Nos projetos anteriores, estávamos trabalhando com oficinas ao vivo. Descobrimos, então, outra forma de pesquisar, usando o audiovisual, no projeto Temas de Dança.[31] Dei aula de história da dança no curso técnico da Escola e Faculdade de Dança de Angel Vianna durante dez anos, de 2005 a 2015. Fiz a minha formação lá, na escola de Angel Vianna, tanto no curso técnico quanto na licenciatura em dança, e sentia muita falta de interlocução. Foi quando a Mariana Patricio apareceu e começamos a inventar esse projeto chamado Temas de Dança, do qual participaram também a professora Ana Kieffer, da PUC-Rio, e a bailarina e pesquisadora Laura Samy.

---

29 Trata-se de *reality show* do canal Fox Life que reuniu, em 2015, as cantoras e compositoras MC Sabrina, Mulher Filé, Karol Ka, Mary Silvestre, MC Carol, ao lado de Tati Quebra-Barraco.

30 Trata-se do *funk* "Não foi Cabral", de MC Carol: "Professora me desculpe/Mas eu vou falar/Esse ano na escola/As coisas vão mudar///Nada contra ti/ Não me leve a mal/Quem descobriu o Brasil/ Não foi Cabral///Pedro Álvares Cabral/Chegou 22 de abril/Depois colonizou/Chamando de pau-brasil/ Ninguém trouxe família/Muito menos filho/Porque já sabia/Que ia matar vários índios///Treze caravelas/Trouxe muita morte/Um milhão de índio/Morreu de tuberculose/Falando de sofrimento/Dos tupis e guaranis/Lembrei do guerreiro/Quilombo Zumbi///Zumbi dos Palmares/Vítima de uma emboscada/Se não fosse a Dandara/Eu levava chicotada".

31 Sobre o projeto, consultar o *site*: <http://www.flaviameireles.com.br/temasdedanca/projeto/>.

Grupo Temas de Dança. Cena de oficina do projeto Bordas do Corpo, 2015. Foto: Bárbara Fontana

Fizemos um *site* que tem resíduos do que a gente fez, como as mesas que constituíram o seminário Bordas do Corpo,[32] e que podem ser acessadas por pessoas que quiserem pesquisar a partir do que a gente produziu. O projeto Temas de Dança realizava um estudo itinerante por meio de oficinas direcionadas a escolas de dança e o papel do seminário foi ampliar o alcance do projeto, debatendo[33] perspectivas e pesquisas diversas acerca do corpo, da dança e da política.

Em 2011, aliás, eu fiz também uma espécie de curadoria *freestyle*, do tipo "junta aí uma galera e vamos conversar". E participei de uma ocupação do Teatro Glauce Rocha, no Rio. Tínhamos muitas conversas sobre dança, comunidade

32 Os vídeos das discussões, feitos pelo cineasta Leo Bittencourt, podem ser acessados nos seguintes *links*: <http://www.flaviameireles.com.br/temasdedanca/portfolio-view/seminario-bordas-do-corpo-mesa-3/; https://www.youtube.com/watch?v=VLQ-PJYE0Ug; https://www.youtube.com/watch?v=zC737_injks; https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2015/05/06/seminario-bordas-do-corpo-insurreicoes-do-corpo-no-contemporaneo/>.

33 A programação incluía mesas sobre "Corpo e dança" [Participantes: Sandra Meyer (SC), Ligia Tourinho (RJ), Hélia Borges (RJ) e Flavia Meireles (RJ), Paola Braga (RJ)]; "Dança e escrita" [Participantes: Thereza Rocha (RJ/CE), Laura Erber (RJ), Alex Cassal (RJ), Mariana Patricio (RJ), Bia Cerbino (RJ)], e "Insurreições do corpo no contemporâneo" [Participantes: Peter Pal Pelbart (SP), Jorge Vasconcellos (RJ), Tatiana Roque (RJ), Ana Kiffer (RJ), Silvia Soter (RJ)]. E, além do seminário, foram realizadas três oficinas, também no MAR – Museu de Arte do Rio: a primeira delas para os monitores do projeto educativo do museu; a segunda, para estudantes das graduações do curso de dança da UFRJ (bacharelado e teoria); e a terceira voltada para estudantes do ensino médio da Faetec.

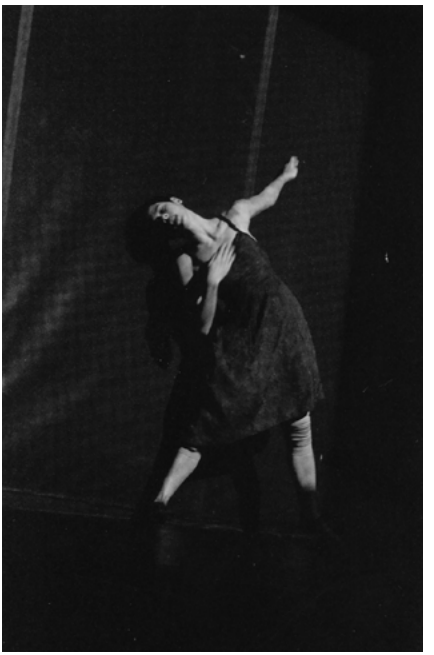
e política. São muito interessantes esses espaços em que a gente fica só conversando, e, na verdade, nunca é só conversar, porque sempre há muito movimento junto com essas conversas.

Durante essas duas décadas de trabalho, participei de muitos seminários, mesas de debates sobre dança, oficinas, como as do Museu de Arte do Rio (MAR), da Escola Técnica Adolpho Bloch e do curso de dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 2015 participei também de um grande projeto, a convite da Mariana Pimentel,[34] para trabalhar com dramaturgia para dança. Foi um projeto que percorreu todo o Brasil e fizemos várias oficinas, que duravam uma semana, em 14 cidades do país. Esse projeto me abriu a cabeça e me permitiu conhecer melhor o país, de norte a sul. Foi muito rica essa experiência, e pudemos ver a quantidade de gente interessada em estudar dança e em realizar projetos inovadores.

Participei também de alguns projetos de curadoria de vídeos de dança, como o da Videoteca Panorama na Rua, no Rio de Janeiro, no qual montávamos uma mesa na rua, no bairro da Glória, e projetávamos lá os vídeos para quem quisesse ver. Tenho, na verdade, muitos vídeos do meu trabalho, desde os primeiros projetos que criei. E vou mostrar alguns trechos e fotos aqui, começando por um trabalho dos anos 1990.

34 Mariana Pimentel, bailarina e coreógrafa nascida em Fortaleza em 1983. Licenciada pela Escola Superior de Dança, em Lisboa, estudou também no Royal Conservatorium of Antwerp, na Bélgica, e cursou o mestrado em cultura contemporânea e novas tecnologias na Universidade Nova de Lisboa. No Brasil, integrou a Alaya Companhia de Dança, atuando em peças de Lenora Lobo, Rosa Coimbra e Lina do Carmo, e também o grupo Margaridas, dirigido por Laura Virginia. Na Europa, colaborou com João Galante, Ana Borralho, Felix Ruckert, Willi Dorner e Ciro Carcatella. Como coreógrafa, além de colaborações frequentes com Cátia Leitão (dramaturgia), realizou, em cocriação com Andrea Roque e Francisca Pinto, o espetáculo *Um qualquer...* (2009), apresentado no Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém, em Portugal. Participou também, ao lado de Laura Virgínia e André Francioli, das quatro videodanças intituladas *Pequenas criaturas*. Outros trabalhos relevantes são os duos *Todos os sentidos*, ao lado de Júlio César Campos, *IloveyoulloveyoulloveyoulyOu* (2010), ao lado de Gonçalo Gonçalves, *Tancarville*, ao lado de Magali Benvenuti; os solos *Serra*, *We don't have money, but we are funny* (2009), este último apresentado em festivais em Portugal, Suécia e Áustria.

4. *LightMotiv*, 1997/1998



Paulo Caldas. *LightMotiv*, 1997/1998. Cena com Flavia Meireles. Foto: Gil Grossi

Eu comecei a dançar profissionalmente com o coreógrafo Paulo Caldas, em 1997. O espetáculo se chamava *LightMotiv*[35] e estreou em 1998. Eu tinha 17 anos nessa época. A montagem tinha textos de *O homem atlântico*, de Marguerite Duras.[36] E investigava a relação entre linguagem cinematográfica e coreográfica. Pensava no papel da luz na formação da imagem no cinema e na câmera

35 *LigthMotiv – díptico de dança* (1998). Ficha técnica: direção e coreografia: Paulo Caldas; intérpretes: Flavia Meireles, Maria Alice Poppe e Paulo Caldas; assistência de coreografia: Maria Alice Poppe; assistência de direção: Thereza Rocha; iluminação e cenografia: José Geraldo Furtado; música: Ärvo Part/Erkki-Sven Tüür/Michael Nyman/W.A.Mozart; figurinos: Thereza Rocha; produção: Staccato/Paulo Caldas. O espetáculo era uma investigação sobre a apropriação coreográfica de certos procedimentos cinematográficos – focada, em especial, no lugar da luz na constituição da imagem no cinema. O díptico era constituído de duas peças: *Ritornelo*, um exercício sobre a repetição, e *Camarescura*, reflexão sobre a câmara escura e sobre formas simultaneamente claras e escuras, e de contornos indefinidos.

36 Marguerite Duras (1914–1996), escritora, roteirista e cineasta francesa, autora de *Moderato Cantabile* (1958), *O deslumbramento de Lol V. Stein* (1964), *Destruir, disse ela* (1969), *A doença da morte* (1982), *O amante* (1984), entre outras obras. Autora do roteiro de *Hiroshima, mon amour*, filme dirigido por Alain Resnais, dirigiu, entre outros filmes, *India song* (1975), *Le camion* (1977), *Le navire*

cinematográfica como uma variante da *camara oscura* e brincava com os pontos de vista da câmera recriados cenicamente ao vivo somente com o recorte da luz (*plongée*, *contra-plongée*, etc.). Desde o início o meu trabalho foi marcado por essa experimentação entre cinema, vídeo e dança. No espetáculo de Paulo Caldas, *LightMotiv*, cheguei a trabalhar com um *baudrié,*[37] um equipamento de segurança que prende o dançarino a uma corda para que não caia. Era necessário, porque eu andava sobre uma parede.

Em 1999 fizemos um programa de TV no canal Multishow chamado *Dança ativa*. Então meu trabalho desde o início misturou dança, vídeo e cinema. Fiz também *Quase cinema*, com a Maria Alice Poppe e o Paulo Caldas, em 2000. O Paulo dirigiu e coreografou. Aí era o tempo, reinventado pelo cinema, que estava em questão. Havia um desdobramento em três peças com estruturas temporais diversas, baseadas em textos de Jorge Luis Borges e Antonin Artaud.

5. *ExtraCorpo*, 2006

Foi fundamental para mim também um trabalho chamado *ExtraCorpo,* coreografado pelo João Saldanha. Nossa parceria foi muito frutífera, começou em 2004 e foi até 2006/2007. *ExtraCorpo*[38] foi o último trabalho em que dancei com coreografia de João Saldanha.

O espetáculo era inspirado nas obras do Oscar Niemeyer e propunha um diálogo entre dança e arquitetura. A linguagem do Niemeyer, a leveza das formas e a sinuosidade da linha motivavam os movimentos dos seis bailarinos, que traçavam, com seus corpos, linhas irregulares e contrastes entre as pausas e a velocidade das ações.

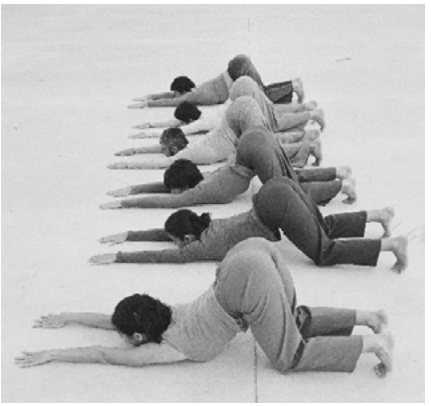
Foi igualmente marcante para mim o espetáculo *Soma,* também com coreografia do João Saldanha, um espetáculo apresentado em 2005, inspirado na teoria da Gestalt, na ideia de que "o todo é mais do que a soma das partes", que trabalhava com os corpos dos bailarinos desenhando formas geométricas, retas, círculos, diagonais, espirais num espaço prateado.

---

night (1979), *L'homme atlantique* (1981). O texto de *O homem atlântico* seria publicado em abril de 1982 pelas Éditions de Minuit.

37 O baudrié, do francês *baudrier*, é um cinto utilizado no tórax para a fixação de equipamentos de escalada e equilíbrio corporal na execução de técnicas de subida ou descida de cordas.

38 *ExtraCorpo* – Ficha técnica: coreografia: João Saldanha; dançarinos: Thiago Granato, Clarice Silva, Laura Samy, Flavia Meireles, Carol Pires e Marcelo Braga; iluminação: Adelmo Lapa; figurino: Paula Stroher; tratamento sonoro: Sacha Amback; produção: Sandro Amaral; coprodução: XII Bienal de Dança de Lyon / Sesc Rio de Janeiro.



João Saldanha. *ExtraCorpo*, 2006. Cena com Flavia Meireles, Clarice Silva, Marcelo Braga, Laura Samy e Thiago Granato. Foto: Nicolas Boudier/acervo João Saldanha

6. *Em redor do buraco tudo é beira*,[39] 2009

Queria falar também de um trabalho, realizado um pouco depois, que foi fruto de uma parceria com a Marcela Levi[40] em 2009. E vou mostrar um pequeno vídeo dele também. Ele se chamou *Em redor do buraco tudo é beira*.[41] Partia da leitura de Maurice Blanchot,[42] de *A conversa infinita*, e o duo, a conversa, aí, se

---

39 *Em redor do buraco tudo é beira* – Ficha técnica: direção artística: Marcela Levi; performance e cocriação: Flavia Meireles e Marcela Levi; colaboração dramatúrgica: Laura Erber; assistência: Denise Stutz; luz: Fábio Retti; música: Marcela Levi e Bruno Rezende; objetos cênicos: Marcela Levi; operação de luz: Chapinha; produção: Marcela Levi. O trabalho receberia o prêmio ZKB Acknowledgement 2010, acompanhado da seguinte declaração do júri: *O Prêmio Reconhecimento de 5000 francos suíços é dado a Marcela Levi e Flavia Meireles por sua performance* Em redor do buraco tudo é beira. *Com simplicidade fascinante e coreografia precisa, as duas* performers *conseguem criar um espaço cheio de imagens no campo da guerra e da violência. A abordagem fragmentária, poética e amoral é emocionante e ao mesmo tempo provocadora de pensamento. Flavia Meireles convence como uma* performer *marcante e dá uma contribuição significativa para o sucesso da performance. Operando no fio da navalha entre a dança contemporânea e as artes visuais, Marcela Levi e Flavia Meireles conectam-se com a plateia de modo aberto, sutil e direto e conseguem fazê-la rir, a despeito do conteúdo sensível de sua performance. Com o Prêmio Reconhecimento ZKB 2010, o júri gostaria de encorajar as* performers *a expandirem suas pesquisas artísticas.*

40 Marcela Levi, *performer* e coreógrafa, nascida no Rio de Janeiro em 1973. Formada pela Escola de Dança Angel Vianna, tem realizado projetos pautados pelas inter-relações entre dança e artes plásticas, entre corpo e objeto, e, numa trajetória de mais de duas décadas, destacam-se, entre outros trabalhos, *Massa de sentidos* (2004), *In-organic* (2008), *Em redor do buraco tudo é beira* (2009), *Sandwalk with me* (2013), *Natureza monstruosa* (2011).

41 Cf. vídeo no *site* de Marcela Levi: <http://marcelalevi.com/brasil/emredor/video/>.

42 Sobre Maurice Blanchot, ver nota 5, p. 110.

dava não como encontro, mas como descontinuidade, e se realizava no espaço entre uma fala e outra, um movimento e outro, uma figura e outra. Nesse trabalho, que foi uma criação conjunta, o que mais importava era o "espaço entre os personagens", "o espaço entre as pessoas".

Marcela Levi. *Em redor do buraco tudo é beira*, 2009. Cena com Flavia Meireles e Marcela Levi. Foto: Claudia Garcia/acervo Marcela Levi/Improvável Produções

7. *Uma noite com Yvonne Rainer e amigos*, 2009

Em 2009, conheci Yvonne Rainer,[43] coreógrafa superimportante, também cineasta e feminista. Ela veio ao Brasil para se apresentar em São Paulo. E aí eu fiquei enlouquecida. Pensei que tinha que trazer essa mulher para o Rio de qualquer maneira. E, nessa época, eu já estava estudando dança pós-moderna americana há pelo menos uns cinco anos. Mas eu tenho uma amiga – Patricia

43 Yvonne Rainer, bailarina, coreógrafa, cineasta e professora de dança norte-americana, nascida em São Francisco em 1934. Estudou as técnicas de dança de Martha Graham e composição coreográfica com o compositor Robert Dunn. Participou de 1960 a 1964 do grupo de vanguarda nova-iorquino Judson Dance Theater, que se pautava pela eliminação das hierarquias, pelas ideias de que qualquer movimento poderia ser encarado como dança e de que o processo e não o produto era o que importava. De 1969 a 1974, participou do Grand Union, coletivo de dançarinos e coreógrafos que realizava apresentações *site specific*, pautadas por movimentos cotidianos, pela improvisação e pela interferência do acaso. Em 1965, escreveu o seu *NO Manifesto* contra o que ainda caracterizava a dança então – virtuosismo, espetáculo e glamour. De meados dos anos 1970 até o fim do século XX, a artista se voltaria para o cinema experimental, retornando à dança apenas em 2000 a convite de Mikhail Baryshnikov e do White Oak Dance Project. Entre seus trabalhos, destacam-se *The mind is a muscle*, Part I, *aka Trio A* (1966), *Three Satie spoons* (1961), *Continuous project – altered daily* (1969), *Trio A: geriatric with talking* (2010), *The concept of dust: continuous project – altered annually* (2016).

Hoffbauer –[44] que mora em Nova York há trinta anos e dança na companhia da Yvonne Rainer, que é conhecida como The Raindears.[45] Foi, então, por meio da Patricia que eu consegui que a companhia viesse ao Rio para se apresentar uma noite apenas no Teatro Sesc Copacabana.

Todas as pessoas da companhia ficaram hospedadas na casa da mãe da Patrícia e isso foi ótimo. A apresentação teve um público imenso. Porque a Yvonne Rainer é uma coreógrafa muito importante e muito conhecida entre os que estudam e trabalham com dança. Era uma oportunidade única. A fila era imensa na porta do Sesc Copacabana. Deixamos todo mundo entrar e a apresentação durou cinco horas. Foi maravilhoso, catártico, inesquecível.

Esse contato com Yvonne Rainer me permitiu, ainda em 2011, acompanhar uma temporada da companhia em Nova York, no Dia:Beacon,[46] da Dia Art Foudantion.[47] O lugar onde fica o Dia:Beacon é bucólico, com mil obras de arte... Yvonne Rainer remontou lá os primeiros trabalhos da companhia, que

---

44 Patricia Hoffbauer, coreógrafa, bailarina e professora na Tisch School of the Arts, da Universidade de Nova York, tem trabalhado em colaboração com Sara Rudner, Nayland Blake, Guy Yarden e com o escritor e *performer* George Emilio Sanchez, com quem realizou *Architecture of seeing* (1995–1998) e *Hoc est corpus/This is a body* (2002), *Milagro* (2004), entre outros projetos. Foi uma das criadoras do grupo The Raindears, de Yvonne Rainer, no qual costuma ser a responsável pelos solos *Three seascapes* e *Three Satie spoons*, da coreógrafa norte-americana. Entre seus trabalhos mais conhecidos estão a série *Who killed Carmen?* (1996–1998), *Para-Dice* (2013), *Small dances for intimate spaces and friendly people* (2015), *Getting away with murder* (2017).

45 Segundo Flavia Meireles, o nome seria uma brincadeira de Rainer com "queridas, dears". A tradução de "The Raindears" seria algo como "Os/As querido/as de Rainer". Patricia Hoffbauer tem trabalhado com Yvonne Rainer e os Raindears desde 2002, quando ela dançou pela primeira vez "Three seascapes" com o grupo.

46 O Dia:Beacon é um dos museus criados pela Dia Art Foundation. Inaugurado em 2003, a cerca de uma hora e meia de distância de Manhattan, utiliza-se do galpão de uma antiga fábrica Nabisco para abrigar sua coleção de arte dos anos 1960 até a atualidade, com obras, entre outros, de Agnes Martin, Richard Serra, Donald Judd, Andy Warhol, Fred Sandback, Louise Bourgeois, Bruce Nauman, além de exposições especiais e apresentações de artistas convidados.

47 A Dia Art Foundation, cujo nome Dia evoca a palavra grega que significa "através", foi criada em Nova York em 1974 por Philippa de Menil, Heiner Friedrich e Helen Winkler, e, além de colecionar o trabalho de um grupo específico de artistas dos anos 1960 e 1970, tem também por objetivo ajudar determinados artistas a realizarem projetos visionários. Ocupa-se, nesse sentido, da manutenção do *Spiral jetty* (1970), de Robert Smithson, de *Times Square* (1977), de Max Neuhaus, de *7000 Eichen* (1982), de Joseph Beuys, de obra de Dan Flavin de 1996. E patrocinou a criação de *The lightning field*, realizado por Walter De Maria em 1977 perto de Quemado, no Novo México, além das instalações, também de De Maria, *The New York Earth room* (1977), *The broken kilometer* (1979), em Nova York, e *The vertical Earth kilometer* (1977) em Kassel, na Alemanha. A fundação inclui o Dia-Chelsea, localizado em Nova York nos nºs 535, 541, 545 da Rua 22 West, em Chelsea; o Dia:Beacon, que funciona na Rua Beekman nº 3, em Beacon; e o Dan Flavin Art Institute, que fica na Avenida Corwith, em Bridgehampton.

são da década de 1960, e eu tive a oportunidade de acompanhar. Foi incrível para mim.

8. *Sem nome, todos os usos*, 2011

Tenho vídeo, por exemplo, do meu primeiro trabalho autoral, que se chamou *Sem nome, todos os usos*, de 2011. Foi uma empreitada na qual eu queria pensar o que que sairia de mim, estando sozinha, como para me certificar se eu queria mesmo estar num coletivo ou não. Eu trabalhava com centenas de bolas de gás pretas. Era um trabalho em que havia um interesse específico nos objetos, no uso dos objetos em cena, para a cena.

Flavia Meireles. *Sem nome, todos os usos*, 2011. Cena com Flavia Meireles. Foto: Branca Mattos

Esse foi um trabalho que eu iniciei em Paris e cujo título achei numa marca de alimentos. Eu fui residente no Centre International d'Accueil et d'Échanges des Récollets em 2010 e foi lá que comecei a pensar nesse trabalho. O que me interessava no nome que escolhi, na ideia de "todos os usos", era essa possibilidade de inventar usos, de usar a linguagem como motivadora do imaginário. Esse trabalho usava essa motivação no sentido de criar imagens, fabular, editar, colocar algo que não estava lá antes, produzir relações. E o ponto de partida eram muitas bolas de gás e uma pessoa em cena.

Flavia Meireles. *Sem nome, todos os usos*, 2011. Cena com Flavia Meireles. Foto: Branca Mattos

Eu trabalho a partir da percepção. Mas os jogos de palavras, os duplos sentidos, as torções são importantes, porque criam outros sentidos, outras imagens, outras relações. Foi importante, para mim, nesse sentido, para esse trabalho, um poema do Joan Brossa chamado "Puente", que eu li nessa época: "Este es el camino/Que sirve para passar/Del poema anterior al siguiente".

9. *Trabalho para comer*, 2012

Como já disse antes, no começo desta fala, quando mencionei o *Trabalho para comer*, esse foi um espetáculo que eu fiz em 2012. A Laura Samy dançou também uma segunda versão dele, apresentada no Centro Coreográfico. E foi a Mariana Patricio quem fez a dramaturgia comigo. Foi um trabalho que contou com auxílio do Fundo de Apoio à Dança de 2011, apoio do Espaço Sesc e realização da Pau Pra Toda Obra Produções Artísticas.

O projeto era fazermos uma releitura do Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade. E, como vocês podem ver pelas imagens projetadas, trabalhávamos com esses objetos, com colchões dos quais saíam umas poças de látex, aliás saíam várias coisas dos colchões. Havia aí também uma pesquisa com objetos na cena.

Eu já vinha trabalhando em ambientes interdisciplinares (dança, artes visuais, cinema) ou propondo ambientes de "dança expandida" – marcados pelos flertes com outras linguagens, nos quais o corpo serve de caixa de ressonância desses flertes. O processo de ensaio de *Trabalho para comer*, esse encontro entre as pessoas que participaram dele, isso foi o que eu chamei, na ocasião, de um encontro-faísca. Esse trabalho foi fruto dessas faíscas, de uma potencialização de linguagens e das nossas singularidades.

Flavia Meireles e Mariana Patricio. *Trabalho para comer*, 2012. Cena com Flavia Meireles. Foto: Branca Mattos

O *Trabalho para comer* abriu caminho para o *Ocupa árvore* e havia nele um ambiente interdisciplinar como foi o de criação da dança no filme *Pendular*. Aí eu volto para o começo da minha fala. Posso dizer que o meu trabalho no campo da dança parte do corpo como gerador de movimento, isso num ambiente transdisciplinar. Pois o meu interesse está numa experimentação/experiência que resulte de um encontro/partilha com pessoas interessadas nele, interessadas em arte. Isso pode tomar vários formatos – espetáculos, pesquisas, encontros, aulas. É uma plataforma de criação.

Passo agora, então, a palavra para a Marília Garcia, e depois continuamos, juntas, essa conversa.

MARÍLIA GARCIA: Antes de mais nada, agradeço o convite da Flora e da Tânia. É uma alegria enorme estar aqui com todos vocês, estar aqui ao lado da Flavia, conhecer melhor seu trabalho, estar na Casa Rui, estar no Rio, nesse momento em que ando muito nostálgica, com muita saudade de estar aqui. Ouvindo o depoimento inicial da Flávia, já percebi vários ecos importantes com as quais me identifico. Acho que vamos ter aqui, em diversas questões, um cruzamento entre as nossas falas.

Inicialmente tinha pensado em mostrar um pouco de cada um dos meus trabalhos e falar sobre cada um dos livros. Mas, na verdade, sempre que vou dar um depoimento ou até ler textos, fico com uma sensação de que o que estou fazendo é só uma paráfrase de algo que está no livro, de algo que já é o poema. Então, se já existe o poema e se "o poema diz o que ele diz dizendo", como é que vou fazer para repetir o que o poema diz? Tudo que eu disser aqui vai ser uma espécie de paráfrase do poema.

Então, sempre tenho um pouco essa dificuldade quando vou falar – sempre acho que não estou conseguindo falar. Por isso, o que comecei a fazer, e já há algum tempo, foi preparar previamente uma espécie de depoimento. E é isso que vou fazer aqui. Mas, no fim das contas, decidi trazer esse depoimento para cá porque ele é sobre um trabalho específico, ele não fala sobre os vários livros, mas traz questões dos meus livros e questões que são importantes para mim. Então, resolvi fazer isso aqui também – apresentar esse texto. E aí, depois, acho que as questões vão aparecendo...

O texto que vou apresentar se chama "Tem país na paisagem".[48] Ele é uma espécie de depoimento. Tem essa forma composta por texto, imagem, voz, eu e vocês presentes aqui, ele tem essa configuração do corpo presente. Mas esse depoimento tem uma outra versão, que foi a que eu fiz para entrar num livro, então acho que as versões, os textos, vão assumindo formatos diferentes dependendo de onde estou, ou de onde eles estão. Então vamos lá.

[*Segue-se a leitura, por Marília Garcia, de "Tem país na paisagem"*]

TEM PAÍS NA PAISAGEM?

começo com uma epígrafe
em forma de *imagem*:
é o trabalho da artista americana

48 O poema "Tem país na paisagem" deriva de falas apresentadas pela poeta, entre outros eventos, no Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada e em ciclo de palestras performáticas organizado pela escritora Paloma Vidal, ambos realizados em 2016. Em entrevista em agosto de 2017 a Gianni Paula de Melo, para o Suplemento Pernambuco, por ocasião do lançamento de seu livro *Câmera lenta*, publicado pela Editora Cia. das Letras, Marília Garcia falaria sobre esse texto: "A primeira versão do experimento, digamos assim, era um diário, que foi uma experiência que fiz na França de fotografar uma ponte todos os dias e escrever sobre aquilo. A partir disso, eu preparei uma fala pra Abralic, que não era tão próxima desse poema, era mais extensa. Depois, no "Em obras" (ciclo de palestras organizado pela poeta e pesquisadora Paloma Vidal), ela cresceu e mudou, né? A versão do livro [*Câmera lenta*], realmente, tem mais cara de poema, é mais sintética, perdeu os referenciais, por exemplo eu não falo que estou na França. O poema se adaptou um pouco ao livro, que é quase sem referencial, com exceção do epílogo, que é o texto da hélice. É o contrário do *Teste de resistores*, em que eu falo a partir de e sobre os lugares. No "Tem país na paisagem" eu queria tentar ver o tempo passando no gesto repetido de fotografar a ponte todos os dias, era uma tentativa de entrar numa pausa, ver, ouvir, quase como a câmera lenta, tentar parar e prestar atenção nas coisas, no infraordinário, esse conceito do Georges Perec. E eu tentei limpar esses referentes. Isso tem um pouco a ver com eu apresentar esses textos e sempre tentar pensar onde eu estou. Na Abralic, tinha a minha relação com a Uerj, local onde estudei, que passa por um momento complicado, então eu falei disso lá. Tem um pouco de *site specific* nesses processos, como nas artes plásticas quando os artistas fazem um trabalho em um local específico e pensam nas características daquele lugar". (Cf. <http://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/1928-entrevista-mar%C3%ADlia-garcia.html>).

rose-lynn fisher.[49]

ela fez uma série de fotos como fotos aéreas:
terrenos, plantações, uma cartografia
vista de cima.

essas imagens poderiam ser uma espécie de "atlas temporário"
pois consistem em registrar
um pequeno instante na vida de uma lágrima.
o trabalho se chama "topografia das lágrimas"
e a artista pegou uma lágrima, colocou sobre uma lâmina
e deixou secar.
depois pôs a lâmina em um microscópio para ver.
fez isso com mais de 100 lágrimas
aumentando 100x ou 400x
e experimentou com lágrimas próprias e alheias.

ela queria descobrir
se as lágrimas de *tristeza*
teriam o mesmo desenho das lágrimas de *alegria*
das lágrimas de *despedida*
das lágrimas de *cebola* ou
das lágrimas de *um bebê ao nascer*.
são "atlas temporários",
que registram um instante da vida das lágrimas.
rose-lynn fisher viu que as lágrimas têm
uma linguagem própria para cada sentimento.

essas imagens,
que parecem feitas de longe,
mostram algo que está muito perto,
tão perto a ponto de ser constituinte da estrutura das lágrimas

1.
gostaria de começar
contando o que aconteceu

---

49 Rose-Lynn Fisher, fotógrafa e artista plástica norte-americana, nascida em 1955. Seu trabalho, como ela mesma o descreve, se move entre o vasto e o mínimo, a visão aérea e a microscópica, o macro e o micro. Entre seus projetos mais conhecidos, estão as séries *Bee* – fotos de abelhas obtidas a partir de um microscópio de altíssima precisão; *Yonder* – fotos aéreas de um rio e seus afluentes, tiradas a 37 mil pés de altura, que, segundo a artista, se assemelham à "visão microscópica de veias e capilares"; "Topografia das lágrimas" – série de imagens de lágrimas resultantes de emoções diversas, fotografadas com câmera de microscopia especializada, a maior parte dessas lágrimas produzidas pela própria fotógrafa.

no dia em que comecei a preparar esse texto.
eu estava passando uma semana no rio
e tinha ido ver uma exposição do debret[50]
num museu chamado "chácara do céu".
em determinado momento da exposição
eu queria tomar um café, mas lá não tinha café.
para tomar um café, eu tinha que sair da "chácara do céu"
e ir ao prédio ao lado, chamado "parque das ruínas".
então, eu sentei no parque das ruínas
para tomar um café
e fiquei pensando nesses dois nomes
chácara do céu
e *parque das ruínas*

e eu fiquei pensando em como fazer para passar do *céu*
para as *ruínas* e depois voltar ao *céu*
os prédios ficam lado a lado — tem apenas uma passarela de ligação —
por que um era o céu e o outro a *ruína*?

eu estava neste *lugar*
olhando a vista do parque das ruínas,
quando chegou um *email* de um professor da Uerj[51]
me chamando para falar num encontro
onde apresentei este texto que estou lendo.

naquela época, julho do ano passado,
soube que a Uerj estava passando por uma crise:
sem repasses do governo, não tinha como funcionar
e, momentaneamente, a universidade estava com as atividades suspensas.
já passaram 10 meses daquele dia
e a universidade continua parada.
está mergulhada em *ruínas*.
eu estudei na Uerj
e durante muitos anos da minha vida fiquei andando
por aquelas rampas,
vendo o mundo de dentro daqueles quadrados.

---

50 Jean-Baptiste Debret (1768–1848), pintor, desenhista, gravurista francês, professor de arte que integrou a Primeira Missão Artística Francesa no Brasil, em 1817, tendo fundado no Rio de Janeiro a Academia de Artes e Ofícios, mais tarde Academia Imperial de Belas-Artes. Residiu no Brasil entre 1817 e 1831. De volta à França, publicou sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, em 1834, com desenhos e gravuras da natureza e dos costumes da gente brasileira, tornando-se por isso um dos maiores cronistas visuais do Brasil oitocentista.

51 Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

é difícil olhar as coisas diretamente,
ainda mais quando estão destruídas.

naquele momento,
no *parque das ruínas*, percebi
que ultimamente temos falado muito essa palavra:
ruína.

não só na Uerj
e no rio
mas em todo canto.
não sabemos o que fazer
quando tudo parece a ponto de explodir
[definir: *ruína*]

desde aquele dia não consegui mais tirar da cabeça
algumas imagens:
a chácara,
e a *ruína*
— e as formas de ver o mesmo lugar
e os meios de passar de um para o outro —
e as imagens da exposição do debret
e da sua viagem pitoresca ao brasil.

2.
há exatos 200 anos
debret chegou ao rio de janeiro.
integrando a chamada "missão artística francesa",
expedição que pretendia criar no brasil uma escola de belas artes
e difundir uma *nova imagem* do *novo mundo*.
debret chega aqui como pintor histórico
com a função de testemunhar:
ele *olha* e *vê*:
[ ]

ele começa pintando a corte imperial,
ele começa pintando paisagens e, embora não seja naturalista,
também faz um pequeno inventário da fauna e da flora brasileiras:
como este *pitoresco* mamão
ou este peixe galo,
desenho de cunho científico, ao qual se atribuiu
uma velada intenção de caricatura,
pois viam nele certa semelhança com o perfil de dom joão vi.[52]

52 D. João VI (1767–1826) foi imperador do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves entre 1816 e 1822,

debret começa com essas pinturas,
mas logo se impressiona com o que *vê* nas ruas:
um grande número de escravos
convivendo com europeus recém-chegados,
uma mistura de pessoas e temporalidades diferentes,
e parece que é justo aí
que ele decide retratar o cotidiano e
fazer *instantâneos*.
é assim que debret começa um trabalho de *cronista*
ele saía do ateliê no catumbi e ia para a rua pintar:
sentava numa almofada no chão e pintava o que via.
fez em torno de 700 aquarelas
que depois serviram de base para compor as gravuras
da sua "viagem pitoresca e histórica ao brasil".

3.
queria falar sobre outra experiência
de *olhar* e *ver*.
em 2015 fiz uma residência artística na frança.[53]
eu estava naquele lugar para escrever
e, além dos poemas,
comecei a tomar notas:
um pouco para entender o que estava vendo
um pouco para inventar uma rotina.
(se a gente começa a escrever anotar e nomear o que acontece
será que consegue fazer as coisas existirem de outro modo?)
a pergunta que eu fazia era a seguinte:
como lidar com o próprio lugar?
como incorporar aquele espaço?
eu queria entender alguma coisa
que eu não sabia exatamente o que era
mas achava que estava ali, talvez nas sirenes
que ouvia o dia inteiro, talvez na luminosidade
que entrava pela claraboia.
como eu não sabia o que eu queria entender,
decidi começar um diário
e criei uma regra:
todos os dias deveria tirar uma fotografia
no mesmo lugar e na mesma hora.

---

data da independência do Brasil. Foi rei de Portugal até a sua morte, em 1826, e deixou seu filho, Pedro I, no trono do Império do Brasil.

53 A residência de Marília Garcia foi realizada na Cité Internationale des Arts em 2015 (como ela dirá, mais adiante, no poema), financiada pelo Prêmio Icatu de Artes.

e partir dela para fazer o diário.
a única regra era essa, o resto era livre
e girava em torno da pergunta:
como ver o lugar?
eu estava hospedada em um ateliê na *cité internationale des arts*
e justo em frente tinha uma ponte.
decidi que aquele seria o lugar
e foi assim que comecei a escrever
no dia 1º de janeiro de 2015
o "diário sentimental da pont marie".

4.
[**diário sentimental da pont marie**]
"no dia 11 de outubro de 1614, o jovem louis XIII e sua mãe, marie de médicis,[54]
colocaram a primeira pedra dessa ponte. construída por christophe marie, construtor
de pontes na França, ela ligou o bairro saint-paul à ilha notre dame, na época deserta."

chego à pont marie 401 anos depois.
atravesso a pont marie com 115 passos.

todos os dias às 10h, fazer uma foto
do mesmo ângulo da ponte.
uma foto diária que possa dizer algo sobre *estar aqui*:
a geometria da cidade, a cor das placas,
quem passa naquele exato momento:
não sei o que preciso saber.
escrevo a partir das fotos – mas fazer o quê com as fotos?
imagine uma foto do sexto dia:
[isso aqui é uma expedição]

5.
eu queria fazer o diário para tentar entender
e eu fiquei me perguntando
é possível ver este lugar?
não queria ver algo além, mas o próprio lugar
talvez, com a foto, pudesse recortar um único *instante*.
sempre na vida eu tinha tentado pular etapas,
apagar o meio, o entre, o processo.
como fazer para atravessar e passar pelas coisas?

todos os dias lembrava de uma expressão em francês
ter lugar:
o lugar faz parte da experiência e do acontecimento

54 Louis XIII (1601–1643), monarca francês da casa de Bourbon que reinou entre 1610 e 1643. Sua mãe, Marie de Médicis, foi regente da França durante sua minoridade.

[mesmo que não aconteça nada]

georges perec define uma categoria
que ele chama de *infraordinário*:[55]

"o que se passa todos os dias e que volta todos os dias
o banal, o cotidiano, o óbvio, o comum, o ordinário, *o infraordinário,*
o barulho de fundo, o hábito — como perceber todas essas coisas?
como abordar e descrever aquilo que, de fato, preenche a nossa vida?"

perec fala da capacidade de olhar para o cotidiano, e para
os gestos mais simples como, por exemplo,
acordar, abrir os olhos lentamente
e *ver*.

nosso dia-a-dia é feito de ações que não nomeamos:
pegar o microfone aqui
mexer a cabeça — seria possível nomear isso que acontece?

o extraordinário comove, é fácil de ser visto
a guerra, os acidentes, a morte
mas como ver o *infraordinário*?

Marília Garcia. Diário sentimental da Pont Marie. Foto (5 maio 2015) incluída no poema "Tem país na paisagem", (2016). Foto: Marília Garcia

55 Georges Perec (1936–1982), escritor francês, autor de *Les choses* (1965), *Un homme qui dort* (1967), *Espèces d'espaces* (1974), *La vie mode d'emploi* (1978), entre outras obras. O livro *L'infra-ordinaire* foi publicado em 1989, em Paris, pela Éditions du Seuil, compilando textos escritos entre 1973 e 1981.

6.
a ideia para o "diário sentimental da pont marie"
tinha vindo de algumas referências.
primeiro, o filme *cortina de fumaça*.
o personagem principal é dono de uma tabacaria
e todos os dias às 8h da manhã, durante muitos anos, ele tira uma foto
da esquina da tabacaria.
ele tem mais de 4.000 fotos
numa manhã,
um frequentador da tabacaria vê as fotos
e, a princípio, ele acha que são todas iguais,
afinal, partem do mesmo ângulo
e enquadram o mesmo ponto.
mas, aos poucos,
nessa repetição dos dias,
ele *vê algo*:
numa das fotos,
de alguns anos antes,
ele vê a esposa que já tinha falecido
num momento da vida em que ele não estava com ela
ela aparece congelada num instante.

enquanto eu fazia as fotos da pont marie,
percebi que me interessava em *cortina de fumaça*
a insistência, a repetição
— seria possível ver a passagem do tempo nessa repetição?
como passar de março, por exemplo (sem verdes,
só com galhos secos), para junho?

no filme o personagem não parece buscar
algo específico com este procedimento,
mas em determinado momento *algo* aparece nas fotos,
uma *aparição*
um espectro:
o fantasma da mulher,
que já estava nas fotos antes,
mas só pode ser visto por uma certa lente
a lente de quem vê.

7.
[diário sentimental da pont marie]
05 fev 15, 9h58
um dos dias mais frios, no mês mais curto do ano.
de um lado da foto, o ciclista de gorro preto parado no tempo.

do outro, um grupo de 4 pessoas conversando:
faço o mesmo trajeto todos os dias e a rotina produz uma única imagem do que acontece.

8.
ao escrever o diário,
eu também pensava no filme *blow up*.[56]
em uma manhã excepcionalmente iluminada,
um fotógrafo tira fotos em um parque inglês.
ele vê um casal namorando e a cena parece bucólica,
um parque verde, um casal, um dia de tempo bom.
ao revelar e ampliar as fotos, ele acaba
descobrindo um crime.
ele vê as fotos e enxerga alguma coisa ali,
ele amplia as fotos, ele amplia tanto que perde
o todo — perde a paisagem e chega a um *espectro*
um borrão
um fora de foco.
ele estaria alterando a realidade com o seu procedimento?
para tentar ver alguma coisa,
ele precisa olhar de muito perto
e aqui eu me lembrei que o ricardo piglia[57]
analisa algumas fotos de borges já no fim da vida
quando está quase cego.
borges tem um livro diante do rosto
e está muito perto do livro tentando ler:
o olho fixo sobre a página
a página contra o olho
e ele tenta enxergar no fiapo de luz que ainda resta.
este que é um dos maiores leitores do século,
diz piglia,
e no entanto para *ler* precisa *chegar muito perto*.

às vezes a leitura é esse jogo de escala,
é preciso se aproximar a ponto de perder o todo.
mas outras vezes é preciso se afastar muito do texto
e me lembro das performances

56 *Blow up* (1966), longa-metragem de ficção dirigido pelo cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912–2007) e inspirado na vida do fotógrafo britânico David Bailey e no conto "Las babas del diablo", de Julio Cortázar (1914–1984) publicado em 1959.

57 Ricardo Piglia (1941–2017), escritor, ensaísta, professor e roteirista argentino, autor de *Respiração artificial* (1980), *Dinheiro queimado* (1997), *Alvo noturno* (2010), *Formas breves* (2001), *O último leitor* (2005), entre outras obras.

do valère novarina,[58]
em que ele segura o livro com as mãos
e o afasta para ler.
ele segura o livro o mais distante que pode
os braços à frente erguidos
a ponto de perder de vista o texto.
resta só um fio que o liga ao livro
um fio de braço.

volto ao trabalho
de rose-lynn fisher,
topografia das lágrimas.
ali, para ver a lágrima,
é preciso se aproximar e chegar tão perto
para poder ver de longe.
como num mapa, *um atlas temporário sentimental*.

9.
além dos filmes que citei,
outra referência para o "diário da pont marie"
foi o documentário do harun farocki[59]
imagens do mundo e inscrições da guerra.
nele, farocki trata justamente de uma situação em que
alguma coisa aparece com a distância.

o filme conta que, em 1944,
pilotos americanos fazem fotografias aéreas de algumas
fábricas de borracha na alemanha.
33 anos depois, nos anos 1970, a cia percebe
que eles fotografaram também
um dos campos de concentração de auschwitz.
na época, eles não viram o que já estava nas fotos
porque não sabiam da existência dos campos e, por isso,
não havia nada para ver.
depois, quando começam a ver as fotografias com outros olhos,

---

58 Valère Novarina, dramaturgo, encenador, artista plástico e ensaísta franco-suíço, nascido em 1947, autor de *L'atelier volant* (1974), *Le Babil des classes dangereuses* (1978), *Lettre aux acteurs* (1979), *Pour Louis de Funès* (1986), *Le théâtre des paroles* (1989), entre outras obras.

59 Harun Farocki (1944–2014), escritor e cineasta alemão. *Imagens do mundo e inscrições de guerra*, documentário longa-metragem de 1989, examina os pontos cegos da filmagem aérea, feita por pilotos americanos, de uma fábrica alemã de borracha em 1944, durante a Segunda Guerra Mundial. A CIA revelou, 33 anos depois, que os pilotos haviam fotografado o campo de concentracão de Auschwitz. Ver inscrição no imdb: <http://www.imdb.com/title/tt0094745/?ref_=nm_flmg_dr_37>.

algo aparece, uma verdade que ainda não existia,
uma aparição,
um fantasma.
neste caso,
precisam de uma distância *temporal* para ler.

10.
[diário sentimental da pont marie]
08 fev 15, 10h
copio um trecho do *diário* do david perlov:[60]
"maio de 1973. compro uma câmera, começo a filmar sozinho. o cinema profissional não me interessa mais. eu filmo dia após dia em busca de alguma coisa. (...) *leva tempo aprender como fazer*."

11.
ao escrever o *diário* da pont marie,
também pensava no *diário* de david perlov.
filme, ensaio, biografia,
em que ele grava o tempo passando,
e a própria vida.
ele faz um registro do *meio*.
seria possível furar o presente
com o olho da câmera?
leva tempo aprender como fazer,
ele diz,
e registra o dia-a-dia: as filhas crescendo, os amigos, etc.
o *diário* do perlov abarca o que *acontece*
e não parece haver nada de "extraordinário" para ser visto,
apenas o que está ali.
mas como fazer para ver o que está ali?
[leva tempo aprender como fazer]

12.
debret pintou o dia-a-dia,
mas, para ele, esse dia-a-dia é pitoresco
e *extraordinário.*

cortina de fumaça e *blow-up* retratam o infraordinário
e de repente *algo* pode ser visto,

60 David Perlov (1930–2003), documentarista israelense nascido no Rio de Janeiro. Seu documentário *Diary (1973–1983)* é uma série de seis episódios de 55 minutos cada um, com produção da BBC 4. Os seis segmentos foram filmados em dez anos, entre Tel Aviv, Paris, Londres e Rio de Janeiro, misturando filmes caseiros, documentário político, cinema-verdade e registrando sobretudo o seu cotidiano, sua família e seus amigos.

algo que já estava ali, mas vira um *fantasma*, vira a *morte.*
algo que já estava ali,
mas precisa de um olhar de fora para ser tornar
acontecimento extraordinário.

o *diário* do perlov também trata do infraordinário,
e parece quase tocar na vida.
em certo ponto do filme que dura quase 6 horas,
perlov vem ao brasil e fica um tempo em são paulo,
cidade onde ele passou a infância.
depois ele vem ao rio e filma copacabana.
em seguida, faz uma única cena no bairro de santa teresa
com o bonde passando.
nesta única cena, gravada na época em que eu nasci, *vejo ao fundo*
a casa da minha infância, o meu extraordinário.
a janela de onde via o mundo
[pausa]

13.
aqui faço um *intervalo*
para um pequeno comentário
sobre esse trabalho:

[uma vez me perguntaram
se essa apresentação
não estava muito ilustrativa]

[você fala em ruína
e insere uma imagem de ruína]

[você fala em ponte
e traz várias imagens da mesma ponte]

[qual a relação das imagens

com o texto?]

eu não soube responder,
mas aproveito esse *intervalo,*
logo depois da janela da minha infância,
para contar uma história
que a minha mãe contava quando eu era criança.

o tio da minha mãe era médico
e, quando o brasil entrou na segunda guerra,
ele se voluntariou para ir à guerra como médico
pois assim o irmão dele,

meu avô,
que era o filho mais velho,
não precisaria ir para a guerra como combatente.
a regra era que apenas um homem da família tinha que ir
e se o tio da minha mãe fosse como médico
ele teria mais chances de voltar vivo
do que o pai dela que,
se fosse, precisaria ir como soldado para *combater.*

minha mãe contava essa história muitas vezes
e eu sempre achava que se não fosse por esse tio-avô e seu gesto amoroso,
eu não existiria.
meu avô teria ido para a guerra e
teria morrido antes de conhecer minha avó.

essa história entra aqui
porque pouco antes da residência na frança
um parente da minha mãe encontrou umas cartas
que o tio da minha mãe tinha trocado
com a esposa antes deles casarem.
as cartas abrangem o período de 1939 a 1945,
incluindo as cartas enviadas da itália, escritas no front.
eu pedi uma cópia das cartas à minha mãe
para levar para a residência,
achando que poderia trabalhar em cima
daquele material "sobre a guerra".
eu não tinha lido as cartas
e não sabia o que encontraria
mas na véspera da viagem chegou o envelope
e embarquei com aquelas "*imagens*"
na mala.

14.
um dia, começo a ler as cartas do jair para a terlita
a primeira, de fevereiro de 1939, fala sobre a despedida deles
jair vai morar no rio para estudar, e ela fica.
a correspondência deve ser mantida *sob sigilo*, diz ele.
vou lendo as cartas e são
cartas de amor
que falam de saudades, de ausência, do dia-a-dia,
sobre algum mal entendido porque uma carta não chegou
ou sobre a dificuldade de ficar longe

chego ao período da guerra
e *não são cartas sobre a guerra.*

as cartas quase não falam da guerra
são cartas sobre o relacionamento
dos dois, são cartas de amor.

15.
um dia vou a um antiquário
procurar cartões postais antigos.
entro na loja
e está cheia de gente olhando cartões,
todo mundo fica me olhando.

pergunto se há cartões "da época da guerra".
o funcionário me responde com uma pergunta:
"qual guerra?" "há muitas", diz ele,
"a grande guerra?"
pergunto se tem algo da segunda guerra
e ele me olha meio torto,
diz que não, que na época
as pessoas não se mandavam cartões.

pergunto se há cartões de 1945 ou 1946
ele pergunta de qual região?
[normandia]
ele me entrega um bolinho de cartões
e, em muitos,
as imagens estampadas na frente
são cenas de cidades destruídas:
rouen bombardeada e uma senhora passando na frente das ruínas

ruínas ruínas e ruínas

os textos são cotidianos, breves, banais
são cartas de amor como as cartas do meu tio-avô.

lembro de uma seção do livro
infraordinário, do georges perec:
"243 cartões-postais em cores verdadeiras"
que transcreve alguns cartões:

"Visitando o Canal da Mancha. Ótimo para descansar. As praias são lindas. Fiquei com queimaduras de sol. Um beijo."

"Visitando as ilhas baleares. O tempo está bom, e além do mais, come-se bem. Estou tomando sol. Devo voltar na segunda."

"Uma carta de Étretat. O tempo está ótimo, minha asma melhorou. Pensando em vocês quatro."

16.
[diário sentimental da pont marie]
"um mês depois
continuo um zumbi",
ela diz.
estamos no dia 7 fev. as poças no chão congelaram. hoje a luz é outra. ontem nevou. volto para casa apressada e leio o aviso na porta de entrada: (*vigipirate, alerte attentat.*) há um mês esse aviso apareceu no meio do caminho e o país entrou em alerta de segurança [máximo
por causa dos atentados[61] ao charlie hebdo.
todos os dias agora ouço a palavra *terrorismo*. volto até a foto do dia do atentado.
7 jan 15. seria possível ver algum indício do que aconteceu?
e a foto do dia seguinte? um caminhão com a caçamba amarela, 4 pessoas andando.
tento ver alguma coisa diferente: nada. será que à noite
seria possível perceber alguma mudança?

olho agora para esta sala na casa de rui barbosa e para o lugar em que estamos:
será que aqui temos como ver
alguma coisa além desse instante?
numa foto tirada hoje mais cedo
fiquei olhando para a 6ª cadeira da esquerda para a direita
na 6ª fileira: quem estaria ali hoje?
seria possível já ver alguma coisa mais cedo?

agora volto na memória,
tentando achar os instantes de terrorismo
nas fotos da ponte, mas não vejo nada.

17.
quando nos referimos espacialmente ao passado
dizemos que ele está situado *atrás*
e podemos apontar para trás indicando o que passou.
o futuro, ao contrário, fica para frente: o *porvir* é algo que nos leva adiante.
existe uma língua de uma tribo andina,
na qual essa lógica se inverte:
o passado fica diante de nós, à nossa frente:
afinal, podemos *ver* o que já aconteceu.
o futuro, desconhecido, fica atrás, às nossas costas,
pois não o *vemos*.

epílogo

quando chego à ponte, sinto um vento nas costas

61 O atentado a que Marília Garcia se refere, que atingiu o jornal satírico francês *Charlie Hebdo* em 2015, aconteceu, em Paris, no dia 7 de janeiro daquele ano.

e lembro do fantasma que ronda a pont marie.
ela era uma francesa casada com um resistente
e que, durante a ocupação, teve um caso com um oficial nazista.
em uma noite de inverno,
ela ficou esperando o amante na ponte durante muitas e muitas horas
e ele não veio.
contam que ela morreu congelada ou caiu no rio.
desde então o seu fantasma fica rondando a pont marie.

olho para a esquina em busca do espectro dela
e não vejo. vocês veem alguma coisa?

olho ao redor e procuro: a ponte tem três arcos
a água do rio é verde
atravesso a ponte com 115 passos
quando um barco passa,
uma onda se forma.
ouço o barulho da onda e do barco.
agora me sento no parapeito da ponte
e olho para o outro lado do rio:
tem país na paisagem?, me pergunto
e vejo ao longe o *fantasma* dela indo embora
vocês também estão vendo?
ela caminha
no meio dos carros
em plena luz do dia
e some.

Marília Garcia. Fantasma da Pont Marie caminha à beira do Rio Sena. Foto incluída no poema "Tem país na paisagem" (2016).
Foto: Marília Garcia

MARÍLIA GARCIA: Esse trabalho tenta falar um pouco sobre essa experiência que tive, durante a residência em Paris. Há várias coisas paralelas aí. Uma delas era esse procedimento de tirar as fotos da ponte e a outra era fazer o diário e escrever em cima das fotos. E, no fim das contas, o diário não era para existir como texto; ele existiu como procedimento para os poemas que eu fiz lá, durante esse período. E, de alguma forma, esse trabalho existe também só nesse momento. É um trabalho que tenta reproduzir algumas coisas do procedimento e daquilo que eu fiquei pensando durante a residência. E funciona um pouco também como tentativa de não fazer uma paráfrase do processo, tentativa de mostrar mais do que falar sobre. Mas talvez a gente possa ir agora para a conversa e as perguntas.

Debate

CÁTIA MORAES: Marília, você acabou de falar e eu fiquei curiosa, porque adoro o tema do momento presente. E do que eu chamo de ordinário, e agora aprendi sobre o infraordinário, do Perec, e isso é o que a gente basicamente vive mesmo. Mas como é escrever agora o que você viveu naquele momento? Como é que você faz isso? Você faz anotações? Com que voz, com que corpo você escreve e você se reescreve? Você fazia anotações na época e depois você escrevia? Como é esse processo? Eu acho isso muito interessante. Você se edita, você se censura, como é que é isso?

MARÍLIA GARCIA: Obrigada pela pergunta. Eu tive esse diário e mantive esse procedimento durante sete meses... Então, muitas coisas que estão aqui fizeram parte dessa reflexão. Tanto o estudo desses filmes, ou do livro do Perec, quanto uma reflexão sobre isso. O diário abarcava desde essa reflexão até a descrição do que estava acontecendo nas fotos. Então, o diário era bem 'ilustrativo', ou literal, eu ficava falando da ponte a partir das fotos da ponte. Tem uma parte que é bem colada nas imagens. Tem outra parte que é memória. Mas isso tudo era, enfim, um caderno, um laboratório para pensar. Tenho esse material, que inclui várias camadas, fotos e textos do caderno. E aí tem um momento em que preparo o texto para 'voz', para ser falado aqui para vocês. Não é um texto escrito para funcionar no livro, é feito para ser lido.

Então, é uma espécie de partitura que vou lendo, com a marcação das imagens, que vou passando. Não sei se estou respondendo sua pergunta, mas é um texto feito para ser falado aqui. Eu pego esse material todo e remonto. Há um processo de trabalhar e remontar e modificar bastante. Isso está um pouco presente nos meus livros. É um processo de reescrita dos poemas, de um livro para o outro, ou um procedimento de reescrita de uma fala como, por exemplo, esta aqui, e quando ela vai para o livro acaba sendo modificada. Então é um processo de trabalho que envolve várias camadas de texto.

MARIANA PIMENTEL: Eu queria fazer uma pergunta para as duas, se vocês me permitem. Observando as duas apresentações, pensando no trabalhar junto, no estar em coletivo, me veio muito essa questão sobre como vocês duas, Flávia e Marília, têm lidado com esse tema da colaboração. Flávia trabalhou com indígenas, que são bem versados em trabalho colaborativo. Marília também tem essa experiência coletiva, no trabalho editorial, por exemplo. Então gostaria que vocês falassem um pouco sobre colaboração e cultura colaborativa.

FLAVIA MEIRELES: É simples: tem uma coisa que é a necessidade do trabalho. Há trabalhos que pedem um mergulho solitário e outros que não podem ser feitos se não forem feitos em colaboração. São necessidades bem pragmáticas, na verdade. Então, é preciso conseguir detectar quando se trata de um caso ou de outro, porque às vezes a gente erra... Às vezes se percebe o erro no meio do caminho, às vezes não. Algo que também determina isso é o orçamento... Mas decidir a melhor forma de produção é fundamental, sobretudo quando se trata de gerir o tempo. Como é que a gente qualifica os encontros? Como fazer para não esgarçar os encontros? Essa é uma medida experimental, mas, ao longo dos experimentos, você vai vendo o que é importante para você e vai fazendo um pouco o trabalho dessa "bússola corporal". E também tem outra questão pragmática, a da forma de gerir arte hoje. Esse nome "colaboração" é um termo muito empregado na dança, ele é muito utilizado e a gente não sabe muito bem o que ele significa porque ele pode ser tudo e pode ser nada.

É importante buscar os nomes justos para as funções. Acho que isso faz parte do trabalho. E quando o mergulho é solidário, ele tem, na minha percepção, uma multidão potencial. É preciso sair desse paradigma do artista que fala apenas de si mesmo, ou que fala da sua percepção. Como é que a gente pode se comunicar fora desse paradigma, que é um paradigma moderno, do capitalismo, que é um paradigma de captura, de apropriação? Criando estratégias para tensionar isso! E tensionar nas várias camadas, nas mais visíveis, nas formas como o trabalho aparece, e nas mais invisíveis, nas formas de gerir o tempo, de pensar como é que a gente faz um convite para o outro trabalhar em parceria.

Tenho tido muito interesse em parcerias longevas. E me interessa um caminho por onde nasçam outras coisas e no qual se possa ficar conversando mais e mais. Você falou sobre os indígenas. A maioria não presta atenção neles. Há até uma brincadeira que o Eduardo Viveiros de Castro[62] faz sobre os indígenas, dizendo que nós, brancos, somos ótimos para construir objetos, mas que a

62 Eduardo Viveiros de Castro, um dos mais importantes antropólogos e pensadores brasileiros contemporâneos, professor do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nascido no Rio de Janeiro em 1951, com formação em ciências sociais pela PUC-Rio, mestrado e doutorado em antropologia social no Museu Nacional, pós-doutorado na Université de Paris X, é autor, entre outras obras, de *Araweté: os*

gente não entende nada de relação. E no universo indígena a relação é que é a grande questão. O fato de você estar sempre pedindo algo a alguém, o fato de você estar sempre solicitando o outro, por exemplo, é sinal de que o que você está solicitando é uma relação de favor. Mas existem outras relações possíveis. E o que eu quero solicitar são relações frutíferas, longevas, prazerosas e intensas com quem tiver uma parceria comigo.

MARÍLIA GARCIA: Eu mostrei aqui especificamente este trabalho, "Tem país na paisagem", que talvez mostre algo solitário mesmo, embora o diário, que serviu de base para o poema, converse com muitos textos e com outros autores. É um diário solitário, introspectivo, mas que está projetado em muitas leituras. É um trabalho que fala muito sobre a leitura, sobre o olhar para as coisas do mundo. Essa introspecção é grande, mas, para mim, é superimportante o trabalho colaborativo.

Comecei a escrever a partir do diálogo com outras pessoas, com outros escritores sobretudo, mas não só. Também há diálogo ao trabalhar com tradução. O trabalho colaborativo instiga. Ele me leva a escrever coisas diferentes, realmente me toca muito. E me leva para outros caminhos, como no trabalho de edição.

Trabalhei durante dez anos na Editora 7Letras, no Rio de Janeiro. E agora, recentemente, estou com um projeto editorial próprio, junto com o Leonardo Gandolfi, que tem a ideia de convidar poetas e escritores para fazer livros, em projetos diferentes. Então há, por exemplo, os livros em dupla: neles, convidamos dois poetas para escrever um livro em diálogo. Juntos, em diálogo. E temos também uma revista literária, com textos encomendados aos autores. Em suma, acho que a interlocução e a colaboração estão sempre presentes no que faço. Esse diálogo é algo que me toca muito e mexe com o que eu escrevo.

E para falar em algo mais concreto, já que eu não falei dos livros na minha fala inicial, a última plaquete que publiquei foi esse livrinho aqui, *Paris não tem centro.*[63] Foi um experimento de um texto, de um poema longo. Quer dizer, não muito longo... Tem dez páginas. A parte inicial tem dez páginas e foi um texto que eu escrevi em francês, que não é a minha língua. Então, foi uma experiência de escrita, um pouco engatinhando, sem conseguir dominar muito bem o que eu estava dizendo... Pedi a uma amiga, que é artista, para traduzir o meu texto do francês para o português. E aí a versão final do poema, que está em português, é a versão dela. Depois, eu escrevi uns textos em cima disso, comentando a tradução dela. E a segunda parte do livro é a sequência desse

deuses canibais (1986), *A inconstância da alma selvagem* (2002), *Metafísicas canibais* (2015) e, com Deborah Danowski, de *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* (2013).

63 GARCIA, Marília. *Paris não tem centro [passagem de Érica Zingano].* Rio de Janeiro: Megamíni, 2015.

experimento com ela. Então, nesse caso, há claramente um diálogo, uma troca mais explícita durante o processo de escrita.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E há o trabalho coletivo na revista *Modo de Usar & Co*.

MARÍLIA GARCIA: Começamos a editar a *Modo de Usar & Co*. em 2007, a partir de um convite feito pelo Fabiano Calixto para fazermos uma revista. Seríamos quatro editores: o próprio Fabiano, a Angélica Freitas, o Ricardo Domeneck e eu. Os quatro morávamos em cidades diferentes e circulávamos por ambientes diferentes, então a ideia inicial era justamente aproveitar essa diferença para compartilhar o que cada um andava lendo, traduzindo, pensando, e colocar isso tudo junto para pensar. Não tínhamos algo pré-formatado, queríamos ter traduções, imagens, poemas inéditos, entrevista, e, em e-mails trocados ao longo de meses, fomos sugerindo, conversando e montando a revista. O primeiro número impresso chegou a um material de mais 300 páginas, que aos poucos foi sendo editado e cortado, até chegar no formato final. Os números seguintes passaram também por essa espécie de laboratório de leitura. Eu cuidava da parte de diagramação/projeto e propus ao Daniel Chomsky, dono da Livraria Berinjela, uma parceria para a impressão da revista, que no fim só foi possível graças à generosidade dele em entrar no projeto. Depois do lançamento do primeiro número, fizemos um *blog* que seria paralelo à revista impressa, em que postaríamos alguns autores publicados na revista que tivessem um trabalho em outros suportes, com imagem, vídeo, áudio. As possibilidades digitais foram muitas e o *blog* acabou crescendo e virando uma plataforma própria, não só voltada para a publicação de vídeos e áudios, mas também de poemas, traduções, ensaios. Fizemos quatro números impressos e quem tem tocado o projeto ultimamente é o Ricardo Domeneck.

FRANKLIN DASSIE: Marília, a prática tradutória é um dos seus procedimentos poéticos – ou procedimentos ensaísticos – no jogo de criação verbal. Como essa prática acompanha e afeta você "desde sempre", acredito que ela também "contamine", em um diálogo bastante instigante, sua escrita. Gostaria que você comentasse a relação de cada livro seu com os autores e as autoras traduzidos na época de escrita. Em outras palavras, como cada um deles afetou o que você estava escrevendo?

MARÍLIA GARCIA: Em todos os meus livros há um pouco disso. Vou comentar dois livros específicos, nos quais eu percebo de modo mais forte essa relação[64] entre tradução e escrita. Um deles foi *Engano geográfico,*[65] um poema longo

64 Marília Garcia tematizaria a relação de troca entre tradução e escrita em "Tinha uma tradução no meio do caminho", ensaio publicado na *Revista USP*, ano 4, n. 7, jan-jun 2015. Cf. <https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/107287>.

65 GARCIA, Marília. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

baseado numa tradução que eu fiz do poeta francês Emmanuel Hocquard.[66] Traduzi para o português um poema longo de Hocquard chamado "Dois andares com terraço e vista sobre o estreito".[67] É um poema longo, narrativo, em que é narrada uma viagem da França até a Espanha e depois, de barco, até Tanger, no Marrocos, cidade onde Hocquard passou sua infância. O poema é uma narrativa de viagem: o narrador vai caminhando com o poema e narrando o percurso. Nesse percurso vai acumulando lembranças, inserindo essas memórias dentro do poema. Eu traduzi esse poema e fiquei ouvindo um pouco o tom das vozes do texto, um poema sem pontuação, que segue num fluxo. Então, fiz uma viagem para conhecer esse escritor e resolvi escrever também um poema longo, narrando a viagem, conversando com o poema dele. Isso é o *Engano geográfico.* Então, para fazer esse livro eu ficava "ouvindo" frases específicas e o tom do poema dele. Eu tinha na cabeça muito forte o tom do poema de Hocquard. Victor Heringer[68] tem um texto[69] bonito sobre o *Engano geográfico,* em que faz uma leitura comparando versos, mostrando versos do meu poema que foram apropriados do poema de Hocquard.

Agora, quero dar outro exemplo e falar de uma narrativa que eu traduzi, "O que amar quer dizer",[70] um depoimento misturado a romance, escrito por Mathieu Lindon.[71] É um livro sobre a relação dele com o pai. É um livro muito forte e

---

66 Emmanuel Hocquard, poeta, editor e tradutor francês nascido em Cannes, em 1940, cuja infância e adolescência foi vivida em Tanger, no Marrocos. Cofundador, com Claude Royet-Journoud, da Escola de Symi, e com sua mulher, Raquel Lévy, da editora Orange Export Ltd (1969–1986), diretor do setor de Poesia e Literatura do A.R.C. (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1977–1990), conselheiro do Centro de Poesia e Tradução da Fondation Royaumont, criador de "Un bureau sur l'Atlantique", voltada para o estudo da literatura norte-americana, professor da École des Beaux-Arts de Bordeaux (1992–2005). Tradutor de Fernando Pessoa, Antonio Cisneros, Paul Auster, Michael Palmer, Charles Reznikoff, John Taggart, autor, entre outras obras, de *Les elégies* (1990), *Théorie des tables* (1992), *Un test de solitude* (1998), *Ma haie* (2001), *L'invention du verre* (2003), *Conditions de lumière* (2007), *Méditations photographiques sur l'idée simple de nudité* (2009).

67 HOCQUARD, Emmanuel. Dois andares com terraço e vista para o estreito. Tradução de Marília Garcia. *Inimigo Rumor*, 19. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2008.

68 Victor Heringer, escritor carioca, nascido em 1988, autor de *Cidade impossível* (2009), *Glória* (2012), *Idioma cego* (2007), *Quando você foi árvore* (2010), *Canção do sumidouro* (2010), *Automatógrafo* (2011), *Lígia* (2014), *O escritor Victor Heringer* (2015), *O amor dos homens avulsos* (2016).

69 Trata-se do texto "Cartografias do desejo", que pode ser encontrando no *site* do Fórum de Literatura, seguindo-se o *link* <http://www.forumdeliteratura.com.br/ensaios/ensaios-7-edicao/70-cartografias-do-desejo-engano-geografico-de-marilia-garcia>.

70 LINDON, Mathieu. *O que amar quer dizer.* Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

71 Mathieu Lindon, escritor e jornalista francês, nascido em Caen em 1955. Filho mais moço do editor Jérôme Lindon, criador das Éditions de Minuit, trabalha, desde os anos 1980, como jornalista literário

fala de amor. Mathieu Lindon foi muito próximo do filósofo Michel Foucault e fala, nesse livro, sobre o relacionamento afetivo entre eles. O texto tem períodos muito longos em francês. E isso ocorre não só porque o francês permite esse recurso, mas também porque a escrita dele tem esse fluxo, e ele fala do amor como um fluxo de afetos. Nesse sentido, o livro é quase um jorro. Fiz a tradução e logo depois escrevi *Um teste de resistores*.[72] Não percebi durante a escrita, mas um tempo depois vi como o livro do Mathieu Lindon me marcou. Meu livro também segue um fluxo, do início ao fim. *Um teste de resistores* é um livro que não tem pontuação. É escrito como aquele fluxo intenso do Lindon. Vi que havia sido muito marcante aquela tradução para mim.

INÊS CARDOSO MARTINS MOREIRA: Queria continuar falando sobre tradução. Mas pensando, em especial, na Gertrude Stein. Porque nós traduzimos juntas um livro da Gertrude Stein, *Ida*, tradução que seria publicada pela Cosac Naify e agora deve passar para outra editora... Uma vez, ouvi você falando, aqui mesmo na Casa Rui, e lendo um trecho de um poema seu que diz o seguinte: "penso que tinha vontade/ de terminar um livro com a palavra sim/ como fez a gertrude stein/ quero dizer isso [...]". Eu tinha vontade de saber para onde mais vai esse diálogo com Gertrude Stein, quer dizer, para onde vai, para além dessa questão do sim e do não, pois você, na verdade, terminaria o seu livro não com o *sim* de Stein, mas com um *não*, com um grito de *não*.

MARÍLIA GARCIA: Um outro diálogo superimportante que eu tenho é com você, Inês, que traduziu tanta coisa da Gertrude Stein. E nós continuamos traduzindo, continuamos traduzindo juntas... É difícil falar de Gertrude Stein e saber todas as formas em que ela me influenciou. Há muitas formas. Tem o *sim,* que você citou, que é muito forte. E há tantos e tantos textos que foram fundamentais para mim. Eu posso citar aqui, principalmente, a questão da repetição, que a leitura de Gertrude Stein revelou para mim e que foi muito forte.

Antes de escrever *Um teste de resistores* eu já tinha feito uma tentativa de jogar com a repetição. Mas talvez ela não fosse tão obsessiva, e até um pouco exagerada, como aconteceu em *Um teste de resistore*s. Nos outros livros, as tentativas de trabalhar a repetição também estavam ligadas à leitura da Gertrude Stein. Talvez a repetição de motivos dentro de um poema venha dessa leitura. Quando o poema é mais longo, como no caso do *Engano geográfico,* alguns temas vão retornando e há aí um trabalho que se inspira numa sintaxe meio

no *Libération*. Autor, entre outros livros, de *Je ne me souviens pas* (2016), *Jours de libération* (2015), *Une vie pornographique* (2013), *Ce qu'aimer veut dire* (2011), *En enfance* (2009), *Mon cœur tout seul ne suffit pas* (2008), *Ceux qui tiennent debout* (2006), *La littérature* (2001), *Chez qui habitons-nous ?* (2000), *Le procès de Jean-Marie Le Pen* (1998), *Je t'aime* (*récits critiques*, 1993).

72 GARCIA, Marília. *Um teste de resistores.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

encantatória da escrita de Gertrude Stein. Ela sabe produzir repetições às vezes dentro de uma frase, às vezes na organização do livro. Há uma tentativa de pensar na repetição como ritmo. E a repetição, na verdade, produz algo diferente. Não a repetição simples, que serve para marcar o ritmo, mas a repetição que vem num outro momento, repentina, e que acaba sendo algo diferente.

Para dar um exemplo e sair do comentário abstrato: *Um teste de resistores* tem essa repetição micro, dentro da frase, e de uma frase para outra, mas, além disso, na macroestrutura do livro tem algumas coisas que voltam. Há, por exemplo, um acidente. No primeiro poema, eu narro que estou atravessando uma rua em São Paulo, fora da faixa de pedestre, e aí um carro quase me mata. Passa um carro e eu consigo escapar por pouco. No final do livro, fechando o texto e criando uma relação com o início do livro, eu repito essa mesma cena, e esse é o momento em que entra esse *sim* de que a Inês falou. Essa mesma cena se repete. Então, eu vou descrevendo, ao longo de todo o percurso, uma cena um pouco longa, e aí, quando eu repito no final, o carro me atropela. Então a cena volta, mas para ser diferente. E isso é algo que veio da minha experiência de tradução da Gertrude.

CLAUDIA HOLANDA: Vou fazer uma pergunta para a Flavia Meireles, pegando carona no que está sendo discutido sobre trabalhos que influenciam outros trabalhos. Ao longo do tempo, o trabalho da Flavia foi se ampliando para outros tipos de linguagem, trabalhando a dança no cinema e na questão do ensino. Eu queria que você falasse, Flávia, como foi esse movimento de expansão. Queria saber se alguns desses trabalhos foram tomando seu tempo mais do que outros, até mais do que a própria dança, do que o próprio gesto de dançar. E me parece que houve mudança de interesses também no próprio trabalho que tomou nuances mais políticas, preocupando-se mais com o feminismo, com a questão indígena. Como e quando é que você identifica essa mudança, onde apareceu essa virada?

FLAVIA MEIRELES: Para responder, vou ter que falar um pouco mais da minha trajetória em termos de procedimentos artísticos. Passei bastante tempo trabalhando com dança *stricto sensu,* no sentido de coreografia. Fui formada nisso. Então tinha um interesse muito grande em invenção de linguagem. A Marília estava falando de procedimentos de repetição, de edição, de corte, que são totalmente irmãos de procedimentos de escrita coreográfica e de coreografia mesmo. Pensando coreografia de maneira bem alargada, ela não é uma sequência de passos, nem mesmo certa sequência... Então houve outras linguagens que foram ficando mais evidentes no meu trabalho.

Por exemplo: sempre tive interesse muito grande pela imagem, pela produção de imagens. Só que isso se traduzia, no começo, em termos do corpo em movimento. Eu me sentia lidando com imagens quando trabalhava uma coreografia.

E já fazia essa transposição de gestos em imagens. Ou de momentos em imagens. Há um trecho do *Trabalho para comer* que é uma dança e é totalmente inspirada no Michael Jackson,[73] para mim o melhor dançarino que já existiu... Então, as imagens de Mickael Jackson viraram um tema de dança para mim. Isso é mesmo muito misterioso. Como é que a imagem se impregna no corpo e como o corpo responde a isso? Com o tempo, fui percebendo também que, quando pensava meus trabalhos, estava colaborando, ao mesmo tempo, com outros trabalhos, de pessoas ao meu redor.

Quando saí de um esquema de companhia *stricto sensu*, no sentido de um grupo que tem um coreógrafo e um repertório de movimentos, percebi que a criação ficou mais livre. Fui percebendo que alguns interesses meus tinham ficado em segundo plano. Esses interesses estavam presentes, mas não estavam explícitos. Acho que a questão política veio com essa percepção. E ela veio não só como tema dos meus trabalhos, mas como procedimento artístico. Para mim, naquele momento, era preciso descobrir como desmontar algumas coisas já assentadas da própria linguagem da dança, a partir do empréstimo de outras linguagens e vice-versa também. Como é que a dança poderia contribuir, como a dança, enquanto linguagem artística, poderia contribuir para um texto ou para uma performance? Então, eu acho que esse trânsito ficou mais visível para mim quando passei a me fazer essas perguntas.

Essa virada teve muita influência de um período em que eu vivi na Cité des Arts, em Paris. Fiz uma residência lá no Récollets, em 2010. Foi um tempo muito bom. Fiquei alguns meses trabalhando artisticamente lá e repensando meu trabalho, com um sentido mais espraiado de tempo. E aí pude ver muita coisa que não percebia, ou que deixava passar... Eu precisava mesmo de um espaço/tempo para que pudesse ver melhor essas coisas... Mesmo trabalhando com temas mais explicitamente políticos, há, ao mesmo tempo, um investimento de linguagem muito forte nessas camadas de movimentos, nessas reescritas corporais, até chegar a um processo coreográfico, ou a um vídeo com uma linguagem que mistura, de outro modo, corpo e imagens. Quando isso ocorre, eu percebo que houve uma virada na percepção. E essa virada ocorreu na minha percepção e também a partir do que foi acontecendo na minha vida, dos encontros que eu fui tendo e da urgência do tempo para responder a tudo isso, a todas essas mudanças.

---

73 Michael Joseph Jackson (1958–2009), cantor, compositor, dançarino, produtor, empresário, arranjador vocal norte-americano, cuja trajetória profissional se iniciou na infância, na gravadora Motown, como vocalista dos Jackson 5, e cuja carreira solo incluiu álbuns musicais como *Off the wall* (1979), *Thriller* (1982), *Bad* (1987), *Dangerous* (1991) e *HIStory* (1995), que estiveram entre os mais vendidos mundialmente de todos os tempos. No campo da dança, em suas performances no palco e em videoclipes, popularizaria, entre outras técnicas de dança, o robot, o the lean (inclinação de 45º) e o moonwalk.

MARIANA PATRICIO: Queria continuar nessa questão da relação entre dança e política. Foi em 2010 que nós nos conhecemos. O interesse pelo trabalho da Yvonne Rainer foi o que nos aproximou. E a questão que me impressiona, na obra da Yvonne Rainer, é a necessidade de que a dança se aproxime de questões sociais, políticas, identitárias, mas sem que o corpo se submeta ao domínio do significado. Essa é uma questão sobre a qual pensamos muito, então eu volto a ela mais uma vez, agora em 2017.

Quando você estava fazendo sua fala retrospectiva inicial, eu fiquei pensando na questão indígena, sobre como ela aparece no seu trabalho. E já há algum tempo ela aparece como questão política e também como questão ligada a certa busca de identidade. Em 2012, isso aparece pela primeira vez no *Trabalho para comer*, via Manifesto Antropófago, via Oswald de Andrade, e depois reaparece com força no Temas de Dança... E no *Ocupa árvore*, em 2014.

E aí há duas coisas. Uma é que, nessa estratégia do *Trabalho para comer* via antropofagia, tem uma dimensão lúdica, que não dá conta necessariamente da carga política concreta. E, em 2014. o *Ocupa árvore,* que é um trabalho muito bonito – mas que você comentou que é um trabalho que seria melhor se não existisse –, nele você pretendeu dar conta de uma realidade muito concreta da questão indígena no Brasil: o extermínio, o genocídio. Eu queria saber duas coisas. Uma: como é que você se relaciona hoje com essa herança modernista via Oswald de Andrade? E outra questão: depois dessa relação concreta em 2014, como é para você hoje a relação com o modernismo? E como esse lugar saiu do paradigma pós-moderno da dança americana, como pensar esse lugar do corpo que consegue resistir à significação? Como é que essa dimensão lúdica das experimentações com linguagens pode se encontrar com a dinâmica concreta de realidades políticas mais barra pesada?

FLAVIA MEIRELES: Essa relação com a tradição moderna e modernista me inspira sentimentos conflituosos. É uma inquietude sem fim, porque me dá meios para trabalhar e, ao mesmo tempo, me angustia muito pensar nos processos. Então, a minha estratégia para tentar abrir outras searas, inclusive a aproximação com o movimento indígena, foi uma porta nesse sentido, que é reler essa tradição modernista à luz dos desafios de hoje. Por exemplo, na relação com a terra, ou na relação com o feminismo... E aí, quando você fala do lúdico, é engraçado porque, quando se fala da relação entre dança e política, muita gente pensa que se trata de uma coisa sisuda... Pensam a política como um negócio sério, um negócio sisudo, mas, para mim, há muita política no riso, e o modernismo revela todo o potencial do humor... Quando a MC Carol diz que "quem descobriu o Brasil não foi Cabral", tem um riso ali, que se coloca numa outra perspectiva e que me parece totalmente político. Há uma cena,

num vídeo meu, em que a Laura Samy está dançando o passinho na frente de uns policiais. Quando gravamos essa cena, não percebemos o quanto ela era engraçada. A cena foi gravada num momento tenso. Depois, ao vermos o vídeo, percebemos que a cena provoca riso. Porque a Laura não dança o passinho direito, é uma branquela com macacão amarelo e com os policiais todos atrás dela. Foi um choque de realidade muito grande, e para mim aquilo foi extremamente político. Tem uma disjunção ali, por meio da qual se pode ver uma ação que escapa ao que já está legislado, para lembrar Hannah Arendt,[74] há uma ação que emerge dessa dimensão e que produz efeito político.

Lidar com essa concretude, que é muito violenta, é algo da ordem da experimentação. Você põe o seu corpo à prova. Às vezes esse corpo consegue achar potência, às vezes não. E quando a gente não consegue atravessar uma barreira, a gente contorna, a gente vai contornando os obstáculos. Eu acho que esse é o único enfrentamento possível, o enfrentamento de uma linguagem artística nova diante da tradição moderna, usando um certo riso da tradição modernista contra essa ideia de moderno que se tornou dominante. É um enfrentamento artístico e um enfrentamento de ideias. É o riso como arma para desmontar a repressão... Uma repressão que é preciso atravessar, que às vezes não dá para atravessar, e que eu sinto que é preciso atravessar e tentar de novo, e tentar sempre. Então esse é o enfrentamento que fala do meu próprio lugar, que fala da minha própria formação, que fala do meu próprio olhar. É um enfrentamento direto. O resto depende do encontro.

MIGUEL CONDE: Marília, eu queria retomar um termo que apareceu algumas vezes na sua fala. Você falou em procedimento. E eu queria pedir para você falar de dois procedimentos que são recorrentes na sua obra. Um é o procedimento da coleção, do colecionismo, do inventário. E o outro é o procedimento da montagem. Eu acho que isso apareceu, na sua apresentação inicial, no repertório enorme de autores, de obras, de imagens, de frases que você acumula e organiza e vai fazendo aproximações entre eles, revelando afinidades ou fazendo jogos de contrastes. Queria que você falasse um pouco sobre isso e sobre os efeitos que isso cria.

Por um lado, há algo de introspectivo nessa coleção; essa coleção é muito particular e diz algo do colecionador. Você falou um pouco sobre isso respondendo à primeira pergunta. Além disso, eu acho que tem um outro efeito ambivalente: essa sua coleção tem algo de registro, algo de uma memória que volta como

74 Hannah Arendt (1906–1975), pensadora política e professora universitária alemã, das mais influentes do século XX, autora, entre outras obras, de *O conceito do amor em Santo Agostinho: ensaio de uma interpretação filosófica* (1929), *As origens do totalitarismo* (1951), *A condição humana* (1958), *Sobre a revolução* (1963), *Eichmann em Jerusalém* (1963).

registro, mas que volta também como uma espécie de devaneio, quase como uma fabulação. Acho que, às vezes, há ali uns germes de histórias, um gesto quase ficcional de narrativas que são imaginadas, inventadas, e que não são desenvolvidas mas estão sugeridas ali. Como você percebe esses procedimentos na sua escrita?

MARÍLIA GARCIA: Eu não sei se começo pela montagem ou pela coleção... É interessante essa ideia de coleção. Enquanto você falava, eu me lembrei que, certa vez, conversando com a professora portuguesa Joana Matos Frias,[75] ela comentou que lia os meus livros e tinha a sensação de que neles eu mostrava uma "alegria da influência", tal a quantidade de citações e interlocutores que eu faço questão de nomear... Talvez se possa pensar essa coleção como uma coleção dessa alegria.

No *20 poemas para o seu walkman*[76] aparece essa ideia de trazer pequenas histórias e pequenas narrativas e tentar trabalhar com esse acúmulo. Na época,[77] eu estava lendo muito e foi muito importante para mim, como leitora, e para a escrita dos poemas, a leitura de *Galáxias,*[78] do Haroldo de Campos, que é um livro em que a narrativa está muito presente, e tem algo de encantatório, o livro vai levando, vai conduzindo você para histórias que prendem, mas ao mesmo tempo ele vai fragmentando essas mesmas histórias e vai criando pausas ou interrupções. O meu livro *20 poemas...* se impregnou desse ritmo e tem várias pequenas narrativas. E as narrativas vão sendo estancadas, o que é um pouco contraditório. Há um ritmo meio circular porque você vai entrando naquelas narrativas e elas vão sendo meio entrecortadas. Então é uma coleção fragmentada... *Engano geográfico* também tem isso de as histórias sumirem e voltarem.

Mas nos meus outros livros, acho que o ritmo flui mais. Em *Um teste de resistores,* fiz questão de tornar mais explícita e nomear melhor e criar a história menos fragmentada. Aí, quando fragmento histórias, faço questão de retomar adiante e fazer com que elas voltem, e fazer com que essa coleção fique mais explícita... Eu

---

75 Joana Matos Frias, professora no Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e pesquisadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Coorganizadora, com Rosa Maria Martelo e Luís Miguel Queirós, da antologia *Poemas com cinema* (2010), autora de *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes* (2002), *Repto, rapto e cinefilia* (2014) e *Cinefobia no modernismo português* (2015).

76 GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2007.

77 Em 2005, Marília Garcia defendeu, na Uerj, dissertação de mestrado intitulada *Velocidades e vozes: formas de estruturação das* Galáxias *de Haroldo de Campos*.

78 *Galáxias*, obra experimental de Haroldo de Campos (1929–2003), escrita ao longo de treze anos (de 1963 a 1976), cuja edição só seria publicada na íntegra em 1984.

estou pensando em termos de efeitos. Há também um efeito de reconhecimento dessa estrutura, ou de um ritmo para leitura. Isso toca um pouco na questão da repetição, que eu estava comentando com a Inês Cardoso... Então, se você vai lendo e aquilo volta, o texto vai ganhando uma estrutura e um ritmo. Tem um poema que conta uma história e depois tem outro poema que retoma aquela mesma história de outro ponto de vista, ou de outro lugar. Então, acho que aquilo vai dando um ritmo para a leitura, vai produzindo um movimento com o livro. É uma rima. Eu acho que funciona como rima...

FLORA SÜSSEKIND: Uma rima sintática.

MARÍLIA GARCIA: Ai, que bonito! É... uma rima sintática!

VICTOR HERINGER: Retomando essa questão do ritmo, pois, como costuma acontecer nas apresentações da Marília, o ritmo encantatório acaba levando a gente para outros lados, e isso dialoga muito com que a Flavia falou do movimento da dança... A minha questão tem a ver com ritmo e com deslocamento. Numa das leituras mais recentes que fiz da sua poesia, eu me lembrei de uma velha nota de rodapé segundo a qual o vocábulo "teoria", na filosofia grega antiga, designava também uma embaixada diplomática, que era levada das cidades gregas à consulta dos oráculos. Então na palavra teoria havia uma questão de deslocamento. Tratava-se de uma questão diplomática, digamos assim. Como Debret, quando veio da França para o Brasil, e como você, que foi do Brasil para a França, e para a Pont Marie, em Paris, ambos trazem para seus trabalhos a questão do deslocamento. E a minha questão é pensar essa acepção antiga da palavra teoria para pensar não só o *Engano geográfico* e o *Paris não tem centro,* que são livros de viagens, mas também certas passagens de *Um teste de resistores*. Ou seja: a interseção que existe aí entre o pensamento, a poesia e o deslocamento. Não só o deslocamento que a gente vê nos textos encantatórios da sua apresentação em forma de diário, mas o próprio deslocamento físico que permitiu a escrita desse diário. Há muitos deslocamentos na sua escrita. Você vai visitar Hocquard e escreve um livro. Você vai a Paris e isso produz um diário. Eu queria saber como você experimenta essa interseção entre deslocamento e a poesia. Você seria uma espécie de Bashô[79] moderno, uma "poeta andarilha"?

MARÍLIA GARCIA: Eu acho que o deslocamento está realmente em todos os meus livros. *Engano geográfico* e *Paris não tem centro* tinham uma regra: escrever enquanto eu fazia um percurso. Então, *Engano geográfico* tinha mesmo esse

79 Matsuo Munefusa (1644–1694), conhecido como Bashô, poeta japonês, mestre do haicai. O poeta viveu uma vida errante, experiência fundamental para uma escrita voltada para a percepção sensorial do mundo. "Cada dia é uma viagem, e a viagem a própria casa", diria ele em *Sendas de Oku*, relato de viagem entre Edo e a região de Oku, que durou 156 dias e foi realizada a pé por Bashô durante a primavera e o outono de 1689.

deslocamento físico, que está descrito lá no livro. E *Paris não tem centro* tem isso também. Flora Süssekind tem um termo que eu acho muito bom para definir isso: que é o "poema-percurso".[80] Então esses dois poemas longos são poemas-percursos. Mas, nos outros livros, principalmente nos *20 poemas,* há um deslocamento diferente. Aparecem muitos lugares e muitos referentes de viagens e, na maior parte das vezes, nem são viagens de fato, são mais representações de lugares. Como o México dos textos do Roberto Bolaño.[81] Então há vários lugares que vão passando ao longo do livro, mas eu acho que é um deslocamento muito mais da linguagem. Esses lugares vão passando e, no fim, há uma mistura de espaços, você parece que está em Barcelona, mas em seguida esse espaço vira Nova York... E esse deslocamento não é do lugar em si. Ele é feito justamente para provocar, a partir da linguagem, uma espécie de desorientação, uma confusão de referências geográficas. Eu estava querendo falar sobre essa desorientação espacial, sobre um engano geográfico, sobre uma dificuldade para representar os lugares, para fazer equivaler mundo e mapa. Era o que eu estava sentindo e fui escrevendo o livro, tentando fazer montagens, recortar pequenas histórias, e com o corte produzir um desajuste desses lugares todos. O país não é o mapa, e eu não estou falando daqueles lugares reais.

Já em *Um teste de resistores* há várias viagens, há os deslocamentos, eu vou para vários lugares, narro e nomeio lugares que a princípio são lugares com pessoas, e várias pessoas estão no livro. Mas, por outro lado, são deslocamentos problemáticos, eles não ocorrem tranquilamente, não são imediatos. Por exemplo, eu tentei ir para um festival[82] na Bélgica, tive um problema no aeroporto no Rio e não consegui embarcar. Há essa situação, por exemplo, em que estou tentando atravessar a rua para ir falar num encontro de escritores, e um acidente trava tudo. Então, acho que há vários deslocamentos que vão acontecendo, mas que vão travando também, que tentam expor esses cortes, essa montagem na linguagem. São vários os deslocamentos que acontecem, que eu narro, mas eles vão sendo interrompidos.

---

80 Sobre a expressão "poema-percurso", cf. o ensaio "A imagem em estações", de Flora Süssekind, que pode ser acessado no seguinte *link*: <http://www.academia.edu/11674599/a_imagem_em_esta%C3%A7%C3%B5es>.

81 Roberto Bolaño Ávalos (1953–2003), escritor chileno, dos maiores da literatura latino-americana da virada do século XX para o XXI, autor de *Estrela distante* (1996), *A literatura nazi nas Américas* (1996), *Chamadas telefônicas* (1997), *Os detetives selvagens* (1998), *Amuleto* (1999), *Noturno do Chile* (2000), *Putas assassinas* (2001), *Antuérpia* (2002), *2666* (2004), entre outros livros.

82 Marília Garcia se refere aí ao Festival Europalia.Brasil, que ocorreu fundamentalmente na Bélgica, mas com desdobramentos na Holanda, em Luxemburgo, na França e na Alemanha, entre 4 de outubro de 2011 e 15 de janeiro de 2012, e envolveu a realização de 240 espetáculos de música, teatro, dança e circo, 24 exposições no campo das artes plásticas, além de extensa programação de cinema e literatura. Cf. <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2013/04/EuropaliaVol2_bx.pdf>.

CÉLIA PEDROSA: Vim com uma questão e ela meio que foi reforçada por uma espécie de contraste com o que eu vi aqui. Quer dizer, no primeiro momento, eu gostei muito, na fala da Flávia, daquele conceito de artista-etc., do Ricardo Basbaum. Gostei também da relação entre a criação artística e o trabalho de produção, o que é uma forma de desautorizar a autoria. Assim como o modo como a Flavia mostrou o caráter coletivo do trabalho dela, e me lembrei de como, no trabalho como editora da Marília, ela junta pessoas e faz propostas temáticas, cria trabalhos coletivos. Então, eu fiquei percebendo um movimento muito propositivo, aproximando as duas. Mas o modo como a Marília apresentou o texto, aquilo me puxou muito para o lado do "não"... Não por acaso, a Inês mencionou que a Marília não conseguiu terminar o livro com um "sim". Foi a primeira vez que senti isso diante dos seus textos. Eu achei que você enfatizava muito a questão das ruínas, e isso apareceu um pouco na sua resposta para o Victor, dizendo que há percurso, há deslocamento, mas tudo com muito problema, com muita interrupção, com muito acidente.

Então eu fiquei pensando nessa angústia que cerca os lugares, em você angustiada sobre o que fazer com os lugares, o que fazer com as imagens, o que fazer com a fotografia. Você mostra a ponte, mas congela, e você usa o termo congelar, você congela a imagem do ciclista. "O que eu faço com essa foto congelada?", escreve. E aí eu me lembrei de uma pergunta do Augusto Massi,[83] quando indagava se o excesso de mobilidade de percurso não ocultava, ou trazia junto consigo, uma certa desorientação, e até um imobilismo. Então, eu fiquei triste, mas acho que é uma tristeza positiva, porque o seu texto é muito bonito e me fez pensar um monte de coisas. De onde vem tanta tristeza?

MARÍLIA GARCIA: Essa observação do Augusto Massi realmente me fez ver várias coisas e concordo com você que talvez algo assim esteja presente nesse texto apresentado hoje. A própria forma desta fala, embora ela tenha um fluxo, é reveladora: ela é feita com imagens estáticas; ela tem o fluxo da voz, mas é toda interrompida, feita de fotogramas. Então, a narração é, em parte, congelada. Augusto Massi falou justamente desse poema que acabei de citar, daquele poema em que eu tento ir para a Bélgica e, no momento de embarcar, há uma série de problemas. A princípio, estou querendo falar sobre deslocamento, mas será que estou, de fato, conseguindo me deslocar? E isso em vários planos, não

83 Augusto Massi, poeta, editor, crítico e professor de literatura, nascido em São Paulo em 1959. Foi responsável pela seção Livros da *Folha de S. Paulo* em 1984. Graduado em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1983), mestre em literatura espanhola e hispano-americana (1992) e doutor em literatura brasileira pela Universidade de São Paulo (2004). Desde 1990, trabalha como professor de literatura brasileira na Universidade de São Paulo. Autor de *Negativo* (1991), *A vida errada* (2001), *Gabinete de curiosidades* (2016), este último ao lado de Lu Menezes. Foi por mais de uma década editor-chefe da Cosac Naify, de onde saiu em 2011.

só na viagem. Como fazer isto na linguagem? Quando você está escrevendo, como é que você avança? Como é que você percebe que está conseguindo construir um texto que consiga pensar sobre si mesmo? Enfim, quando é que um texto consegue me dizer alguma coisa, ou falar sobre o que quer que seja, ou pensar o mundo, e simultaneamente construir uma respiração? Eu me faço essas perguntas... O que eu estou fazendo com esses textos? *Um teste de resistores* tenta expor as perguntas, perguntas que noutros livros não eram tão aparentes, ou tão expostas, ou eram perguntas que eu não estava compartilhando... Aqui, justamente, eu estou compartilhando essas perguntas.

Mas acabei não falando dessa tristeza sobre a qual você perguntou... Acho que estamos vivendo uma ruína agora, não só a situação aqui no Rio, mas tudo que tem acontecido ultimamente. De todo modo, acho que a tentativa de continuar falando, ou tentando falar e fazer perguntas, é o que produz o movimento e o deslocamento. Se tentamos representar e deslocar as coisas mas não conseguimos, de todo modo isso vai gerar movimento, vai manter a procura aberta.

FLAVIA MEIRELES: Só uma observação: eu me sinto fazendo o mesmo movimento de exposição. E acho que isso se liga ao comentário da Mariana Procópio, que era sobre certa exposição dos procedimentos. Parece que determinados procedimentos deixaram de dar conta dos meus projetos e, a partir de algum momento, eu comecei a precisar expor as minhas perguntas tais como elas são. E isso parece ter produzido uma resposta para mim, no sentido de tornar o trabalho mais complexo. Você está ali conversando com seu próprio trabalho e aí você vai dizendo: "Olha, tem isso aqui, que eu não tinha notado; olha, estou mostrando essa imagem e estou falando a mesma coisa... Não é meio simplório isso?" Esse é um diálogo que você vai tendo com o seu próprio trabalho. E aí parece que ele vai se construindo a partir desse diálogo, e sem ocultar isso, sem limpar e tirar, ou ficar nessa quimera de um objeto de arte que vai ficar todo limpinho, sem arestas, sem problemas, sem tristeza.

Eu também me sinto caminhando nesse sentido da autoexposição e da exposição com o outro. Uma coisa que eu tenho aprendido muito é essa qualidade da escuta. Tudo muda quando você se abre para a escuta; quero dizer, a escuta do corpo e também a escuta da linguagem. Tudo muda quando você considera essa escuta no seu trabalho, porque o trabalho vai caminhando por si mesmo e vai respondendo às suas dúvidas. Como é que você consegue fechar um enquadramento? Parece que é a partir da escuta de alguma coisa, ou seja, é a partir de uma tentativa de observar o infra. É da escuta dos detalhes, e do que dizem os interlocutores, que é possível elaborar um trabalho. Isso vai fazendo tudo caminhar e vai imprimindo um ritmo.

CARMEN LUZ: Flávia, fiquei muito interessada quando você mencionou algumas oficinas que você deu no Norte, no Nordeste e no Centro-Oeste do Brasil, e

queria saber mais sobre a sua relação com o ensino. O que você aprendeu com esses bailarinos e bailarinas para os quais você deu aula? E também: o que o cinema ensinou a você como coreógrafa para as telas grandes?

FLAVIA MEIRELES: Esse projeto do qual você está falando foi um convite que veio do Sesc Nacional, por intermédio da Mariana Pimentel, como eu disse antes. Foi um convite para trabalhar com dramaturgia. Foi em 2015 que me veio esse convite do Sesc Nacional para que eu desse aula de dança em vários pontos do Brasil. Algumas das questões importantes nesse projeto do Sesc foram: Como é que se pode pensar dramaturgicamente? Como encenar a dança de um modo dramatúrgico? Como trabalhar a relação entre dança e dramaturgia? Foram questões nas quais eu tive que me deter.

Primeiro, tive que partir do meu próprio lugar, e acho que o maior aprendizado foi tentar ver esse lugar em relação aos outros. Existe, por exemplo, uma expectativa quando você chega a um lugar, participando de um projeto nacional como o do Sesc... "A dançarina vai dançar? Ou só os alunos dançam? Que dança é essa que ela está trazendo para cá? Isso é dança? Dança de onde?" E eu precisei me relacionar com essas expectativas: "Vai dançar, vai se mexer?" Então esse projeto do Sesc me obrigou a me relacionar com essas expectativas e desconstruir o que se pensava convencionalmente sobre dança para chegar a um resultado diferente. E reaprender, assim, a olhar o que se fazia pelo Brasil afora.

Tive que chegar na cidade de Palmas, capital do estado do Tocantins, e olhar para a galera que faz dança ali e ter alguma ideia do que fazer... "É dança de onde? De onde é que você está falando?" Aquele foi um primeiro encontro muito poderoso e aí eu tive que abrir muito a minha escuta para receber o que estava vindo na minha direção. Estou documentando essas experiências de imersão pelo Brasil afora. Uma primeira coisa que decidi fazer foi falar do meu próprio lugar, desse deslocamento de ir para uma outra cidade e encontrar um outro contexto, também de dança, e tentar escutar esse contexto e responder a ele. Eu sempre gostei muito de estudar e sempre gostei muito de dançar. Aí fui estudar dança. E ficava sempre nesse meio-termo. Acho que o maior aprendizado que tive com essas oficinas é ver que tudo é estudo. É claro que, nos trabalhos artísticos, eu também já tinha experimentado isso, mas experimentar com outras pessoas de outros lugares é diferente. É ver o interesse, por exemplo, que as pessoas demonstram ao lerem Matteo Bonfitto[84] falando de dramaturgia, ao

84 Matteo Bonfitto, ator, diretor e pesquisador teatral, voltado sobretudo para os processos de atuação do ator-*performer*. Formado pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo e pelo Departamento de Arte, Música e Espetáculo da Università degli Studi di Bologna, com mestrado em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e doutorado pela Royal Holloway University of London. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade

aprenderem a pensar a dramaturgia como tecido... É perceber a voracidade com que chegavam aos ensaios para pensar na dança, para pensar a dramaturgia na dança... Muita gente aparecia e dizia assim: "Não faço a menor ideia do que pode ser dramaturgia em dança e vim aqui para saber, para você me ensinar". E aí eu começava frustrando essa expectativa para que pudéssemos inventar uma dramaturgia da dança. Esse enfrentamento foi muito produtivo para mim. Acho que, com o tempo, vou ter que estruturar melhor o que foi esse trabalho, o que foi essa experiência de viajar pelo Brasil num projeto de dança.

Quanto à segunda parte da sua pergunta, sobre o que o cinema me ensinou... Muita coisa. Primeiro, fiquei toda besta e pensei: "Ah, que legal! Vou fazer cinema!" E aí tive que aprender todo esse modo de produção que é muito diferente do modo de produção da dança. Eu sou meio cinéfila; então, para a construção dos meus próprios trabalhos, essa relação com a imagem sempre foi muito forte.

Sempre trabalhei com a imagem em movimento, isso sempre foi muito forte para mim. O primeiro trabalho profissional que eu fiz, como mencionei na fala inicial, foi com o Paulo Caldas, em 1997. Era o espetáculo chamado *LightMotiv,* que se ocupava justamente da relação da dança com o cinema. Então, desde os 17 anos, eu sou meio impregnada por isso. Com o filme da Julia Murat aprendi muito sobre o modo de produção audiovisual. Mas o maior aprendizado foi descobrir uma nova relação com o tempo. O tempo do filme e o tempo da cena.

A relação entre esses dois tempos foi uma pesquisa muito legal para mim, foi algo inovador, e eu acho que ainda há muito para desenvolver aí. A diferença entre os movimentos que ficam impressos no filme e o que desaparece no ato de filmar, por exemplo. A diferença entre o que se executou em cena e o que fica de resíduo, depois da filmagem. Tudo isto, na verdade, também informa o meu trabalho, o meu ensino de história da dança, o meu interesse pela memória, pelas políticas da memória também. Eu me interesso pelo que resta... Como eu falei desse lugar da dança, que acontece em ato e depois acaba... No cinema você tem registro. Então, essa tensão entre o que está acontecendo e o que ficou no filme foi um grande aprendizado para mim na relação com o audiovisual.

JULIA MURAT: No início do processo de desenvolvimento do filme *Pendular*, ainda em 2012, você me disse brincando: "Julia, você está me obrigando a fazer coreografia de novo, eu já tinha abandonado isso..." Então, eu queria que você falasse sobre a sua ideia do que é coreografia, a composição e repetição de um roteiro de movimentos... Como é que essa ideia de coreografia foi se transformando na sua trajetória? Seria importante saber como essa ideia de coreografia

Estadual de Campinas e diretor artístico do Núcleo de Pesquisa e Criação Cênica Performa, é autor, entre outros trabalhos, de *O ator compositor* (2002) e *A cinética do invisível* (2009).

se transformou, desde os trabalhos com João Saldanha, com Paulo Caldas, passando pelas parcerias com Gustavo Ciríaco[85] e Marcela Levi, até chegar ao *Trabalho para comer*, ao *Sem nome, todos os usos* e ao filme *Pendular* também. Como é que a sua ideia de coreografia foi se transformando?

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eu queria pegar uma carona e acrescentar uma pergunta: você citou a distinção entre tempo fílmico e tempo cênico e eu queria que você desenvolvesse um pouco isso com relação ao seu trabalho. Como é que você trabalha a coreografia num tempo cênico e num tempo fílmico?

FLAVIA MEIRELES: Eu realmente falei para a Julia que já estava pensando a coreografia de um jeito diferente. Acho, aliás, que para responder a isso tenho uma historinha de uma grande amiga. Ela é amiga de infância e começamos a dançar juntas, até que, com vinte e poucos anos, ela parou de dançar. E virou para mim e falou assim: "Ah, quando eu parei de conseguir fazer aquelas coisas que a gente sonhava, eu me desinteressei. E fui fazer outra coisa". Aí eu fiquei pensando: por que eu fiquei? E acho que só permaneci na dança e na coreografia porque mudei muito o modo como eu via dança e coreografia. Então, quando a Julia me pediu para fazer uma coreografia *stricto sensu,* no sentido de escritura de um movimento, de uma coreografia para cinema, quando eu tinha acabado de realizar um projeto em que estava interessada justamente em trabalhar com alguns detonadores, trabalhar com imagens que produziam um movimento que era composto instantaneamente. Então, esse era um outro jeito de produzir movimento, que não era o movimento que já estava escrito e que repetia em cena o que havia sido escrito antes...

Repare que não estou menosprezando a coreografia *stricto sensu*. Para fazer uma coreografia, seja para cena, seja para cinema, com todas as qualidades necessárias, você precisa de muito trabalho a fim de que ela realmente se materialize com a força que você imaginou. Então, essa brincadeira veio nesse contexto. E tive que voltar a aprender a trabalhar com coreografia, no sentido de construção de frases, de movimentos que resultavam em cenas. Essa relação com o audiovisual foi algo que, para mim, se deu muito no trabalho

85 Gustavo Ciríaco, bailarino e coreógrafo, nascido no Rio de Janeiro, em 1969. Formado no curso técnico de dança contemporânea da Escola Angel Vianna, criaria em 1995, ao lado do também coreógrafo Frederico Paredes, a Dupla de Dança Ikswalsinats, que, pautada pelas relações entre dança e humor, duraria dez anos. Em seguida, o seu trabalho se situaria crescentemente num lugar de interseção entre dança e performance, dança e antropologia, dança e ações *site specific*. Entre seus trabalhos mais recentes, destacam-se *Gentileza de um gigante* (2016), *No meio daquilo que vemos* (2016), *Uma sala de maravilhas* (2012–2013), *Viagem redonda* (2012–2015), *Quem anda no chão, quem anda nas árvores, quem tem asas* (2014), *Onde o horizonte se move* (2012–2013), *Drifting* (2010–2013), *Nada. Vamos ver* (2009), *Now* (2009). Flavia Meireles, Gustavo Ciríaco e Marcela Levi realizariam juntos a performance *Arena*, em março de 2009, nos Solos do Sesc Rio de Janeiro.

de montagem, no contágio de uma vontade de edição dos movimentos. Digo contágio porque tivemos um encontro muito feliz, eu e Julia. Tanto eu me lancei no roteiro quanto ela se lançou na dança. Então, eu selecionava alguns trechinhos de vídeo. Achei vários vídeos de ensaio, em que aparecemos eu e a Julia dançando. Assim, houve um mergulho dela nessa experiência da dança, que fez toda a diferença para a construção de um olhar cinematográfico sobre o movimento. E, da minha parte, também houve um mergulho na linguagem cinematográfica, para trazer uma experiência de dança que pudesse, naquele tempo fílmico curto, imprimir alguma força. Foi uma relação de retroalimentação. Foi um encontro meu e da Julia, em que uma ensinava para a outra e em que discutíamos muito sobre isso e líamos muita coisa.

Sobre a relação entre tempo cênico e tempo fílmico, isso foi um tremendo aprendizado, que se deu no trabalho de montagem e de edição. Julia e eu conversávamos muito sobre montagem. E foi um grande trabalho de monta, desmonta, edita e cola uma coisa com outra, é assim ou não é assim...

Depois de *Pendular*, participei de outro projeto para o cinema: a preparação de dois atores para um longa chamado *Desterro,* dirigido por Maria Clara Escobar.[86] E isto num processo inteiramente diferente: trabalhar com dois atores imersos num processo de exaustão. Maria Clara Escobar decidiu começar a trabalhar apenas depois de gastar muito do corpo e da mente dos atores, porque o filme vai se valer desse estado de exaustão. Nesse caso, a relação entre tempo de cena e tempo fílmico é radicalmente diferente. Tive que pensar sobre um tempo cênico específico, que é o tempo que o corpo aguenta, e sobre um outro tempo fílmico, que é o que vai se imprimir no filme de todo esse esforço... O roteiro do filme da Maria Clara Escobar e o modo como ele é filmado e editado são completamente diferentes daquele da Julia Murat.

DIANA KLINGER: Há alguns anos, estava traduzindo *20 poemas para o seu walkman* para o espanhol, junto com Paloma Vidal[87] e Mario Câmara,[88] e tínhamos lido

86 Maria Clara Escobar, roteirista e diretora brasileira, nascida em 1988. Formada pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro, dirigiu o documentário *Os dias com ele* (2013) e também os curtas *Domingo* e *Passeio de família*, além de episódios de séries para o Canal Futura. Foi diretora assistente de *Histórias que só existem quando lembradas*, dirigido por Julia Murat. *Desterro* é o seu primeiro longa-metragem de ficção.

87 Paloma Vidal, escritora, tradutora e professora de teoria literária na Universidade Federal de São Paulo, nascida em Buenos Aires em 1975. Autora de *A duas mãos* (2003), *Mar azul* (2012), *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul* (2004), entre outros livros.

88 Mario Cámara, crítico literário argentino, professor adjunto de literatura brasileira na Universidade de Buenos Aires, autor, entre outros livros, de *El caso Torquato Neto, diversos modos de ser vampiro en Brasil en los años setenta* (2011) e *Corpos pagãos: usos e figurações do corpo na cultura brasileira, 1960–1980* (2014).

o livro várias vezes, mas, na hora de traduzir, começamos a ter dúvidas terríveis com relação aos verbos em terceira pessoa. Não sei se você se lembra disso. O texto não tinha pronomes, mas, em espanhol, não há como não usar o pronome, não é? Então, por vezes não sabíamos se era ele, ela, você... Na dúvida, resolvemos perguntar a você e eu achei muito curioso porque muitas vezes você também ficou na dúvida. Você não sabia o que nos responder! Tenho a impressão que esse "lugar indecidível", que não se sabia se era segunda ou terceira pessoa, foi desaparecendo dos seus textos. Acho que esse lugar foi sumindo porque, em *Um teste de resistores,* que tem muitos nomes próprios, há identificação das pessoas pronominais. Por outro lado, há um movimento paralelo a esse nos seus textos que é uma espécie de "desidentificação" do seu próprio lugar de fala.

Essa "desidentificação" é feita por meio de vários procedimentos – montagem, mixagem, apropriação de vozes, etc. Então, a minha pergunta é em torno dessa "desidentificação". Como é que você pensa isso? Ao mesmo tempo, no seu poema depoimento aqui neste encontro, aparece muito fortemente a singularidade do lugar, e do olhar, esse olhar único, esse olhar muito singular. Então, para mim, há um movimento que me instiga muito: primeiro a identificação, depois a "desidentificação" e, em seguida, a singularização da fala. Gostaria de ouvir você falar sobre esse movimento.

MARÍLIA GARCIA: Um dos diálogos mais fortes que eu tenho é com os tradutores. Não apenas com tradutores que trabalham junto comigo, como é o caso da Inês Cardoso, mas também com tradutores dos meus textos para outras línguas. Essa experiência que você relatou me ajudou muito a pensar no livro que eu tinha escrito. As questões que vocês me trouxeram sobre os pronomes foram fundamentais.

Em *20 poemas para o seu walkman,* havia a tentativa de jogar com os pronomes e ocultá-los, de criar esse jogo de "despersonalização", no sentido de não estar presente, de não ter a voz, de ocultar a voz enunciativa presente nos textos. E havia também o desejo de não ter os personagens do livro muito definidos, de fazer com que eles ficassem um pouco misturados. Então, eu não sabia o que responder quando você me perguntava se um pronome indefinido no original em português deveria ser traduzido como *ele* ou como *ela* no espanhol. Muitas vezes, no poema, eu queria que fosse algo que não ficasse claro nem definido. E não só num sentido micro, naquele poema, mas também ao longo de todo o livro. Eu queria que esses personagens pudessem se embaralhar. E, claro, dependendo do ponto de vista, e aí falando também do ponto de vista de quem estivesse lendo o texto, queria que esses personagens se embaralhassem de modos diferentes. Noutras palavras, havia uma tentativa de deixar mais frouxas e mais maleáveis essas micro-histórias em andamento no livro.

Esse andamento está muito presente no *Engano geográfico.* E uma coisa interessante que aconteceu nessas traduções foi o contraste entre o trabalho da Hilary Kaplan,[89] que traduziu para o inglês, e o do Anibal Cristobo,[90] que traduziu para o espanhol. Eu percebi que também não fazia tanta diferença ser *ele* ou *ela* ou *eu* naqueles poemas. Claro que aquilo, em português, criava um texto mais fechado, ou que funcionava daquele modo "indecidível". Mas esse "indecidível" também estava em outros lugares do poema, não estava só na questão pronominal. Às vezes, quando quem estava lendo o poema escolhia o pronome *ele* ou *ela,* a abertura do poema enfim se revelava. E foi o que aconteceu. A gente precisou definir para a tradução esses pronomes; em alguns momentos, eu mesma defini; em outros, deixei à vontade para vocês verem, como tradutores, o que era melhor.

De fato, algo que foi importante para essa mudança em relação à enunciação dos dois primeiros livros (*20 poemas para o seu walkman* e *Engano geográfico*) para um livro como *Um teste de resistores* está relacionado ao deslocamento. *Um teste de resistores* teve uma circunstância específica de escrita. Depois que o *20 poemas* foi publicado, comecei a receber muitos convites para ir aos lugares ler meus poemas. Eu não tinha experiência de leitura para plateias. *20 poemas* era um livro que eu escrevia para ser "ouvido" numa leitura silenciosa. Não era um livro para ser falado em público. E eu só percebi isso quando fui ler o livro nos mais diversos lugares. Eu não conseguia ler aqueles poemas de forma satisfatória, eu tinha ali um problema de sintaxe. E apareceu um problema: aqueles poemas não funcionavam assim. Foi quando eu tive uma experiência de parceria com o Rodolfo Caesar.[91] Ele compôs uma peça musical com um poema do meu livro e nós gravamos o poema, em Santa Teresa, no Rio. Eu falava o poema e ele gravava. Depois, ele trabalhou em cima daquela gravação e fez uma peça que é linda.

Há um registro desse trabalho na internet,[92] no *site* do Rodolfo Caesar. No livro *Um teste de resistores*, eu publiquei o *link* dessa gravação; no primeiro poema tem o *link*. Então, eu tive essa experiência com os *20 poemas*. E, depois, comecei a escrever meus poemas seguintes pensando na leitura em voz alta. Então, há vários poemas, escritos depois do *20 poemas,* que não publiquei em livro ainda, e são poemas que têm cara de poema, não são como *Um teste de*

89 Hilary Kaplan, tradutora, poeta e crítica literária norte-americana, vencedora do prêmio de melhor livro traduzido para língua inglesa nos Estados Unidos, com a tradução de *Rilke shake,* de Angélica Freitas.

90 Sobre Aníbal Cristobo, ver nota 125, p. 216.

91 Sobre Rodolfo Caesar, ver nota 10, p. 113.

92 Trata-se do poema "Aquário", do livro *20 poemas para o seu walkman*, de Marília Garcia. Informações sobre a gravação de Rodolfo Caesar: Voz: Marília Garcia, Gravações da poeta em ruas de Santa Teresa + trilha sonora da abertura do filme *Betty Fisher + sillon fermé* de trecho da "Canção da Terra", de Mahler. Cf. <http://sussurro.musica.ufrj.br/abcde/c/caesarrodolf/20082009/poesia.htm>.

resistores. São poemas que eu fiz para falar, para ler em público, então eles têm uma outra dinâmica. Não são poemas de leitura silenciosa, como os *20 poemas*. Eles têm rimas internas, repetições, rimas de sintaxe... Têm outra estrutura.

AQUÁRIO
tem o pânico das algas marinhas
quando acorda de frente para o estádio.
o quarto é um aquário
com setas submersas de
sol e seu corpo filtrado
pela luz do insulfilm
tem o contorno
de um magnetismo
inverso.
não que importassem as horas.

apenas não sabia como ali chegara.

não sabia quanto tempo tinha passado

(um cão lambia o pé, a mesma imagem
congelada) e na saída: "vai me responder de novo com
uma pergunta?" "mas a configuração é
diferente." e ela disse, não lembro o que ela disse.
o estádio é um buraco no tempo e de cima
suas guelras latejam os ecos da última partida.
você se encolhe atrás do vidro
redondo, luta para vencer
as pequenas pedras, como num oceano
violeta genciana

LAURA SAMY: Primeiro, queria agradecer a Marília Garcia e dizer que fiquei muito tocada pelo seu depoimento. Não conhecia o seu trabalho e foi bem forte a minha experiência de escuta. Pensando naquela imagem do *zoom in,* de entrar na imagem, fiquei com aquele microscópio flutuando por aí. E então, agora, Flavia, vou fazer um *zoom in* nos seus trabalhos. Você falou do *Trabalho para comer*, essa experiência que é inspirada no trabalho de Michael Jackson. A inspiração foi, portanto, no trabalho de um *performer.* E, em muitos trabalhos seus, a performance é um momento fundamental. Arrisco dizer que a performance é parte constante do seu trabalho de pesquisa. No *Ocupa árvore*, quando você levanta e vai falar do Urutau, você acaba interagindo com o cocar projetado e começa ali uma movimentação e um engajamento. Fiquei pensando se, em seus trabalhos, não há sempre um momento em que você problematiza a presença... Há sempre um instante para problematizar a presença

como *performer*. Em *Trabalho para comer*, você tem alguns outros momentos que talvez remetam a essa pesquisa também. Queria que você falasse um pouco sobre isso, queria saber se essa é uma questão que mobiliza você, se de fato interessa à sua pesquisa sobre o corpo e o movimento: a questão da presença como *performer*.

FLAVIA MEIRELES: Muito boa essa pergunta *zoom in*. A imagem de Michael Jackson é mesmo uma inspiração forte para mim. E, claro, ele tem muita força como *performer*. Não é que eu queira dançar igual ao Michael Jackson, mas há nele a figura do *performer*, que, para mim, é mesmo fundamental.

Existe uma mesma movimentação que viaja em três trabalhos meus e que é contextualizada de modo inteiramente diferente. Então eu também vou fazer um *zoom in* na nossa relação de trabalho. Acho que o meu trabalho com o Paulo Caldas, com o João Saldanha, com a Marcela Levi, foi dar corpo a determinada forma em diálogo com esses coreógrafos. De certa maneira, isso significa produzir um corpo para "dançar". Mas era produzir um corpo de determinada maneira, a partir de uma proposta que me vinha de um coreógrafo. E problematizando essa ideia de intérprete, que eu odeio, pois acho que não existe "intérprete", afinal você faz o negócio. Se você não fizer, aquilo não existe. A dança acontece em ato, no ato de dançar. E esse momento mais estritamente dança, que é o foco do corpo em movimento, segue determinadas regras que eu me imponho. Mas começou a rolar a insistência em um mesmo gesto que vai se transformando... É quase assim o que me faz mover, é isso ainda. Então, eu não posso ir para outra coisa... Tenho que ficar ali, tenho que resolver, até que aquilo ali vire outra coisa. Essa é uma forma de produzir corpo, pela insistência, e muito a partir do que me mobiliza.

Além do Michael Jackson, tinha o Latino,[93] tinha o *funk*, tinha muita coisa que estava ali dentro. No *Ocupa árvore,* tem uma situação de luta que aparece nesse mesmo gesto. Então, me parece que a viagem desse gesto, nesses três trabalhos, é a partir da insistência em algo que ainda está me mobilizando. E acho que, quando aparece em outras materialidades que não são só o corpo – o objeto, a imagem projetada, você e a sua interação com outras pessoas – equaliza-se esse foco que é tão corporal. E eu fui achando legal isso de dividir o foco, algo que era muito artesanalmente construído no meu corpo, insistentemente, cotidianamente. Eram oito meses de trabalho para fazer um trabalho cotidiano, muitas e muitas horas, um investimento no corpo, no meu corpo e nas minhas potências. Isso começou a se espraiar e a se dividir com outros interlocutores. A ponto de eu prescindir da

93 Latino (nome artístico de Roberto de Souza Rocha), compositor, dançarino, empresário e cantor de música *pop*, nascido no Rio de Janeiro em 1973.

minha própria presença e de ter mais vontade de trabalhar com o audiovisual e de propor coisas em que outras pessoas fizessem o trabalho corporal.

Agora, por exemplo, estou fazendo um trabalho de curadoria de intervenções urbanas, dança e paisagem urbana em Brasília. Então, trabalho num outro lugar, como curadora, mas me sinto também artista ali, no sentido de jogar uma bola e ver como isso ressoa para outra pessoa, para o trabalho de outra pessoa. Então essa questão presença/ausência vai se modificando ao longo do tempo. Falando na linha do tempo, parece que ela é linear, indo de mais presença para menos presença. Mas há uma ampliação desse acolhimento, uma ausência corporal e uma ausência do que se chama dança.

É também legal dizer que, na dança, tem sempre uma interpelação para você dançar. Você sempre tem que responder a uma interpelação: "Você dança? Ah, então dança aí...!" Há até um texto do André Lepecki[94] sobre isso, sobre essa obrigação de dançar, e há um espetáculo da Marcia Rubin[95] no qual ela fala em cena: "Ah, você não é bailarina? Então dança aí..." E há certa obediência do dançarino e do *performer* a responderem a essa pergunta. Então foi isso: eu fiquei achando que essa pergunta não fazia mais sentido para mim e que outras perguntas eram mais potentes hoje para mim nessa interlocução com outros materiais, com outras materialidades. Inclusive me afastando da dança.

LU MENEZES: Marília, além de ser uma poeta extraordinária, você é uma editora extraordinária também. E, antes de ser uma poeta e editora extraordinária, você é uma pessoa maravilhosa, e isso me importa antes de tudo. Vou então para a pergunta. Sua produção pessoal parece continuamente impulsionada pelo desejo de expansão do que possa ser poesia, implicando uma potentíssima "marginalidade", entre aspas. Marginalidade não quanto ao sistema literário, como nos anos 1970, mas em relação ao território tradicionalmente associado à poesia. *Um teste de resistores* é também um teste de alcance da emergência do poético, através da incorporação de instâncias oficialmente extrapoéticas, mas capazes de brechas para apropriação do poético, instâncias que você torna capazes de ostentarem essas brechas.

Eu considero uma metáfora desse seu belo empenho poético expansionista a segunda edição de *Paris não tem centro,* que é literalmente expandida em relação

---

94 André Lepecki, professor no Departamento de Performance Studies na Tisch School of the Arts, na New York University, voltado sobretudo para os estudos da performance e da dança, autor de *Of the presence of the body* (2004) e *Exhausting dance* (2006), entre outras obras.

95 Márcia Rubin, coreógrafa, dançarina, professora de dança, nascida no Rio de Janeiro em 1962. Formada pela Escola Angel Vianna (RJ), criou em 1991 sua companhia de dança, a Márcia Rubin Companhia de Dança, e realizou, entre outros espetáculos, *Já não penso mais em ti* (1994), *Tudo que eu nunca te disse* (1997), *Correr em vez de caminhar* (1998), *Larga tudo e vem* (2009), *A paisagem daqui é outra* (2001).

à primeira, de um ano antes. Por outro e talvez mesmo lado, a sua recente produção editorial na Luna Parque[96] junto com o belíssimo poeta Leonardo Gandolfi[97] demonstra igualmente essa vontade libertária de abertura da poesia. Mas o que eu pergunto a você é simples: em que medida concorrem, em sua produção, o acaso e a necessidade, ou a inspiração e a racionalidade, a espontaneidade e o projeto. É uma pergunta bem simples, porque você não precisa se estender. Basta um ou dois exemplos de cada tipo de impulso produtivo.

MARÍLIA GARCIA: Obrigada, Lu, pela pergunta e pelas palavras lindas e carinhosas. Sobre o acaso, eu dou o exemplo de *Um teste de resistores,* que tem essa expansão e esse hibridismo, pela incorporação de várias formas... do ensaio, da biografia, do depoimento, do diário. E vou dar o exemplo do *Paris não tem centro,* que foi essa plaquete que eu publiquei com uma primeira parte e um ano depois expandi, e inclusive a parte final tem esse encontro com a Lu.

Em *Um teste de resistores* tem uma tentativa quase de controle do que eu estou dizendo, enumerando diversos procedimentos e tentando falar sobre a escrita, e sobre muita coisa, quase como se eu pudesse controlar, quase como se eu pudesse abolir o "acaso", o que seria isso que você chamou de acaso. Em alguns momentos, o livro tem um tom quase maquinal, que não daria espaço para ter nada disso. Mas acho que, em alguns momentos do livro, como nessa parte final que eu já citei, começo a descrever muito o lugar por onde estou andando, as coisas que estão acontecendo e há uma insistência muito grande e exagerada na linguagem descritiva. Justamente nesse momento, eu acho que tem uma quebra. Acho que ali talvez seja o momento em que eu deixo entrar o acaso, ou o inesperado. Nesse momento em que eu saio para a rua e tem a poeira, e aí as coisas vão acontecendo, e ao invés de conseguir terminar o livro com um sim e com um encontro, eu termino com um "não". Assim, eu acho talvez que esse seja o momento em que um espaço se abre no livro... É claro que tudo é muito controlado, porque estou falando exatamente de onde o acaso entra, e acaba sendo contraditório o que eu estou dizendo.

Paris não tem centro é um livro com certo controle, pois tem regras e eu sigo algumas restrições, como escrever em outra língua e pedir para alguém traduzir. Mas, na verdade, eu não tenho tanto controle assim. Nessa primeira parte, o livro tem muito de inesperado, de acaso, porque eu estou escrevendo em uma

96 Em 2015, os poetas Marília Garcia e Leonardo Gandolfi criaram em São Paulo a Luna Parque Edições.

97 Leonardo Gandolfi, poeta, crítico literário e professor de literatura portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), nascido Rio de Janeiro em 1981. Autor, entre outros livros, de *No entanto d'água* (2006), *A morte de Tony Bennett* (2010), *Kansas* (2015), *Escala Richter* (2015) *e Minhas férias* (2016).

língua que não domino, sem poder controlar a outra língua. Então, tem uma coisa de eu não conseguir muito bem escrever, tem muita brecha para entrar algo que eu não possa controlar. Por outro lado, Érica Zíngano[98] traduziu o meu texto para o português e, quando ela traduz, eu também não controlo... Mas, aí, esse livro que eu publiquei, um ano depois, foi expandido por um comentário sobre a tradução e sobre o procedimento do livro. Foi justamente no momento em que a gente estava editando o seu livro, na Luna Parque, e aí eu acho que entra o acaso, que é extratextual, e nesse momento estávamos muito próximas. Fizemos a edição de *Gabinete de curiosidades,* que foi um livro muito importante, muito forte, e justamente nesse momento eu estava escrevendo a parte final do *Paris não tem centro.* Houve um encontro nosso que passou para o livro, tem uma história ali dentro. Você leu o livro, fez comentários sobre ele e eu fiz esse poema final, essa parte final, que é justamente o acaso do que aconteceu ali, com a gente entrando dentro do livro, você me falando do livro e eu escrevendo isso, enfim... Estou inventando esse encontro lá na França, que não existiu, mas falando na verdade do nosso encontro que aconteceu aqui.

LUCIANA DI LEONE: Gostei muito de ver vocês duas juntas, Marília e Flávia. A fala de uma vai iluminando a da outra e isso é bem impressionante. Há alguma coisa, algum chamado, na apresentação da Marília, que faz com que a gente precise repensar o que estava fazendo. A minha pergunta vai, então, um pouco pelo mesmo lugar que a da Lu. Desde o começo, aqui, se falou muito da importância da colaboração e de como o trabalho da dança e do texto são extremamente afetados por ela. São afetados pelas vozes de outros poetas, de leitores ou mesmo de amigos. Ou, como apareceu nas imagens, afetado pelo cotidiano terrível da nossa cidade, isso também aparece no trabalho da Flavia. Então são textos e trabalhos totalmente instáveis, que estão permanentemente incorporando outras linguagens. Movimento e instabilidade que colocam o texto permanentemente em risco: ele está desabando o tempo inteiro, ele está permanentemente em ruínas e em construção? A ruína e a construção são concomitantes porque nunca se sabe quando uma obra está sendo construída ou destruída.

Nesse quadro, é muito curioso que a palavra que mais apareceu nessa conversa foi a palavra "procedimento". Para quem estuda teoria parece ser quase uma contradição a ideia de procedimento, de uma técnica aplicada ao texto por um autor, um sujeito, consciente, racional. Eu queria ouvir uma reflexão sobre isso,

98 Érica Zíngano, poeta, artista plástica e crítica literária, nascida em Fortaleza em 1980. Formada em letras (Português/ Francês/ Literaturas) pela Universidade Federal do Ceará, com mestrado em literatura portuguesa pela USP e pesquisas sobre Clarice Lispector e sobre a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, entre outros trabalhos. Coeditora da revista *Desassossego*, autora do livro *Fio, fenda, falésia* (2010), em colaboração com Renata Huber e Roberta Ferraz.

sobre esse texto desabando e essa insistência na ideia de procedimento, que me parece no mínimo curiosa. Por isso eu digo que a minha pergunta se relaciona um pouco com o que a Lu acaba de perguntar. E queria fazer com isso uma ponte para saber como se dá essa relação entre o que está permanentemente em obras e, portanto, não pode ser facilmente ensinável, ou transmissível, e o trabalho de vocês ao ministrar oficinas. Qual é o trabalho na oficina? É ensinar uma técnica? Imagino que não. O que se ensina numa oficina?

MARÍLIA GARCIA: Acho que vou para a parte final. O que se ensina? Na verdade, não tem uma regra, é um laboratório de escrita. Quando estou falando de procedimento, não é de algo dado. Eu vou experimentando, vou escrevendo e criando. Em alguns livros, eu especifiquei um pequeno procedimento antes, mas é uma restrição. O resto é solto, é livre. Então, acho que nas oficinas acontece o mesmo...

JOÃO SALDANHA [*fora do microfone*]: Fiquei aqui ouvindo a Marília Garcia contar sobre a experiência em Paris, num período de residência perto da Pont Marie... O texto, as imagens, a leitura, as histórias, tudo isso me fez viajar no tempo e me lembrar de um período em que eu também vivi em Paris, e, por uma coincidência incrível, naquele mesmo lugar, perto da Pont Marie.

A cada anotação do diário da Marília, eu me lembrava de alguma passagem da minha própria temporada em Paris, naquela mesma paisagem. As fotografias, as esquinas, os prédios ao fundo, o cruzamento das ruas, a entrada da ponte, tudo me era familiar. Até o céu cinzento de algumas fotos... E aquele foi para mim um período de muita melancolia. Passei meses meio deprimido, abatido, e reparava muito naquele céu cinzento.

Houve um dia, no entanto, que me aconteceu algo extraordinário. Eu andava na Pont Marie e, de repente, o céu nublado, carregado de nuvens, se abriu e deixou passar um facho de luz do sol. Eu senti o calor do sol, um calor forte, e fiquei tão emocionado que tive imediatamente uma ereção. Meu corpo reagiu de imediato. Olhei para o céu e percebi o que tinha acontecido: eu tinha sentido na pele a saudade do sol do Rio, do calor do Rio, e o meu corpo reagiu inteiro, numa excitação inesperada e intensa, a uma lembrança de casa, a um desejo intenso de voltar para casa. Foi quando decidi voltar ao Brasil. Foi esta incrível coincidência, ao ouvir a leitura do texto e ver as imagens projetadas da Marília Garcia, que me fez perceber que eu também senti essa melancolia do exílio, ainda que voluntário, melancolia que só acabou com o desejo de voltar para casa.

FLORA SÜSSEKIND: Essa história do João é muito bela.

MARÍLIA GARCIA: É sim. Respondendo ainda à Luciana, eu queria contar sobre a última oficina que fiz. Foi um trabalho com uma turma de seis alunos. Durou um bimestre, com um encontro por semana. Eu fiz o seguinte: separei vários

tipos de vozes nos poemas. Então, primeiro era a voz que falava de si mesma: autobiografias, autorretratos e várias tipos de poemas que entravam nessa categoria do poeta falando de si. Mas muitas vezes também não era falando de si, era falando de coisas. Adília Lopes[99] falando das baratas era um gesto autobiográfico.[100] E aí eles tinham que fazer exercícios de autorretrato.

Outro exercício era a voz falando com outra pessoa, ou o diálogo, e o poema onde aparecia diálogo. Depois passávamos para a colagem, que é a voz incorporada a outras vozes... Então foram vários exercícios, sempre ligados aos poemas. As propostas são sempre assim. Há uns dez poemas diferentes... E as pessoas escrevem a partir deles. É um mundo, é uma coleção de coisas, e a pessoa realmente pode fazer o que quiser, é superlivre, não há técnica sendo ensinada. É leitura de poesia e escrita de poesia.

FLAVIA MEIRELES: Procedimento, ou proposição, ou qualquer coisa ligada a um modo de fazer, a um modo de usar, é um convite para experimentar. Quando você tem que fazer alguma coisa, você vai lidar com o que você tem. Então, quando eu falo em linguagem coreográfica, não é no sentido de algo que já está dado. É no sentido de algo que se acumula em você, ou no sentido de coisas que você encontra, e você precisa se relacionar com isso. A partir dai, você inventa restrições, ou modos de usar.

Por exemplo, nas oficinas de dramaturgia em dança, eu dei um exercício, um experimento muito frutífero, que foi ver um solo de dança da Denise Stutz,[101] que se chama *3 solos e 1 tempo*.[102] Nós analisávamos o que, dramaturgicamente,

---

99 Adília Lopes, pseudônimo de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, poeta, cronista e tradutora portuguesa, autora, entre outros livros, de *Um jogo bastante perigoso* (1985), *O poeta de Pondichéry* (1986), *O decote da dama de espadas* (1988), *A pão e água de colónia* (1987), *Irmã barata, irmã batata* (2000), *A bela acordada* (Mariposa Azual, 2001). Adília Lopes teve uma antologia de seus poemas organizada por Carlito Azevedo e publicada pelas editoras Cosac Naify e 7Letras em 2002.

100 Marília Garcia se refere às *Autobiografias sumárias de Adília Lopes*. A primeira delas é um poema com três versos apenas: "Os meus gatos / gostam de brincar / com as minhas baratas".

101 Denise Stutz, bailarina e coreógrafa, nascida em 1956 em Belo Horizonte. Integrou o Grupo Transforma, dirigido por Marilene Martins, e o Grupo Corpo, do qual foi uma das fundadoras, e a Lia Rodrigues Cia. de Danças. Trabalhou também com a diretora teatral Celina Sodré, e, em 2003, passaria a desenvolver um trabalho solo, do qual resultariam os espetáculos *DeCor* (2003), *Absolutamente só* (2005), *Estudo para impressões* (2007) e *3 solos em 1 tempo* (2008). Em seguida, realizaria três espetáculos em parceria com o artista visual Felipe Ribeiro, *Justo uma imagem – cartas e processo* (2009), *Dançar e imaginar* (2010) e *Espalha pra geral* (2010).

102 Em *3 solos em 1 tempo* (2008), com texto, direção e performance de Denise Stutz, a bailarina e coreógrafa revisita os três solos produzidos anteriormente por ela e reflete sobre sua relação com a dança. Há um trecho desse trabalho que pode ser visto no seguinte *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=hkQxcQ0jaYw&feature=related>.

estava presente ali. E depois os participantes se apropriavam de alguns modos de usar, de alguns modos de pensar que a Denise tinha proposto, só que dentro do contexto deles, ressignificando aquela proposta, transformando aquilo. Então, me parece, como você falou, que é sempre ruína e construção. E aí ruína e construção de coisas que existem, de coisas que estão latentes e de coisas que ainda não existem. Então, há uma tensão entre esses estados... Você vai se colocando algumas propostas e vai respondendo a elas. Às vezes você muda de ideia e propõe outra coisa, não é?

Quanto a dançar, eu sempre fui uma obsessiva. Na dança rolou esse encontro com o meu próprio corpo, com uma experiência extremamente prazerosa. E isso foi se expandindo para outros projetos. Hoje o espaço de sala de aula é um lugar de muito prazer para mim, é um espaço de criação muito importante e muito interessante. E se ensina alguma coisa? Eu acho que não se ensina nada. Eu acho que você é testemunha do outro pensando corporalmente, e o outro é testemunha do seu pensamento corporal. E você vai se relacionando com aquilo que você tem, com aqueles com quem você conversa, e vai, de maneira bem simples, construindo assim gestos e movimentos.

PAULO HENRIQUES BRITTO: Um dos temas mais caros aos poetas da sua geração parece ser o da viagem. Ele está muito presente nos seus livros, bem como em boa parte da produção de Ricardo Domeneck, Anibal Cristobo, Mariano Marovatto, Lucas Viriato, Catarina Lins, Alice Sant'Anna e tantos outros. É claro que encontramos menções a viagens em poetas de todas as gerações, mas talvez se possa dizer que na geração anterior, a que inclui os chamados marginais, a viagem estava muitas vezes associada à ideia de exílio ou fuga. A que ideia ou ideias você associaria o tema da viagem na sua poesia e na de alguns dos seus colegas de geração?

MARÍLIA GARCIA: Acho que existe uma espécie de "continuidade" entre os lugares, como se viajar/deslocar de um espaço a outro fosse algo dado, como se houvesse menos hierarquia entre "aqui" e "lá", os mapas estão sobrepostos e as fronteiras mais borradas do que nessa geração que você citou. Como se o espaço de fora estivesse dentro e vice-versa. Não exílio ou fuga, nem viagem como aprendizado, ou busca de alguma coisa (que na poesia modernista, por exemplo, se mostra ser o próprio Brasil).

Por outro lado, embora esteja generalizando, acho que cada livro aponta para um tipo de relação com a viagem e com os deslocamentos e seria preciso pensar em cada um deles. Mas de modo geral acho que essas fronteiras geográficas, identitárias e linguísticas são menos marcadas e podem ser refeitas pela linguagem.

HÉLIO EICHBAUER

TATO TABORDA

Logo no início de seu depoimento, o compositor e artista sonoro Tato Taborda menciona alguns espetáculos em que ele e o cenógrafo Hélio Eichbauer tiveram a oportunidade de trabalhar juntos – montagens de *Turandot*, de Brecht, de *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues, de *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, as duas primeiras dirigidas por Aderbal Freire Filho e a última encenada por Amir Haddad. Não uma colaboração sistemática, mas encontros relevantes de trabalho, interseções a partir das quais nos pareceu que se poderia construir não só o diálogo entre os dois artistas, mas o relato diferencial de suas trajetórias em campos diversos, mas contíguos e necessariamente conexos.

Outro aspecto que também nos pareceu significativo ao reunirmos Hélio Eichbauer e Tato Taborda para um depoimento conjunto – para além do trabalho cênico comum – foi a forte presença da cultura latino-americana na trajetória de ambos. Ao lado, evidentemente, do diálogo com a música de invenção de regiões diversas e com as transformações e investigações mais significativas realizadas na cena contemporânea.

Na formação de Tato Taborda, é relevante assinalar, pela importância crucial, para ele – ao lado dos estudos com H.-J. Koellreutter e Esther Scliar –, dos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea, realizados anualmente em cidades latino-americanas diversas, nos quais intensivamente, durante duas semanas, com cerca de dez horas de atividades diárias, os participantes frequentavam oficinas, realizavam projetos individuais e comuns, conviviam com práticas, métodos composicionais e instrumentos musicais diversos. Experiência esta que seria fundamental nas pesquisas sobre a sonoridade e na experimentação musical continuada que marcariam o percurso artístico e o trabalho como compositor de Tato. Assim como na criação por ele de "instrumentos-entes" musicais não convencionais com que vem trabalhando há mais de duas décadas: Geralda, a mulher-orquestra (estrutura multi-instrumental construída pelo compositor em parceria com Alexandre Boratto, em 1993), e Felisberto, o radiopiano (piano preparado com parafusos, garfos e diversos rádios de pilha acionados pelas teclas, instrumento criado em 2013 para o espetáculo *Caprichosa voz que vem do pensamento*, inspirado na obra do escritor uruguaio Felisberto Hernandez e do norte-americano Walt Whitman).

Quanto a Hélio Eichbauer, em cuja formação foram fundamentais os anos de estudo e trabalho em Praga, sob orientação de Josef Svoboda, e os estágios no Berliner Ensemble e na Ópera de Berlim, não se costuma falar tanto do seu período de trabalho no Teatro Studio de Havana, em Cuba, depois de ter participado, na ilha, de um Festival Latino-Americano de Teatro.

Ao longo do depoimento conjunto, realizado no dia 19 de setembro de 2005 na Fundação Casa de Rui Barbosa, Eichbauer se encarregaria, no entanto, de sublinhar a importância desse estágio de um ano no Teatro Studio de Havana na transformação por que passaria então a cor em seu método cenográfico, ocasionando a "explosão cromática" dos figurinos e cenários de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em que trabalharia, ao voltar ao Brasil, com José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina.

"Foi Cuba que me devolveu a cor", diria o cenógrafo. "Passei do geométrico, do preto e branco, para o fauvismo expressionista. Foi um trabalho inspirado em pinturas de Lasar Segall, de Tarsila do Amaral, no teatro de revista". E cuja importância José Celso se encarregaria de assinalar em "El sol rubio", texto belíssimo, dos melhores até hoje escritos sobre a dimensão de Eichbauer na cenografia contemporânea, sintetizada num misto de ensaio e poema pelo encenador, de que transcrevemos um trecho, concluindo com ele a nota de apresentação desse encontro realizado no âmbito do projeto Cultura Brasileira Hoje: Diálogos:

> [...] EL HELIO, *Éliogabalo*
> que de uma velinha de sebo,
> acesa no *Rei da vela*,
> na escuridão da ditadura militar,
> acendeu o SOL no Teatro
> Oficina, brasileiro e mundial.
> Como o outro Hélio nas artes plásticas,
> no Teatro, esse Helio,
> trouxe, pro corpo do ator, a pintura modernista, consequentemente pro corpo do mundo,
> aquilo que somente os quadros coloridamente pintavam.
> O corpo: *quatro baldes de água*,
> um pacote de sal (Bertolt Brecht),
> Helio *trans-humanizou*,
> fez virar entidade,
> médium
> de tudo,
> antena-carne de arte
> e antropofagiou a Cenografia mundial,
> pendurada como carne,
> num açougue de urdimentos,
> para ser comida

e se expandir não somente pelo Teatro,
mas pela cidade,
pelas extensões corporais em todas as mídias.
Sua "Cenografia" e seus "Figurinos" antropofagiaram todos os teatros e modas,
do mundo: dos construtivistas russos
ao teatro de revista da Praça Tiradentes,
até o da Sociedade de Espetáculos, [...]
revolucionaram todo visual brazyleiro,
descolonizaram totalmente a imagem cega
que tínhamos de nós mesmos,
[...]

(Cf. <http://www.jornalismocultural.com.br/teatro/helio-eichbauer-zecelso.html>).

Depoimentos

TATO TABORDA: Começo agradecendo a presença de todos vocês e o convite para participar desse diálogo, em mais uma etapa dessa série do Setor de Filologia da Casa Rui Barbosa que acho tão nutritiva para a cultura brasileira contemporânea. Queria agradecer também por dividir esse encontro com um artista que eu admiro tanto, com quem já tive o prazer e a inspiração de alguns outros diálogos, eu como compositor e ele como cenógrafo. E foi junto com o Hélio Eichbauer que tive algumas das minhas experiências mais prazerosas com o teatro, como as montagens de *Turandot*,[1] de Brecht, e *Senhora dos afogados*,[2] de Nelson Rodrigues, dirigidos pelo Aderbal Freire Filho,[3] ou *O mercador de Veneza*,[4] de Shakespeare, encenado pelo Amir Haddad.[5]

Queria também confessar que sinto essa mesa hoje bem assimétrica, pela extensão da biografia e pela expressão da produção do Hélio, mas, como acho que assimetria gera desequilíbrio, e desequilíbrio gera movimento, isso pode

---

1 *Turandot*, peça de Bertolt Brecht (1898–1956). Foi escrita por ele no verão de 1953 e revisada durante um breve período de ensaios em 1954, permanecendo, no entanto, inacabada na época da morte do dramaturgo e encenador em 1956. A encenação de Aderbal Freire Filho de *Turandot ou Congresso dos intelectuais*, com cenografia de Hélio Eichbauer, figurino de Ney Madeira, música e direção musical de Tato Taborda, foi realizada em janeiro, fevereiro e março de 1993 no Teatro Gláucio Gil no Rio de Janeiro.

2 *Senhora dos afogados*, peça de Nélson Rodrigues (1912–1980) escrita em 1947. A encenação dirigida por Aderbal Freire Filho foi realizada em 1994.

3 Sobre Aderbal Freire Filho, ver nota 67, p. 198.

4 *O mercador de Veneza*, peça de William Shakespeare (?1564–1616), escrita possivelmente entre 1596 e 1598, cuja primeira apresentação foi em 1605. A montagem de Amir Haddad para essa peça de Shakespeare a que se refere Tato Taborda estreou em janeiro de 1996 no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro.

5 Sobre Amir Haddad, ver nota 153, p. 229.

ser um bom impulso para a gente ir adiante. Queria também agradecer muito aos meus entrevistadores Jards Macalé,[6] Moacir Chaves,[7] Rodolfo Caesar,[8] Alexandre Fenerich[9] e Luiz Paulo Sampaio.[10] Macalé, por exemplo, recusou um convite de um programa de televisão para vir aqui fazer uma pergunta [*risos*], isso não é pouca coisa... Então, para justificar a presença de vocês aqui hoje, vou tentar ser o mais breve possível na exposição e abrir espaço para o que nomeia e dá sentido à série: o diálogo.

Essa exposição vai entremear verbo e música em partes mais ou menos iguais, por acreditar que, se o que eu tivesse a dizer pudesse ser integralmente expresso em palavras, por que compor? Para começar, a minha trajetória

---

6 Jards Anet da Silva (Macalé), cantor, violonista, compositor, arranjador e ator brasileiro nascido no Rio de Janeiro em 1943, cuja trajetória musical começaria amadoristicamente, ainda na adolescência, com o duo Dois no Balanço e, em seguida, com o conjunto Fantasia de Garoto, de jazz, seresta e samba-canção. Sua formação inclui estudo de piano e orquestração com Guerra-Peixe, violoncelo com Peter Dauelsberg, violão com Turíbio Santos e Jodacil Damasceno e análise musical com Esther Scliar. Em 1965, trabalharia como violonista no Grupo Opinião e faria a direção musical dos primeiros espetáculos de Maria Bethânia. Em 1969, participou do 4.º Festival Internacional da Canção com a canção "Gotham City", lançando também o seu primeiro disco – *Só morto*. Dois anos depois, lançaria seu primeiro LP, *Jards Macalé*. Trabalhou como compositor, entre outros filmes, para as trilhas de *O amuleto de Ogum* e *Tenda dos milagres*, de Nelson Pereira dos Santos, *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, *A rainha diaba*, de Antônio Carlos Fontoura, *Se segura, malandro!*, de Hugo Carvana, *Getúlio Vargas*, documentário de Ana Carolina. É autor, entre outras canções, de "Vapor barato", "Anjo exterminado", "Mal secreto", "Movimento dos barcos", "Rua Real Grandeza", "Alteza", "Hotel das estrelas", "Poema da rosa". E teve, entre outros parceiros, Capinam, Waly Salomão, Torquato Neto, Naná Vasconcelos, Xico Chaves, Jorge Mautner, Glauber Rocha, Abel Silva, Vinicius de Moraes, Fausto Nilo.

7 Sobre Moacir Chaves, ver nota 54, p. 192.

8 Sobre Rodolfo Caesar, ver nota 10, p. 113.

9 Alexandre Sperandéo Fenerich, compositor, flautista e *sound designer*, doutor em musicologia pela USP com pesquisa sobre a relação entre música concreta, intimidade e voz. Trabalha com composição musical sobre mídias digitais e tem colaborado, desde 2001, com compositores, diretores de cinema, dançarinos, artistas visuais e teatrólogos. Trabalha, desde 2005, com Tato Taborda em seu multi-instrumento Geralda e com Giuliano Obici no Duo N-1, centrado em experimentações sonoras e audiovisuais. É membro do grupo de criação musical colaborativa Personna, com Fernando Iazzetta, Rodolfo Caesar e Lilian Campesato.

10 Luiz Paulo de Oliveira Sampaio, musicólogo e professor aposentado da Unirio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), autor, entre outros estudos, de *Les variations pour piano, Op.27, d´Anton Weber* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2013), *A orquestra sinfônica: sua história e seus instrumentos* (Rio de Janeiro: GMT, 2000) e, ao lado de A. J. Faro, do *Dicionário de balé e dança* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989). Graduado em economia e administração pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1962), em pedagogia musical – piano pela Universidade de Viena (1976), com mestrado em memória social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1994) e doutorado em musicologia – Université de Montreal (2000), trabalha, desde 2008, como assessor técnico no Museu Villa-Lobos / Ibram.

como compositor e a origem das questões que me movem a fazer música são totalmente dependentes dos três agentes principais da minha formação: H.-J. Koellreutter,[11] Esther Scliar[12] e os Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea.[13]

Queria aproveitar para fazer uma homenagem a Koellreutter, que faleceu na última terça-feira depois de noventa anos de uma vida tão venturosa quanto aventurosa. Koellreutter talvez tenha sido o indivíduo com maior repercussão na música brasileira contemporânea, desde a sua chegada ao Brasil em 1937. Eu devo muito a ele, que – creio – foi, no tripé da minha formação, o pé mais forte e influente.

A seguir, pensando nas questões que se originaram no encontro em mim desses três vetores, e que me acompanham até hoje, eu destacaria três princípios. Em primeiro lugar, compor é construir um instrumento; em segundo lugar, antes ou depois de construir esse instrumento, compor é inventar um jogo, que pode ter regras mais ou menos fixas. E a terceira questão é a seguinte: a composição, mais do que uma ocupação profissional, é uma atividade, um *Do*,[14] como os japoneses se referem ao conceito de caminho.

---

11 Sobre H.-J. Koellreutter, ver nota 45, p. 134.

12 Esther Scliar (1926–1978), compositora, regente, professora de música, diretora musical e pianista brasileira, nascida em Porto Alegre. Formada em piano no curso superior de música do Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre (atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), em 1948, passa a residir no Rio de Janeiro, onde estudaria contraponto, harmonia e composição com Hans-Joachim Koellreutter e, em seguida, com bolsa de estudos em Veneza, participaria do Corso Internazionale di Direzione ministrado por Hermann Scherchen. Em 1960, concluiria o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, no Rio de Janeiro, onde estudou composição com Edino Krieger. Autora, entre outras peças, de *Ao sair da Lua* (peça para coro a 3 vozes), *A pedrinha vai* (peça para coro a 4 vozes), *Beira mar* (sobre um ponto de macumba), *1ª modinha (com poesia de Langston Hughes)*, *2ª modinha (com poesia de Juan Ramón Jiménez)*, *Cantiga do cacau* (peça para coro a 4 vozes, sobre um motivo de plantadores), *Desenho leve* (peça para coro a 4 vozes, com poesia de Cecília Meireles), *Pachamana* (sobre motivo inca, para coro a 4 vozes), *Entre o ser e as coisas* (para voz e piano, com poesia de Carlos Drummond de Andrade); *Busca da identidade entre o homem e o rio* (para coro a 4 vozes, com poesia de José Carlos Capinam), *Sentimiento del tempo (para coro misto a 6 vozes, com poesia de Giuseppe Ungaretti)*, *Invenção a duas vozes* (para sax alto e soprano – obra inacabada).

13 Os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC), cofundados pelos compositores uruguaios Coriún Aharonián e Héctor Tosar, tiveram como modelo as experiências realizadas nos cursos de verão de Darmstadt, na Alemanha, e no Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales do Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM), que funcionou em Buenos Aires entre 1961 e 1971. Houve 15 edições dos CLAMC, que se realizaram seis vezes no Brasil, cinco no Uruguai, duas na Argentina, uma vez na República Dominicana e uma vez na Venezuela. Além de Tosar e de Aharonián, os outros integrantes do grupo internacional de organizadores eram José Maria Neves, Conrado Silva, Graciela Paraskevaídis e Cergio Prudencio. Cf. <http://www.latinoamerica-musica.net/informes/cursos.html>.

14 Dô, pronúncia japonesa para Tao, significa caminho.

Quando falo em construir um instrumento, não me refiro exclusivamente ao processo de construção física, de luteria,[15] que até vai ser o caso, como vocês verão ao final da minha exposição. Eu me refiro, com essa ideia, a uma construção virtual que resulta do conjunto de escolhas de instrumentos e modos de execução, específicos para cada obra. Esse organismo, composto pela seleção de instrumentos e determinados modos de execução, é, em si, um novo instrumento. Sua identidade resulta, então, do encaixe dos aspectos de timbre, dinâmica, altura, ataque, ressonância desse conjunto de fontes sonoras escolhidas, sejam elas instrumentos formais ou não, e de seus respectivos modos de tocar. Uma vez escolhido, esse instrumento idealizado passa a ser dotado de uma personalidade acústica, expressa em determinada tessitura, em determinado comportamento, tendo em vista cada um de seus registros, em determinada necessidade de respiração, determinada agilidade e determinado repertório de combinações tímbricas e de envelope, como é chamado o ciclo vital de ataque, sustentação e ressonância do som. A identidade desse instrumento é também consequência das características individuais dos músicos para quem a obra está sendo escrita, ou ainda as características de uma fonte sonora única e insubstituível, o que, nos dois casos, pode limitar a sua possibilidade de execução.

No meu caso pessoal, já aconteceu muitas vezes compor obras com determinada equação entre as habilidades de determinado músico e a utilização de fontes insubstituíveis, dificultando a possibilidade de apresentá-las em outros lugares ou por outros músicos. Nesse sentido, me ocorrem agora duas peças para piano, *Blue* (1991) e *Expiral* (1996). As únicas peças para piano que eu escrevi não são para piano solo, são para piano com uma guitarra elétrica dentro dele, cujas cordas vibram por simpatia de acordo com as notas tocadas no teclado. O som dessa guitarra processada eletronicamente se funde com o próprio som do piano. Então, vários pianistas me pedem "me manda uma peça para piano", mas, como no caso dessas duas peças, acabo sempre, de alguma maneira, criando alguma encrenca e o repertório acaba se tornando um pouco inviável por causa disso.

Lembro ainda de uma peça para dois percussionistas, chamada *Samba do crioulo doido* (1993), que, entre os instrumentos, inclui uma caixa de música única. Um fabricante suíço de caixas de música uma vez me encomendou um arranjo para a "Aquarela do Brasil"[16] que ele pretendia incluir numa série de

15 Luteria: arte ou ofício de quem fabrica ou conserta instrumentos musicais de corda.

16 "Aquarela do Brasil", canção brasileira escrita pelo compositor mineiro Ary Barroso e gravada originalmente por Francisco Alves em 1939, com arranjos e acompanhamento de Radamés Gnattali e sua orquestra, lançada pela Odeon Records.

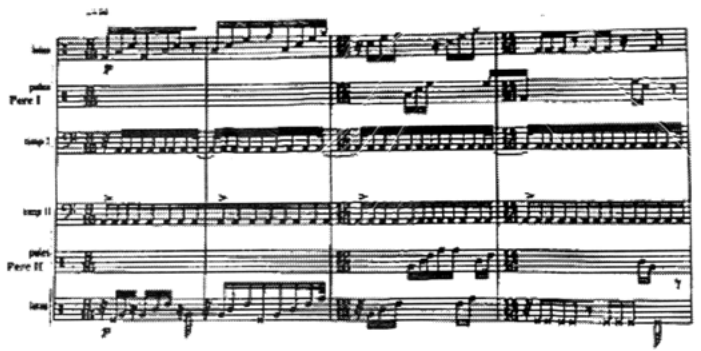
caixas de música que ia construir, só que a indústria faliu. Como ele não tinha dinheiro para me pagar, me pagou com caixas de música [*risos*].

A peça é também uma homenagem à virtude polirrítmica dos sapos-martelo (*Hyla faber*), com seus pulsos de diferentes comprimentos, que se aproximam e se defasam uns dos outros. Me fascinava escutá-los, imaginando se seria possível que, em algum momento, todos aqueles pulsos diferentes convergissem para um ataque simultâneo, defasando-se novamente depois. Obviamente, a possibilidade desse sincronismo supera em alguns séculos a minha expectativa de vida. Decidi então promover esse encontro no tempo compondo uma peça. Partindo de um conjunto de pulsos de diferentes comprimentos, iniciei a escrita da polimetria pelo ataque sincrônico deles todos, desenrolando os pulsos para trás, como voltando um filme. Assim, pode-se ouvir uma complexa polimetria, cujos pulsos pouco a pouco convergem para um ataque simultâneo.

Nessa obra, os dois percussionistas utilizam diversas partes do corpo para fazer soar os instrumentos: mãos, pés, joelhos, calcanhares, quadris, cabeça, além de um apito na boca. O trecho no exemplo abaixo tem uma polimetria com dez pulsos diferentes: cinco para cada músico. Os instrumentos empregados nessa seção são (de cima para baixo na partitura a seguir):

Percussionista I – apito, prato de choque na cabeça golpeado contra um outro, preso atrás, queixada, ganzá suspenso chutado e caxixi médio;

Percussionista II – tímpano percutido por meio de maracas, apito, caxixi agudo e gongo golpeado com o calcanhar.



Tato Taborda. *Samba do crioulo doido* (compassos 22 – 28),[17] 1993. Foto: Tato Taborda

17 Partitura e análise da obra publicada em *Cadernos de estudo: análise musical* (São Paulo: Atravez, 1996. Organização de Carlos Kater. v. 8-9).

Então, quando eu mando essa peça para outros músicos, tenho que mandar também a caixa de música. Essa caixinha é acionada em determinado momento e deve desacelerar naturalmente até acabar a corda, quando eles devem interromper a execução. Esses são só alguns exemplos dessas encrencas, porque eu podia facilitar a minha vida como compositor escrevendo obras mais facilmente executáveis. Quem sabe ainda tenho tempo para isso...

Queria então apresentar um primeiro exemplo musical que foi a última obra que eu escrevi quando estava estudando com Koellreutter, com quem tive uma relação muito intensa por seis anos, entre 1977 e 1983. Essa foi a última peça que escrevi nesse diálogo com ele e representa um encontro entre Koellreutter e os Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea. Esses foram cursos itinerantes que reuniam anualmente em alguma cidade pequena latino-americana, durante duas semanas, e em dez horas de atividades diárias, compositores como Luigi Nono,[18] Helmut Lachenmann,[19] Dieter Schnebel,[20] e alunos de todo o continente. O conjunto desses ingredientes era um caldeirão em ebulição, um cozido, cuidadosamente mexido por uma equipe organizadora integrada

18 Luigi Nono (1924–1990), compositor italiano, um dos mais importantes da segunda metade do século XX. Entre 1950 e 1960, frequentou os Cursos de Férias de Darmstadt, onde estreou sete peças de sua autoria. Em 1959, proporia uma arte política de vanguarda, de que seriam exemplares os seus concertos-palestras para operários e estudantes, ou obras como *Il canto sospeso* (1956), baseada em cartas de despedida de membros da Resistência europeia; *La fabbrica illuminata* (1964), peça dedicada aos operários da Italsider, que utilizava ruídos gravados numa metalúrgica; *Prometeo – tragedia dell'ascolto*, mistura de sons e mitos (Prometeu, Ulisses, Aquiles, Moisés), para solistas, locutores, coros, grupos instrumentais e sons eletrônicos.

19 Helmut (Friedrich) Lachenmann, compositor alemão nascido em 1935, responsável pela formulação do conceito musical de *musique concrète instrumentale*. Estudou piano, teoria e contraponto no Conservatório de Música de Stuttgart, entre 1955 e 1958, e composição com Luigi Nono em Veneza entre 1958 e 1960. Autor, entre outras obras, de *Pression* (1969–1970), para violoncelo solo, *Accanto: música para um clarinetista com orquestra* (1974), *Movimento (antes da paralisação)* (1984), *Staub* (1987–1988).

20 Dieter Schnebel, compositor alemão e professor de música experimental (na Berlin Hochschule der Künste, de 1976 a 1995), nascido em 1930. Sua formação incluiu estudos de piano, de teoria e história da música no conservatório de Freiburg im Breisgau, teologia e musicologia na Universidade de Tübingen. Nos cursos de verão em Darmstadt, travaria contato com Luigi Nono e Pierre Boulez, entre outros compositores. Autor, entre outras obras, de *Glossolalie 94* (1960), *Dahlemer Messe* (1984), *Sinfonie X* (1987).

pelos compositores Coriun Aharonián,[21] Graciela Paraskevaídis,[22] José Maria Neves[23] e Conrado Silva.[24]

Sem nenhum exagero, posso dizer que enquanto Koellreutter e Esther me pariram como compositor, os Cursos Latino-Americanos foram uma espécie de creche que eu frequentei por doze anos, primeiro como aluno, depois como professor. Essa peça se chama *Prostituta americana*. Seu instrumental combina instrumentos autóctones da América Latina, entre eles vários tipos de

---

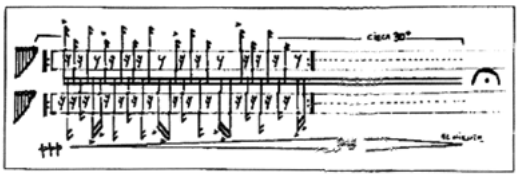
21 Coriún Aharonián, compositor e pesquisador musical uruguaio, nascido em 1940 em Montevidéu. Estudou composição com Héctor Tosar e Luigi Nono, e musicologia com Lauro Ayestarán. Foi professor na Universidade Nacional do Uruguai, cofundador e secretário executivo dos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea (1971–1989), cofundador e coordenador (1971–1984) das Edições Fonográficas Tacuabé. Autor, entre outras composições, de *Música para tres* (1968), *Pequeña pieza para gente con angustia colectiva* (1973), *Pequeña pieza para gente que superó la angustia* (1973), *Esos silencios* (1978), *Digo, es un decir* (1979), *Apruebo el sol* (1984), *Mestizo* (1993), *Secas las pilas de todos los timbres* (1995).

22 Graciela Paraskevaídis (1940–2017), compositora, musicóloga e professora argentina nacionalizada uruguaia. Estudou composição no Conservatorio Nacional de Música, na Argentina, com Roberto García Morillo, no Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), com Iannis Xenakis e Gerardo Gandini. Entre 1985 e 1992, foi professora na Escuela Universitaria de Música da Universidad de la República de Montevidéu. Autora, entre outras obras, de *Cuarteto de cuerdas* (1961), *Parámetros* (para piano, sax contralto e percussão, 1965), *Combinatoria II* (para piano, trombone, percussão e gravação, 1966), *Aphorismen* (para dois atores, piano, percussão e gravação, com textos de Karl Kraus, 1969), *E desidero solo colori* (para coro feminino *a cappella*, com textos de Cesare Pavese, 1969), *Die Hand voller Stunden* (para nove vozes solistas, com textos de Paul Celan, 1970), *Álibi* (quarteto de saxofones, 2008).

23 José Maria Neves (1943–2002), violinista, compositor, regente, pesquisador e professor, nascido em São João del-Rei. Estudou no Conservatório Estadual de Música de sua cidade natal, e, no Rio de Janeiro, com o maestro Guerra-Peixe e com Esther Scliar nos Seminários de Música Pró-Arte. Entre 1969 e 1971, estudou composição e regência na Sorbonne e realizou o mestrado sobre os choros de Villa-Lobos no Instituto de Musicologia de Paris. Foi professor no Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, e de musicologia e história da música na Unirio. Foi regente da Orquestra Ribeiro Bastos de São João del-Rei e participou da Equipe Permanente dos Cursos Latinos-Americanos de Música Contemporânea, entre 1978 e 1986. Autor, entre outros estudos, de *Villa-Lobos, choro e os choros* (1981), *Música brasileira contemporânea* (1982) e *Música sacra mineira* (1997). Autor, entre outras peças, de *Missa de São Benedito* (1965), *Duo Miniatura* (1968), para flauta e clarinete, *Quinteto nº 1*, de sopros, e da ópera incompleta *Tiradentes*.

24 Conrado Silva de Marco (1940–2014), compositor e engenheiro acústico uruguaio, radicado no Brasil desde 1969. Estudou com John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, e foi professor do Departamento de Música da UnB e da Unesp, criando (com Coriún Aharonián) os Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea (1971–1989) e inaugurando estúdios universitários na UnB (1969), no Instituto de Artes da Unesp (1977) e na Faculdade Santa Marcelina (1985). Coordenou também o Núcleo Música Nova, em São Paulo, e foi um dos fundadores da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica. Autor, entre outros trabalhos, de *Antígona* (1965), *Ulisses* (1973), *Espaços habitados* (1994), ópera para voz feminina, ator e instrumentos digitais ao vivo, baseada no livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos.

instrumentos de sopro andinos, instrumentos de percussão como o casco de tartaruga e tambores d'água da Guatemala, instrumentos tradicionais tocados de forma não tradicional, como um piano preparado ou um clarinete tocado dentro d'água com alguns instrumentos tradicionais, como violoncelo e trombone. Vou colocar, então [*música tocando*] um fragmento de *Prostituta americana*, de 1983, onde duas flautas sykus, instrumentos de origem aimará, fazem um jogo de encaixe rítmico, um hoquetus, a partir do padrão rítmico básico do tamborim no samba:



Tato Taborda. *Prostituta americana*, 1983. Foto: Tato Taborda

Sobre a ideia de jogo, de inventar um jogo para cada obra, sempre admirei os compositores que criaram com as suas obras jogos com regras claras, em que a música é a consequência da aplicação disciplinada desse conjunto de regras. O que admiro especialmente neles é um sentimento de desapego ao delegar o arbítrio composicional para outras instâncias, fora deles, aceitando grata e disciplinadamente os resultados e deixando que essas instâncias arbitrem por eles. Instâncias tais como as imperfeições em uma folha de papel onde a música é escrita, como uma série de números derivados de um logaritmo, como as posições de estrelas em um mapa celeste, como o resultado de um lance de dados ou de consultas ao I Ching. Ou, ainda, como o envelope sonoro de uma onda decupada quadro a quadro, a estrutura molecular de um cristal de quartzo ou a estrutura espectral do som de uma rã.

O fato de que nem sempre esses logaritmos soem bem, em uma perspectiva puramente acústica, não impede que se escute a ressonância da disciplina por trás de cada um deles. Acho que da minha geração tem um compositor que eu admiro nesse particular, que é o Chico Melo,[25] compositor curitibano que atualmente mora na Alemanha.

---

25 Luis Francisco G. de O. Mello (Chico Melo), violonista, compositor, cantor, professor, produtor musical e médico brasileiro, nascido em Curitiba em 1957. Formado em violão pela Escola de Música e Belas-Artes do Paraná e em composição pela Hochschule der Künste, em Berlim, estudou composição

Em uma de suas obras, *Destino das oito*, uma ópera de câmara estreada em Berlim, em 2005, a linha melódica das vozes foi criada a partir da conexão das vogais com sons específicos da série harmônica. Em um determinado momento do processo de trabalho dele, com a composição já bem avançada, a autora do texto original com que ele trabalhava resolveu não ceder os direitos para ópera e ele teve que ir correndo atrás de outro texto faltando pouco tempo para a estreia. Quando achou um outro texto, na verdade não teve tanto trabalho assim, porque só mudou a combinatória das notas a partir da nova ordem de vogais do texto novo. De certa forma, curiosamente, a música não mudou tanto. Não importava o fato de o texto ser diferente, porque como cada vogal estava conectada com determinada nota, mudava apenas a ordem melódica dos mesmos sons.

Em outra peça dele, *Cocar*, Chico gravou o filho dele, João, com um ano e meio, fazendo num teclado Midi essas improvisações maravilhosas que as crianças fazem e que, infelizmente, vão desaprendendo quando começam a aprender a forma "correta" de tocar cada instrumento. Raul, meu filho mais velho, também fazia improvisações incríveis ao piano. Voltando ao Chico, o teclado Midi[26] registrou, então, as intensidades, as notas, as durações tocadas pelo João e converteu essa improvisação numa partitura, que Chico inseriu como um solo em uma peça para piano e orquestra, *Cocar*.[27] Claro que, convertido o improviso em notação convencional, o pianista teve um trabalho enorme para tocar a peça. O não arbítrio no caso foi só do Chico, que acolheu a composição em tempo real de João. O pianista, que tinha diante de si uma partitura completamente arbitrária e complexa, teve muito trabalho para tocar aquilo que, para o João, foi tão natural fazer.

Apesar dessa fascinação irrestrita por jogos de regras estáveis, que sempre me levou a buscar, além das regras, princípios e modelos aos quais elas pudessem

---

com J. Penalva e H.-J. Koellreutter no Brasil e com W. Szalonek e D. Schnebel em Berlim. Lecionou na Escola de Música e Belas-Artes do Paraná, na Musikschule Neukölln, Berlim, e na Hochschule der Künste, Berlim. Compositor, entre outras obras, de *Destino das oito* (2004/5), teatro musical para 5 cantores (2 sopranos, 1 contralto, 1 barítono, 1 baixo) e 9 instrumentistas, livremente inspirado na peça *Heart's desire*, de Caryl Churchill; de *Das Árvores* (1999) – para 6 instrumentistas e gestos: 2 clarinetes, tuba, contrabaixo, piano, percussão; de *Tem um copo de veneno* (1991) – para piano, gestos e eletrônica ao vivo.

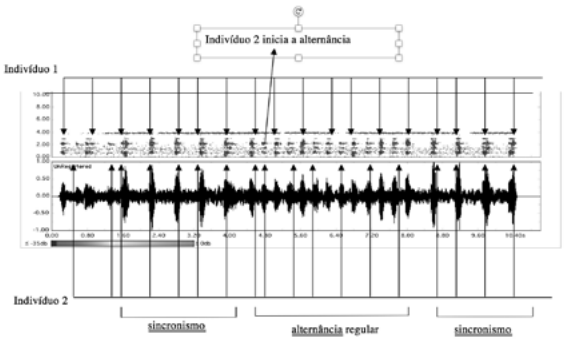
26 As funções Midi (*Musical instruments digital interface* – Interface digital para instrumentos musicais) conectam o teclado ao computador e enviam informação, em vez de frequência, permitindo, assim, a gravação de músicas, a gravação de som em *home studio*, a edição de partituras, a remodelação dos timbres, a produção de novas frequências e sons aleatórios.

27 "Cocar" é o termo que João de Macedo Mello, filho de Chico Melo e de Christiane de Macedo, usava quando queria dizer "tocar". Atualmente (2017) João mora em Londres e integra a banda de David Gilmour, ex-guitarrista do Pink Floyd.

estar subordinadas, a busca por esses modelos me jogou então no colo da bioacústica, ramo da biologia que estuda a comunicação animal, primeiro de forma totalmente empírica e em seguida de forma um pouco mais sistemática.

Comecei a estudar formas de comunicação de criaturas noturnas, como sapos, rãs, grilos e vaga-lumes, relacionando-as com as estratégias básicas da prática polifônica em diferentes contextos culturais. Como, em ambos os casos, o desafio dos agentes, ou vozes, é assegurar a identidade e a integridade das suas mensagens em um ambiente de diversidade, as semelhanças entre os dois contextos são surpreendentes. Para passar adiante seu material genético, seja ele biológico ou musical, os agentes, nos dois âmbitos, dedicam-se a jogos complexos de interação que alternam competição e cooperação, diferenciação e sincronismo. Esse foi o caldo em que fui mergulhando no meu doutorado.[28]

Vou mostrar para vocês um exemplo de trinta segundos que deu partida para esse processo, uma gravação, feita no meu sítio em Friburgo, de uma espécie de anfíbio chamada *Hyla leucopygia*. Na gravação ouvem-se duas rãs dessa espécie, envolvidas num contraponto [*faixa gravada tocando*]. Esses dois indivíduos ora alternam, ora sincronizam seus chamados. Sincronizam para um perceber o pulso do outro e para voltarem a alternar, porque a alternância é um recurso óbvio e básico para assegurar que cada um deles seja identificado pela fêmea, passando de forma desobstruída, pela alternância de chamados, a sua mensagem adiante. As estratégias, aparentemente tão abstratas da polifonia musical, reverberam essa mesma necessidade de passar uma mensagem original adiante num ambiente de diversidade.



Tato Taborda. Sonograma do contraponto entre dois anfíbios da espécie *Hyla leucopygia*, 2003. Foto: Tato Taborda

28 A tese *Biocontraponto ou como apreendemos contraponto com os sapos* foi defendida na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) em maio de 2004.

A obra *Estratos*, o próximo exemplo que eu queria mostrar, foi escrita em 1999 para a Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos de La Paz,[29] a partir de uma encomenda do festival alemão de Donaueschingen.[30] A obra é uma tentativa de aplicação não sistemática de modelos composicionais extraídos dessa interface com a bioacústica. Nessa orquestra, criada pelo compositor Cergio Prudencio[31] há vinte anos mais ou menos, jovens principalmente da cultura aimará,[32] passam por uma formação musical sólida, filtrada pelos instrumentos originais da sua cultura, quase todos de sopro. Eles não abandonam esses instrumentos para aprender história da música ou percepção através do piano, do violino ou do violoncelo. Eles fazem a formação a partir dos seus instrumentos originais, fazendo uma ponte entre a sua cultura ancestral e a música contemporânea ocidental. Trata-se, então, de uma orquestra especializada na encomenda e execução de obras contemporâneas escritas para esse conjunto de instrumentos nativos.

No caso da obra *Estratos*, foi um processo maravilhoso. Fui a La Paz três meses antes da estreia na Alemanha e pude testar com eles algumas ideias iniciais. Depois, trouxe alguns instrumentos para cá e fiquei, como uma criança, brincando, dialogando com esses instrumentos, aprendendo deles o que eles

---

29 A Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos, idealizada em 1980 pelo compositor boliviano Cergio Prudencio, composta por instrumentos musicais tradicionais dos Andes, realizaria mudança radical na experiência teórica e na prática musical contemporânea latino-americana.

30 O Festival de Donaueschingen, criado em 1921, é considerado o modelo dos outros festivais de música contempoânea. O mais antigo festival para música nova, criado pela Sociedade dos Amigos da Música de Donaueschingen, inicialmente era voltado para a música de câmara contemporânea, apresentando pela primeira vez, durante os anos 1920, peças de Hindemith, Berg, Webern e Schoenberg. Depois da Segunda Guerra Mundial, com o apoio da orquestra de Baden-Baden e transmissão radiofônica, apresentaria, desde os anos 1950, primeiras audições de obras de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, John Cage, Iannis Xenakis, e, em seguida, de György Ligeti, Mauricio Kagel, Wolfgang Rihm, incluindo, em seus programas, música aleatória, música concreta, peças radiofônicas, jazz, projetos multimídia, performances e instalações.

31 Cergio Prudencio, compositor, regente, pesquisador musical e professor boliviano, nascido em La Paz em 1955. Formado em regência e composição na Universidad Católica Boliviana (1973–1978), participou também dos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (1980/1982/1984/1985/1989). Foi o fundador e diretor da Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), desde seu estabelecimento em 1980 até 2016, com a qual buscou um trabalho de experimentação musical com base em reminiscências e instrumentos ancestrais. Entre suas obras, estão *La ciudad* (1980), *Cantos de tierra* (1990), *Cantos meridianos* (1996), *Cantos crepusculares* (1999).

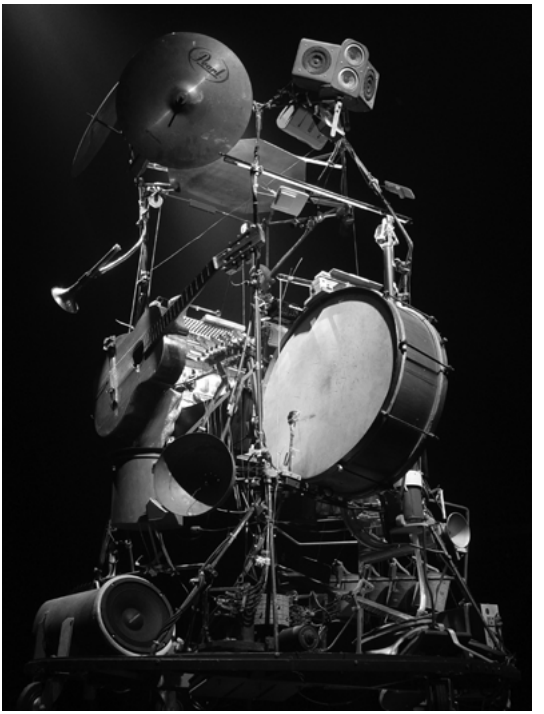
32 O povo Aimará se estabeleceu na América do Sul desde a era pré-colombiana e atualmente se acha concentrado ao sul do Peru, perto do Lago Titicaca, nas regiões Moquegua, Arequipa e Tacna; na Bolívia, ocupando sobretudo as regiões de Oruro e Chuquisaca; no Chile, nas regiões andinas do norte do país, em Tarapacá e Antofagasta; e também na Argentina, em Buenos Aires, Jujuy, Neuquén e Tucumán.

"queriam" que eu escrevesse para eles. Esse aprendizado e essa experiência com os instrumentos me levou a materiais e a modos de execução a que os músicos aimarás não estavam acostumados. Depois, voltei a La Paz para os ensaios finais, quando tive a chance de aperfeiçoar o que havia criado na "conversa" com os instrumentos, com a contribuição generosa dos músicos da OEIN (Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos). A seguir, um exemplo da obra *Estratos* [*música tocando*].

Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), sob regência de Cergio Prudencio, 2001. Foto: Arturo Tamayo

Para finalizar, talvez como consequência do exercício constante da primeira questão que apresentei aqui – a de que compor é construir um instrumento –, acabei me dedicando a uma interpretação bem literal desse princípio. A partir de 1994 – com ajuda do tecnólogo Alexandre Boratto[33] – me dediquei à construção de um instrumento, na verdade, de um multi-instrumento, uma orquestra de um homem só, que a partir de 2001 foi batizada de Geralda.

33 Alexandre Boratto do Vale, engenheiro, técnico de som e *studio designer* carioca, que trabalha com design acústico e tecnologias sonoras, tendo realizado não apenas o projeto multi-instrumental da Geralda com Tato Taborda, mas trabalhos diversos de consultoria tecnológica, de difusão e isolamento acústicos, de sistemas de projeção, de iluminação, de auditórios e teatros (como o Tom Jobim, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro), além de estúdios para diversos músicos e bandas.



Geralda, multi-instrumento de Tato Taborda e Alexandre Boratto, 2003. Foto: Mauro Kury/acervo do artista

Antes de ter clareza da forma dessa estrutura, comecei a pedir a amigos que me dessem instrumentos quebrados, sem uso, brinquedos ou qualquer objeto que pudesse se transformar em instrumento. A Geralda foi sendo construída assim, a partir de instrumentos e objetos que eu ia recebendo. O primeiro deles foi um acordeon, que o compositor Tim Rescala[34] me deu, afinado em 438 Hz, abaixo, portanto, do padrão de afinação atual de 440 Hz. Isso acabou influenciando a afinação dos demais instrumentos da Geralda, por esse desvio no padrão referencial de afinação da música ocidental. A construção da Geralda tem a ver, então, com um processo que se aproxima do modo de construção dos barracos do Rio de Janeiro, uma arquitetura fora da norma, do fragmento,

34 Luiz Augusto Rescala, compositor, pianista, arranjador, diretor musical, dramaturgo e ator nascido no Rio de Janeiro em 1961. Autor de óperas, musicais, música de câmera e eletroacústica, entre eles *Pianíssimo* (1993), *A orquestra dos sonhos* (1995), *Papagueno* (1997), *O homem que sabia português* (1998), *A redenção pelo sonho* (1998), *22 antes depois* (2002), em coautoria com Arrigo Barnabé e Guto Lacaz, *Sete vezes* (2010), peça para quinteto de sopros, quarteto de cordas e piano, *Quarteto circular* (2011), *Melodia partida em três, para oboé, fagote e piano* (2012), *O perigo da arte* (ópera, 2013).

da bricolagem, do "puxadinho", que não parte de um projeto arquitetônico prévio. O instrumento foi construído, a princípio, para acompanhar as *Canções de musgo e pó*, sobre textos do poeta Manoel de Barros.[35] Mas, desde então, como um ser vivo, Geralda tem evoluído e se transformado a partir das necessidades dos diferentes projetos em que tem sido utilizada. Ao longo dos anos passou por muitas transformações: instrumentos foram sendo acrescentados, retirados e desconstruídos. O trabalho com a Geralda tem sido, portanto, um processo experimental contínuo e bastante dinâmico.

Tato Taborda e Geralda, 2003. Foto: Mauro Kury/acervo do artista

Quanto ao nome, eu só descobri o gênero da Geralda bem depois, quando uma amiga do Macalé não só se referiu a ela no feminino como ainda afirmou que estava grávida, porque o bumbo a deixava barriguda. Essa descoberta, de que

35 A obra foi composta a partir de uma bolsa da Fundação Vitae e estreada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), durante o ciclo Música de Invenção, em julho de 1994. Além da obra, a construção do instrumento era parte do projeto financiado pela bolsa.

o instrumento era "ela", foi fundamental, pois mudou completamente a minha maneira de tocar. Desde então passei a tocá-la com mais delicadeza e assim foram aparecendo sons mais sutis, que nunca tinham aparecido.

Vou mostrar, então, finalizando essa fala inicial, uma peça, de 2002, na qual toco esse multi-instrumento. Trata-se de *Tao sertão*, um filme-música feito em homenagem a Koellreutter, que aproxima alguns aspectos da cultura tradicional japonesa (já que ele morou nove anos no Japão) da ética de um agricultor do interior do Brasil. Aproxima a arte da espada do aikido à arte do machado de Manoel Fremano, aproxima roça e Japão em torno daquela partícula da língua japonesa Dô – que, em chinês, é Tao. A segunda seção dessa obra, "O caminho da roça", conclui essa minha exposição inicial.

Sensei Bento Guimarães (Aikido), Tato e Geralda em *Tao Sertão*, 2002. Fotograma do vídeo feito pelo fotógrafo Flávio Ferreira/ acervo do artista

Essa peça tem originalmente a Geralda tocando e acompanhando um filme, um vídeo que tem na parte final a dança da bailarina Maria Alice Poppe[36] [*ouve-se, em seguida, trecho de* Tao sertão*, encerrando o depoimento de Tato Taborda*].

Obrigado! Passo a bola para o Hélio agora.

---

36 Maria Alice Cavalcanti Poppe, bailarina e professora carioca, nascida em 1971. Com formação em balé clássico, tem licenciatura em dança pela Faculdade Angel Vianna, mestrado em artes visuais pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), trabalhando atualmente como professora assistente da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Cofundadora, ao lado do coreógrafo Paulo Caldas, da Staccato Dança Contemporânea, onde dançaria por 11 anos, desenvolve carreira-solo desde 2005 e investigação sobre as interações entre a experimentação do movimento e distintas áreas da criação artística, com ênfase nas interações entre sonoridade e espacialidade.

HÉLIO EICHBAUER: Depois dessa exposição, ao som do Tato Taborda, eu tinha que ficar em silêncio, porque a música é a maior das artes, e a minha é uma arte ilustrativa. Acho que a música veio antes de tudo, antes da luz, a música das esferas – que nem sempre é harmônica – também. E é um prazer estar aqui com você, Tato, e com vocês todos na Casa de Rui Barbosa.

Agradeço a todos que que nos assistem, a Lígia Veiga,[37] Tomás Ribas,[38] Odette Monteiro Teixeira[39] e também a outros amigos. Agradeço também ao Luiz Henrique Sá,[40] com quem eu trabalho, formado pela Esdi (Escola Superior de Desenho Industrial), e que não só vai participar do debate como concordou em me ajudar a projetar algumas imagens ao longo dessa fala inicial.

Pretendo ser breve também, e porque foi demais a sua apresentação, Tato. Sempre fui muito acompanhado pela música, por parentes músicos, e, antes de me formar em Praga, passei por Nova York nos anos de 1950 e tive a oportunidade e o prazer de conviver muito de perto com o maestro Heitor Villa-Lobos,[41] o privilégio de assistir às últimas regências[42] dele em Nova York – de *As*

---

37 Lígia Veiga, atriz, musicista, dançarina. Integrou o grupo carioca de dança Coringa, dirigido por Graciela Figueroa, nos anos 1970, atuou no grupo de teatro de rua italiano Pirata, na década de 1980, e dirige atualmente a Companhia de Mysterios e Novidades, voltada para espetáculos de teatro de rua, coreografias de pernas de pau, buscando recuperar a linguagem musical e gestual dos saltimbancos, atores e músicos circenses populares, além de elementos das culturas indígenas e africanas no Brasil.

38 Tomás Ribas, artista plástico, iluminador cênico e cenógrafo brasileiro, nascido no Rio de Janeiro em 1976. Formado em cenografia pela Unirio, estudou também na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, com Iole de Freitas, e na École Supérieure des Beaux-Arts, em Paris, sob a supervisão de Christian Bolstanski. Foi responsável pela iluminação de mais de uma centena de espetáculos e, no campo das artes plásticas, tem também como matéria fundamental a luz, que trabalha em instalações (como *Túnel*, de 2013), em obras de formato menor, como a série *Chamex*, feita com papel A4 cortado e empilhado, na qual se criam sombreados que dialogam com cores e volumes.

39 Maria Odette Monteiro Teixeira, professora adjunta da Universidade Regional do Cariri (Urca) na área de teoria e história do teatro desde março de 2016. É graduada em artes cênicas pela Unirio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), com mestrado e doutorado em artes cênicas pela mesma instituição, com a dissertação *A cenografia de Hélio Eichbauer: espaços para a cena rodriguiana* (2007) e a tese *Entre a página e o palco: teatro e caricatura na obra de Raul Pederneiras* (2015).

40 Luiz Henrique Sá, designer gráfico, cenógrafo e fotógrafo, professor de cenografia da Unirio, bacharel em design e mestre em história do design brasileiro pela Esdi/Uerj, doutor em artes cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Unirio.

41 Sobre Heitor Villa-Lobos , ver nota 84, p. 208.

42 As últimas regências de Villa-Lobos nos EUA seriam, em 1956, o balé *The Emperor Jones*, escrito por encomenda do Empire State Music Festival (de Nova York), e a *Sinfonia nº 11*, com a Orquestra Sinfônica de Boston; em 1957, a sua *Fantasia para violoncelo e orquestra*, composta em 1945, à frente da Stadium Symphony Orchestra (a Filarmônica de Nova York); em 1958, a *Fantasia concertante*,

bachianas,[43] *O imperador Jones*.[44] Convivi também com a soprano Bidu Sayão,[45] com Andrés Segovia,[46] vivi numa casa cheia de músicos, uma geração nascida no final do século XIX. Ainda muito jovem, tive esse privilégio, pessoas que me envolveram em arte...

Fiz, nessa época, um curso de pintura no MoMA, o Museu de Arte Moderna de Nova York. Era uma época de grande efervescência, muitas pessoas geniais do século XX que tinham sobrevivido às duas guerras, como o próprio Villa-Lobos, que ainda estava compondo *A Floresta do Amazonas*.[47] Convivi com essas pessoas, adolescente ainda, e foi o suficiente para levar a vida por um caminho menos formal. Foi assim que resolvi ser artista.

Voltando para o Brasil, ingressei na Faculdade Nacional de Filosofia, numa época de muito agito social e com discussões interessantes, um momento muito conflitante. Nessa época, vi uma exposição de Josef Svoboda,[48] que viria a ser meu grande mestre-cenógrafo, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ele tinha ganho o prêmio da Bienal de São Paulo de 1961. Resolvi estudar cenografia e teatro em Praga. Embarquei, então, num cargueiro do Lloyd[49]

---

para orquestra de violoncelos, no Town Hall de Nova York; e em 12 de julho de 1959, faria em Nova York, no Empire State Music Festival, o seu último concerto, de cujo programa faziam parte *Choros nº 6*, *Papagaio do moleque*, *Uirapuru*, *Descobrimento do Brasil – 1ª suíte* e as quatro canções de *A floresta do Amazonas*, interpretadas pela soprano Ellinor Ross.

43 Em 1947, Villa-Lobos rege a primeira audição da *Bachianas brasileiras n. 3*, à frente da Orquestra da CBS, tendo o pianista José Vieira Brandão como solista.

44 *The Emperor Jones*: balé de Heitor Villa-Lobos composto em 1956. A estreia, sob a sua regência, seria nesse mesmo ano, com coreografia de José Limón.

45 Balduína de Oliveira Sayão (Bidu Sayão, 1902–1999), cantora lírica brasileira. Estudou canto na Romênia, com a soprano Elena Theodorini, e na França, com o tenor polonês Jean de Reszke. Radicada nos EUA, fez carreira no Metropolitan, onde atuou durante 16 temporadas operísticas, cantando em 155 apresentações. Em 1945, gravou em Nova York a *Bachiana brasileira n. 5*, de Villa-Lobos, e, em 1959, *A floresta do Amazonas*.

46 Andrés Segovia (1893–1987), violonista espanhol, responsável pela construção de um repertório clássico para dar ao violão *status* semelhante ao do piano e do violino nas salas de concerto. Villa-Lobos o conheceu em 1924 e, quando compôs, em 1928 e 1929, os seus *Doze estudos para violão* os dedica a Segovia.

47 *A floresta do Amazonas*: uma das últimas composições de Villa-Lobos, de 1958. Originalmente, encomenda da Metro Goldwin Mayer para a trilha sonora do filme *Green mansions*, de Mel Ferrer, com Audrey Hepburn e Anthony Perkins, modificada, no entanto, para sincronizá-la ao filme, seria convertida em suíte sinfônica pelo compositor e gravada, sob sua regência, em 1959, com a soprano Bidu Sayão.

48 Sobre Josef Svoboda, ver nota 169, p. 235.

49 A Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro, fundada em 1894, foi uma companhia estatal de navegação brasileira que seria extinta em outubro de 1997, com o Plano Nacional de Desestatização do governo Fernando Henrique Cardoso.

e fui para a Europa nesse navio que viajava levando café para Trieste. Depois peguei um trem, passei de Viena a Praga, fui estudar com Svoboda, que me aceitou como aluno, ele era o diretor técnico do Teatro Nacional de Praga nessa época, era o começo dos anos de 1960. Foi uma década importantíssima, Praga era a capital de um país socialista, mas tinha também muita abertura, um país cheio de gênios. Conheci pessoas maravilhosas, grandes músicos. Praga tinha a Primavera de Praga, um festival de música, e eu assistia aos concertos, quando conheci grandes intérpretes. Lá permaneci alguns anos, estudei nos ateliês da Ópera de Praga, passei pelo ateliê de carpintaria, de serralheria e de pintura, e pelo de construção de maquetes.

Aquele era um momento de grande efervescência no teatro, a década de 1960 foi talvez um momento nunca mais superado na Europa. Como mencionei, as pessoas, os grandes gênios que tinham sobrevivido às guerras, estavam vivas e atuantes; pude conviver de perto com essas pessoas, aprendi muito nesse tempo, viajei muito como parte dos estudos também. Fui a Berlim, a Veneza, a Paris, a Roma. Era um curso humanístico, multidisciplinar, que me permitia viajar e estudar, ver espetáculos e concertos, frequentar todos os museus.

Quando voltei para o Brasil, como tinha muitos amigos cubanos e latino-americanos exilados na Tchecoslováquia, exilados das ditaduras violentas dos regimes militares, fui convidado para participar de um Festival Latino-Americano de Teatro em Cuba, organizado pela Casa de las Américas,[50] a convite de Haydée Santamaría,[51] que era uma mulher extraordinária. Ela era a diretora da Casa de las Américas, tinha lutado com Fidel Castro[52] na Sierra Maestra.[53] Pedi a ela para trabalhar em Cuba com o Teatro Estudio.[54] Pude conhecer a Cuba

---

50 Casa de las Américas, organização fundada em Cuba ainda em 1959, quatro meses depois da Revolução Cubana, para promover o intercâmbio da cultura cubana com a de outros países da América Latina.

51 Haydée Santamaría Cuadrado (1922–1980), cujo apelido era Yeyé, presidiu a organização Casa de las Américas desde a fundação até o seu suicídio em 1980. Uma das mulheres que participaram em 26 de julho de 1953 do assalto ao quartel Moncada liderado por Fidel Castro, seria cofundadora e membro do comitê central do Partido Comunista Cubano (fundado em 1965) e integraria a presidência da Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS), reunida em Havana em 1967 para coordenar a luta revolucionária no continente.

52 Fidel Alejandro Castro Ruz (1926–2016), líder revolucionário cubano que governou a República de Cuba como primeiro-ministro de 1959 a 1976 e depois como presidente de 1976 a 2008.

53 Sierra Maestra é a mais elevada cordilheira de Cuba e se estende em todo o sul da atual província de Guantánamo, para o oeste, para Niquero, no sudeste de Cuba, levantando-se abruptamente a partir da costa.

54 O grupo Teatro Estudio foi criado em 1958 por oito artistas, entre eles Ernestina, Sergio Corrieri, Raquel

musical de Ernesto Lecuona[55] e de Bola de Nieve.[56] E lá fiquei amigo de grandes escritores como Virgilio Piñera,[57] Anton Arrufat,[58] José Triana[59] e outros poetas cubanos. Passei um ano trabalhando no Teatro Estudio, que era dirigido por um excelente ator chamado Vicente Revuelta.[60]

Revuelta e Vicente Revuelta. No seu manifesto inicial, sublinhavam que a escolha do repertório obedeceria ao interesse humano e à possibilidade de aperfeiçoamento da técnica de atuação oferecidos pelos textos. O primeiro espetáculo do grupo foi *Longa jornada noite adentro*, de Eugene O'Neill. Com a Revolução Cubana, o grupo assume o compromisso, num segundo manifesto, com um teatro mais militante, o que se realizaria já na primeira montagem de 1959, que foi *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht. O seu repertório teve quase metade de sua produção dedicada ao teatro cubano; incluindo também clássicos, teatro moderno, textos latino-americanos, textos de Vladimir Maiakovski, Máximo Gorki, Bertolt Brecht. Entre os espetáculos dirigidos por Vicente Revuelta estão *Mãe Coragem*, de Brecht; *Zoo story*, de E. Albee; *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, e *A décima segunda noite*, de Shakespeare.

55 Ernesto Sixto de la Asunción Lecuona Casado (1895–1963), pianista e compositor cubano, autor de mais de 400 canções, 176 peças para piano, 31 obras orquestrais, 50 composições destinadas ao teatro, 11 trilhas para cinema, 5 balés, um trio e uma ópera. Entre suas canções, estão "Malagueña", "Para Vigo me voy", "Canto Karabali", "Andalucía", "Siempre en mi corazón".

56 Bola de Nieve (Ignacio Jacinto Villa Fernández, 1911–1971), compositor, cantor e pianista cubano. Negro, homossexual, pró-revolução cubana, foi um intérprete inconfundível, que deixou gravações históricas de canções como "Vete de mí" (Hermanos Exposito), "No puedo ser feliz" (Adolfo Gusmán), "Drume, negrita" (Emilio Grenet), "La flor de la canela" (Chabuca Granda), "Babalu" (Margarita Lecuona), e também de composições suas, como as que reuniria no LP *Bola de Nieve interpreta Ignácio Villa*.

57 Virgilio Piñera (1912–1979), romancista, dramaturgo e poeta cubano, autor de *Las furias* (1941), *La isla en peso* (1943), *La vida entera* (1968), *Cuentos fríos* (1956), *Dos viejos pánicos* (1968), *El que vino a salvarme* (1970), entre outras obras.

58 Antón Arrufat Mrad, escritor cubano, nascido em 1935, dramaturgo, ficcionista, poeta e ensaísta. Foi o primeiro diretor da revista *Casa de las Américas*, afastado, no entanto, quando publicou um texto de temática gay e um artigo crítico à União Soviética, em 1965. Em seguida se dedicaria à dramaturgia até ser condenado por 14 anos ao silêncio, depois de sua versão de *Os sete contra Tebas* ser considerada traição ideológica, em 1968. Só voltaria a ser publicado em 1984. Autor, entre outras obras, de *Escrito en las puertas* (1968), *La caja está cerrada* (1984), *Qué harás después de mí?* (1988), *La noche del aguafiestas* (2000).

59 José Triana, escritor cubano, nascido em 1931. Trabalhou como ator no Grupo Dido (1956–1957) e como assistente de direção no Teatro Ensayo (1958), na Espanha, e também na Sala Prometeo, em Cuba. Autor de adaptações de *Édipo rei*, de Sófocles, em 1961, de *La tía de Carlos*, de Brandon Thomas, em 1964; autor, ainda, entre outras obras, de *La noche de los asesinos*, que receberia o prêmio de teatro Casa de las Américas, de *De la madera del sueño* (1958), *El Parque de la Fraternidad* (1962), *La muerte del ñeque* (1964).

60 Vicente Revuelta (1929–2012), ator e diretor teatral cubano, fundador, em 1958, ao lado de sua irmã, Raquel Revuelta, do Grupo Teatro Estudio, com o qual difundiu o método Stanislavski como prática atorial e renovou o movimento teatral no país, com montagens como as de *A noite dos assassinos*, de José Triana, com Miriam Acevedo, Ada Nocetti e ele mesmo no elenco. Além de clássicos antigos e modernos como *Longa viagem noite adentro*, *Fuenteovejuna*, *A alma boa de Setsuan*, *Mãe Coragem*, *Santa Joana dos Matadouros*, *Galileo Galilei*, *A décima segunda noite*. Em 1968, fundaria outro grupo voltado para

Após um ano em Cuba, voltei para o Brasil e entrei no Teatro Oficina. Tinha conhecido os integrantes do grupo em viagem a Praga, e foi então que cenografei *O rei da vela*,[61] de Oswald de Andrade,[62] convidado por José Celso Martinez Corrêa,[63] montagem que se transformou num marco do teatro brasileiro, relacionado com o movimento tropicalista. Esse foi um momento importante no Brasil já dentro do período de repressão, essa peça foi parcialmente censurada, o próprio cenário foi censurado.

Segui em frente e fiz alguns trabalhos no exterior ao longo dos anos seguintes, mas não quis permanecer na Europa, porque o mundo que eu conheci não existia mais. Na realidade, nesse período, trabalhei mais no Brasil do que no exterior. Mas trabalhei em Cuba, na Venezuela, na Alemanha, em Portugal, na França. Trabalhei com os melhores diretores de teatro do Brasil, grandes diretores, músicos, dramaturgos.

Entrei na Escola de Belas-Artes (EBA/UFRJ), onde fui professor, coordenador do curso de cenografia. Nessa época o diretor era o arquiteto Thales Memória,[64]

a experimentação teatral, o grupo Los Doce, que trabalharia com as técnicas de Grotowski. No cinema, atuaria, entre outros filmes, em *Una pelea cubana contra los demonios* (1970) e *Los sobrevivientes* (1978), de Tomás Gutiérrez Alea, e em *El siglo de las luces* (1992), de Humberto Solás.

61 A peça *O rei da vela* foi escrita por Oswald de Andrade em 1933 e publicada em 1937. Em 1967, foi montada pela primeira vez, pelo Teatro Oficina, com direção de Zé Celso Martinez Corrêa, cenografia de Hélio Eichbauer, trilha sonora de Caetano Veloso, Damiano Cozzella e Rogério Duprat, e elenco que incluía Renato Borghi, Francisco Martins, Fernando Peixoto, Liana Duval, Itala Nandi, Etty Fraser, Dirce Migliaccio, entre outros atores. O próprio Zé Celso avalia da seguinte maneira o momento de escolha da peça: *O Oficina procurava um texto para a inauguração de sua nova casa de espetáculos que ao mesmo tempo inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira. As remontagens que o Oficina foi obrigado a realizar por causa do incêndio* [ocorrido em 1966] *estavam defasadas em relação à sua visão de Brasil desde anos, depois de abril de 1964. O problema era o do aqui e agora. E o aqui-agora foi encontrado em 1933 em* O rei da vela *de Oswald de Andrade. [...] Para exprimir uma realidade nova e complexa era preciso reinventar formas que captassem essa realidade. E Oswald nos deu em* O rei da vela *a forma de tentar apreender através de sua consciência revolucionária uma realidade que era o oposto de todas as revoluções.* O rei da vela *ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não revolução.* (CORRÊA, Zé Celso M. *Primeiro ato*: cadernos, depoimentos, entrevistas, 1958–1974. Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: 34, 1998. p. 85-86.).

62 Sobre Oswald de Andrade, ver nota 97, p. 211.

63 Sobre José Celso Martinez Corrêa, ver nota 70, p. 157.

64 Thales Treidler Memória (1925-2018), professor, arquiteto, pintor paisagista. Formado em arquitetura pela Universidade do Brasil, foi professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro e diretor da Escola de Belas-Artes da UFRJ de 1971 a 1986.

isso nos anos 1970. O Rubens Gerchman[65] me chamou também para trabalhar como um dos professores fundadores na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, fui professor na Unirio, na Escola de Teatro Martins Pena, sou professor até hoje.

Tenho trabalhado muito com música popular brasileira e com óperas. Talvez eu goste mais do universo musical, faço óperas, balés, tenho trabalhado com vários compositores e cantores brasileiros. Tenho trabalhado com Caetano Veloso. E aí está... Procurei fazer uma rápida síntese biográfica que pudesse introduzir a nossa conversa.

Queria projetar algumas imagens e conversar um pouco mais. Depois da sua palestra, Tato, do seu cristal, eu fiquei me sentindo uma pedra não lapidada... Quero mostrar um fragmento do meu trabalho. O que se segue, então, é mais ou menos a trajetória visual da minha vida.

1. Berlim, 1964

Berlim, 1964. Acervo de Hélio Eichbauer

Essa é uma foto importante, que me acompanha há muitos anos, foi tirada em Berlim por volta de 1964, na época em que o mundo era dividido entre Ocidente e Oriente, países socialistas e países capitalistas. Estudei e trabalhei num país socialista e de vez em quando ia a Berlim, como parte dos meus

65 Sobre Rubens Gerchman, ver nota 88, p. 314.

estudos. Frequentei o Berliner Ensemble,[66] que é o teatro de Brecht,[67] e cuja direção nessa época era de Helene Weigel,[68] sua viúva. Nesse período, acompanhei trabalhos extraordinários no Deutsches Theater,[69] no Berliner Ensemble, na Ópera de Berlim.[70] É interessante lembrar que a Alemanha Oriental, como todo país socialista naquela época, depois da guerra – depois da devastação que foi a Segunda Guerra –, se preocupava em restaurar os monumentos históricos, os museus, praças e o que era possível reedificar, sobretudo em Berlim. A Berlim onde estudei era uma cidade cheia de rajadas de metralhadoras,

66 Berliner Ensemble, companhia de teatro alemã criada por Bertolt Brecht e pela atriz Helene Weigel, em janeiro de 1949, situada, desde 1954, no Theater am Schiffbauerdamm, que fica às margens do Rio Spree, no distrito de Mitte, na parte central de Berlim. Entre seus colaboradores mais próximos estiveram os compositores Paul Dessau e Hanns Eisler, a dramaturga Elisabeth Hauptmann, os encenadores Benno Besson, Egon Monk, Peter Palitzsch e Manfred Wekwerth, os cenógrafos Caspar Neher e Karl von Appen. Depois de Brecht e Weigel, teve entre seus diretores artísticos Ruth Berghaus (de 1971 a 1977), Manfred Wekwerth (de 1977 a 1992), Heiner Müller (de 1992 a 1995), Claus Peymann (de 2000 a 2017).

67 Eugen Bertolt Friedrich Brecht (1898–1956), dramaturgo e encenador alemão, responsável pela conceituação e experimentação de um teatro épico, no qual dialoga intensa e criticamente com o marxismo, com o trabalho de Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold, com o teatro chinês, com a vanguarda teatral soviética dos anos 1917–1926, com a noção de estranhamento do formalista russo Viktor Chklovski, e fundamentalmente resiste ao apagamento da força de interferência da cultura no sistema capitalista, sublinhando as relações entre arte e política e as operações de corte, interrupção e desidentificação no campo da escrita, da atuação, da encenação. Autor, entre outros escritos, de *Na selva das cidades* (1921–1924), *O homem é um homem* (1924–1926), *Santa Joana dos Matadouros* (1929–1931), *Mãe Coragem e seus filhos* (1938–1939), *O círculo de giz caucasiano* (1943–1945), *A alma boa de Setsuan* (1939–1942), *Galileo Galilei* (1937–1939).

68 Helene Weigel (1900–1971), atriz austríaca, militante comunista, diretora artística do Berliner Ensemble entre 1956 e 1971, teve uma das trajetórias teatrais mais significativas de sua geração. Foi casada com o dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht e atuou em muitas de suas peças, como *A mãe*, *Antígona*, *Os fuzis da Senhora Carrar*, *Mãe Coragem e seus filhos*, *Um homem é um homem*, *Happy end*, *Santa Joana dos Matadouros*, cuja transmissão radiofônica, em 1932, seria sua última atuação na Alemanha antes da subida ao poder dos nazistas, e fator determinante para o seu exílio.

69 O Deutsches Theater de Berlim, construído em 1850, foi dirigido nos anos 1880 por Adolphe L'Arronge, nos anos 1890 por Otto Brahm, voltado para o naturalismo teatral, e de 1905 a 1922 e 1924 a 1933, teria como diretor artístico Max Reinhardt, que criou ali uma escola-teatro e construiu um teatro de câmara, produzindo montagens que transformariam a prática teatral em toda a Europa, até ser obrigado a fugir da Alemanha nazista em 1933. Até hoje o Deutsches Theater se mantém como espaço de experimentação, com uma programação geralmente pautada por pesquisas cênicas transformadoras.

70 Hélio Eichbauer se refere à Ópera Estatal de Berlim (Berliner Staatsoper Unter den Linden), cuja sede é na Avenida Unter den Linden, em Berlim, e cuja companhia é dirigida atualmente pelo maestro argentino Daniel Barenboim. Com a divisão da cidade, durante o regime comunista, a Staatsoper seria a companhia de ópera oficial de Berlim Oriental.

inclusive nas paredes dos museus. No Museu Pergamon,[71] por exemplo. E era uma cidade que ainda estava se reconstruindo.

Essa linha que aparece pintada no chão, nessa foto, demarca o confronto entre o Ocidente e o Oriente, divide os soldados alemães de Berlim Oriental e os soldados da Berlim Ocidental, eles se confrontavam numa linha imaginária... Foi sendo construído o Muro, um muro virtual e um real. Mas Berlim Oriental era uma cidade de muita efervescência cultural, eles tinham restaurado a Ópera de Berlim, a Universidade Humboldt...[72]

Os governos dos países socialistas sempre incentivaram muito a arte, a educação, a cultura, não mediam esforços nesse sentido. Houve um grande desenvolvimento nesses campos, nunca ultrapassado, aliás. A Europa hoje é uma confusão, o mundo hoje é dividido, mas não é mais entre comunismo e capitalismo, são os ricos e os pobres, esse é o mundo de hoje, com esse contraponto terrível, injusto.

2. Josef Svoboda

Josef Svoboda em Praga, 1963. Foto: Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

71 O Museu Pergamon, que fica na "ilha dos museus" em Berlim, foi construído entre 1910 e 1930, sob a supervisão de Ludwig Hoffmann, a partir de desenhos de Alfred Messel, e abriga a Coleção de Antiguidades Clássicas, o Museu de Antiguidades do Oriente Próximo e o Museu de Arte Islâmica.

72 A Universidade Humboldt (Humboldt-Universität zu Berlin), a mais antiga de Berlim, foi fundada em 1810 por Wilhelm von Humboldt, e o seu prédio principal fica na Avenida Unter den Linden, na região central da cidade.

Essa foto é de Josef Svoboda, meu professor, um gênio cenógrafo do século XX, um mestre da iluminação e da cenografia, do abstracionismo, da cinética.

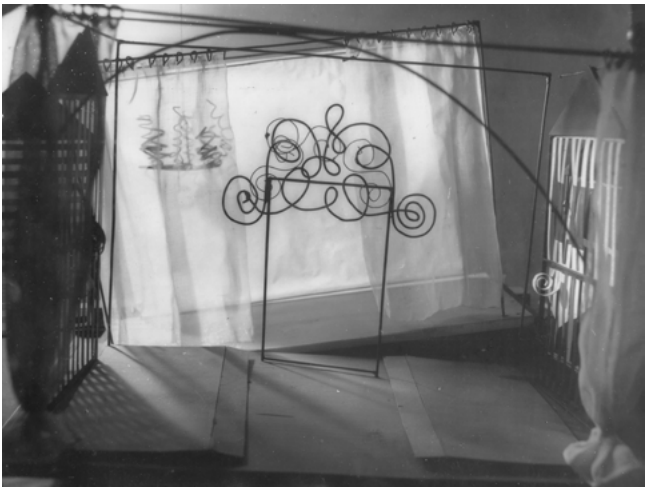
Nessa foto, ele está examinando um trabalho meu de estudante, o projeto cenográfico para uma peça de Goldoni.[73]

3. Goldoni

Carlo Goldoni. *La baruffe chiozotte.* Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Praga, 1963. Foto: Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

A peça do Goldoni era *Le baruffe chiozzotte*, são duas fotos do exercício cenográfico que idealizei em Praga em 1963. O projeto era construído sobre duas gangorras.

73 Carlo Goldoni (1707–1793), dramaturgo e libretista veneziano, cuja obra dialoga com o fim do período áureo da *commedia dell'arte*, que ele se propõe a reformar, fixando, no entanto, seus elementos mais característicos ao longo das peças que escreveu. Autor de *Arlequim servidor de dois amos* (1745), *Os gêmeos de Veneza* (1745), *O teatro cômico* (1750–1751), *Le baruffe chiozzotte* (1762), *Os amores de Zelinda e Lindoro* (1764), entre outros textos.



Carlo Goldoni. *Le baruffe chiozotte.* Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Praga, 1963. Foto: Zuzana Humpalova acervo Hélio Eichbauer

4. *Macbeth*

As duas próximas fotos são de outro projeto cenográfico que realizei ainda como estudante em Praga para a peça *Macbeth*,[74] de Shakespeare.

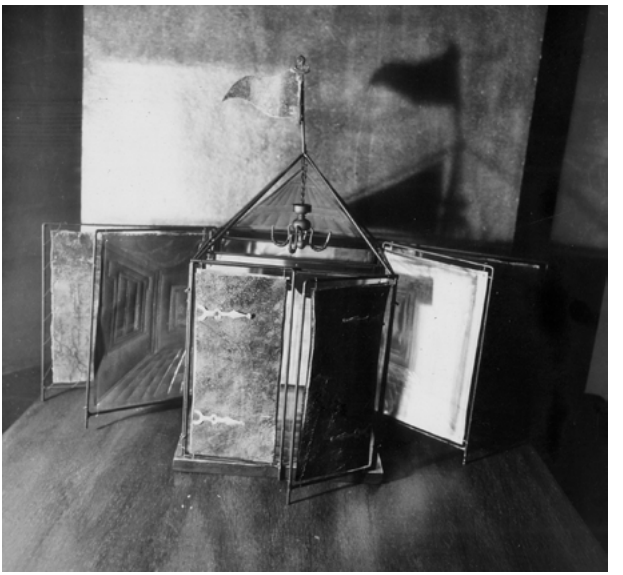
William Shakespeare. *Macbeth.* Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Praga, 1964. Foto: Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

74 *Macbeth*, peça de William Shakespeare, escrita provavelmente entre 1603 e 1607, cuja primeira encenação de que se tem notícia se deu em abril de 1611. Foi publicada pela primeira vez em 1623.

O trabalho em Praga era sobretudo em preto e branco, cinza, luz, volume, abstracionismo geométrico.

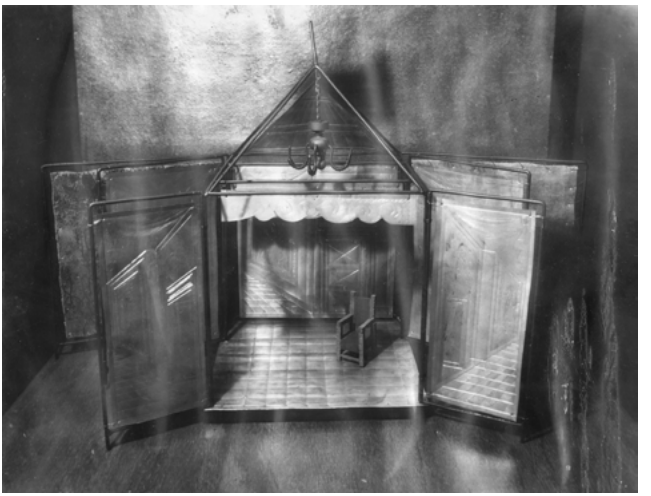
William Shakespeare. *Macbeth*. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Praga, 1964. Foto: Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

5. Molière



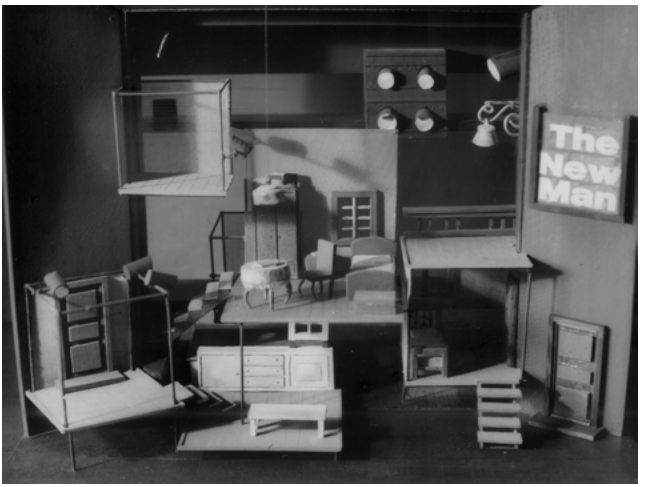
Molière. *O avarento*. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Praga, 1964. Foto Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

Fiz também um projeto para *O avarento*,[75] de Molière, que era uma caixa de cobre toda esculpida, como se fosse uma chapa de gravura.



Molière. *O avarento*. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Praga, 1964. Foto Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

6. Vietnã



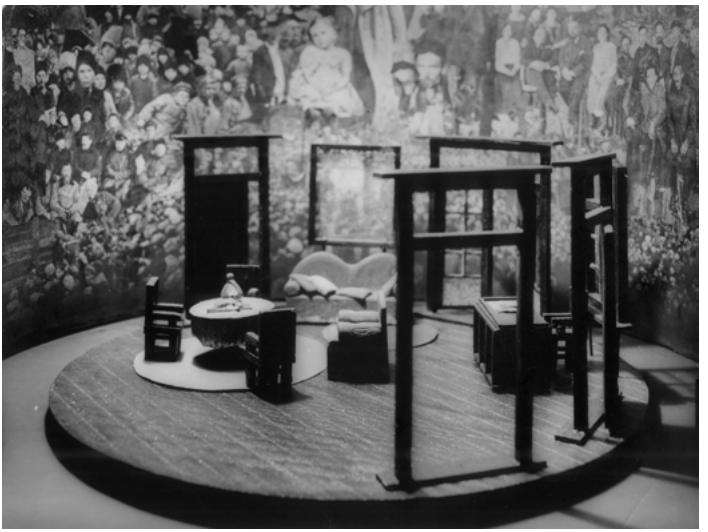
Hélio Eichbauer. Múltiplos planos, exercício cenográfico. Praga, 1964. Foto Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

75 *O avarento*, peça de Molière (Jean-Baptiste Poquelin), de 1668.

Queria mostrar um exercício cenográfico em múltiplos planos em que trabalhei no ano de 1964. O tema era a Guerra do Vietnã.[76] Era um cenário múltiplo. Nessa época eu era amigo de muita gente que trabalhava na embaixada do Vietnã em Praga, das pessoas consideradas perigosas na época.

7. Gorki

Esse é um projeto que tem por base um palco giratório e uma fotomontagem de fundo.



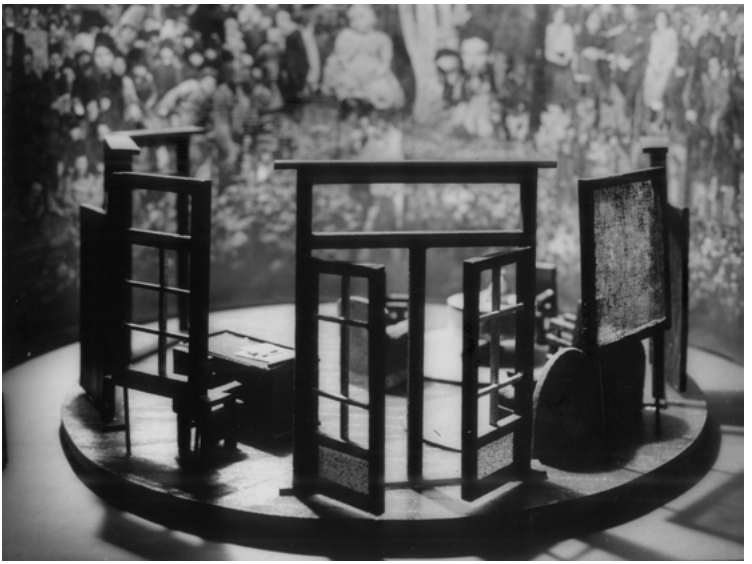
M. Gorki. *Vassa Geleznova*. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer, palco giratório e fotomontagem. Praga, 1964. Foto: Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

Uma peça do Gorki chamada *Vassa Geleznova*.[77]

---

76 Depois da Primeira Guerra da Indochina, que resultaria, em 1954, na expulsão dos franceses, o Vietnã se dividiria politicamente em dois estados rivais – o Vietnã do Norte e o Vietnã do Sul – cujas tensões se intensificariam, sobretudo com a intervenção dos Estados Unidos, originando no Vietnã, no Laos e no Camboja o conflito armado que ficaria conhecido como a Guerra do Vietnã ou como a Segunda Guerra da Indochina, e que duraria duas décadas – de 1º de novembro de 1955 até a queda de Saigon e a vitória norte-vietnamita em 30 de abril de 1975. O exército norte-vietnamita era apoiado pela União Soviética, pela China e por outros aliados comunistas; os sul-vietnamitas tinham apoio financeiro e militar dos Estados Unidos, da Coreia do Sul, da Austrália, da Tailândia e de outras nações anticomunistas.

77 *Vassa Geleznova*: peça de Máximo Gorki (1868–1936) que teve uma primeira versão escrita no exílio, em 1910 (quando foi intitulada por ele de *A mãe*), e foi reescrita em 1935 e 1936, sendo finalizada pelo escritor russo um mês antes da sua morte.

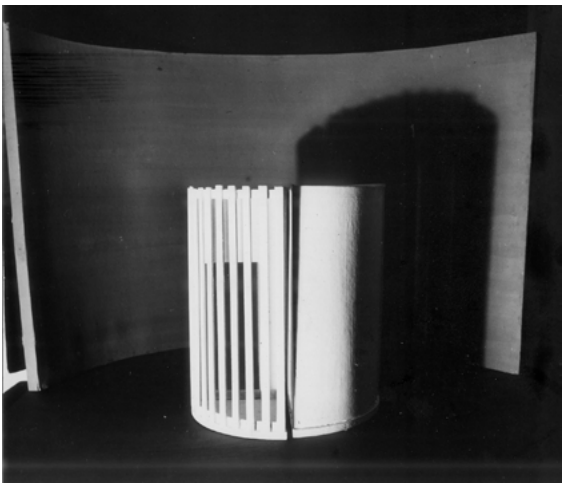


M. Gorki. *Vassa Geleznova*. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer, palco giratório e fotomontagem. Praga, 1964. Foto: Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

Um palco giratório e um painel, que é uma fotomontagem da Revolução Russa.

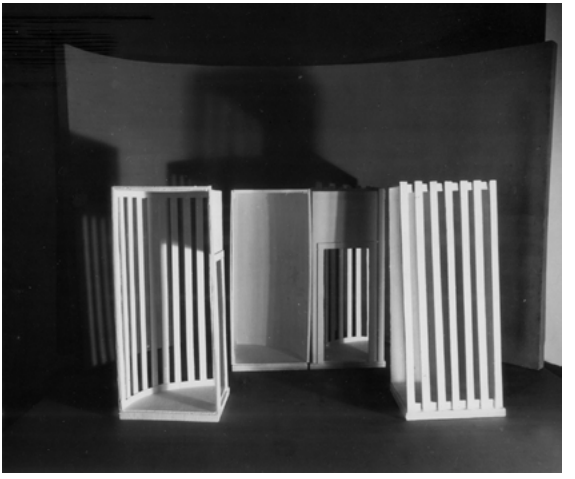
M. Gorki. *Vassa Geleznova*. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer, palco giratório e fotomontagem. Praga, 1964. Foto Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

8. Calderón



Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Praga, 1965. Foto: Zuzana Humpalova/acervo de Hélio Eichbauer

Essa é a imagem de um cilindro que se abre para *La vida es sueño*,[78] de Calderón de la Barca.



Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Praga, 1965. Foto: Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

78 *La vida es sueño*, peça de Pedro Calderón de la Barca (1600–1681), cuja estreia se deu em 1635 e cuja publicação seria no ano seguinte, na *Primera parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca.*

9. *A tempestade*

Hélio Eichbauer no ateliê elaborando projeto cenográfico para *A tempestade* de Shakespeare. Praga, 1965. Foto: Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

Meu retrato em 1965, no ateliê, com um cenário para *A tempestade*,[79] de Shakespeare, trabalhando numa reprodução em maquete inspirada no Teatro The Globe.[80]

10. Tchekhov

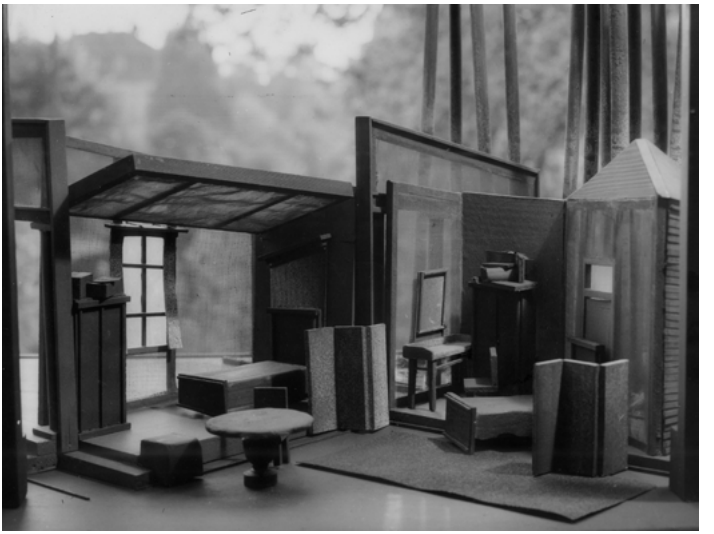
Outra imagem de um projeto cenográfico. Dessa vez é um estudo para *As três irmãs*,[81] de Tchekhov. Nele eu pensei também em um cenário todo móvel.

---

79 *A tempestade*, de Shakespeare, foi apresentada pela primera vez pela companhia dos King's Men, em 1º de novembro de 1611, no Palácio de Whitehall, em Londres, residência monárquica principal dos reis ingleses entre 1530 e 1698 na cidade.

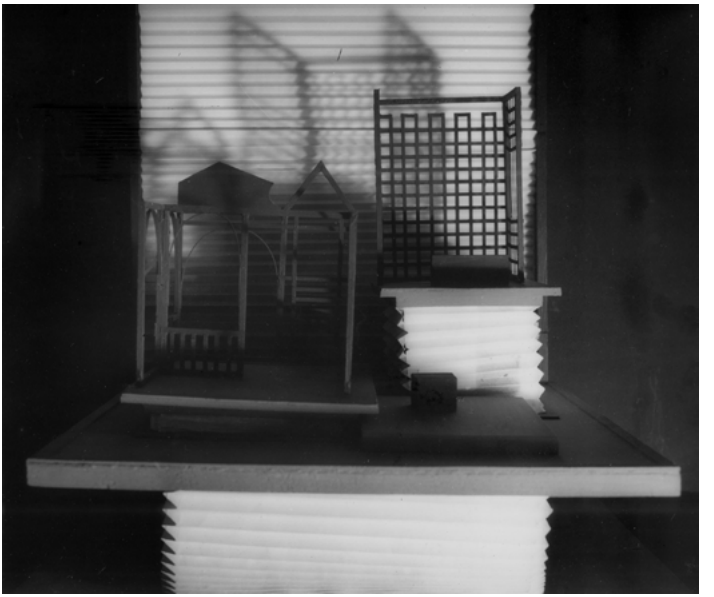
80 The Globe, teatro inglês construído na época elisabetana, em 1599, em Southwark, numa área chamada Bankside. William Shakespeare se tornaria um de seus sócios. Destruído por um incêndio em 1613, o teatro seria reconstruído, mas, com a vitória de Cromwell e dos puritanos na Guerra Civil Inglesa (1642–1649), seria fechado permanentemente. Nos anos 1990, seria erguida uma nova construção a cerca de 200 metros da construção original, inaugurada em 1997 com o nome de Shakespeare's Globe Theatre ou New Globe Theatre.

81 *As três irmãs*, peça do escritor russo Anton Pavlovitch Tchekhov (1860–1904), escrita por ele em 1900 e encenada pela primeira vez em 1901, em Moscou.



Tchekhov. *As três irmãs*. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Praga, 1965. Foto: Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

11. *La Celestina*

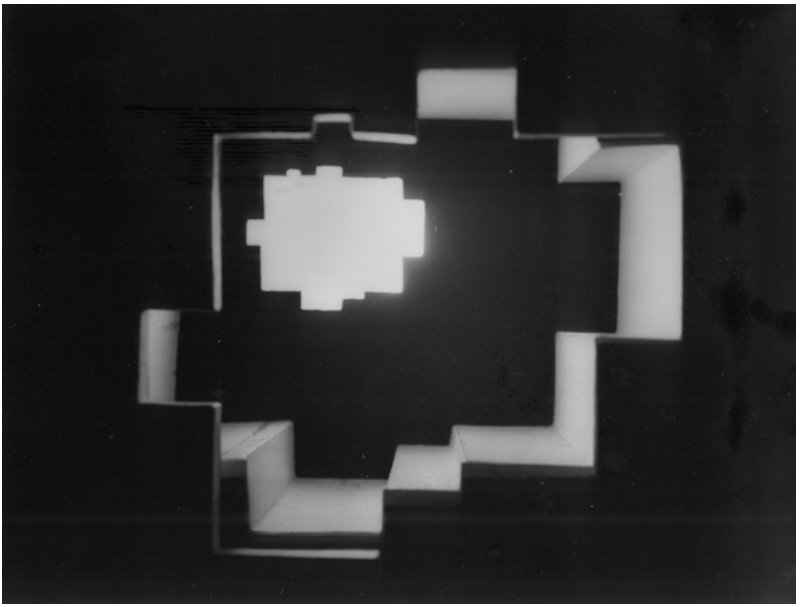


Fernando de Rojas. *La Celestina*. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Praga, 1965. Foto: Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

Esse cenário – feito com sanfonas – foi projetado para *La Celestina*,[82] de um autor do Século de Ouro espanhol,[83] Fernando de Rojas; uma conotação de humor no cenário.

12. Strauss

Passo ao projeto para uma ópera, a *Elektra*[84] de Richard Strauss.



Strauss. *Elektra*. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Praga, 1965. Foto: Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

82 *La Celestina* é o nome pelo qual se tornou conhecida a obra intitulada a princípio de *Comedia de Calisto y Melibea* (com 16 atos, editada em 1499) e, em seguida, de *Tragicomedia de Calisto e Melibea* (em 21 atos, editada em 1502), atribuída a Fernando de Rojas (?1470–1541).

83 Chama-se de Século de Ouro da cultura espanhola o período que abrange o Renascimento e o Barroco, isto é, os séculos XVI e XVII. Em obras escolares pautadas por marcos históricos e periodização rígida, costumava-se usar a publicação da *Gramática castellana*, de Antonio de Nebrija, em 1492, como marco inicial, e a morte de Calderón de la Barca, em 1681, como ponto final.

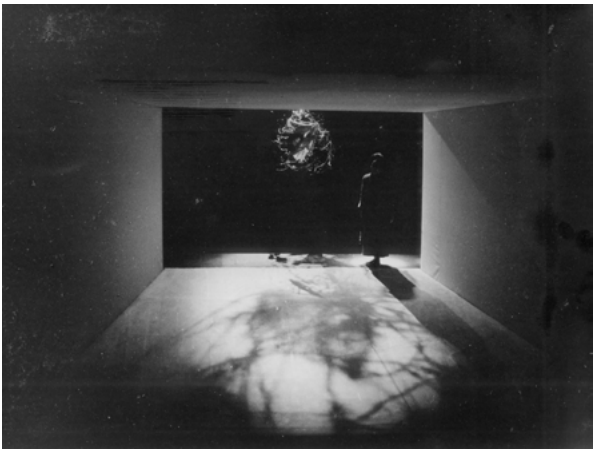
84 *Elektra*, ópera em um ato de Richard Strauss (1864–1949), com libreto de Hugo von Hofmannsthal, cuja estreia se deu em 25 de janeiro de 1909 no Teatro Hofoper de Dresden, na Alemanha.

13. Gogol

Gogol. *O inspetor geral*. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Praga, 1965. Foto: Zuzana Humpalova/acervo Hélio Eichbauer

O projeto cenográfico que fiz para a peça *O inspetor geral*[85] de Gogol.

14. Eurípides/Sartre



Eurípides. *As troianas* (vers. Sartre). Direção: Paulo Afonso Grisolli. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Teatro Gláucio Gil, Rio de Janeiro, 1966. Foto: David Uzurpator/acervo de Hélio Eichbauer

85 *O inspetor geral*, peça do escritor russo Nikolai Gogol (1809–1852) publicada em 1836 e revisada para sua reedição em 1842.

Voltando para o Rio, antes de ir a Cuba, fiz cenários e figurinos para a montagem de *As troianas*,[86] de Eurípides, segundo a versão de Sartre, espetáculo que foi apresentado no Teatro Gláucio Gil em 1966.

A direção era de Paulo Afonso Grisolli[87] e Maria Fernanda,[88] filha da poeta Cecília Meireles, que participava como atriz e produtora. Nesse trabalho, coloquei novamente nos figurinos a questão do Vietnã.

Eurípides. *As troianas* (vers. Sartre). Direção: Paulo Afonso Grisolli. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Teatro Gláucio Gil, Rio de Janeiro, 1966. Foto: David Uzurpator/acervo de Hélio Eichbauer

86 *As troianas*, tragédia de Eurípides (ca. 480 a.C.- 406 a.C.) que trata da queda de Troia segundo a perspectiva dos vencidos, e que seria representada pela primeira vez durante as Grandes Dionisíacas da primavera de 415 a.C. Foi adaptada por Jean-Paul Sartre (1905–1980) em 1965, transferindo-se o seu contexto histórico para a guerra de independência da Argélia.

87 Paulo Afonso Grisolli (1934–2004), jornalista, diretor e autor teatral que exerceria papel importante nas transformações do teatro brasileiro em fins dos anos 1960 e durante a década de 1970. Segundo o crítico Yan Michalski, a montagem de Grisolli de *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, em 1966, teria aberto caminho para outras encenações inovadoras e a de *A parábola da megera indomável*, em 1968, dando início aos trabalhos do grupo A Comunidade, sediado no MAM-RJ, contribuiria decisivamente para um questionamento do palco italiano e como experimento no sentido de sua substituição por um espaço no qual atores e espectadores coexistissem lado a lado e se buscasse uma fusão de palco e plateia.

88 Maria Fernanda Meirelles Correia Dias, atriz brasileira, nascida em 1928, filha da poeta Cecília Meireles (1901–1964) e do pintor português Fernando Correia Dias (1892–1935), que teve atuação relevante em teatro, cinema e televisão, destacando-se, entre outros trabalhos, a sua participação em encenações de *Senhora dos afogados*, de Nélson Rodrigues, em 1954, *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, em 1962, *O balcão*, de Jean Genet, em 1970, *Vejo um vulto na janela, me acudam que sou donzela*, de Leilah Assumpção, em 1979, e em filmes como *Joana Angélica* (1979), dirigido por Walter Lima Júnior, ou *Carlota Joaquina, princesa do Brazil* (1995), de Carla Camuratti.

15. *O rei da vela*

Depois do período que passei em Cuba, voltei para o Brasil, e aí houve uma explosão da cor na maquete que eu fiz para *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, dirigido por José Celso Martinez Corrêa em 1967.

Oswald de Andrade. *O rei da vela*. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Maquete de Hélio Eichbauer. São Paulo, 1967. Foto: Luiz Henrique Sá/acervo Hélio Eichbauer

Eu tinha passado um ano em Cuba e foi Cuba que me devolveu a cor. *O rei da vela* foi minha revolução tropical. Passei do geométrico, do preto e branco, para o fauvismo expressionista. Foi um trabalho inspirado em pinturas de Lasar Segall,[89] de Tarsila do Amaral,[90] no teatro de revista.

---

89 Lasar Segall (1889–1957), pintor, escultor e gravurista nascido na atual Lituânia, e radicado no Brasil desde 1923, que teve na figuração do sofrimento humano e na imigração alguns dos tópicos fundamentais do seu trabalho.

90 Tarsila do Amaral (1886–1973), pintora modernista brasileira, que tem, entre suas obras, quadros como *A negra* (1923), *A caipirinha* (1923), *Abaporu* (1928), *O ovo*, *O sono*, *A lua*, *Operários* e *2ª classe*.

Oswald de Andrade. *O rei da vela*. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. São Paulo, 1967. Foto: acervo Hélio Eichbauer

A peça era dividida em realismo crítico, teatro de revista, ópera, como opção estética e como forma de atuar também, usando-se sem pudor todos os gestos grandiloquentes e melodramáticos.

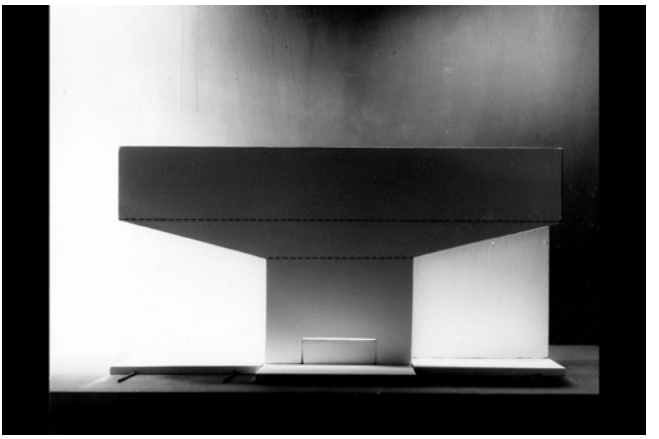
Oswald de Andrade. *O rei da vela*. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. São Paulo, 1967. Foto: acervo Hélio Eichbauer

16. O cenário com boneco gigante

Oswald de Andrade. *O rei da vela*. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Rio de Janeiro, 1968. Foto: Carlos Moskovics/acervo Hélio Eichbauer

Esse é o cenário de *O rei da vela* com um boneco gigante que foi censurado, porque, toda vez que um personagem era sacrificado em cena, ele levantava o falo, que era um canhão. Os censores na época proibiram. Nessa época, a censura era muito rigorosa, mas driblamos a censura – eu "castrei" o boneco e levei o falo-canhão para o outro lado da cena.

17. *Álbum de família*



Nelson Rodrigues. *Álbum de família*. Direção: Martim Gonçalves. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Caracas, Venezuela, 1968. Foto: Miro Anton/acervo Hélio Eichbauer

Essa maquete é de um trabalho que fiz na Venezuela, o *Álbum de família*,[91] de Nelson Rodrigues, em que retorna a estética abstracionista geométrica de Praga. Foi uma montagem dirigida por um grande diretor de teatro brasileiro chamado Martim Gonçalves.[92]

Nelson Rodrigues. *Álbum de família*. Direção: Martim Gonçalves. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Caracas, Venezuela, 1968. Foto: Miro Anton/acervo de Hélio Eichbauer

Na segunda foto de *Álbum de família*, da montagem realizada em Caracas em 1968, vocês veem os olhos de um personagem e os atores em cena.

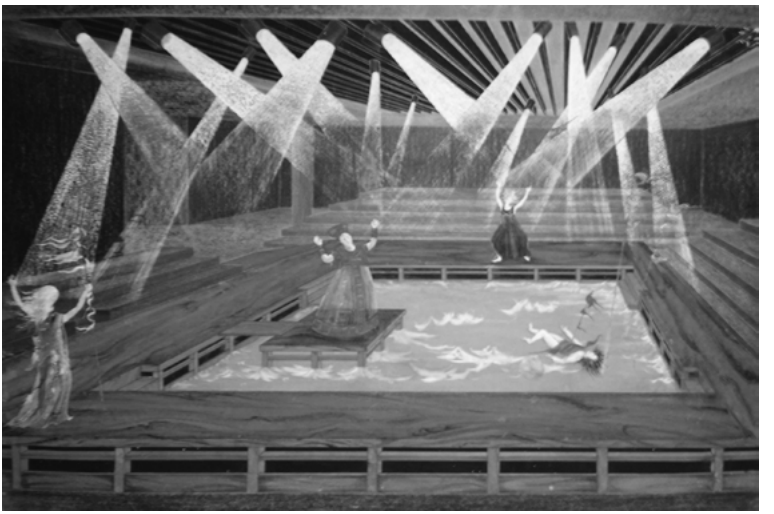
91 *Álbum de família*, peça escrita por Nelson Rodrigues (1912–1980) em 1945 e censurada no ano seguinte à sua publicação. Só seria liberada para encenação em 1965.

92 Eros Martim Gonçalves Pereira (1919–1973), cenógrafo e diretor teatral brasileiro. Formado em medicina e especializado em psiquiatria, foi também pintor, ilustrador, desenhista, crítico teatral e professor. Em 1942, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde se dedicaria à pintura e à cenografia. Em 1951, depois de períodos de estudos na Inglaterra e na França, cofundaria, no Rio de Janeiro, a companhia teatral O Tablado, que teria a direção artística de Maria Clara Machado, em que Martim Gonçalves trabalharia como cenógrafo, figurinista e diretor teatral. Nos anos 1960, se dedicaria fundamentalmente à direção, participando dos grupos Teatro Novo (no Teatro Maison de France) e Poliedro (ao lado de Sérgio Viotti e Helena Ignez, entre outros atores).

Nelson Rodrigues. *Álbum de família.* Direção: Martim Gonçalves. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Caracas, Venezuela, 1968. Foto: Miro Anton/acervo de Hélio Eichbauer

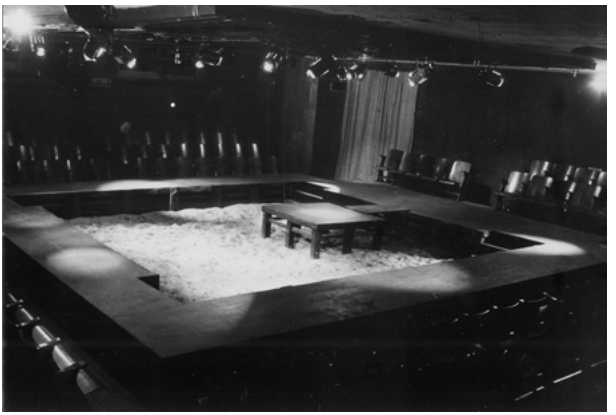
Os personagens ausentes apareciam aí por meio do cinema, com os mesmos atores, usando uma técnica utilizada pelo Teatro da Lanterna Mágica de Praga.

18. *Antígona*



Sófocles. *Antígona.* Direção: João das Neves. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Teatro Opinião, Rio de Janeiro, 1969. Foto: acervo Hélio Eichbauer

Um desenho de cenário para uma montagem de *Antígona*,[93] realizada pelo Grupo Opinião,[94] com direção de João das Neves.[95] Foi em 1968.



Sófocles. *Antígona*. Direção: João das Neves. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Teatro Opinião, Rio de Janeiro, 1969. Foto: acervo: Hélio Eichbauer

93 *Antígona*: tragédia grega, composta por volta de 442 a.C. por Sófocles (c. 496 a.C.–406 a.C.).

94 Grupo Opinião (1964–1982): núcleo de artistas sediados no Rio de Janeiro e ligados originalmente ao Centro Popular de Cultura da UNE (o CPC) que, depois do golpe militar de 1964, criariam, num pequeno teatro em Copacabana, um foco de protesto e de resistência. Sua primeira produção seria, ainda em 1964, o show *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), dirigido por Augusto Boal (show cujo nome seria retomado pela exposição "Opinião 65" realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ). O grupo, constituído por Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Teresa Aragão, Paulo Pontes, Pichin Plá, João das Neves, Armando Costa e Denoy de Oliveira, produziria, em seguida, *Liberdade, liberdade*, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, *A saída? Onde fica a saída?*, e realizaria, ainda, um seminário de dramaturgia, no qual se discutiram obras como *Moço em estado de sítio*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, de Ferreira Gullar e Dias Gomes, e *O último carro*, de João das Neves. Em 1967, Vianinha e Paulo Pontes fundariam o Teatro do Autor e outros integrantes se afastam do grupo. Em 1969, a sala de espetáculos passaria a ser alugada para arrecadar fundos e permanecer em funcionamento. E apesar do êxito da montagem de *O último carro*, em 1976, o teatro seria vendido em 1983.

95 João Pereira das Neves Filho, dramaturgo, diretor teatral, ator, iluminador, cenógrafo, produtor cultural, nascido no Rio de Janeiro em 1934. Foi diretor do CPC da UNE no início da década de 1960 e um dos criadores do Grupo Opinião, ao lado de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, grupo com o qual encenaria, entre outros trabalhos, *A saída? Onde fica a saída?*, adaptação de texto sobre a Guerra do Vietnã, em 1967, *Jornada de um imbecil até o entendimento*, de Plínio Marcos, em 1968, além de *O último carro* (1976) e *Mural mulher* (1979), escritas e dirigidas por ele. Nos anos 1980, depois de se desfazer do teatro-sede em 1983, iria para o Acre, onde seria um dos criadores do Grupo Poronga, com o qual encenaria *Tributo a Chico Mendes* (1988). Nos anos 1990 e 2000, voltou-se sobretudo para o universo afro-brasileiro, tematizado, entre outros espetáculos, em *A santinha e os congadeiros*; *Besouro, Cordão de Ouro*; *Galanga Chico Rei*, em parceria com Paulo César Pinheiro; *Zumbi*, de Boal e Guarnieri; *Madame Satã*, trabalho realizado em colaboração com Rodrigo Jerônimo.

Era um palco de areia, foi um momento em que se trabalhava muito a matéria orgânica em cena. No elenco estavam Isabel Ribeiro,[96] a Antígona, uma grande atriz, Renata Sorrah,[97] como Ismênia, e José Wilker,[98] entre outros atores.

Sófocles. *Antígona*. Direção: João das Neves. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Teatro Opinião, Rio de Janeiro, 1969. Foto: acervo Hélio Eichbauer

96 Isabel Ribeiro (1941–1990), atriz brasileira, ligada, na década de 1960, sobretudo ao Teatro de Arena de São Paulo, onde atua, sob a direção de Augusto Boal, em *A mandrágora*, de Maquiavel, *O noviço*, de Martins Pena, *O melhor juiz, o rei*, adaptado de Lope de Vega, *O filho do cão*, de Gianfrancesco Guarnieri, e (já em 1970) nas excursões latino-americanas de *Arena conta Bolivar* e *Arena conta Zumbi*. Com o Teatro Jovem, atuaria em *A moratória*, de Jorge Andrade, dirigida por Kleber Santos, e no Grupo Opinião, em *Antígona*, de Sófocles, com direção de João das Neves. Nos anos 1970–1980, faria, entre outras montagens, *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, dirigida por Rubens Corrêa, no Teatro Ipanema em 1971, *Avatar*, de Paulo Afonso Grisolli, com direção de Luiz Carlos Ripper, *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, com direção de Flávio Rangel, em 1976, *Aos 50 anos ela descobriu o mar*, de Denise Chalem, em 1986. No cinema, atuou em *Os herdeiros*, de Cacá Diegues, *São Bernardo*, de Leon Hirszman, *Azylo muito louco*, de Nelson Pereira dos Santos, entre outros trabalhos.

97 Renata Sorrah (Renata Leonardo Pereira Sochaczewski), atriz de teatro, televisão e cinema, nascida no Rio de Janeiro em 1947, com trajetória significativa nas diversas áreas em que atua e cuja formação teatral foi realizada no TUCA (Teatro da Universidade Católica), em São Paulo, dirigido então por Amir Haddad.

98 José Wilker (1946–2014), ator, diretor, dramaturgo e crítico de cinema. Começa em teatro nos anos 1960 no Movimento de Cultura Popular (MCP) em Recife. Depois do golpe militar, muda-se para o Rio de Janeiro, onde atuaria, entre outros espetáculos, em *O arquiteto e o imperador da Assíria* (1969), *Hoje é dia de rock* (1971), *A ópera dos três vinténs* (1967), *Ensaio selvagem* (1974), *Assim é...(se lhe parece)* [1985]. Autor de *O trágico acidente que destronou Teresa* e *A China é azul*, foi um dos criadores (ao lado de Luiz Mendonça, Isabel Ribeiro, Camilla Amado e Carlos Vereza) do Grupo Chegança, dirigiu a Escola de Teatro Martins Pena, na primeira metade dos anos 1980, e foi o diretor, entre outros espetáculos, de *Sábado, domingo e segunda*, de Eduardo De Filippo; *Perversidade sexual em Chicago*, de David Mamet; *A morte e a donzela*, de Ariel Dorfman; *Querida mamãe*, de Maria Adelaide Amaral. No cinema, atuou em *Os inconfidentes*, *Dona Flor e seus dois maridos*, *Bye Bye Brasil, O homem da capa preta*, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, *Xica da Silva*, *Guerra de Canudos*, entre outros filmes.

19. Genet

Jean Genet. *O balcão*. Direção: Martim Gonçalves. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 1970. Foto: Carlos Moskovics/acervo de Hélio Eichbauer

Essa imagem é de *O balcão*,[99] de Jean Genet, a versão que foi dirigida e traduzida por Martim Gonçalves no Teatro João Caetano do Rio de Janeiro em 1970. Voltei a trabalhar com ele nesse espetáculo, que seria a sua última grande direção. Fiz cenários, figurinos e bonecos.

Jean Genet. *O balcão*. Direção: Martim Gonçalves. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 1970. Foto: Carlos Moskovics/acervo de Hélio Eichbauer

99 *O balcão*, peça do escritor francês Jean Genet (1910–1986), escrita e encenada originalmente em 1957.

Um cenário inspirado na arte popular brasileira, nos bonecos de trapo. O cenário era todo feito com bonecos gigantes, meio bumba-meu-boi. *O balcão*, que é um grande bordel, era constituído dessa estética.

20. EAV – Parque Lage

Escola de Artes Visuais, Parque Lage. Rio de Janeiro, 1975. Foto: Antonio Nery/acervo de Hélio Eichbauer

Vou mostrar também um trabalho que fiz no Parque Lage. Eu entrei no Parque Lage como professor e lá lecionei por três anos, com o Gerchman. Nesse período, a Escola de Artes Visuais (EAV-Parque Lage) representava no Rio, no Brasil, a contracultura, foi um lugar onde aconteceram eventos muito importantes e onde foram realizados trabalhos que marcaram a vida cultural. Aquele era um lugar de encontro, onde atuavam pessoas de todas as áreas, ligadas a todas as formas de arte. Havia músicos, gente de cinema, de artes plásticas, de literatura, de teatro.

21. Maiakovski

Esse foi um trabalho com o irmão do Zé Celso, com quem eu trabalhei muito... O Luís Antônio Martinez Corrêa,[100] que era muito amigo meu. Foi uma

100 Luís Antônio Martinez Corrêa (1950–1987), diretor de teatro, tradutor, professor na CAL (Casa de Artes das Laranjeiras) e no Curso de Direção da Unirio, seria responsável pela encenação, entre outros

montagem de *O percevejo*,[101] de Maiakovski, que nós fizemos em 1981, aqui no Rio, e que depois foi para Paris, para São Paulo, no Sesc Pompeia, e lá foi Lina Bo Bardi[102] quem adaptou o cenário. Foi um dos melhores trabalhos que eu fiz.

Maiakovski. *O percevejo*. Direção: Luís Antônio Martinez Corrêa. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Rio de Janeiro, 1981. Foto: Luiz Henrique Sá/acervo de Hélio Eichbauer

O grupo que realizou o espetáculo[103] se reunia toda noite no apartamento do Luís Antônio em Ipanema para estudar os textos do Maiakovski, ensaios sobre ele e sobre teatro russo de vanguarda, história, política...

espetáculos, de *O casamento do pequeno-burguês*, de Bertolt Brecht, em 1972, *Titus Andronicus*, de William Shakespeare, em 1975, *A ópera do malandro*, de Chico Buarque, em 1978, *O percevejo*, de Maiakovski, em 1981, *Theatro Musical Brasileiro I* (1860–1914), em 1985, *Mahagony*, de Bertolt Brecht, em 1986, *Theatro Musical Brasileiro* II (1914–1945), em 1987.

101 *O percevejo*, "comédia feérica em 9 cenas", escrita por Maiakovski em fins de 1928, seria encenada em 1929, com cenário de Aleksandr Mikhailovich Rodchenko (1891–1956), música de Dmitri Dmitriyevich Shostakovich (1906–1975) e direção de Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874–1940).

102 Lina Bo Bardi (1914–1992), nascida Archillina Bo, arquiteta italiana naturalizada brasileira, uma das criadoras mais importantes da arquitetura brasileira moderna. Entre suas obras mais conhecidas estão o Museu de Arte Moderna de São Paulo (Masp), a Casa de Vidro (Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi), também em São Paulo, a igreja do Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia/MG, o Solar do Unhão – Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador, o Teatro Oficina, construção que procurou dissolver a separação palco-plateia, e o Sesc Pompeia, além do projeto da *Casa do Benin*, no Pelourinho.

103 A ficha técnica da montagem de 1981 de *O percevejo* no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, era a seguinte: Autoria: Vladimir Maiakovski; adaptação: Dedé Veloso, Fernando Horcades, Guel Arraes, João Carlos Motta, Luís Antônio Martinez Corrêa, Maurício Arraes, Ney Costa Santos; direção: Luís Antônio Martinez Corrêa; cenografia, iluminação e figurinos: Hélio Eichbauer; direção musical: Caetano Veloso;

Maiakovski. *O percevejo.* Direção: Luís Antônio Martinez Corrêa. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Rio de Janeiro, 1981. Mauricio Arraes, Guel Arraes, Dedé Veloso, Ney Costa Santos (em pé) e Luís Antônio Martinez Corrêa, Fernando Horcades, João Carlos Motta (sentados). Foto: acervo Hélio Eichbauer

trilha sonora: Luís Antônio Martinez Corrêa; corpo e técnicas circenses: Breno Moroni; coreografia: Graciela Figueroa e Nelly Laport; elenco: Cacá Carvalho, Cacá Rosset, Dedé Veloso, Flávio Cardoso, Gilberto Caetano, Gisele Schwartz, José Maria de Carvalho, Luís Antônio Martinez Corrêa, Marcelo Rangoni, Michelle Matalon, Thelma Reston, Yeda Hansen; realização cinematográfica: Guel Arraes e Ney Costa Santos; pintura dos telões: Suzana de Morais, Hélio Eichbauer, Márcio Portes; animação: Maurício Arraes, Mô Toledo e Isabela Muniz; capa do programa: Hélio Eichbauer; programação visual do programa: Ana Linnemann; adereços: Carlos Ferreyra.

Assim foi feita a tradução e a dramaturgia do espetáculo. Faziam parte dos criadores – além do Luís Antonio – o Guel Arraes,[104] Dedé Veloso,[105] Fernando Horcades, João Carlos Motta,[106] Maurício Arraes,[107] e Ney Costa Santos.[108]

Maiakovski. *O percevejo*. Direção: Luís Antônio Martinez Corrêa. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Rio de Janeiro, 1981. Foto: Vania Toledo/acervo Hélio Eichbauer

104 Miguel Arraes de Alencar Filho, cineasta, roteirista, produtor cinematográfico e diretor de teatro e televisão brasileiro, nascido em Recife em 1953, responsável por filmes como *O auto da Compadecida* e *Caramuru, a invenção do Brasil*, pelos roteiros de *Romance*, *O coronel e o lobisomem*, *Meu tio matou um cara*, e, em televisão, por séries como *Armação ilimitada*, *TV Pirata*, *Vida ao vivo show*, *A invenção do Brasil*, *Os normais*, *A mulher invisível* e pela segunda versão de *A grande família*, entre outros trabalhos.

105 Andréa Gadelha (Dedé Veloso), atriz brasileira de teatro e cinema, nascida em 1948. Participou, entre outros trabalhos, de *Tabu* (1982), *Brás Cubas* (1985), *Sermões – A história de Antônio Vieira* (1989), filmes dirigidos por Júlio Bressane, de *O cinema falado* (1986), dirigido por Caetano Veloso, de *Mulheres luminosas* (2013), dirigido por Pedro Pontes, de *Anchieta, José do Brasil* (1977), dirigido por Paulo César Saraceni, de *Pequenas taras* (1978), dirigido por Maria do Rosário Nascimento Silva, de *Rio Babilônia* (1982), dirigido por Neville de Almeida.

106 João Carlos Motta, ator e diretor de teatro, com formação ligada ao Tablado e ao curso livre de Ségio Britto no Senac, nos anos 1970. Participou como ator dos dois primeiros trabalhos do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone – *O inspetor geral* (1974) e *Ubu* rei (1975). Dirigiu, entre outros trabalhos, *Maroquinhas Fru-Fru* (1984), *Beco do Brecht* (1977), *Dependências de empregada* (1976), do qual era também o autor. Fez também a assistência de direção da montagem de 1978 da *Ópera do malandro*.

107 Maurício Arraes (1956), pintor e historiador, formado pela Universidade de Paris VII – Jussieu.

108 Ney Costa Santos Filho, formado em comunicação social/cinema pela Universidade Federal Fluminense (1975) e com mestrado em comunicação social pela PUC-Rio, atualmente trabalha como professor adjunto e coordenador do curso de cinema da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Foi assistente de direção dos filmes *O bom burguês* (1979), de Osvaldo Caldeira, e *Beijo na boca* (1982), de Paulo Sérgio de Almeida, e assistente de produção de *Um homem e o cinema* (1977), de Alberto Cavalcanti.

Eu ganhei o Prêmio Molière por esse trabalho, fui à França, mas não quis ficar na Europa. Fiz várias viagens nessa época. Foi quando comecei a viajar mais pela América Latina, pela América Central... Comecei a estudar as culturas maia, inca, asteca, a civilização marajoara... Eu fiquei muito impressionado quando o Tato tocou aqui aquela música andina – a composição[109] em que ele trabalhou com a Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos de La Paz com a cultura dos aimarás... Eu vou muito à Bolívia também. Tenho muito interesse pelas civilizações da América Central, da América do Sul.

22. Orfeu

Em seguida, a imagem de alguns desenhos. Esses são esboços que fiz para a ópera *Orfeu e Eurídice*,[110] de Gluck,[111] realizada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1983. A direção era de Fernando Bicudo[112] e a regência de Romano Gandolfi.[113]

---

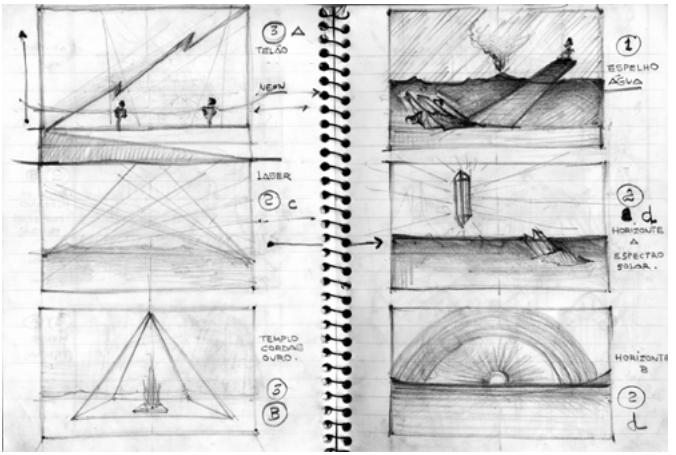
109 Referência a "Estratos", composição de 1999 que foi comentada por Tato Taborda em seu depoimento inicial.

110 *Orfeu e Eurídice*, com música de Christoph Willibald von Gluck, coreografia de Gasparo Angiolini, cenografia de Giovanni Maria Quaglio e libreto de Ranieri de Calzabigi, teve sua estreia em 5 de outubro de 1762.

111 Christoph Willibald von Gluck, (1714–1787), compositor alemão voltado para uma renovação da ópera, no sentido de uma intensificação do diálogo com a tragédia grega, de menor espetaculosidade e maior expressividade, e de uma dimensão supranacional, de que são exemplares, entre outras, composições como *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767), *Iphigénie en Aulide* (1774), *Armide* (1777) e *Iphigénie en Tauride* (1779).

112 Fernando Bicudo, diretor e produtor brasileiro, nascido em 1946. Formado em economia na Uerj, adido cultural da Embaixada do Brasil em Ottawa, nos anos 1970, gerente de marketing da Petrobras Internacional em 1974, diretor da Brazam International Trading Corporation entre 1979 e 1984. Foi diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro nos anos 1980 e também do Teatro Amazonas, em Manaus, e do Teatro Arthur Azevedo de São Luís. Produziu e dirigiu mais de trinta óperas.

113 Romano Gandolfi (1934–2006), regente de orquestra e de coro italiano, que costumava alternar as duas funções. De 1968 a 1970 dirigiu o coro do Teatro Colón de Buenos Aires; em seguida, de 1971 a 1983, o do Teatro Scala de Milão, de 1984 a 1992, foi conselheiro artístico e diretor do coro do Grande Teatro do Liceu de Barcelona, e em setembro de 1998 fundou o Coro Sinfônico Giuseppe Verdi de Milão. Colaborou, entre outros maestros, com Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, James Levine, Zubin Mehta, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Pierre Boulez.



C. W. Gluck. *Orfeu.* Direção: Fernando Bicudo. Regência: Romano Gandolfi. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1970. Estudo. Foto: acervo Hélio Eichbauer

23. Gershwin

A imagem seguinte é da encenação de *Porgy and Bess*,[114] de George Gershwin, realizada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1986, montagem feita com a Opera Ebony[115] de Nova York. A direção era de Felicia Weathers[116] e a regência de Warren George Wilson.[117]

---

114 *Porgy and Bess*: ópera do compositor norte-americano George Gershwin (1898–1937), com libreto de DuBose Heyward e letras de Heyward e Ira Gershwin, inspirada no romance *Porgy*, também de DuBose Heyward, e na peça posterior com o mesmo nome, escrita por ele, ao lado de Dorothy Heyward, sua mulher. Voltada para a vida dos negros americanos da Carolina do Sul, na década de 1920, estreou no outono de 1935 em Nova York com um elenco composto exclusivamente de cantores negros e com uma diretora de coro também afro-americana – Eva Jessye.

115 Opera Ebony, companhia de ópera afro-americana, criada por Benjamin Matthews, Sister M. Elise Sisson e Wayne Sanders em 1973.

116 Felicia Weathers, soprano norte-americana, nascida em 1937, cuja carreira se desenvolveu sobretudo na Alemanha, onde colaborou com frequência com o maestro Herbert von Karajan. Notabilizou-se atuando como a *Salomé,* de Richard Strauss, a Donna Anna em *Don Giovanni*, de Mozart, a Elisabeth de *Don Carlos*, de Verdi, a *Aída*, de Verdi, a *Madame Butterfly*, de Puccini, entre outros trabalhos. Dirigiu, entre outras óperas, *Madame Butterfly* para a Ebony National Opera, em Nova York, e para a Heidelberg Oper, na Alemanha, *Il trovatore* na Filadélfia e *Porgy and Bess* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

117 Warren George Wilson (1934–2011), pianista e maestro, formado pela Juilliard School, com estudos com Adele Marcus, Pierre Bernac e Darius Milhaud. Dirigiu a Choir Academy do Harlem por dez anos, foi diretor musical do Opera Theatre da Boston University por nove anos e também do grupo de câmara The David Ensemble.

G. Gershwin. *Porgy and Bess*. Direção: Felicia Wheathers. Regência: Warren George Wilson. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1986. Foto: Dedé Veloso/acervo Hélio Eichbauer

24. *Estrangeiro*

Passo agora para um show, o *Estrangeiro*,[118] do Caetano Veloso. Ele me pediu como cenário a reprodução do telão do segundo ato de *O rei da vela*, o da montagem do Oficina. Ele foi reproduzido na capa do disco também.

Caetano Veloso. *Estrangeiro*. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Rio de Janeiro, 1989. Foto: João Farkas/acervo Hélio Eichbauer

118 *Estrangeiro*, disco lançado em 1989 por Caetano Veloso. Teve produção de Peter Scherer e de Arto Lindsay e a participação de Naná Vasconcelos, Carlinhos Brown, Bill Frisell e Marc Ribot, entre outros músicos. O show foi realizado no mesmo ano.

A reprodução do telão do segundo ato da peça eu tive que refazer, porque o José Celso tinha incendiado o anterior, como um ritual.

25. *Livro vivo*

A próxima imagem mostra o cenário de um outro show que fiz com Caetano, o *Livro vivo*,[119] que tinha uma grande escultura suspensa, em movimento. Ela era um móbile com movimentos aleatórios.

Caetano Veloso. *Livro vivo*. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Rio de Janeiro, 1998. Foto: acervo Hélio Eichbauer

119 A base do show era o disco *Livro*, lançado por Caetano Veloso em novembro de 1997, ao mesmo tempo que saía o seu livro *Verdade tropical* pela editora Cia. das Letras. O disco incluía, entre outras faixas, uma versão *rap* de "Navio negreiro", do poeta Castro Alves, uma regravação de "Na Baixa do Sapateiro", de Dorival Caymmi, e de "Minha voz, minha vida", composição de Caetano Veloso gravada originalmente por Gal Costa.

26. *A flauta mágica*

Mozart. *A flauta mágica*. Direção: Moacyr Goés. Regência: Silvio Barbato. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2004. Foto: Luiz Henrique Sá/acervo Hélio Eichbauer

Essa é a foto de uma cena de *A flauta mágica*,[120] de Mozart, ópera que foi montada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 2004. A direção era de Moacyr Góes,[121] a regência de Silvio Barbato,[122] o cenário foi feito pelos pintores de arte da Central Técnica do Teatro Municipal.

É uma ópera que eu estudei muito em Praga, porque lá Mozart regeu pela primeira vez o *Don Giovanni*[123] justamente no teatro que eu frequentava. Assistia,

---

120 *A flauta mágica*: ópera em dois atos com música de Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) e libreto de Emanuel Schikaneder, cuja estreia se deu em 30 de setembro de 1791 no Theater auf der Wieden em Viena.

121 Moacyr de Góes Filho, diretor de teatro, TV e cinema, nascido em Natal em 1959. Criador, ao lado da pesquisadora e tradutora Beti Rabetti, da Companhia de Encenação Teatral (CET) que, entre 1988 e 1993, contando, entre outros, com os atores Leon Góes, Maurício Marques, Floriano Peixoto, Claudia Lira, Paula Newlands e Paulo Vespúcio, encenaria *Baal*, de Bertolt Brecht, em 1988, *Os cegos*, de Michel de Ghelderode, e *A trágica história do Dr. Fausto*, de Christopher Marlowe, em 1989, *A escola de bufões*, de Michel de Ghelderode, em 1990, *Os gigantes da montanha*, de Luigi Pirandello, em 1991, *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e *Epifanias* (baseado em *O sonho*, de Strindberg), em 1993. Foi professor da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), diretor artístico do Teatro Glória, do Teatro Carlos Gomes e da Casa de Cultura Laura Alvim, dedicando-se, mais intensamente, desde os anos 2000, à direção de cinema e TV.

122 Silvio Sergio Bonaccorsi Barbato (1959–2009), maestro e compositor brasileiro, morto precocemente num desastre aéreo, autor do balé *Terra brasilis* (2003), de *O Guarani, canto de guerra, canto de vitória* (2004), das óperas *O cientista* (2006), *Carlos Chagas* (2008) e *Simon Bolivar* (inacabada, 2009), entre outros trabalhos.

123 *Don Giovanni*, ópera em dois atos com música de Wolfgang Amadeus Mozart e libreto de Lorenzo Da Ponte, cuja estreia foi em 29 de outubro de 1787 em Praga.

então, a muitos concertos de obras de Mozart, porque ele morou em Praga, em Salzburg e em Viena. É um trabalho que está muito ligado à minha formação na Europa.

Mozart. *A flauta mágica*. Direção: Moacyr Goés. Regência: Silvio Barbato. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2004. Foto: Luiz Henrique Sá/acervo Hélio Eichbauer

27. Verdi

Encerro esta sequência de imagens de cenários com um trabalho que realizei em 2004, outra ópera montada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. *Macbeth*[124] de Verdi, com direção de Sergio Britto[125] e regência de Silvio Barbato.

124 *Macbeth*, ópera em quatro atos e dez quadros, inspirada pela peça de Shakespeare, com música de Giuseppe Verdi e libreto de Francesco Maria Piave, com acréscimos de Andrea Maffei, cuja estreia ocorreu em Florença em março de 1847.

125 Sergio Pedro Corrêa de Britto (1923–2011), ator, produtor e diretor teatral brasileiro, um dos fundadores do Teatro dos Sete, nos anos 1950, e do Teatro dos Quatro, nos anos 1980. Participaria também do Teatro Maria Della Costa, do Teatro de Arena, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e, nos anos 1970 e 1980, sob a direção de Amir Haddad, Jorge Lavelli, Victor Garcia e Gerald Thomas, entre outros encenadores, se voltaria para trabalhos com maior exigência experimental. Atuou também em cinema e televisão, trajetória narrada pelo ator em *O teatro e eu*, autobiografia publicada em 2010.

Verdi. *Macbeth*. Direção: Sergio Britto. Regência: Silvio Barbato. Projeto cenográfico de Hélio Eichbauer. Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2005. Foto: Luiz Henrique Sá/acervo de Hélio Eichbauer

[*Palmas*]

Debate

MOACIR CHAVES: Queria em primeiro lugar agradecer o convite para vir aqui fazer esta pergunta, porque foi um momento maravilhoso ouvir o Tato e ouvir o Hélio, duas pessoas tão especiais, tão queridas, e com trabalho tão importante.

Tato, eu queria fazer uma pergunta a você, naturalmente ligada a teatro. Queria que você falasse sobre como se dá – como se deu ao longo do tempo talvez – uma depuração da experiência do trabalho em teatro no que se refere à inserção do seu trabalho musical em um jogo de alguma maneira com regras dadas, ou com regras que vão se estabelecendo ao longo de um processo. É claro que isso é múltiplo, porque, além de cada obra ter especificidades, você trabalha com diversos diretores, portanto com diversas maneiras de perceber e de estabelecer esse jogo.

Nós já fizemos muitas coisas juntos e acho que, porque um dos componentes essenciais, para mim, numa peça, é o componente sonoro, trabalhar com você, numa área tão sensível e tão particular, tem sido fundamental.

TATO TABORDA: Fui filtrando essa relação, que é uma relação muito intensa, para um grupo pequeno de diretores, de criadores, entre os quais o Moacir se inclui, que são parceiros junto aos quais eu me disponibilizo completamente. Talvez o teatro seja o espaço onde eu pude exercer aquilo que admirei tanto em compositores como o Chico Melo, como o John Cage,[126] que é esse princípio do não arbítrio, de estar em disponibilidade irrestrita a um outro.

126 John Cage (1912–1992), compositor norte-americano, que teve papel transformador na música moderna, redefinindo a noção mesma de obra, inventando instrumentos (como os seus pianos

Raramente cheguei com o projeto fechado, pronto. Ele sempre foi modificado, transformado pelas questões que surgiam no dia a dia do trabalho, no embate diário. Mesmo o tédio que às vezes se estabelece no ensaio de teatro, esse tédio é precioso, é poder em repouso. Então, o teatro talvez tenha sido o meu espaço para exercer esse não arbítrio. Além da minha própria visão de determinado texto ou montagem, o meu trabalho é também de arregimentação dos desejos, das ideias e das visões de atores, de diretores e de colegas como o Hélio, por exemplo. Muitas vezes, o conceito inicial ia sendo transformado a partir de uma conversa com alguém como o Hélio, ou com um figurinista ou com um iluminador. Tudo isso é alimento precioso para o processo de criação.

FLORA SÜSSEKIND: Tato, já que você falou apenas brevemente sobre o seu trabalho em teatro no depoimento inicial, queria pedir a você para comentar alguns exemplos concretos desses processos de trabalho.

TATO TABORDA: Começo, então, pelas peças em que tive o prazer de trabalhar com o Hélio, que foram, como eu disse no começo da minha fala, o *Turandot*, de Brecht, e a *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues, dirigidos pelo Aderbal Freire Filho, e *O mercador de Veneza* e *O avarento*, dirigidos pelo Amir Haddad.

No caso de *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues, por exemplo, eu tinha como orquestra o coro de vizinhos, que percorre a peça inteira como um coro grego, comentando, espelhando as situações. Eu montei, então, com esse coro de vizinhos, uma orquestra onde cada um participa com objetos característicos da identidade do respectivo personagem. A orquestra era composta, portanto, de objetos do cotidiano, como um ralador de legumes, uma campainha, um pente, um batedor de ovos, etc. Isso foi surgindo a partir de dois meses de convivência com aqueles atores, aprendendo deles o que eles podiam ou queriam que eu compusesse para eles.

---

preparados), disseminando a busca de elementos do acaso e da harmonia presente na natureza. Entre seus trabalhos, estão *Imaginary landscape n.º 4* (1951), peça para 12 aparelhos de rádio (sintonizados ao acaso), 24 instrumentistas e um regente; as *16 Sonatas e 4 Interlúdios* para piano preparado (1946–1948); *Theater Piece n.º 1* (1952), peça criada e apresentada enquanto ele trabalhava no Black Mountain College, e que incluía uma série de performances simultâneas (improvisações ao piano de David Tudor, leituras de poemas por M.C. Richards e Charles Olson, dança de Merce Cunningham, espécie de palestra do compositor sobre budismo, além de quatro *White paintings* de Robert Rauschenberg suspensas no teto); *4'33"* (4 minutos e 33 segundos), também de 1952, peça na qual o intérprete se mantém em silêncio por esse período de tempo; *Cheap imitation* (1969), uma apropriação da música de Erik Satie, em especial de *Socrate*, composta cinquenta anos antes; *Roaratorio* (1979), composição utilizando palavras extraídas do *Finnegans wake*, de James Joyce.

Já numa peça como *No verão de 1996,* montada pelo Aderbal, que era também o autor, foi uma situação completamente diferente. Eu estava envolvido em outra montagem na época e Aderbal já estava avançado nos ensaios. Eu só pude entrar na produção bem tarde, porque ele demorou para terminar o texto e porque, quando começou a ensaiar com os atores, eu não podia ainda me engajar no trabalho.

Resumindo, eu tive um mês de trabalho e havia um texto com 25 canções explícitas, sem contar as intervenções musicais todas para costurar a peça. Durante vinte dias eu compus uma média de mais de uma canção por dia e, ao mesmo tempo que tinha que compor, tinha que ir aos ensaios e precisava ir apresentando as canções para o Aderbal e para os atores, precisava estar interagindo com eles. Foi um processo muito concentrado no tempo, mas, a partir do momento em que ele começou de fato a acontecer, foi como uma avalanche.

O processo de trabalho, também nessa época, com a Companhia dos Atores[127] na encenação de *Tristão e Isolda*[128] em 1996 foi muito vertical. Eles são todos muito estudiosos e o Enrique Diaz[129] alimentava os atores e os colaboradores com informações que subsidiavam o trabalho de todos. Foi, então, uma viagem vertical, na qual todos os atores tocaram instrumentos, alguns que nunca tinham tocado instrumentos antes. O Cândido Damm,[130] por exemplo,

---

127 A Companhia dos Atores foi criada oficialmente no Rio de Janeiro em 1990, constituída pelos atores Enrique Diaz, César Augusto, Marcelo Olinto, Marcelo Valle, Gustavo Gasparani, Bel Garcia, Susana Ribeiro e Drica Moraes. Na verdade, o grupo começara a se constituir com a montagem de *Rua Cordelier*, em 1988, dois anos antes. Em 2012, Enrique Diaz e Drica Moraes anunciariam a saída do grupo e em 2015 morreria precocemente a atriz Bel Garcia. Mas o grupo prossegue em atividade, e em 2016 o espetáculo *Conselho de classe*, com texto de Jô Bilac e direção de Bel Garcia e Susana Ribeiro, completaria sete temporadas em três anos.

128 Ficha técnica de *Tristão e Isolda*, montagem de 1996 da Companhia dos Atores: adaptação: Filipe Miguez; direção: César Augusto e Enrique Diaz; cenografia: Maurício Sette; figurino: Marcelo Olinto; iluminação: Maneco Quinderé; direção musical: Tato Taborda; trilha sonora: Tato Taborda; elenco: André Monteiro de Barros, Anna Cotrim, Beth Goulart, Cândido Damm, Enrique Diaz, Ernani Moraes, Jitman Vibranovski, Susana Ribeiro.

129 Enrique Diaz, diretor e ator brasileiro, nascido no Peru em 1967, um dos criadores da Companhia dos Atores, da qual participou de 1990 a 2012. Dirigiu, entre outros trabalhos, *Rua Cordelier*, *Tempo e morte de Jean Paul Marat* (1988), *A Bao a Qu (Um lance de dados)* [1990], *A morta* (1992), *Melodrama* (1995), *A paixão segundo G.H.* (2002), *Ensaio.Hamlet* (2004), *Gaivota* (2006), *In on it* (2010). Ao lado da atriz Mariana Lima e de um grupo de artistas multidisciplinares, participaria, em 2011, da criação do Coletivo Improviso, que produziu *Não olhe agora* (2003) e *Otro* (2010).

130 Cândido Damm, ator e diretor brasileiro, nascido no Rio de Janeiro em 1955, com trajetória prolífica no teatro e trabalhos realizados sob a direção de Aderbal Freire Filho, Amir Haddad, Antonio Pedro, Enrique Diaz, Domingos Oliveira, Moacir Chaves, Naum Alves de Souza, entre outros. Na TV, teve atuação regular na versão de 2001 do *Sítio do Picapau Amarelo* e no seriado humorístico *Os caras de*

começou a tocar serrote. Eu construí um serrote para ele tocar e todos os outros atores tocavam flautas e instrumentos formais ou informais, e a música foi surgindo desse convívio cotidiano, de quase dois meses, com eles.

Em outros casos eu podia contar com músicos profissionais, como na montagem de *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, dirigida pelo Amir, que tinha três instrumentistas. Aí foi um processo de composição mais ou menos convencional, no qual eu trabalhava com os músicos isoladamente e levava os resultados prontos para a montagem. Convivia com eles, mas não tinha necessidade de estar permanentemente lá, interagindo. Então, é um espectro muito, muito amplo de possibilidades.

Também há o caso dos trabalhos com o Moacir Chaves. Esse é talvez o grupo com o qual ultimamente eu tenho tido mais contato, mais intimidade, e com o qual tenho me sentido muito à vontade trabalhando. São várias configurações, porque são atores muito talentosos, e uma combinatória diferente na relação com um grupo amplo de atores é quase sempre um trabalho que surge desse convívio permanente e também de ouvir o Moacir e de ouvir os atores.

MARIA ODETTE MONTEIRO: Faço atualmente uma dissertação de mestrado cujo tema são as cenografias do Hélio Eichbauer para peças de Nelson Rodrigues. Mas não é sobre Nelson Rodrigues que vou falar aqui. Eu queria fazer uma pergunta ligada a uma curiosidade minha sobre a trajetória do Hélio: saber se ele em algum momento teria trabalhado como ator ou se já pensou em dirigir um espetáculo.

HÉLIO EICHBAUER: Eu dirigi alguns espetáculos, ao longo da minha carreira. Já dirigi uma peça de Jean Genet, *Alta vigilância*,[131] fiz uma codireção de *Salomé*,[132] de Oscar Wilde, no Museu de Arte Moderna, com o Martim Gonçalves. Dirigi todos os trabalho que apresentei no Parque Lage, eram conferências-espetáculos, eu fazia performances. Trabalhava como ator e diretor também nesses eventos que eram fulminantes, nesses eventos únicos, que se completavam em um dia. E algumas vezes já trabalhei sim, como diretor. Mas prefiro fazer cenário.

JARDS MACALÉ: Queria fazer uma pergunta para o Tato, meu amigo querido. Nós tivemos uma mestra em comum, e essa mestra, além da beleza interior

pau (2010–2013). Em cinema, participou, entre outros filmes, de *O país dos tenentes*, *Romance da empregada*, *Quem matou Pixote?* e *Estorvo*.

131 *Alta vigilância*, peça do escritor francês Jean Genet (1910–1986), publicada em 1947.

132 *Salomé*, peça do escritor irlandês Oscar Wilde (1854–1900), escrita originalmente em francês em 1891, quando ele passava uma temporada em Paris, e traduzida para o inglês em 1894 por Lord Alfred Douglas.

dela, foi quem nos fez amar a música. Ela era extremamente desengonçada, lembro dos olhos esbugalhados dela, era magrinha, frágil, mas tinha uma beleza estética estranhíssima, ela era assim. Então, vejo a Geralda, eu vi um pedaço da construção da Geralda, a Geralda também tem um ar dessa mulher, dessa pessoa, é meio desengonçada, é meio esbugalhada, mas é de uma beleza incomum. Quanto tempo levou para sabermos que ela era mulher, lembra? Foram quase três anos de observação. Eu gostaria então que você me falasse da nossa querida Esther Scliar, nossa mestra, e de como essa mulher levou à Geralda, outra mulher.

TATO TABORDA: É, a Esther Scliar... Eu tinha uns 16 anos mais ou menos e fui até a Escola de Música Villa-Lobos porque me disseram que havia uns professores de música interessantes lá. Eu tocava guitarra nessa época, tinha um grupo de rock, e, chegando lá, abri uma porta meio por acaso e lá estava a Esther Scliar dando aula, era uma aula de análise estrutural. Ela tocava a *Sonata Waldstein*[133] de Beethoven e ia analisando com os alunos a sonata e mostrando que certo fragmentozinho se transformava naquele outro, que certa frase era comprimida depois e virava o segundo movimento e mostrava como essas pequenas partículas depois se reorganizavam e geravam outras partes da estrutura.

Eu fiquei maluco com aquilo, de pensar que música podia ser aquilo também! Até então música era um desfrute, um prazer, uma experiência dionisíaca, mas perceber que música, além disso tudo, ainda era uma linguagem foi uma revelação. Pensar a música como um discurso, que pode ser organizado e pensado intelectualmente, que pode ser sentido como fluxo de energia modulado em vários níveis e que você pode ter controle sobre cada um dos níveis nesse fluxo, essa foi, digamos, a revelação que eu tive naquele momento, sentado ali atrás ouvindo aquela aula. Pensando hoje, e isso não estava tão claro naquela época, vejo que foi ali que teve início o meu processo de viver a composição como caminho.

Eu me lembro que, em alguns momentos, os alunos faziam perguntas inteligentíssimas e ela dava respostas inteligentíssimas e tocava exemplos ao piano, e eu estava fascinado com aquilo. Em alguma hora eu me atrevi a fazer uma pergunta; e sabe-se lá que idiotice eu devo ter perguntado àquela altura do campeonato, eu não estava nem muito seguro de estar entendendo aquilo tudo. Mas ela foi tão generosa que pescou, na minha pergunta, alguma particulazinha que fazia sentido e me deu uma resposta em direção àquela partícula, ignorando todo o resto da ignorância. Ela sentiu que, de alguma maneira, aquela partícula tinha algum sentido e podia gerar um engajamento.

---

133 Trata-se da *Sonata para piano n.º 21* em dó maior, Op. 53, de Beethoven (1770–1827), concluída por ele em 1804. Era dedicada ao conde Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein.

A Esther tinha essa coisa meio desengonçada, como você falou. As aulas eram maravilhosas! Pensando assim no que foram a Esther e o Koellreutter na minha formação, é inevitável atribuir um aspecto mais feminino à Esther e masculino ao Koellreutter, um aspecto materno e outro paterno. Esther me acolheu, me trouxe para dentro da linguagem musical, enquanto Koellreutter me despachou para o mundo. Até muitas aulas eram na casa dela, acho que você teve muitas aulas na casa dela também. Eram aulas intermináveis, nas quais ela tovava um exemplo no piano, pegava na estante uma partitura, viagens que iam de Guillaume de Machaut,[134] no século XV, até Webern[135] e Boulez,[136] no século XX, e voltavam para o século XVI, sem escalas. Em seguida ela mostrava alguma obra que tinha acabado de compor. Eram aulas intermináveis, viagens em que o tempo parava. Já nas aulas que a gente tinha na escola de música Villa-Lobos era diferente. As aulas acabavam muito tarde à noite e a gente saía depois andando pela rua, no centro deserto do Rio. A aula continuava, não é? Andando, íamos às vezes para algum restaurante, íamos alguns alunos. Ela tinha a característica de não conseguir falar e andar ao mesmo tempo. Então, íamos andando e, de repente, quando ela começava a conversar com você, o grupo ia se afastando e você ficava para trás, no *tête-a-tête* com ela.

Mas, mudando de moça, a Geralda é uma moça mais robusta, apesar de muito delicada. Eu demorei alguns anos para descobrir que era uma entidade feminina, mas não é tão frágil quanto a Esther era. Eu nunca tinha pensado nessa ligação, mas, é claro, vem dali, você acabou de desvendar essa chave. Obrigado a você por isso!

---

134 Guillaume de Machaut (?1300–1377), compositor e poeta francês, que também seguiu carreira eclesiástica. Renovador da poesia francesa, autor de 22 *rondeaux*, 44 baladas, 19 *lais*, 24 motetos, 33 *virelais*, uma *chanson royal* e uma *complainte*, foi um dos mais importantes compositores da Ars Nova e um dos criadores da canção polifônica. Compôs, entre outras obras marcadas por complexos esquemas rítmicos, canções como *Rose, liz, printemps, verdure, fleur, baume et très douce odour* e *Pour quoy me bat mes maris?*, a *Missa de Notre Dame*, o moteto *Qui es promesses – Ha fortune – Et non est*.

135 Sobre Anton von Webern, ver nota 49, p. 135.

136 Pierre Boulez (1925–2016), compositor, maestro, professor e ensaísta francês, um dos nomes fundamentais na criação musical erudita contemporânea. Como regente, esteve à frente da Orquestra de Cleveland (1967–1972), da Orquestra Sinfônica da BBC (1971–1975) e da Orquestra Filarmônica de Nova York (1971–1977). Produziu, ao lado de Patrice Chéreau, a versão integral de *O anel dos nibelungos* do Centenário no Festival de Bayreuth (1976–1980). Compositor, entre outras obras, de *Le marteau sans maître*, peça de 1954 com base na poesia de René Char, de *Pli selon Pli (Portrait de Mallarmé)*, peça para soprano e orquestra, de 1957, que receberia versões diversas ao longo de sua trajetória, *Répons*, peça dos anos 1980 (1981–1988), *Notations*, peça da década de 1990. Autor, entre outros estudos, de *Penser la musique aujourd'hui* (1963).

LÍGIA VEIGA: Eu tive o prazer de estudar com o Hélio, quer dizer, estudo até hoje de certa maneira, pois ele é o meu mestre. E com o Tato eu já tive também o prazer de trabalhar. E estou encantada com esse encontro hoje, é importantíssimo, é um encontro histórico para a gente que vive e trabalha em arte aqui no Rio de Janeiro, é muito importante ouvi-los falando das suas experiências. Eu estava pensando aqui e tentando sintetizar o que eu realmente gostaria de saber tanto do Hélio quanto do Tato... Partindo, então, da ideia de que o artista existe porque o mundo não é perfeito, queria perguntar o que parece fundamental para vocês no teatro e na música, neste momento que a gente está vivendo agora.

TATO TABORDA: Eu não sei... Eu acho que, brevemente, o que é fundamental neste momento é ter parceiros. Ter parceiros é ter a clareza de que você não está sozinho, que você tem com quem interagir e que o resultado dessa interação é maior do que a pura soma aritmética das partes. Tem uma sinergia que resulta desses encontros. Acho que o principal é descobrir que você tem parceiros, ir atrás desses parceiros e trabalhar com eles.

HÉLIO EICHBAUER: E não perder a humanidade. O Svoboda, que foi o meu mestre, era um gênio voltado para a técnica, para as projeções, para a cinética, mas era sempre o ser humano, na realidade, que interessava. Trata-se de não perder a humanidade, você não pode deixar a técnica destruir o que você tem de mais próprio e mais misterioso, essa a ideia. Quanto ao que você falou sobre ser artista, não sei mais o que eu sou, não sei o que é isso de "ser artista", eu sou uma pessoa do Brasil e crio, como outros também. Como o Tato falou, é importante ter parceiros, ter amigos. Mas quando você diz "artista", Lígia, eu não tenho muito essa dimensão sobre o que eu sou exatamente. Talvez não existisse antes o que existe hoje de tão cruel, porque é muito injusto o Brasil, o mundo, atualmente, com as pessoas tão pobres e carentes, então é complicado pensar nessa dimensão artística. Quando se diz "artista", não sei a dimensão que isso realmente tem.

LUIZ HENRIQUE SÁ: Eu queria agradecer primeiro o convite para vir aqui fazer essa pergunta e aproveito para agradecer mais uma vez ao Hélio por poder acompanhar o trabalho dele tão de perto. O que eu queria perguntar é sobre o seu processo de adaptação e o do seu trabalho, quando você voltou para o Brasil depois de Praga. Como foi essa mudança de volta? Como se transformou aquilo que você aprendeu num país socialista, num país de clima frio e de condições culturais tão diferentes das do Brasil? Como essa mudança afetou esteticamente o seu trabalho?

HÉLIO EICHBAUER: Depois de certo tempo na Europa, eu quis voltar para o Brasil. Eu queria trabalhar no Brasil... Eu conheci os diretores e atores do

Oficina quando eles passaram por Praga e eu os recebi lá. Foi quando tive vontade de voltar. Mas só que voltei para o Brasil e fui para Cuba, e Cuba me deu também, como país socialista, a versão socialista dos trópicos, que era diferente. Quando você fala do frio, talvez o mais importante seja a questão da luz, porque a luz nos trópicos, a luz no Brasil é diferente da luz dos países gelados. E na realidade eu trabalhava muito em preto e branco e sem a cor, eu trabalhava com a luz, com a soma das cores, e no Brasil aconteceu que se apresentou essa questão da paleta, da cor em *O rei da vela*. Hoje eu faço figuração policromada e abstração PB, cor e não cor.

ALEXANDRE FENERICH: Um privilégio estar aqui. Muito bom, muito bacana esse encontro. Tenho uma questão para o Tato. Eu também tive aula com o Koellreutter. Eu tinha 16 anos e tinha aula com aquele senhor, já nos seus oitenta anos, ou talvez menos, não sei, e aí eu me lembrei agora de uma coisa que ele me falou uma vez, com relação à musica oriental. O que ele comentou foi que a admiração dele com relação à música oriental – que tinha uma estrutura, e instrumentos e regras muito claras e assimiladas – era de ver ali uma possibilidade de improvisação e de criação. Essa era a grande descoberta que ele tinha feito quando viajou e que ele quis trazer para a gente ali. E aí eu vejo você tocando a Geralda e me vem essa imagem do Koellreutter e eu sei da sua história com o aikido, e também com a cultura oriental, então eu queria que você desenvolvesse essa história do Koellreutter e da cultura oriental.

TATO TABORDA: Obrigado, Alexandre. Essa peça de que mostrei um fragmento em que estou tocando com a Geralda chama-se *Tao sertão*. Eu organizei no CCBB um evento em 2002, cujo foco era o Koellreutter, só que de uma forma indireta. Cada concerto lidava com algum aspecto da biografia do Koellreutter, da prática dele. Ele chegou aqui no Brasil em 1937 e, a partir da década de 1960, morou nove anos no Japão, e depois mais sete anos na Índia, e esteve também em Seul por algum tempo. Ele voltou para o Brasil em 1975, acho. Eu conheci o Koellreutter na volta dele para cá. Ele voltou para cá transformado por esse trânsito. Ele voltou com questões muito fortes a respeito da percepção do tempo, da relação entre os opostos, uma percepção diferente da ocidental.

Isso foi muito marcante para a geração de músicos como eu, o Tim Rescala, o Chico Melo e você, Alexandre, que tivemos contato com o Koellreutter depois dessa itinerância. *Tao sertão* puxava esse aspecto do Japão na biografia do Koellreutter. O Chico Melo fez uma peça chamada *Todo canto*, onde havia uma fronteira entre o canto tradicional indiano e o canto operístico. Koellreutter, quando na Índia, criou uma escola de música... Na verdade, essa foi a maior ocupação do Koellreutter, mais do que dar aulas, ele criou ambientes culturais por onde passou, no Brasil, em São Paulo, em Salvador e fora do Brasil

também. Em todos os lugares ele deixou ambientes culturais interessantes, efervescentes.

Então os universos pessoais para essa peça eram dois, para mim muito próximos: um é o aikido, uma arte marcial japonesa que faço há bastante tempo, e o outro é a roça, e eu tenho muita identidade com o ambiente rural. Quando o Raul, meu filho, que está ali atrás, nasceu, nós moramos na roça, no mato mesmo, dois anos direto. Então sempre foram dois universos muito presentes para mim. Na ideia de fazer a homenagem ao Koellreutter surgiu naturalmente o encontro desses dois universos, porque o personagem que representa o universo da roça, meu ex-caseiro Manoel Fremano, me lembrava o Koellreutter de alguma maneira. Esse senhor, Manoel Fremano, explica com a linguagem dele, muito simples e muito profunda, todos os fundamentos da arte do machado. Isso começa a se entrelaçar com a arte da espada, uma arte tradicional japonesa, e os códigos de ética de um e de outro lado começam a se cruzar, de forma que um universo começa a explicar o outro. A Geralda é, digamos, a orquestra que acompanha esse encontro.

Manoel Fremano explicando a arte do machado em *Tao sertão*, 2002. Fotograma do vídeo feito pelo fotógrafo Flávio Ferreira/ acervo do artista

Pensando no Koellreutter, vejo que o que ele trouxe do Oriente foi talvez a percepção de que, além das coisas nomeáveis ou visíveis na linguagem musical, que você pode organizar e ter clareza de que isso é um som, aquilo é um acorde, etc., ele começou a desenvolver uma percepção de que existia entre essas entidades uma energia tensional, digamos assim, que liga uma nota a outra, que

não é audível e que talvez seja dependente da cultura, mas que existe de fato. Ele sempre chamou a minha atenção para realidades específicas e esse foi um pouco o papel dele na minha formação, apontar para diversas coisas, apontar para músicas de diversas culturas, para a música japonesa, para a música da Índia, da China. E não só para essas coisas específicas, mas prestar atenção naquilo que está entre as coisas, no caso específico da linguagem musical, essa energia tensional que conecta os elementos, que não é audível, que não é visível, mas que conecta os elementos, como a matéria escura do universo.

Se a gente pensa isso numa escala macrocósmica, imaginamos o universo composto pelo que a gente concebe como matéria, partículas muito pequenas, mas entre essas partículas há uma quantidade gigantesca do que se chama massa escura, que não é percebida e que, no entanto, assegura que aqueles corpos e constelações de corpos estejam naquelas relações de distância e movimento. Acho que isso tem a ver, no plano do discurso sonoro, com essa conexão entre o que se apresenta como fenômeno audível e as forças tensionais que lhe dão sustentação. O contato com Koellreutter foi trazendo isso à tona.

TOMÁS RIBAS: Infelizmente não fui aluno do Hélio, mas ele está sempre me ensinando alguma coisa toda vez que a gente se encontra. Da última vez que a gente se encontrou, eu dei uma carona a você para casa depois do ensaio de *Antônio e Cleópatra*,[137] e conversamos sobre a cor e sobre como você aprendeu a trabalhar em preto e branco na Tchecoslováquia. E eu comentei como estava sendo difícil, para mim, trabalhar com a cor. Eu realmente acho a cor um dos grandes mistérios do mundo. Você me falou, então, do cenário da ópera *Macbeth*, que é um cenário preto e branco e você me disse que faria a luz também. Então, eu queria que você falasse um pouco sobre o processo de trabalho de fazer a luz e o cenário de *Macbeth*.

HÉLIO EICHBAUER: Eu desenhei a luz com a Adriana Ortiz,[138] do Teatro Municipal. Ela preparou todo o *light design*, todo o esquema de projetores, e eu preparei a luz com aqueles filtros cinzas de cinema, porque o cenário era preto e branco, com textura. Então eu quis fazer o que eu aprendi lá fora – a divisão do espaço por cortinas de luz. Mas, na realidade, nós nos encaminhamos para um céu azulado, porque era preciso, e há também uma projeção de fogo

137 *A tragédia de Antônio e Cleópatra*, peça de William Shakespeare, apresentada por volta do ano de 1607 no Blackfriars Theatre ou no Globe Theatre pelos King's Men e impressa em 1623.

138 Adriana Ortiz, iluminadora, designer de luz, operadora de luz. Trabalhou como coordenadora técnica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e administra atualmente a empresa D5, de produção técnica e logística teatral. Assina a iluminação de *Zero de conduta* (1994), *Cinco homens e um segredo* (2016), *Hedda Gabler* (2007), entre outros espetáculos.

constante na cena das bruxas. Essa questão da cor, nós sempre conversamos sobre isso, sobre a cor, porque ela é mesmo muito difícil de usar em iluminação, assim como é difícil de usar em pintura também, não é? Não parece real. O Svoboda trabalhava só com luz branca e com camadas de luz. Ele criou equipamentos específicos, havia, por exemplo, a chuva de vapor que se condensava e criava o efeito que hoje se obtém com o *fog*. Mas naquela época não havia a *fog machine*, o efeito então era feito com chuveiro de luz, partículas de água que secavam ao longo da trajetória de descida, de precipitação.

Você estava falando de *Antônio e Cleópatra*,[139] de Shakespeare, que é o trabalho que nós vamos fazer proximamente e que você vai iluminar. Geralmente em teatro se usa menos cor, se usa mais cor em balé, em ópera, em música popular. Mas trabalhei com luz branca muitas vezes em shows de música também. O *Macbeth* foi assim – havia momentos mais perfeitos em relação à luz e outros em que a cor foi importante, foi por isso que optei por uma cor azul, por conta do fundo. E ópera é meio romântica, então é difícil você sair do esquema policromado, a não ser que seja uma composição muito contemporânea, aí sim você pode trabalhar com a ausência total de cor.

RODOLFO CAESAR: Eu tenho uma pergunta para o Tato, mas antes de tudo preciso agradecer ao Hélio pelo grande barato que foi ver o seu trabalho e rever algumas coisas a que tive a oportunidade de assistir, como *O balcão* e *O rei da vela*. E uma vez você participou de um evento do qual eu também participei, mas não tivemos contato. Foi um festival de música eletroacústica no Parque Lage, e eu agradeço a você 28 anos depois pela sua participação.

Tato, eu vim aqui com uma pergunta, você pode imaginar, de ordem bioacústica, por compartilhar do seu interesse por esse campo, mas, depois do que o Alexandre Fenerich falou, eu resolvi mudar. Você falou do tripé Esther Scliar, Cursos Latino-Americanos, Koellreutter, e eu noto hoje o seu empenho com o aikido, então eu queria saber, com relação aos Cursos Latino-Americanos – que tinham um projeto ideológico muito nítido, muito claro –, se hoje você ainda concilia essa vertente ideológica com o Dô ou se ele não deixa mais espaço para isso.

TATO TABORDA: Bela pergunta. Na verdade, quando comecei a frequentar os Cursos Latino-Americanos eu tinha 17 anos. Frequentei por doze anos, em dez edições diferentes. Esse projeto tinha realmente um viés ideológico forte,

---

139 A montagem de 2006 de *Antônio e Cleópatra* a que se refere Hélio Eichbauer tinha a seguinte ficha técnica: direção: Paulo José; tradução e adaptação: Geraldo Carneiro; cenografia: Hélio Eichbauer; figurino: Kika Lopes; iluminação: Tomás Ribas; direção musical: Ernani Maletta; direção corporal: Márcia Rubin; elenco: Ana Kutner, Caco Ciocler, Clarice Niskier, Flávio Bauraqui, Lourival Prudêncio, Márcio Vito, Maria Padilha, Mário Borges, Nicolas Trevijano, Paulo Hamilton.

tanto que aqueles professores incríveis e renomadíssimos se despencavam da Europa, conseguiam liberação da sua carga horária e apoio das suas instituições de fomento para participarem desse projeto. Na verdade, foi a existência desse projeto ideológico que deu condição para que os cursos resistissem. Os professores não recebiam um tostão, eles vinham para cá, da América Latina, da Europa, de todas as Américas, e passavam 15 dias numa cidade qualquer, afastada, em algum país da América Latina, e foram vários – Brasil, Uruguai, Argentina, Colômbia, Bolívia, República Dominicana, Venezuela. Só no Brasil aconteceram seis edições dos cursos.

Aquilo era um caldeirão mesmo, onde uma mesma ideia podia ser verticalizada ao longo desses 15 dias. Dormia-se muito pouco ao longo desses dias. Acho que eles eram a realização prática daquele conceito do filósofo romeno Cioran,[140] que achava que o problema do pensamento é que você tinha que dormir, aí você interrompia o pensamento, não conseguia levá-lo às últimas consequências e isso era um problema, porque, quando você o retomava, nunca era naquele ponto de ebulição alcançado no dia anterior. Você achava que o retomava, mas, na verdade, perdia quase tudo e tinha que recomeçar de novo. Por isso ele preferia não dormir... Mas os Cursos Latino-Americanos eram um pouco um exercício dessa espiral na qual as ideias podiam se aprofundar muito. E a existência desse núcleo ideológico, com um viés da esquerda latino-americana mais radical, foi que deu condição para que ele existisse. Era por comungar desses ideais que todos os envolvidos deram sustentação para esses cursos, os professores especialmente, e os alunos iam porque queriam ter contato justamente com aqueles professores. No momento em que, por razões históricas, desaparece essa motivação comum, e nossos parâmetros ideológicos são outros, aí você começa a relativizar uma série de coisas que eram absolutas antes. Eu não sinto, neste momento, condições favoráveis para que aquilo que aconteceu de maneira tão natural naquela época aconteça hoje.

Mesmo assim, acho fundamental esse exercício de descobrir quem são os parceiros com quem você pode trabalhar, com quem você pode fazer coisas juntos. Acho importante que outras estruturas, quer dizer, não aquelas sintonizadas com aquela época, mas estruturas equivalentes em ressonância à vibratilidade do que nos é contemporâneo, sejam criadas, com objetivos talvez parecidos com aqueles, para que haja oportunidade de outras gerações terem contato com o trabalho realizado no continente latino-americano. Ao longo

140 Emil Cioran (1911–1995), escritor e filósofo romeno radicado na França, autor de *Nos cumes do desespero* (1934), *O livro das desilusões* (1935), *Breviário de decomposição* (1949), *Silogismos da amargura* (1952), *A tentação de existir* (1956), *Exercícios de admiração* (1986), entre outras obras.

desses 12 anos frequentando os Cursos Latino-Americanos, eu tive a possibilidade de conviver com amigos uruguaios, argentinos, bolivianos, venezuelanos. E isso por anos seguidos. Anualmente nós nos encontrávamos e dizíamos o que tínhamos feito, mostrávamos as obras, fazíamos planos, projetos, como foi esse com a Orquestra Experimental de La Paz, com o Cergio Prudencio, que eu encontrei nos Cursos Latino-Americanos desde 1979. Então, eu espero que outras gerações possam se beneficiar de ambientes como aqueles e acho que a responsabilidade é um pouco nossa também de fazer com que isso aconteça.

Eu acho que não respondi completamente à sua pergunta que tinha um aikido aí em algum lugar. Pois é, a primeira coisa do Dô é escolher a instrução correta, e, a partir desse momento, se você está convicto de que aquela instrução é a melhor, você se entrega de corpo e alma a repetir, repetir, repetir, até que, em algum momento, talvez, você possa ser agraciado, por alguns instantes, com a possibilidade de trilhar esse trilho invisível da forma perfeita.

Você também é um devoto do Dô à sua maneira, Rodolfo, aliás, como existem poucos no Brasil... Então a ideia do Dô pressupõe a instrução correta, pressupõe que você encontre a instrução correta. E ela nem sempre está nas instituições. Na maior parte das vezes ela não está nas instituições. Você tem que montar esse pacote você mesmo e ir atrás das pessoas, mas há exceções. Você, por exemplo, dá aula numa instituição com muitas amarras na tradição musical ocidental mais conservadora, mas tem um grupo de alunos e criadores como o Alexandre, que estão contigo lá enfrentando as asperezas do entorno, ralando e atuando. Então é isso, o Dô pressupõe a instrução correta e a disposição para percorrer esse caminho árduo, e os Cursos Latino-Americanos tratavam disso também.

LIDIA KOSOVSKI: Hélio, eu queria perguntar sobre as parcerias longas que você teve com alguns diretores, com o Luiz Antônio Martinez Corrêa, o Carlos Queiroz Telles e depois com o Ulysses Cruz. Você podia falar um pouquinho sobre a especificidade de trabalhar com esses diretores?

HÉLIO EICHBAUER: Na realidade, o ideal seria trabalhar com um diretor só e com um grupo com o qual você pudesse dialogar e, no final das contas, nem dialogar mais, quer dizer, com o qual você pudesse trocar outro tipo de ideias, sem precisar falar muito, porque a palavra não alcança às vezes certas áreas, certas coisas que a gente quer dizer. Ao longo desse tempo todo eu trabalhei com diretores de teatro muito bons, e – claro – com outros não tão bons assim. A cenografia, quando é boa, é uma direção também, ela propõe uma direção, é uma espécie de direção plástica do trabalho, do drama. Meu professor chamava a isso de psicoplástica, dizia que a cenografia era um corpo vivo, em movimento, que era abstrato, mas estava em movimento, pulsava. Trabalhar

com esses diretores foi ótimo, mas o ideal talvez fosse trabalhar com um só, como aconteceu com o Svoboda em sua fase mais criativa, quando trabalhou com Otomar Krejča,[141] o grande mestre do teatro europeu da época, dos anos 1960 e 1970. Ele foi um dos maiores diretores da Europa. Foi quando houve maior harmonia e maior cumplicidade entre os criadores, em que se viu mais a importância da obra.

Eu queria aproveitar essa resposta para voltar à questão do Tomás Ribas. Acho que eu respondi mal a você, Tomás, ao falar sobre cor. Porque acho que quem usa bem a cor são os pintores, são os impressionistas, os fauvistas, os expressionistas, esses é que sabem usar a cor na obra de arte e na pintura. É aí que ela é mais interessante, mais interessante do que na iluminação cênica. Uma obra como *As ninfeias*,[142] de Claude Monet, por exemplo, ninguém faz isso com a iluminação. Era isso que eu teria a acrescentar.

INÊS CARDOSO MARTINS MOREIRA: A minha pergunta é também para o Hélio. Estou voltando, por coincidência, de uma viagem a trabalho com a Lúcia Coelho[143] e com o Jorginho de Carvalho,[144] e hoje de manhã, comentando que

---

141 Otomar Krejča (1921–2009), diretor, ator de teatro e dissidente tcheco. Ao lado do dramaturgo Karel Kraus, do cenógrafo Josef Svoboda e dos atores Jan Triska e Marie Tomasovado, foi um dos fundadores, em 1965, do Teatro Za Branou [*Teatro atrás da porta*], de Praga, que seria fechado em 1972, depois da invasão soviética da Tchecoslováquia em 1968. Afastado do Za Branou em 1971, ele seria forçado a se exilar, dirigindo mais de quarenta espetáculos em outros países europeus e voltando a Praga somente em 1989. Entre suas montagens mais importantes dos anos 1960, estiveram encenações de Shakespeare, de *As três irmãs* e *Ivanov*, de Tchekhov, de *O papagaio verde*, de Arthur Schnitzler, de *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, além da direção de dois textos de Milan Kundera – *Os donos das chaves* e *Jacques e seu mestre*. E, fora da Tchecoslováquia, a direção, em 1974, de *Platonov*, de Tchekhov, na Alemanha, e em 1979, de *Esperando Godot*, de Beckett, no Festival de Avignon, entre outros trabalhos.

142 *As ninfeias* constituem uma série de mais de duzentas pinturas realizadas por Claude Monet (1840–1926) durante as últimas três décadas de sua vida (entre 1895 e 1926), retratando os nenúfares do lago do jardim de sua casa em Giverny.

143 Lúcia Coelho (1935-2014), diretora e autora teatral dedicada sobretudo ao teatro infantojuvenil, responsável, entre mais de quarenta espetáculos, por criações como *Tá na hora, tá na hora* (1978), *Duvi-de-o-dó* (1979), *Passa, passa tempo* (1980), *O bicho esquisito* (2003).

144 Jorge Carvalho Moreira, iluminador e professor do curso de cenografia da Unirio, nascido no Rio de Janeiro em 1946. Teve papel fundamental na especialização e na modernização do trabalho de iluminação cênica no Brasil, tendo realizado o projeto de luz de espetáculos como *Cemitério de automóveis*, de Fernando Arrabal, com direção do franco-argentino Victor García, em 1970; *Gracias, señor*, criação coletiva do Teatro Oficina, em 1972; *Missa leiga*, de Chico de Assis, com direção de Ademar Guerra, em 1972; *A gaivota*, com direção de Jorge Lavelli, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1974; *Pano de boca*, de Fauzi Arap, com direção de Antônio Pedro, em 1975; *A chave das minas*, de José Vicente, com direção de Ivan de Albuquerque, em 1977; *Trate-me leão*, do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, com direção de Hamilton Vaz Pereira, em 1977; *Aquela coisa toda*, também do Asdrúbal, em 1979; *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de José Renato, em 1979; *Besame mucho*, de Mario

haveria o seu depoimento na Casa Rui, ele me contou uma história curiosa sobre o período em que você dava aula na Unirio. Ele contou que entrou, na verdade, para a universidade para substituir você, porque você tinha tentado pedir demissão várias vezes e não o deixavam sair, contou que você praticamente teve que fugir de lá... E comentou também que você dava aula de iluminação lá também... Eu não sabia de nada disso porque, infelizmente não cheguei a ter aula com você na Unirio. Então a minha pergunta se desdobra um pouco. Primeiro gostaria que você falasse um pouco sobre esse período na Unirio, como era a sua relação com os alunos, se foi uma experiência legal. E, em segundo lugar, queria voltar um pouco à pergunta do Tomás – que, aliás, foi meu colega na Unirio – e pedir que você falasse dessa relação do cenário com a luz, queria saber como você pensa a cenografia, se quando você faz o projeto cenográfico já pensa também a iluminação ou se você pensa primeiro o cenário e depois vai discutir com o iluminador, para aí pensarem juntos como tudo vai funcionar.

HÉLIO EICHBAUER: Eu penso sempre na luz, porque eu construo as minhas próprias maquetes, que são objetos tridimensionais e às vezes com textura também. Na própria maquete, eu trabalho recortes no teto e coloco gelatinas, às vezes de cor, às vezes difusores, e coloco tudo na luz do sol, porque a luz do sol é o que mais se assemelha à experiência de Newton. A luz do sol com anteparo, com recorte... Isso filtra a luz solar como o raio de um refletor sobre a maquete, sobre as formas, sobre a forma escultórica. Sempre penso na luz. No Brasil, até os anos 1960, até meados dos anos 1970, era o próprio cenógrafo, junto com o diretor, que iluminava o espetáculo. Eles contavam com o eletricista da casa, porque todo teatro tinha o seu eletricista, que cuidava da manutenção e montagem do equipamento, emendava os fios... Essa profissão de *light designer*, de desenho de luz, ela surgiu a partir dos anos 1970. E o Jorginho de Carvalho é justamente um dos precursores desse trabalho, não é?

INÊS CARDOSO MARTINS MOREIRA: É.

HÉLIO EICHBAUER: Jorginho de Carvalho é muito amigo meu também. Recentemente fizemos uma viagem à África, fomos a Angola e foi muito interessante... Fomos fazer um espetáculo musical sobre a sereia Kianda,[145] que é

Prata, com direção de Aderbal Freire Filho, em 1983, *Nó* (2005), *Belle* (2014), *Cão sem plumas* (2017), da Cia. de Dança Débora Colker, entre outros trabalhos.

145 A palavra quimbunda "kianda" designa um ser fabuloso que domina mares, lagos e rios, divindade das águas que pode tomar muitas aparências e se dissolver no mar, que pode fazer tanto o bem quanto o mal. A expressão costuma ser traduzida em português como "sereia". E há a Kianda, que é a rainha das kiandas e que mora no mar. Ela é a mais poderosa de todas as sereias. Em Angola se respeita muito a Kianda e

um personagem mítico da cultura angolana. O Jorginho foi iluminar o espetáculo e aí conversamos muito, exatamente por conta do céu africano, pois, com a proximidade do deserto, existe sempre uma névoa que torna o céu dourado. Por isso, em determinadas partes da África, sobretudo onde há deserto, a cor azul não aparece nunca no céu... E então nós trabalhamos muito a cor azul, e eles ficaram fascinados, ficaram fascinados com o índigo, o *indigo blue*, esse pigmento azul que surgiu na África através do contato com a Índia. Porque não existia na África o azul, por conta desse céu dourado, âmbar.

Então é interessante observar a luz, a impressão da luz sobre as formas e a projeção na parede da sua casa de árvores e de folhas em movimento. Tudo isso é iluminação, e tudo isso é iluminação cênica. Na realidade o estudo da luz começa na sua casa, no seu estúdio e na rua, é isso.

a cada ano se celebra um ritual festivo de adoração no início de novembro. Nele se reúnem cantos, danças e muita comida para fazer um banquete; em seguida, há uma procissão marítima, durante a qual, em meio a um batuque, a comida é lançada ao mar para alimentar a Kianda.

JOSÉ RESENDE

RONALDO BRITO

A reunião do escultor José Resende e do crítico e escritor Ronaldo Brito para um depoimento conjunto no âmbito da série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos, que acabaria acontecendo no dia 22 de maio de 2015, já estava em nossos planos há bastante tempo. É evidente que os dois poderiam estar ao lado de muitos outros artistas, escritores, intelectuais. No entanto, para quem viveu no Brasil dos anos 1970 e 1980, foi inequivocamente muito forte a atuação conjunta dos dois na discussão dos limites do circuito de arte, da formação do artista no país e das noções de moderno e contemporâneo, tendo em vista a experiência artística e a história da arte brasileira.

Lembrem-se, nesse sentido, dois textos seminais de intervenção cultural assinados pelos dois. Um deles, "Mamãe Belas-Artes", publicado no jornal *O Beijo*, em 1977; o outro, anterior, "O boom, o pós-boom e o dis-boom", publicado no semanário *Opinião* em 1976 e assinado também por Carlos Zilio e Waltercio Caldas, voltados ambos para a política da arte, para a relação entre produção e mercado e para formas possíveis de inserção crítica no sistema de arte brasileiro. Lembre-se, ainda, que participaram juntos, ao lado de Carlos Vergara, Bernardo Vilhena, Carlos Zilio, Cildo Meireles, Luiz Paulo Baravelli, Rubens Gerchman e Waltercio Caldas, da criação e da edição da revista *Malasartes*, cujos três números foram publicados no Rio de Janeiro entre 1975 e 1976. E também do projeto de brevíssima duração de *A Parte do Fogo*, em 1980, ao lado de Cildo Meireles, João Moura Jr., Paulo Venancio Filho, Paulo Sergio Duarte, Rodrigo Naves, Waltercio Caldas e Tunga.

Não foi, porém, apenas a força da contribuição conjunta dessa geração de críticos e artistas para a emergência de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil o que nos levou a colocar lado a lado Ronaldo Brito e José Resende no encontro realizado no Centro de Pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa. Mas há igualmente, ao longo da trajetória de ambos, a relevância do diálogo continuado entre produção e crítica, de que podemos destacar não só os diversos exercícios analíticos de Ronaldo sobre o trabalho de José Resende, entre eles "Em forma de mundo" (publicado em *José Resende*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998), mas também o modo como contribuiu para a

sua compreensão, como curador de exposições fundamentais do artista como a de 1998 no Centro de Arte Hélio Oiticica (RJ), com obras produzidas entre 1974 e 1998, nas quais sublinharia "a noção de movimento", a concentração "no aqui e agora", a capacidade de adaptação criativa às circunstâncias, desconstruindo-as, reconstruindo-as "em função da liberdade da forma"; e a exposição composta apenas de grandes esculturas realizada em 2011 no MAM-RJ, na qual se procuravam evidenciar as características dessas obras em grande escala que parecem "convocar uma experiência física".

Por outro lado, como observaria Paulo Sergio Duarte, em comentário no *Jornal de Resenhas* sobre a exposição de 1998, a relação do crítico com essa obra de "caráter essencialmente móvel", cuja fluência busca se adaptar criativamente às contingências do mundo, cumpriria papel marcante na reflexão de Ronaldo Brito sobre "o modo de estar no mundo da arte" em fins do século XX e sobre "o caráter necessariamente transitivo da forma para fixar sua paradoxal dimensão ontológica". Pois Ronaldo pensa o trabalho da crítica como uma experiência de convívio intenso, sistemático, com a obra, com o ateliê, com os processos de trabalho e materiais. Não à toa, no catálogo da exposição de José Resende de 2011, artista e crítico literalmente conversam sobre os trabalhos expostos. Não à toa, Ronaldo se ressentiria (com razão), ao longo do depoimento na Casa Rui, da falta de um convívio da mesma ordem por parte dos leitores de sua poesia e dos relatos breves que tem publicado nos últimos anos, obra cuja singularidade e exigência necessariamente exercem função transformadora sobre aqueles que de fato dialogam com ela.

Depoimentos

JOSÉ RESENDE: Uma conversa com Ronaldo Brito sobre o passado é algo raro, que eu me lembre nunca houve. Em geral suas propostas são de fazermos alguma coisa, são planos futuros: de exposições, textos, livros. Algo para a frente. Talvez agora mais velhos e quem sabe mais ranzinzas, se falamos do presente, do que ocorre agora, em geral tem sido para criticar e reclamar.

Dizer que minha geração viva um "momento de transição" é uma afirmação genérica, talvez banal, mesmo porque o Brasil parece estar sempre em transição. O que talvez seja uma qualidade, mas pode ser ao mesmo tempo um grande problema. Transformações rapidamente se revertem em regressões. Aqui o difícil é ver alguma coisa se sedimentar. Mas, para começar a conversa, quem sabe seja esse um bom ponto de partida, até mesmo para que venha a ser contestado.

A divisão em décadas é sempre um critério arbitrário e pouco confiável para se caracterizar um período histórico. Entretanto a década de 1980 marca transformações estruturais para a produção de arte no país. Pode-se afirmar que até

os anos 1960 e 1970 o meio de arte era tão restrito que, se houvesse uma festa no Rio ou em São Paulo, alguns poderiam ficar chateados de não terem sido convidados, mas a grande maioria dos artistas em atividade estaria presente. Sendo que, principalmente no Rio, estariam presentes também os mineiros e gaúchos, que já eram cariocas, assim como os paraibanos, cearenses, pernambucanos e até baianos. Paulistas menos e mais esporádicos.

Até a minha geração, o trabalho necessariamente passava por discutir e instituir novas linguagens, transformar, propor com originalidade algo que se acrescentasse ao conjunto daquelas produções que julgávamos as mais significativas, pois essa era inclusive a expectativa da geração que nos precedeu e que, com muita generosidade, nos convocava como seus aliados e assim nos incentivava.

Essas iniciativas eram ambiciosas. Participamos da criação de escolas, galerias, publicações, como se tudo em termos institucionais estivesse para ser feito e a nossa ação inaugural devesse se dar no sentido de oferecer substrato cultural a uma atividade marginal, que não contava nem com a legitimação acadêmica como a literatura, nem tinha a rica sociabilidade que a música detém desde sempre em nosso país, talvez até maior e mais abrangente que a do futebol.

Nossa preocupação era inserir a produção das artes plásticas no debate cultural. Note-se que em São Paulo, no *Jornal da Tarde*,[1] que graficamente foi revolucionário, a seção de cultura se intitulava "Divirta-se". Nesse contexto, as artes plásticas, que nem mesmo poderiam disputar um lugar no *show business*, como o teatro ou o cinema, não eram coisa séria, quando muito, aqui e ali, um texto mais poético e competente de quem gostaria mesmo era de tratar ou de fazer literatura, mas que, na disputa de um emprego no jornal, acabava se dedicando a escrever sobre o que acontecia naquela outra área. Foi nesse contexto que nossa produção se iniciou.

Data dos anos 1980 uma ampliação repentina, em escala nacional, do chamado meio de arte. Aliás, não só de produtores. As atividades ligadas às artes passaram também a ter um caráter profissionalizante. A chamada "geração dos anos 80", que nos sucede, já de início apareceu desfrutando de uma condição muito mais concreta, tanto para seu trabalho como para uma carreira profissional. E isso ocorre por meio de várias instâncias institucionais: a academia, que passa a abrigar em nível universitário a formação desses novos profissionais que se multiplicam país afora, e o mercado, que passa a absorvê-las de forma mais consistente.

1 O *Jornal da Tarde* foi um jornal diário publicado em São Paulo, de 4 de janeiro de 1966 a 31 de outubro de 2012. Inicialmente era uma publicação vespertina, passando a matutino em 1988.

O que paulatinamente perde espaço é a atividade crítica através da imprensa, que passa a se abrigar na universidade, o que era raro até então. Núcleos de produção acadêmica nessa área começam a surgir no interior das universidades, inclusive a carreira se organiza e mestres, doutores e até livres-docentes são titulados. Nos jornais a militância crítica é substituída por colunas meramente de serviço, apenas informativas, nada opinativas, e quando sub-repticiamente o fazem é sempre buscando legitimar o já legitimado, o exótico pela graça da notícia, mas quase sempre para argumentar de forma superficial e irresponsável questões alheias aos trabalhos utilizando-os como álibi para tratar de economia, minorias, ecologia, transexualidade. Qualquer desculpa vale para não falar do trabalho em si. Hoje fala-se mais sobre os preços alcançados pelas obras em leilões e galerias do que sobre elas.

Curiosamente, de um momento para outro, nota-se que essa nova geração não tinha como nós qualquer disposição ao gregário, de articular ações e preocupações comuns, mesmo quando logo de início foram apontados como aqueles que estavam promovendo "a volta à pintura". Justiça devo fazer aqui ao Leonilson,[2] embora por depoimento pessoal, pois ele foi o único que tive a oportunidade de assistir tentando agir na mobilização de seus colegas. Que eu saiba, não houve outros. Todos partiram para suas carreiras solo sem que jamais se visse qualquer tentativa de discutir o contexto cultural em que estavam inseridos.

Por mais que certa ingenuidade própria do jovem fosse justificativa, o fato é que aceitaram e se submeteram de cara à legitimação da "Grande Tela",[3]

---

2 José Leonilson Bezerra Dias (1957–1993), pintor, desenhista, escultor, nascido em Fortaleza. Com estudos na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) e na Escola de Artes Aster, em São Paulo, realizou uma obra com forte dimensão autobiográfica e voltada para as formas orgânicas, as cartografias do corpo, para imagens próximas ao pictográfico – de pedras, vulcões, montanhas, instrumentos, cruzes, pontos cardeais. Assim como para o uso gráfico e poético da palavra e para o registro das vivências mais miúdas, de que foram exemplares, entre outros trabalhos, exposições como "Anotações de viagem", realizada na Galeria Luisa Strina, em São Paulo, em 1989, na qual trabalharia com costuras feitas com botões, pingentes e bordados, ou como *O perigoso* (1992), série de sete desenhos em que trataria da condição de portador do vírus HIV.

3 Bienal da Grande Tela foi o nome pelo qual ficou conhecida a 18ª Bienal Internacional de São Paulo, com curadoria de Sheila Leirner e projeto expográfico do arquiteto Haron Cohen. Foi aberta ao público em 4 de outubro de 1985. A mostra estava organizada em dois núcleos principais – o histórico (localizado no primeiro pavimento do Pavilhão do Parque Ibirapuera) e o contemporâneo, localizado em três grandes corredores no segundo pavimento, nos quais se viam, ao lado umas das outras, telas de grandes dimensões de artistas internacionais e de jovens pintores brasileiros, sugerindo-se propositadamente, com essa disposição, "uma única pintura interminável".

promovida pela Sheila Leirner[4] responsável pela Bienal de São Paulo, poucos anos após o início de suas atividades como pintores, onde se reproduzia, claro, o de sempre: misturar tudo para depois dizer que tudo está confuso. Mas até isso não os afetou minimamente.

A diferença básica é que é um grupo grande de artistas que passa a ter uma condição mais concreta tanto de sua atividade profissional como consequentemente de uma carreira profissional mais consistente. Isso muda completamente a perspectiva em relação àquela em que nós nos encontrávamos. Acho que isso se processa com uma rapidez muito grande. A ampliação de um campo antes restrito dilui aquilo que para nós era muito necessário, um instinto gregário natural e necessário para existirmos, que desaparece. Nós tivemos da geração anterior um chamamento para atuar, fomos conclamados e incentivados a participar de um processo no qual eles já vinham envolvidos. Acho que isso se dissolve. Passa a não mais existir, o que fez muita diferença.

A constatação é triste, pois sem dúvida aqueles da minha geração não conseguiram ou talvez não fosse mesmo mais possível manter projetos comuns, o fato é que também não agregamos aliados às nossas causas, como a geração anterior havia feito conosco. O que, para nós, teve como consequência a nossa própria desmobilização. Cada um de nós partiu para um caminho próprio.

O Ronaldo Brito aparece no meu depoimento justamente aqui. Por maiores que sejam as distâncias que se estabeleceram nos percursos dos trabalhos daqueles que aqui estou chamando de minha geração (não vou discriminar nomes, por achar que isso não me compete, deixando em aberto para que sejam identificados), o fato é que tivemos o privilégio de conviver, ser questionados e incentivados por ele, um crítico raro não só aqui, mas em qualquer parte do mundo, principalmente a meu ver pela qualidade de possuir e acreditar no seu olho.

Essa qualidade faz que ele sempre fale de dentro do trabalho, estabelecendo assim pontes de entendimento que nem sempre são evidentes e facilmente percebíveis por quem faz. Os textos do Ronaldo podem ser até dubitativos em relação a várias questões, mas sempre peremptórios em relação às certezas às quais seu olho atribuiu sentido. Por mais feroz que seja sua oposição a um determinado trabalho, e ele sabe arrasá-lo como ninguém, tem-se nele sempre um generoso aliado.

---

4 Sheila Leirner, crítica de arte nascida em São Paulo em 1948, colaboradora do jornal *O Estado de S. Paulo* desde 1975. Atuou como curadora geral de duas bienais internacionais de São Paulo (as de 1985 e 1987). Autora de *Arte como medida* (1983) e *Arte e seu tempo* (1991), entre outros trabalhos.

Mas, voltando ao caráter histórico do depoimento, o Ronaldo além dessa capacidade única, ou até pela evidência dela, estimulou e na verdade formou ou influenciou, posso afirmar, praticamente todos, ou quase todos aqueles que passaram a escrever sobre arte depois dele, com raras exceções. Mas o tal dom do olho é intransferível, e eu tenho convicção de que aqueles que se encantaram com seu entusiasmo e envolvimento com a produção de arte não se dão conta dessa diferença, e as razões que os movem acabam sendo muitas vezes distintas ou até contrárias às dele.

Muito recentemente voltamos a trabalhar juntos, depois de muito tempo, na exposição de trabalhos meus no MAM, aqui no Rio, em 2011.[5] Fazia doze anos que tínhamos feito juntos uma exposição[6] no Centro de Arte Hélio Oiticica, e pelo menos para mim foi como se retomássemos uma conversa sem interrupção.

Pensando nesse lugar do diálogo com o Ronaldo, onde sempre encontro afinidades e parece reconstituir um solo que me parece comum de pensamentos em relação à arte sob vários aspectos, passo agora àquela segunda parte do que são algumas das reclamações sobre o que está ocorrendo no meio de arte. Quem sabe assim caracterizar melhor o que genericamente se pode chamar de transição que vivemos.

Em uma entrevista recente, uma participante da última Bienal de São Paulo se definiu como "artista visual". Uma denominação pouco usual, mas que, pensando bem, é oportuna e precisa para a maioria das pessoas que exercem essa atividade hoje em dia. "Artistas" era o nome genérico que se usava para pintores, escultores, gravadores, etc. Mais recentemente foi adotado "artista plástico", nome de uma sonoridade horrível e completamente impreciso para denominar essa atividade.

"Artista visual" define com mais precisão principalmente o que mais predominantemente se produz hoje: uma arte que visa a visibilidade. Diz o velho Aurélio: "Visualizar – tornar visível, mediante manobra ou procedimento. Visibilidade – qualidade de visível. Visível – 1. Que se pode ver; claro, aparente, perceptível, visivo, 2. Patente, manifesto".

Manobras ou procedimentos para tornar visível a rigor não é uma definição que se possa generalizar, pois na maioria das vezes o que a arte faz é driblar o visível para possibilitar outras formas de ver. Pode-se mesmo dizer que arte visa mais o invisível do que sua própria visibilidade. O inesperado, o surpreendente,

---

5 Essa exposição de José Resende no MAM do Rio de Janeiro, com curadoria de Ronaldo Brito, foi realizada de 10 de junho a 14 de agosto de 2011.

6 Trata-se de exposição que reuniu vinte obras de 1974 até 1998, que foi realizada de 18 de agosto a 18 de outubro de 1998, com curadoria de Ronaldo Brito, no Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro.

aquilo que faz perceber algo que era imperceptível, é o que move a arte. Além disso, espera ser sempre mais do que a sua compreensão primeira, imediata. Por mais efêmera que seja, toda boa arte trisca com a perenidade, que se mantenha gerando sentidos e exatamente não se aprisione em uma visibilidade determinada e definitiva.

Há, portanto, um evidente problema em juntar sob um mesmo nome atividades tão distintas, até diametralmente opostas em seus objetivos, como a arte que se quer visual e espera uma efetiva visibilidade e a outra, denominada genericamente arte, que busca, ao contrário, desdobrar sentidos.

Distinguir uma coisa da outra é o que urge ser feito. Inclusive para dissolver confusões decorrentes de compará-las por qualidades que são na verdade contraditórias, ou seja, exatamente o que qualifica uma é necessariamente o melhor argumento para desqualificar a outra.

Qualquer comparação de valor entre elas é não só errada como improcedente. Ambas podem conviver perfeitamente, desde que cada uma em seu lugar, sem serem confundidas. Muito menos cabe comparar se uma é mais ou menos importante do que a outra, pois reivindicam importâncias completamente distintas.

No campo da visualidade, as qualidades que diferenciam um bom produtor gráfico, por exemplo, ou alguém da programação visual de uma agência de publicidade referem-se a um tipo de eficiência no âmbito da comunicação, que, no caso dessa atividade, são os parâmetros adequados para serem avaliados.

Assim como, talvez de forma mais óbvia no caso de um bom redator de agência, por exemplo, que não pode ser analisado pelo mesmo critério de qualidade de um romancista, poeta ou mesmo ensaísta ou jornalista. Seria completamente equivocado pensar que a atividade que lhes é comum como escritores possa confundir e generalizar suas atividades, que são tão diversas quanto a intenções e procedimentos. Há exemplos de quem pratica a escrita, agindo nesses diversos meios ao mesmo tempo sem confundi-los e desempenhando com qualidade todos eles.

Já para aqueles que trabalham com a imagem, é mais difícil e raro, mas há exceções. Um exemplo óbvio é o Cássio Loredano,[7] um dos mais brilhantes desenhistas brasileiros, que atua só na imprensa e, como tal, é um excelente artista e ótimo jornalista.

---

7 Cássio Loredano, caricaturista e pesquisador da história da caricatura e do Rio de Janeiro, cidade onde nasceu em 1948. Colaborador, entre outras publicações, do *Opinião*, do *El País*, do *Frankfurter Allgemeine*, do *Estado de S. Paulo*, do *Libération*, de *La Repubblica*, *Il Globo*, *Stuttgarter Zeitung*, *Muncher Merkur*, *Deutsche Zeitung*, ao longo de mais de quatro décadas de carreira. É autor de livros sobre Nássara, Luis Trimano, Guevara, Figueroa e J. Carlos.

Diferenciar o que permaneceria sendo denominado arte daquela outra atividade praticada pelos "artistas visuais" contribui para dissolver dilemas e confusões que afetam instituições e agentes que nelas atuam, tais como:

1. Mercado e colecionadores

Para quem comercializa os "artistas visuais", a maior visibilidade favorece a venda daqueles trabalhos com maior impacto visual, de sentido evidente e inesperado, pois através dessas qualidades fixam de forma mais rápida e eficiente a identidade do autor, sendo que a novidade e o inusitado são valores importantes, pois aceleram seu reconhecimento e, para quem trabalha com o giro rápido de compra e venda, na expectativa de um grande potencial especulativo, o aumento rápido dos preços é parte do negócio. Portanto, mais do que a permanência, são a agilidade e a rapidez as qualidades a serem consideradas, pois depende disso o sucesso do empreendimento.

A imprensa hoje está mais atenta a esse processo, que nela se tornou dominante. Pode-se notar que já é uma norma que, ao mencionar o nome de um artista, se acrescente automaticamente o último valor de venda atingido, em leilões, por seus trabalhos.

Curioso também em relação ao mercado é o número significativo de artistas de sucesso que rapidamente desaparecem, sendo que isso não resulta em problema algum. Nunca se ouvem críticas ou reclamações de quem comprou confiando no critério do sucesso, assim como não abala neles a confiança em quem vendeu. Faz parte do jogo. Como na bolsa de valores, quem fez a jogada errada não pode se queixar, para recuperar, tem que partir para outra. Há uma característica meio regressiva nesse tipo de colecionador, pois a referência é a do álbum de figurinha: pelo menos uma de cada artista e se possível algumas carimbadas, o que reduz o risco.

Por outro lado, persiste ainda um interesse comercial que ocorre de forma completamente distinta, pode-se dizer com interesses e valores opostos. Trata-se daqueles colecionadores que arriscam pensando no futuro, apostam na permanência, não tem como objetivo a especulação, mas o patrimônio, o entesouramento. Trata-se do velho colecionador que gosta de garimpar, confia no marchand que faz o mesmo, ambos jogam no risco, apostam em comprar barato o que só se evidenciará com qualidade por sua permanência. Ao contrário do comprador que segue a evidência, a moda, esse outro jogador, a meu ver, gosta mais do jogo, no caso da arte.

Distinguir no mercado atividades e propósitos tão distintos só favorece os negócios, pois afastaria das transações muito do que possa ser considerado enganoso. Não misturar alhos com bugalhos só permite que todos ganhem mais, só que cada um a seu modo.

2. Museus

O fenômeno que se identifica e se pode generalizar com segurança, em nível internacional inclusive, é que a atualização dos acervos de museus passou a ser uma espécie de catalogação de tudo que aparece, ou seja a reboque do ritmo acelerado do mercado em apontar a novidade, influência que confunde a tradicional prerrogativa do museu como instituição que avaliza e referenda determinadas produções, passando a apenas acumular tudo que ocorre. Uma espécie de almoxarifado do que se produz.

Por outro lado, é hoje um item burocraticamente necessário a ser cumprido na consolidação da carreira de um artista visual ter obras suas adquiridas para o acervo de coleções importantes. Curiosamente, não é dada muita importância ao fato de o trabalho permanecer ou não eventualmente em exibição nesses acervos, nem mesmo de nunca ter sido exposto. Trata-se apenas de acrescentar ao currículo mais um item, estimulando *briefs* para sua divulgação na mídia.

Para os museus, ampliar seu acervo, como exibi-lo, passou a ser considerado uma atividade de importância secundária, pois é a programação de mostras temporárias que consegue atrair grande público, tornando-se esse o seu principal foco e objetivo, transferindo assim sua função institucional cada vez mais para o âmbito do espetáculo. São as grandes bilheterias que atraem bons patrocínios e deles dependem os museus para se manter.

Há grande diferença entre o significado de público relativo a espetáculos e aquele que diz respeito ao uso público do acervo de um museu. Para sua avaliação, é muito pouco significativa a quantificação do número de pessoas que o utilizam. Só como forma de argumentação, tomemos em comparação o exemplo similar de uma biblioteca. Seria considerar como critério de excelência não o acervo de títulos que possui e a possibilidade de usos que assim oferece, mas a simples quantificação do público que a frequenta.

A meu ver, seria conveniente que os museus passassem a diferenciar cada vez mais essas duas funções: aquela da ampliação de seus acervos de forma seletiva e não apenas cumulativa, aliada à eficácia de torná-los mais visíveis, separada com a maior evidência possível daquela de montar shows para grande sucesso de público, reconhecendo que não se trata de escolher uma função em detrimento da outra: ao contrário, devem se somar, mas confundi-las tem sido um desastre.

3. Teoria e crítica de arte *versus* curadoria

A teoria e a crítica de arte se tornaram hoje atividades predominantemente acadêmicas. São produzidas nas universidades e divulgadas em publicações muitas vezes vinculadas a essas instituições, ou apenas em revistas ou periódicos especializados.

Por outro lado, nas universidades se formam também hoje aqueles que exercem a função exclusiva de curadores. Na perspectiva das diferenciações que estamos tentando estabelecer, nota-se que a teoria e a crítica produzidas nessas instituições se focam mais especificamente naquilo que genericamente denominamos arte. Já aqueles que se especializam na área dita "curatorial" são levados a mirar sua atividade naquilo que caracteriza as "artes visuais", ou seja, aquela produção que busca a visibilidade.

Na prática desses curadores, são comuns, por exemplo, as exposições ditas temáticas, em que se inverte a perspectiva crítica, pois, em vez de se dedicar aos sentidos que possam atribuir a uma determinada obra, deslocam e reduzem aquilo que ela pudesse significar à função de ilustrar e assim se adequar ao nexo e à coerência do tema ou discurso da curadoria, que passa a ser então o protagonista, pois é o que dá sentido ao que ali está exposto. Muitas vezes, tratam de questões que não dizem nem respeito aos trabalhos e inclusive abordando temas estranhos à própria arte, o que muitas vezes serve de álibi para tratar de forma genérica e superficial questões complexas relativas à história, à sociologia ou à filosofia.

O que se percebe é que as exposições passam a ser uma forma de legitimar não os trabalhos expostos, mas aquele que os articulou daquela forma. Ou seja, é o discurso do curador que está em cena, não os trabalhos expostos.

Mas, em relação a isso, há que se concordar que o sentido atribuído àquela obra só colabora para que seu autor venha a ser identificado com mais facilidade e precisão, mesmo que, como em muitos casos ocorre, por meio de significados absolutamente estranhos à sua própria obra. Dessa forma, verifica-se que o trabalho dos curadores é não só coerente como vai de encontro a favorecer a visibilidade pretendida pelos "artistas visuais".

4. Produtores

Para aqueles interessados na visibilidade, é lógico que o mais importante é consolidar uma carreira, ser reconhecido, e a meta mais otimista é se tornar quão logo possível uma celebridade evidente. O trabalho vem a reboque desse desempenho.

Uma característica evidente dessa necessidade de identidade é perceptível pela rapidez com que os trabalhos bem-sucedidos passam a se autorreferenciar, para que deixem uma marca clara daquele que o produziu. É grande a rapidez com que os artistas visuais se tornam verdadeiros "acadêmicos de si mesmos".

Por outro lado, se o interesse estiver centrado na própria produção, esse artista tem que se submeter ao tempo que lhe é próprio, normalmente longo, pois a melhor perspectiva dele será que permaneça transformando seu trabalho durante toda a sua vida produtiva. Embora possa se tornar conhecido e até

reconhecido logo de início, o que o estimula não é a carreira, mas principalmente a continuidade de seu trabalho.

O esforço dessa análise vai no sentido de indicar que está havendo uma cisão e talvez estejamos vivendo aquela transição que mencionei. O fato é que, em relação ao lugar do meu próprio trabalho, da própria concepção do que faço, daquilo em que julgo ter me formado e que me estimula produzir, implica hoje fazer uma opção clara entre esses dois lugares tão distintos, sendo que, em relação a isso, não vejo problema algum. O que me incomoda é que a distinção entre eles, para mim tão flagrante, parece que ninguém nota.

Essa coisa de conversar sobre o passado[8] é algo que eu e o Ronaldo praticamente vamos inaugurar aqui, porque não é muito o nosso hábito. Mais velhos, a gente está reclamando do presente, mas rever o passado é uma coisa que, enfim, vou solicitar aqui auxílio dele para fazer.

José Resende. *Olhos atentos*, 2012. Foto: Francisco Alves/acervo do artista

8 Talvez caiba reproduzir aqui trecho de ensaio de Ronaldo Brito sobre o trabalho de José Resende incluído no catálogo da exposição realizada em 1998 no Centro Hélio Oiticica: *A vocação moderna para o atual – a célebre divisa emancipatória: viver no plano – é reinterpretada quase ao pé da letra: a maioria das peças de Resende se perfaz diante dos nossos olhos. Experimentá-las equivale a repassar suas manobras, acompanhar sua excêntrica desenvoltura, aderir a seu vir-a-ser no mundo. Neste sentido, são rigorosamente atuais – concentram-se, inteiras, no aqui e agora. Arriscaria mesmo a afirmar que, quando se realizam plenamente, as esculturas de Resende adquirem comportamento, ganham personalidade, terminam modelos para uma conduta contemporânea ao mundo. E o seu traço decisivo será o expediente, elevado assim à categoria de axioma poético: saber adaptar-se criativamente às circunstâncias, desconstruí-las, reconstruí-las em função da liberdade da forma.*

José Resende. *Sem título*, 2012. Foto: Antonio Saggese/acervo do artista

RONALDO BRITO: Quero agradecer a presença de todos aqui e o convite da minha querida Flora e da minha querida Tânia. Para mim, é muito prazeroso estar do lado do José Resende. E acho que estou numa situação ambígua. Nunca tive problema de falar, vocês sabem disso. Às vezes vocês podem ter problema de me ouvir, mas eu não tenho problema nenhum de falar. Agora, aqui, estou numa situação ambígua, porque estou acostumado a falar sobre os outros. Sobre os artistas, como crítico. Aqui, eu também estou sendo convocado para falar um pouco de mim como poeta, como homem que escreve poesia e tudo o mais. Eu vou me livrar disso rapidamente. Depois, se vocês quiserem, vocês façam questões.

Não sei se a palavra constrangimento é forte demais. Mas, de qualquer maneira, expressa certo desconforto em falar sobre a minha própria atividade. Porque, como crítico, eu sempre falo sobre o trabalho dos outros. Como professor, acho que sou um professor diferenciado, que adere muito de perto à matéria que ensino; enfim, sou tudo menos um desses professores gurus. Mas, além da ação crítica, estou sendo chamado para falar também como poeta e escritor. E o artista – fazendo essa diferença (que é, claro, muito relativa) com relação à figura do crítico – acho que ele quer é que os outros falem sobre a sua obra. É um tanto cabotino ficar discorrendo sobre si mesmo, sobre a própria obra. Na verdade, nem sei se tenho uma obra. Falar da minha atividade artística é algo a que não estou habituado, receio que fique uma coisa muito biográfica.

A minha atividade crítica foi basicamente motivada por aquela tradição moderna – que não sei se já se esgotou – da relação entre poeta e pintor, entre poeta e artista plástico. Aquela tradição, inaugurada por Diderot,[9] potencializada por Baudelaire,[10] e depois explorada pelos surrealistas. Posso dizer que, até hoje, trato meus textos críticos como poesia. Seja pelo cuidado formal, seja pela busca de força lírica. No final das contas, uma crítica expressiva. Falar da minha poesia é difícil, porque me vejo, antes de mais nada, se é que é possível definir algo assim, como poeta. E como alguém com uma ligação estreita não só com a arte, mas com a filosofia. Todo o meu chamado filosófico é um chamado sobretudo estético. Essa constelação começa lá no idealismo alemão, com o romantismo, essa ligação intrínseca entre filosofia e poesia. Não saberia dizer até que ponto isso transparece na minha crítica e na minha poesia.

A outra dificuldade que tenho de falar da minha poesia é pelo fato de, na verdade, eu ter publicado apenas dois livros. E mesmo esses livros não foram exatamente iniciativas minhas. *Asmas,*[11] o primeiro, resultou da ação de alguns amigos de juntar os poemas, inclusive de publicar e até pagar a edição do livro. Sobretudo Rodrigo Naves,[12] o crítico de arte de São Paulo. Enfim, era uma conjuntura afetiva e produtiva. Foi diagramado, por exemplo, pela Sula Danowski,[13] que era minha namorada na época e que realizou a programação visual. Assim, eu me sentia parte de um laboratório. Em determinado momento, quando foi ficando mais próximo o formato livro, mergulhei e acabei totalmente tomado. A produção de minha poesia é muito serial, um poema

9 Denis Diderot (1713–1784), escritor, enciclopedista e filósofo francês do século XVIII, cujos ensaios e comentários sobre artes plásticas configurariam uma nova forma de escrita crítica e fundariam, na moderna crítica de arte, a tradição dos escritores-críticos, na qual se incluiriam Stendhal, Musset, Baudelaire, Zola, Laforgue, Proust, P. Valéry, Apollinaire, Artaud, Breton, Malraux, Genet, Beckett, entre outros escritores.

10 Charles Baudelaire (1821–1867), poeta, tradutor, crítico francês, autor de *A Fanfarlo* (1847), *As flores do mal* (1857), *O spleen de Paris* (1869), entre outras obras, e também de escritos fundamentais de crítica de arte, como os comentários sobre os Salões de 1845, 1846 e 1859, o ensaio *Le peintre de la vie moderne* (1859), sobre Constantin Guys, e as reflexões sobre a obra de Delacroix, Courbet e Manet.

11 BRITO, Ronaldo. *Asmas*. São Paulo: Kairós, 1982.

12 Sobre Rodrigo Naves, ver nota 131, p. 219.

13 Sula Danowski fez sua formação na Esdi/Uerj (Escola Superior de Desenho Industrial), trabalhou na Funarte (Fundação Nacional de Arte) nos anos 1980, onde foi responsável pelo design gráfico de livros, catálogos, cartazes, partituras, capas de discos, brochuras, coleções. Em 1998, criaria a Danowski Design, empresa voltada sobretudo para projetos editoriais, para a criação de identidade visual corporativa e para o design de exposições.

vai saindo do outro. Também não sei se isso é visível para quem lê. E *Asmas* atendeu a essa circunstância.

Depois veio *Quarta do singular,*[14] publicado pela Duas Cidades na coleção Claro Enigma,[15] dirigida por Augusto Massi.[16] Meu amigo João Moura[17] editara um livro – *Páginas amarelas* – ali. Eu pressupunha que, de novo, se exerceria um laboratório, uma discussão sobre a poesia e com a poesia, era isso que me levava a participar do projeto. A motivação do livro pronto era, em certo sentido, secundária. O desafio consistia na discussão sobre a poesia, na ambiência da poesia. Mas foi um processo diferente. A coleção Claro Enigma talvez tenha sido a última coleção de poesia num âmbito mais público. Juntou um montão de gente. O meu maior interlocutor quanto à poesia sempre foi o João Moura Jr. Acredito que eu tenha conversado muito sobre poesia com o Paulo Sergio Duarte[18] também.

Fui formado numa ambiência de discussão, o Brasil que eu vivi era muito esse: *Malasartes,*[19] *A Parte do Fogo*[20] e o *Opinião,*[21] tudo formava um laboratório. A relação entre os artistas e os críticos passava por essa ânsia cultural, simbólica, poética, ainda muito rala no Brasil. Hoje tenho sérias desconfianças se os laboratórios desse tipo seguem em andamento. Eles eram muito livres, porque não eram universitários, também não eram propriamente profissionais.

---

14 BRITO, Ronaldo. *Quarta do singular*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

15 A coleção Claro Enigma (Duas Cidades), idealizada e coordenada pelo poeta, crítico e professor universitário Augusto Massi, publicou, entre 1988 e 1990, 13 volumes de poetas brasileiros contemporâneos.

16 Sobre Augusto Massi, ver nota 83, p. 386.

17 Sobre João Moura Jr., ver nota 130, p. 219.

18 Paulo Sergio Duarte, crítico, curador e professor de história da arte, pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Candido Mendes (Cesap), no Rio de Janeiro, nascido na Paraíba em 1946. Foi o criador do Espaço Arte Brasileira Contemporânea (Espaço ABC) no Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte em 1979, diretor da Funarte entre 1981 e 1983 e do Paço Imperial/Iphan entre 1986 e 1990. Membro do Conselho de Curadores da Fundação Ibêre Camargo, curador da 5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul (2005), é autor, entre outras obras, de *Anos 60: transformações da arte no Brasil* (1998), *Waltercio Caldas* (2001), *Carlos Vergara* (2003).

19 Sobre *Malasartes*, ver nota 110, p. 214.

20 *A Parte do Fogo*, cujo título é extraído de obra homônima de Maurice Blanchot, é o nome tanto de uma publicação de curtíssima duração, da qual participaram Cildo Meireles, José Resende, João Moura Jr, Paulo Venancio Filho, Paulo Sergio Duarte, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, Tunga e Waltercio Caldas, quanto de texto programático nela divulgado em 1980 e que apontava para um "trabalho permanente de abertura no campo cultural" no sentido "de descobrir as regiões interditadas do conflito, do desacordo", expondo, assim, "contradições que resistem ao desejo de homogeneizar o que, por natureza, trabalha uma heterogeneidade específica".

21 Sobre o jornal *Opinião*, ver nota 30, p. 279.

Mesmo o *Quarta do singular* atendia a essas circunstâncias. Muitos poemas, provavelmente, foram feitos ao longo desse processo. Nessas ocasiões, fico meio tomado. O que dificultava, por exemplo, que eu escrevesse crítica de arte. Fico tomado pela poesia. Não sei, deve ter gente na minha geração, muitos até, totalmente dedicados à poesia. Para mim, ela sempre foi uma coisa mais íntima, uma pulsação de vida, ao mesmo tempo, meio desligada dos meus afazeres profissionais e da prática da crítica de arte.

Fiz um pequeno livro de poesia com o Tunga[22] quando a gente era jovem – *O mar a pele,*[23] Um livrinho com desenhos dele. Mas a maioria dos artistas, naturalmente, não acompanhava a discussão sobre poesia. Por outro lado, acho, sem presunção, que não tenho vocação para encarnar o chamado homem público, a personalidade pública. Instintivamente, eu separava: poesia é poesia, crítica é crítica, aula é aula. Não lutava para me tornar um nome público em poesia, por exemplo. Quem sabe o chamado para a poesia não era tão forte assim. Eu a tratava, profissionalmente falando, de maneira tão casual que não me parece justo botar a culpa em circunstâncias objetivas. Sou daqueles que acham que, quando se tem o que fazer, a gente vai lá e faz.

Para a geração do Drummond e até a geração do Ferreira Gullar, a poesia era um fato cultural público. Infelizmente, creio, ela deixou de ser matéria pública. Para o grupo do Drummond, do Cabral, a poesia ocupava uma dimensão própria, detinha um papel de formação. Essa motivação latente, indireta, talvez seja a mais forte, o de sentir-se parte de alguma coisa transformadora. Na minha geração isso já tinha fenecido um pouco. De qualquer maneira, sempre escrevi e continuo escrevendo poesia, mas jogo todas elas lá numa pasta. De vez em quando, escrevo. Talvez, em algum momento, eu junte todas elas e dê uma forma final. Vez por outra, escrevo poesia e elas sempre saem meio em série, embora não tenham, necessariamente, uma a ver com as outras. Elas saem em série, uma demanda premente. Cheguei a publicar muitos poemas quando o Rodrigo Naves editava o *Folhetim*[24] e ainda quando o João Moura

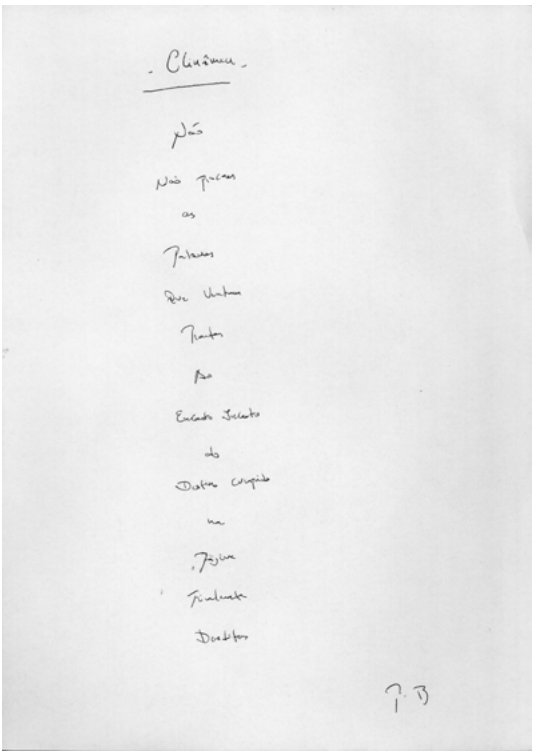
---

22 Sobre Tunga, ver nota 98, p. 320.

23 TUNGA; BRITO, Ronaldo. *O mar a pele*. Rio de Janeiro: Pano de Pó, 1977. Fotos: Artur Omar, projeto gráfico: Paulo Venancio Filho. Dimensões: 11,5 x 21 cm. Coleção História do Olho, sob a direção de João Moura Jr., Ronaldo Brito, Tunga, Wilson Coutinho.

24 *Folhetim*, suplemento de cultura da *Folha de S. Paulo*, de importância fundamental no debate de ideias durante os anos 1970 e 1980 no Brasil, cuja circulação, iniciada em 23 de janeiro de 1977, tendo o jornalista Tarso de Castro como editor, se encerraria 13 anos depois, em 25 de março de 1989. Teve, entre seus editores, Aldo Pereira, Nelson Merlin, Oswaldo Mendes, Jaime Klintowitz, Maria Carneiro da Cunha, Mário Sergio Conti, Rodrigo Naves, Nelson Ascher, Marília Pacheco Fiorillo, João Moura Jr., Bernardo Carvalho.

editava o caderno cultural do jornal *O Estado de S. Paulo*. Depois, que me lembre, nunca mais. Uma vez, se não me engano, fui convidado pelo grupo do Carlito Azevedo[25] para publicar algo, mas aí eu já hesitei... Não que eu não tivesse poemas inéditos.



CLINÂMEM

Não
Não Procures
As
Palavras
Que Venham
Prontas
Ao
Encontro Incerto
Do
Destino Cumprido
Na
Página
Finalmente
Desditas

Clinâmem. Manuscrito de poema inédito de Ronaldo Brito

Quando a Flora, que escreveu um texto muito bonito sobre o *Quarta do singular*, me pediu para falar também aqui da minha escrita poética, da diferença e da relação entre as formas de escrita a que eu me dediquei, fiquei pensando como é que eu responderia a isso. Dos 16 até os 30 anos eu literalmente me intoxiquei de poesia. Não tinha nenhuma cultura maior a não ser em artes plásticas. Eu me intoxiquei e comecei pelos surrealistas franceses, isso porque eu estudava em colégio

25 Carlos Eduardo Barbosa de Azevedo (Carlito Azevedo), poeta, editor, tradutor, crítico, nascido no Rio de Janeiro em 1961, autor de *Collapsus linguae* (1991), *As banhistas* (1993), *Sob a noite física* (1996), *Versos de circunstância* (2001), *Monodrama* (2009) e *Livro das postagens* (2016), produção que constitui uma das mais importantes realizações da literatura brasileira contemporânea.

francês. Na minha conta na d. Vanna,[26] da livraria Da Vinci, vinha escrito "Tout Michaux". Henri Michaux[27] era um poeta belga de quem eu gostava muito. E acho que, sem lê-lo há muito tempo, ele permanece em mim. Hoje me divirto muito com essa relação, quase de figura paterna, que eu tinha com o André Breton,[28] por exemplo. Coisa infantil. Creio que não sobrou muito daqueles poetas surrealistas, só um pouco do Michaux. Tem alguma coisa ali muito programática, meio populista, ingênua, enfim... Enfim, não são poetas que tenham sobrevivido em mim. Tampouco o movimento surrealista no sentido amplo.

Mas eu não estranharia se alguém levantasse algo latente do surrealismo na minha poesia. Mesmo o meu conto "Memórias Póstumas Jr." parece com aqueles poemas que publiquei numa revista chamada *Lugar*[29] que era do Magno[30] e de um grupo de psicanalistas. Eu era uma espécie de monitor dele no curso de Comunicação Social da PUC. Ele publicou poemas seguindo a tal escrita automática surrealista.

Então eu me intoxiquei de poesia e depois tive um chamado muito forte e autônomo para a filosofia. Um chamado para o conhecimento e a teoria, para uma cultura menos literária. Isso me afastou, num certo sentido, da poesia. Kant diz da filosofia: "exercita a inteligência mas empobrece o espírito". Quem sabe não ocorreu isso comigo? Não cabe a mim julgar. Depois disso, continuei lendo poesia, mas muito menos. Sobre Kaváfis, Drummond e Wallace Stevens... Essas indicações que, segundo a Flora, estariam presentes na minha poesia, não seriam certamente referências de um poeta juvenil. São referências

---

26 Vanna Piraccini, grande livreira radicada no Rio de Janeiro, fundadora, em 1952, ao lado de seu marido, Andrei Duchiade, da Livraria Leonardo da Vinci, localizada no subsolo do edifício Marquês do Herval, na Avenida Rio Branco, 185, no centro da capital carioca.

27 Henri Michaux (1899–1984), poeta, pintor e editor belga com produção extensa e diversificada, incluindo poemas, pinturas, contos, relatos de viagem, registros de experiências gráfico-literárias sob o efeito da mescalina, autor de *Un barbare en Asie* (1933), *La nuit remue* (1935), *Lointain intérieur* (1938), *Ailleurs* (1948), *La vie dans les plis* (1949), *Passages* (1950), *Connaissance par les gouffres* (1961), *Émergences, résurgences* (1972), *Déplacements, dégagements* (1985), entre outras obras.

28 André Breton (1896–1966), escritor francês, de importância fundamental na formulação do surrealismo, autor de *Nadja* (1928), *Os vasos comunicantes* (1932), *Point du jour* (1934), *O amor louco* (1937), entre outras obras.

29 Revista *Lugar em Comunicação*. Números 1 a 8. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1972 a 1976; e n.º 9. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1977.

30 M. D. Magno, professor aposentado da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e psicólogo clínico, nascido em Campos dos Goytacazes, no Rio de Janeiro, em 1938. Autor de *O pato lógico*, *Senso contra censo*, *Arte e psicanálise: estética e clínica geral*, entre outros livros.

de um poeta mais maduro, de alguém que escrevia poesia (não sei se eu mereço o título de poeta).

A epígrafe do meu livro *Asmas* foi retirada de um poeta que li muito e que há muito tempo eu não releio. Um grande poeta, provavelmente o maior poeta da América Latina, César Vallejo.[31] Ele escreveu aquele livro selvagem admirável – *Trilce*.[32] Tem outros poemas bons, mas o *Trilce*, aquele acabou comigo. Foi decisivo e foi por essa época também que comecei a ler, a descobrir o Kaváfis,[33] com aquele laconismo extraordinário. E quanto ao Wallace Stevens,[34] gosto muito do inglês dele; aí talvez haja um movimento de me afastar da língua francesa.

Fiz duas traduções,[35] péssimas a meu ver, de Wallace Stevens. Até hoje penso como é que alguém consegue traduzir, sobretudo poesia. É de enlouquecer. João Moura gostou, disse que não estava ruim, mas eu não gostei nada. Foram publicadas por ele no Folhetim da *Folha de S. Paulo*. Wallace Stevens eu li muito mesmo, eu lia muito poesia inglesa – Shakespeare,[36] Shelley[37] –, mas se alguém me perguntar onde foi parar isso, não saberia responder. Parei de ler poesia, leio aqui e ali.

---

31 César Vallejo (1892–1938), poeta peruano, um dos mais importantes da literatura latino-americana do século XX, autor de *Los heraldos negros* (1918), *Trilce* (1922), *Poemas humanos* (1939), obras marcadas pela conjugação de exigência estético-experimental e dimensão social.

32 Vallejo começou a escrever *Trilce*, o seu segundo livro, em 1918. Trata-se de uma série de 77 poemas sem título, separados apenas pela numeração em algarismos romanos. A maior parte do livro seria escrita durante o ano de 1919, e os últimos textos apenas em 1922. Entre 1918 e 1922, o escritor viveria a morte de sua mãe, o fim de uma história amorosa, a perda do emprego como professor, a morte de um dos seus maiores amigos e a prisão, entre 1920 e 1921, sob a acusação de agitação política.

33 Konstantinos Petrou Kaváfis (1863–1933), poeta grego, nascido em Alexandria, funcionário do Serviço de Irrigação, que publicaria pouquíssimo em vida e cujos poemas, marcados por dobras temporais nas quais dialogam antiguidade e contemporaneidade, história e cotidiano, por tensão continuada entre fantasmagoria e rememoração, erudição e coloquialismo, se converteriam em contribuição fundamental à tradição moderna. No Brasil, teve entre seus tradutores José Paulo Paes, Trajano Vieira e Haroldo de Campos.

34 Sobre Wallace Stevens, ver nota 160, p. 232.

35 Transcrevemos, em seguida, aqui essas duas traduções, publicadas originalmente no Folhetim da *Folha de S. Paulo* em janeiro de 1984.

36 William Shakespeare (?1564–1616), poeta, dramaturgo e ator inglês, um dos maiores escritores de língua inglesa e dos maiores dramaturgos da história do teatro ocidental. Sua obra, incluindo as colaborações, abrange mais de três dezenas de peças, 154 sonetos, poemas narrativos, além de outros textos de autoria incerta. Grande parte dela foi produzida entre 1589 e 1613. As primeiras peças eram, sobretudo, comédias e dramas históricos. Em seguida, até 1608, se dedicaria aos dramas trágicos, como *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear* e *Macbeth*. E nos seus últimos anos de vida predominariam as tragicomédias e os romances, como *Conto de inverno* e *A tempestade*.

37 Percy Bysshe Shelley (1792–1822), poeta romântico inglês, autor de *Ozymandias*, *Ode to the west wind*, *To a skylark*, *The masque of anarchy*, *Prometheus unbound*, *The Cenci*, *Proserpine*, entre outras obras.

Dois poemas de Wallace Stevens traduzidos por Ronaldo Brito:

A POESIA É UMA FORÇA DESTRUTIVA

Isto é que é a miséria,
Nada Ter no coração.
É Ter ou nada.

É uma coisa Ter,
Um leão, um boi no seu peito,
Senti-la respirando ali.

Corazón, cachorro bravo,
Bezerro, urso de pernas tortas,
Ele prova seu sangue, não cospe.

É como um homem
No corpo de uma fera violenta.
São seus os músculos dela...

O leão dorme ao sol.
O nariz entre as patas.
Ela pode matar um homem.

RE-DECLARAÇÃO DE ROMANCE

A noite nada sabe dos cantos da noite
É o que é como sou o que sou:
E em percebendo isto percebo melhor a mim

E a você. Só nós dois podemos trocar
Um no outro o que cada um tem para dar.
Só nós dois somos um, não você e a noite,

Nem a noite e eu, mas você e eu, sozinhos,
Tão sozinhos, tão profundamente nós mesmos,
Tão mas além das casuais solitudes,

Que a noite é apenas um fundo para nós,
Supremamente fiel cada um a seu próprio eu,
Na pálida luz que um sobre o outro joga

Entre os poetas que me acompanham o dia a dia, posso mencionar Fernando Pessoa,[38] por exemplo, que nunca me abandonou. Em vez do Drummond,[39] gostaria de salientar minha relação com o Pessoa. A relação com Drummond foi sempre muito truncada: nunca perdoei tanta bobagem escrita por um poeta tão, tão alto. Talvez nunca tenha chegado a entendê-lo, em profundidade, como meu amigo João Moura entende, a ponto de compará-lo a Pessoa. De vez em quando eu pego algum poema e sinto um pensamento poético muito denso. Minha relação com Drummond, repito, foi sempre problemática. Com Pessoa nunca: é uma admiração incondicional. De quando em quando me atraco com ele. Claro, trata-se de uma escrita irrepetível; na minha sintaxe, acho que há um pouco de Pessoa.

Outro autor que leio muito – esse é um grande artista – menor na poesia, ainda assim leio com frequência a poesia dele, é Jorge Luis Borges.[40] Se me perguntassem, assim de supetão, quais são os autores mais próximos, sempre vou responder Machado de Assis[41] e Borges. Nem lembro de mim sem o Machado, que comecei a ler quando era criança. Já Borges me acompanha desde a adolescência. Ao contrário de muita gente, gosto dos poemas do Borges. Embora ele não tenha o *thrill*, o salto mortal do Vallejo de *Trilce*. Os melhores poemas dele são os contos de *Ficções* e de *O Aleph*, depois não chegam a esse ápice.

Wallace Stevens, muito saxônico, desperta para mim uns ecos do Shelley. O Harold Bloom[42] enaltece Walt Whitman;[43] também li bastante Walt Whitman, porém nunca foi assim tão próximo. Não sei se isso passa nos meus poemas, mas gosto de poesia imagética; afinal, se alguma coisa sou, sou visual.

---

38 Fernando António Nogueira Pessoa (1888–1935), poeta português, dos maiores da língua portuguesa, cuja obra está marcada, além de textos assinados com o seu próprio nome, pela invenção heteronímica de personalidades literárias singulares – que chegariam a 72 nomes, entre os quais Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Bernardo Soares, os heterônimos com obra mais coesa.

39 Sobre Carlos Drummond de Andrade, ver nota 98, p. 211.

40 Sobre Jorge Luis Borges, ver nota 93, p. 210.

41 Machado de Assis (1839–1908), escritor, jornalista, poeta e dramaturgo nascido no Rio de Janeiro, um dos maiores romancistas brasileiros, autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Memorial de Aires* (1908), entre outras obras.

42 Harold Bloom, professor, editor e crítico literário norte-americano nascido em Nova York em 1930, autor, entre outras obras, de *A angústia da influência: uma teoria da poesia*, *O cânone ocidental*, *Shakespeare: a invenção do humano* e *Hamlet: poema ilimitado*.

43 Walt Whitman (1819–1892), poeta, jornalista, editor e tipógrafo norte-americano, autor de *Franklin Evans* (1842), *Life and adventures of Jack Engle* (1852), *Democratic vistas* (1871), *Memoranda during the war* (1876), *Specimen days* (1882) e *Leaves of grass* (1855), cujos versos livres e longos imitavam propositadamente os ritmos da fala, obra que se dedicaria a rever e expandir ao longo de toda a sua vida.

O Wallace Stevens é um cara da imaginação. Não ando lendo tanto Wallace Stevens. Às vezes, contudo, a gente tem uns surtos, pega aquele livro e vai para algum lugar no mato e fica lendo Kaváfis, por exemplo. Eu costumava chamar de conquistas, conquistar o pensamento, o modo de ser do poeta. Aquele russo, Osip Mandelstam,[44] tentei durante um bom tempo, mas nunca consegui conquistá-lo de fato. Nem Paul Celan,[45] por exemplo. Não como conquistei outros, como aconteceu com o Cabral.[46] Sem falar de outras poéticas, que às vezes não têm nada a ver conosco e, no entanto, derrubam a gente, como a Emily Dickinson.[47] Enfim, ainda vivo nessa ambiência. Embora um tanto *outsider*. Se pensar bem, talvez eu tenha sido um *outsider* de tudo, *outsider* da academia, eu sou, também fui *outsider* na filosofia.

Talvez menos *outsider* na crítica de arte, porque ela leva também uma motivação poética. É maravilhoso ver surgir alguma coisa. Digo, os trabalhos de arte no ateliê. Uma vez alguém, não recordo quem, escreveu que minha poesia era uma poesia construtiva relutante, qualquer coisa parecida, porque ela foi saindo daquela discursividade delirante, ficando muito econômica. Esqueci de mencionar que o poeta brasileiro que eu mais lia na juventude era o Jorge de Lima.[48] Já propus até que vocês façam aqui, na Casa de Rui, um seminário sobre ele. Era o poeta que eu mais lia, esse delirante-mor, e agora o estou relendo.

---

44 Osip Mandelstam (1891–1938), poeta russo, autor de *Tristia* (1922), *O rumor do tempo* (1925), *Poemas* (1928), *Viagem à Armênia* (1933), entre outros livros.

45 Paul Celan (Paul Pessakh Antschel, 1920–1970), poeta, ensaísta e tradutor romeno radicado na França, sobrevivente do Holocausto, autor de *A areia das urnas* (1948), *Partição da neve* (1971), *Grades da linguagem* (1959), *O meridiano* (1960), *Atemwende* (1967), *A rosa-de-ninguém* (1963), entre outras obras.

46 João Cabral de Melo Neto (1920–1999), diplomata e poeta pernambucano, figura central da segunda geração do modernismo brasileiro, autor de *O cão sem plumas* (1950), *Morte e vida Severina* (1955), *A educação pela pedra* (1966), *A escola das facas* (1980), *Auto do frade* (1984), *Agrestes* (1985), *Sevilha andando* (1990), entre outras obras.

47 Emily Elizabeth Dickinson (1830–1886), uma das grandes poetas norte-americanas, cuja poesia se caracterizaria por linguagem elíptica, por uma tensão constante entre expressivo e descritivo, por ritmo quebrado em travessões e interrupções diversas e por um sistema comparativo de construção de sentido propositadamente ambíguo e inconclusivo.

48 Jorge de Lima (1893–1953), médico, escritor, político, tradutor e pintor alagoano, autor, entre outras obras, de *XIV alexandrinos* (1914), *O mundo do menino impossível* (1925), *O acendedor de lampiões* (1932), *O anjo* (1934); *Tempo e eternidade* (1935), *A túnica inconsútil* (1938), *A mulher obscura* (1939), *Poemas negros* (1947), *Invenção de Orfeu* (1952) e *A pintura em pânico*, álbum de fotomontagens, editado com prefácio de Murilo Mendes em 1943.

Eu o releio da maneira como ele escrevia, episodicamente. Deixo em cima da mesa e leio ao léu, não continuamente, nem estruturalmente. Esses momentos me impulsionam a escrever poesia. Agora também estou relendo Drummond... Não é possível que eu não consiga enxergar tudo que ele tem.

E não escrevo nunca de maneira displicente, porque não consigo fazer nada assim. Uma vez escrito, entretanto, eu trato o texto poético de um jeito displicente, jogo lá numa pasta e pronto. Como se estivesse esperando algum acontecimento transcendental para, finalmente, agrupá-los. Com a idade, quem sabe, acabei habituado a ser solicitado. Se não me solicitam, desconfio, não me mexo. Não falo exatamente de pedido ou encomenda, mas de alguém que começasse a falar de poesia, da minha poesia, de modo que eu visse naquilo uma objetividade, me autoenvolvendo. O que escrevo não é bobagem de amador, mas, evidentemente, não sei qual é o seu poder simbólico, a sua potência estética. Uma coisa é você, de uma maneira ou de outra, se fazer acompanhar na vida por uma produção poética. Embora minha escrita poética não seja nada confessional, ela tem uma relação oblíqua muito íntima com a vida. Estranhamente, o fato de eu escrever poemas, deixá-los de lado e, eventualmente, as pessoas pegarem para ler prova, de certo modo, a necessidade de elas terem sido escritas. Outro dia, um aluno meu, Flavio Morgado,[49] me disse que descobriram agora os poemas do Fausto Cunha[50] e que estão aos poucos editando tudo. Ele, o Fausto, escreveu poesia a vida toda e, pelo visto, nunca ninguém soube.

Em todo caso, eu não ia pegar o Amilcar de Castro[51] ou o Iberê Camargo[52] para falar de poesia. O Iberê, aliás, fez muitos desenhos para poemas que eu publiquei. Se perguntar onde, eu não sei, saíram em algum jornal, em alguma revista. Claro que eu estava ali para me debruçar sobre a pintura do Iberê. O que ele gostava era de ter um crítico com energia para conversar, de dentro, sobre a obra dele. O mesmo acontecia com o Amilcar ou com o Sérgio Camargo.[53]

---

49 Flávio Morgado, poeta nascido no Rio de Janeiro em 1989, autor de *Um caderno de capa verde* (2013) e *Uma nesga de sol a mais* (2016).

50 Fausto Cunha (1928–2004), crítico com atuação fundamental na vida cultural brasileira entre os anos 1950 e 1980, em especial em sua coluna no suplemento literário do jornal carioca *Correio da Manhã*, autor de *A luta literária* (1964), *Aproximações estéticas do onírico* (1967), *Situações da ficção brasileira* (1970), *A leitura aberta* (1978), *Romantismo e modernidade na poesia* (1988).

51 Sobre Amilcar de Castro, ver nota 34, p. 280.

52 Sobre Iberê Camargo, ver nota 65, p. 302.

53 Sérgio Camargo (1930–1990), escultor carioca, aluno de Lucio Fontana, Gaston Bachelard, Pierre Francastel e Maurice Merleau-Ponty, um dos mais importantes escultores no Brasil do século XX, cujo trabalho tinha entre seus aspectos mais característicos um diálogo singular com o construtivismo, a

Às vezes essa gente até escrevia poesia. O Amilcar fez poesia e o Iberê escreveu aqueles contos muito bons, originalmente em italiano. Mas havia a diferença de idade. A interlocução com a poesia, acho que eu tive quando conheci um pouco a Ana Cristina Cesar[54] e o Cacaso.[55] Mas tinha uma diferença significativa: eles faziam uma poesia meio neomodernista, a poesia dita marginal, e eu não me identificava nada com ela.

Sobrou em mim, do surrealismo, uma definição que não deve ser tampouco absolutizada. Eles reconheciam duas espécies de poesia: a poesia como Ato de Expressão e a poesia como Atividade do Espírito. Decididamente acreditei nisso: a poesia, para mim, é Atividade do Espírito. Uma poesia humana e comunicativa era bem da minha geração. A Ana Cristina Cesar e talvez o Cacaso, que era mais velho, faziam parte da poesia marginal. Conversava com a Ana Cristina algumas vezes, a gente se dava muito bem, mas eu não tinha nada a ver com aquele movimento. O João Moura é um fanático por poesia até hoje; não publica por outras razões: diz ele que sempre se arrepende quando publica. Querem publicar o livro dele em Portugal, mas vamos ver se ele permite. Ele costumava ser um leitor fanático de poesia. Enfim, eu conversava sobre poesia com muita gente. Agora é que não sei...

Posso dizer o mesmo sobre esses contos[56] que escrevi, que, aliás, não são bem contos. Para minha enorme surpresa, uma noite sentei no computador e comecei a escrever o conto "Memórias póstumas Jr.". Se tem uma coisa que não faço nunca é escrever poesia em computador, nem crítica de arte eu escrevo no teclado. Escrevo à mão, depois passo para o computador. Para minha surpresa, uma noite me atraquei com aquele texto, com aquelas "Memórias póstumas Jr.", num momento existencial particular em que eu desejava, meio ingenuamente, mudar de vida.

Minha mãe tinha morrido há pouco, três anos depois da morte de meu pai. Esse processo da perda, junto com a meia idade, eu vivi de uma maneira penosa. Não sei o que me deu, só sei que comecei a escrever aquele troço. Vejam, nunca tive gato, jamais morei em Petrópolis. Foi mais estranho porque, durante o processo, o computador simplesmente morreu. E o conto morreu no

predileção pelo mármore carrara branco e pelo mármore negro belga, a precisão do corte do material, os relevos e formas cilíndricas marcados pelo uso do branco (em diálogo propositado com Constantin Brancusi), a exploração do volume nas esculturas a partir de inteligentes jogos de luz e sombra.

54 Sobre Ana Cristina Cesar, ver nota 114, p. 214.

55 Sobre Cacaso, ver nota 111, p. 214.

56 Incluímos como anexo a este depoimento o conto "Mundo do mundo", de Ronaldo Brito.

meu computador, eu não tinha como tirá-lo dali. A Paloma Carvalho,[57] ex-namorada e amiga, foi quem me ajudou a procurar alguém que pudesse tirar aquilo dali. Quando foi recuperado, eram oito ou nove páginas, e constatei que não iria conseguir jamais reproduzir aquela escrita: era uma massa quântica. Não havia parágrafos, você sabe... Voltava ao antigo, era meio surrealista aquela escrita sem parágrafo, direta, automática, que ia fluindo em livre associação. Não fiz plano algum, nem correções Era a linguagem pela linguagem. O certo é que me vi escrevendo e me divertindo, me divertindo pra valer. Os personagens da narrativa são, sem maior verossimilhança, três amigos. O João Moura, que vive em São Paulo, mas que eu via muito à época; outro é um amigo de infância, o Edgard Calmon Jr., que mora em Petrópolis, e o terceiro é o Andrés Neumann, arquiteto que mora no Rio e tem com a mulher uma casa na Fazenda Inglesa, onde vou com frequência. Muita gente gostou, mas não houve reação crítica propriamente. Não creio que seja uma ficção, não desenvolvo uma trama.

Um outro conto que escrevi em seguida, foi publicado por Lúcia Ricotta, professora de literatura, numa revista virtual, a *Floema*. Gosto muito dele também, foi divertido escrevê-lo. Ainda há um terceiro, inédito, intitulado "Mundo do mundo", que é mais curto, e acho que pertence a essa mesma ambiência. Ambiência de deslocamento de vida, que conserva um humor cáustico e anunciaria outro momento de vida, um futuro diferente e anônimo e que, é evidente, nunca vai se realizar. Até comentei com a Flora que penso em juntar esses três textos. O último é muito menor que "Perdidos no círculo", o segundo, e os três desconhecem parágrafos e o personagem, obviamente, se refere a mim sob o modo da ironia e até da diferença radical. Quase delirante, eu diria. Se eu os juntasse num volume, ele podia se chamar *Quatro destinos menos um*. O meu, claro.

O último é o menos satisfatório, mas eu também me diverti escrevendo-o. Talvez eu o retome com mais ímpeto. Se houvesse um incentivo de fora... Todos são personagens que abandonam a cidade grande e vão para um lugar que poderia muito bem ser uma Petrópolis imaginária. São uma espécie de renunciantes. Muito bem-humorados e muito mal-humorados. O exercício da escrita desses textos me deixou tomado, só não sei se preenchem os requisitos da ficção. Se me perguntarem, eu digo que não é prosa.

---

57 Paloma Oliveira de Carvalho Santos, pesquisadora e professora universitária, com graduação em comunicação social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestra em história social da cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. E doutora pela mesma instituição com tese *O pensamento da cor na obra de Josef Albers*, defendida em 2011.

Rosa Costa Ribeiro, minha ex-orientanda na PUC, no nosso último e casual encontro (ela também dava aula na PUC), me falou muito gentilmente: "Ronaldo eu tenho que dizer uma coisa para você. Quando eu vi aquele teu 'gato', antes de ler, pensei 'por que o Ronaldo tem que escrever essa coisa, por que ele teve que escrever isso?' Mas a coisa estranha foi que, depois que comecei a ler, adorei e fiquei tomada". Foi a última coisa que ela disse para mim, logo depois faleceu, e eu nem sabia que ela estava doente. Comentou que um poeta amigo dela tinha dito que o texto era muito bom, mas que eu tinha mentido: que aquela não era a minha estreia em ficção. Eu até gostei que ele tivesse gostado, claro, mas, de fato, eu nunca tinha escrito ficção na vida. E mais: quando escrevi o conto, tinha certeza de que nunca mais escreveria outro. E também não sei se é ficção, eu diria que aquilo para mim é linguagem. Sou um homem da linguagem, falada e escrita. Nesse ínterim, continuei produzindo crítica e escrevendo poesia. Se me perguntarem se muito ou pouco, aí já não saberia dizer.

Debate

TÂNIA DIAS: Voltando ao seu processo de escrita, Ronaldo, ele é o mesmo na prosa e na poesia?

RONALDO BRITO: São completamente diferentes. Quando produzo prosa, eu me sento no computador e me ponho a digitar compulsivamente, a escrita vai saindo num fluxo que talvez lembre aqueles meus primeiros poemas publicados em *Lugar,* que nem sei onde estão. Depois eu fui secando, reduzindo, me tornando muito econômico. A ideia de projeto sempre me foi alheia, não sei o que fazer com isso tudo. Mas, ao mesmo tempo, pulsa uma vontade latente de um dia juntar a poesia toda. Como é meio latente a vontade de reunir esses três textos com o título *Quatro destinos menos um*.

Asmas é bem lacônico, penso, assim ali perpassa, em tudo, a ironia romântica de Novalis, Schlegel. Descobri isso numa larga medida *a posteriori*. Em todo caso, minha poesia prima pela ironia, pela autodiferenciação. Esse é um célebre modo de ser do eu lírico moderno. Pelo menos é o meu modo de ser, que não é nada célebre, aliás. Eu me recuso a classificar o que faço como catarse: isso não diz nada. Mas com certeza a poesia é uma atividade do espírito, ou, como diria Fichte, uma autoatividade superior do espírito. É um modo de conversar consigo mesmo e que não coincide com você mesmo jamais. Ela não segue *pari passu* seu momento de vida, não segue pontualmente, mas tem a ver com o seu tônus simbólico de vida. Não é programática, nem tem um texto tão diferenciado como o do João Cabral. Também desconheço qualquer vocação épica ou algo semelhante. O mais importante é que a poesia não me abandone, que ela

continue a pulsar no meu uso da linguagem, detenha ela ou não um endereço público. Em todo caso, é difícil um tipo como eu pertencer ao mesmo tempo à academia e ao meio de arte, ao meio literário. Precisa ser um pouco midiático para fazer esse entrelaçamento e isso é tudo que eu não sou – precisaria ter uma personalidade pública. Acabei de escrever um pequeno texto sobre um artista dito popular, pela primeira vez, o *Véio*.[58] E eu leio aquele troço e penso "isso aí, para mim, é poesia". Há uma relação de outra ordem, claro, mas encontro uma autossatisfação da ordem do poético.

FLORA SÜSSEKIND: Ronaldo, você falou em "conquista" quando realiza uma leitura compreensiva da obra de determinado escritor. Você poderia voltar a isso?

RONALDO BRITO: Isso é acerca dos poetas que me acompanham. Nesse caso, vou repetir, sempre se impôs a questão da conquista, trata-se de incorporá-lo, de torná-lo parte de um processo vital. Conquistar significa penetrar naquele universo de língua, da vida simbólica do poeta, não da vida biográfica, empírica. Que vida teve o Pessoa? E tal conquista não vem acontecendo há algum tempo. Conquistar um Kaváfis é fácil, ele é adorável. Um Wallace Stevens já é mais difícil, porque o imaginário é por demais saxônico, mas isso tudo vai se abrindo. Outro poeta que eu devo mencionar, de que gosto muito e que li muito, é o italiano Eugenio Montale.[59] Na época em que eu vivia muito próximo à poesia, lia Kaváfis, Montale e Wallace Stevens à exaustão. Pessoa, Borges, Beckett e Machado de Assis continuam sempre presentes.

TÂNIA DIAS: As suas leituras em prosa – você poderia falar sobre elas?

RONALDO BRITO: Machado eu releio todo ano. Só muito tardiamente – prova incontestável de pobreza de espírito – consegui entrar nesse mundo sensacional do Guimarães Rosa,[60] do *Grande sertão*, um livro que hoje economizo para não ler a toda hora. Ninguém resiste a uma obsessão prolongada, nem Mozart, Rembrandt ou Velázquez. Agora, Guimarães nunca vai ser tão íntimo quanto

---

58 Véio [Cícero Alves dos Santos], artista plástico nascido em 1948 em Nossa Senhora da Glória no sertão de Sergipe. Escultor, trabalha a madeira com canivete, explorando elementos da tradição popular em cores vibrantes e peças de vários tamanhos, algumas minúsculas, nas quais se reconhecem mulheres noivas, grávidas, chapéus de couro, utensílios domésticos, elementos do cotidiano do sertanejo, ao lado de seres imaginários e figuras híbridas, entre bichos, alienígenas, humanos.

59 Eugenio Montale (1896–1981), poeta, ensaísta e tradutor, um dos grandes escritores italianos modernos, colaborador regular do jornal *Corriere della Sera*, autor de *Ossos de sépia* (1925), *As ocasiões* (1939), *A tormenta e outras coisas* (1956), *Satura* (1971), *Quaderno di traduzioni* (1948 e 1975), *Diário 1971–1972* (1973). Em 1975, recebeu o prêmio Nobel de literatura.

60 João Guimarães Rosa (1908–1967), médico, diplomata e escritor mineiro, um dos maiores escritores brasileiros modernos, autor, entre outras obras notáveis, de um dos grandes clássicos da língua portuguesa, *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956.

Machado. Guimarães Rosa é um poeta da infância, das epifanias, da infância e do sertão. O Machado é admiravelmente urbano e não apenas urbano, ele é da cidade onde eu nasci. É um fenômeno literário. Outro dia mesmo, indo para um haras em Teresópolis, eu e um amigo passamos por um riacho e ele disse que aquele era o Paquequer, o rio de *O guarani*, de José de Alencar. Eu falei: "Mas *O guarani* aqui?" Para mim era lá longe, mas não é... Peguei o livro de José de Alencar (herdei da família a obra completa) e, meu Deus, que tristeza! Um mundo separa Machado de Alencar. E a narrativa é um "vamos voltar para lá, agora vamos para cá", tudo tem que se explicar, é constrangedor. Fiquei impressionado com o caráter bisonho do livro. Ele escrevia ao correr da pena, deve ter pego uma parte e juntado com outra, mas Machado também escrevia em folhetins. Alencar maneja bem a língua e tudo, mas fiquei impressionado com a precariedade da narrativa. Já Machado parece incapaz de escrever uma frase ruim. Borges é o produto cosmopolita de Buenos Aires, até André Malraux, quando conheceu a ex-maravilha que era Buenos Aires, sentenciou: é a capital de um império desconhecido. Não sou realmente um bom leitor de romance; li meu Flaubert, li os contos de Maupassant, mas nunca li Balzac, o que é quase um escândalo. Li e até hoje releio Eça de Queiroz, que adoro... *Os Maias* é um grande romance, como muitos poucos em qualquer língua.

E engasgo com certos romances emblemáticos. Por exemplo, *A montanha mágica*, de Thomas Mann. Custei anos para terminá-lo. Depois, quando peguei o *Doutor Fausto*, achei sensacional. Já reli duas outras vezes. Italo Svevo, que escreveu *A consciência de Zeno*, também me tocou muito. Já *A morte de Virgilio*, de Broch, tem grandes passagens, mas não consigo acabar. Acho que sou um homem da linguagem curta e incisiva, por isso gosto de Beckett. Gosto muito daqueles contos cubistas de Hemingway e, para minha surpresa, eles não envelhecem. São curtos e há uma poesia nas descrições de Hemingway, sobretudo nos contos do Nick Adams.[61]

Mas o processo de formação é constante, a gente está sempre se formando. E, feliz ou infelizmente, se deformando também. O tempo da escrita não é um tempo biográfico. Vivo nessa expectativa – talvez uma autoilusão, a especialidade de todos nós – de um dia poder retornar à poesia e, mais imediatamente, de publicar ou não esses três textos mais longos. Denomino conto, mas não sei se é poesia ou prosa. Sei que é linguagem e como linguagem não são coisas tão separadas.

---

61 Nicholas Adams é o protagonista de um conjunto de contos do escritor norte-americano Ernest Hemingway (1899–1961), publicados de modo esparso nos anos 1920–1930, entre eles "The killers", "Ten indians", "Now I lay me", "Summer people", "On writing", "Big two-hearted river" –, cuja reunião completa em livro se daria somente em 1972, uma década depois da morte do escritor.

FLORA SUSSEKIND: E a escrita ensaística, a escrita crítica?

RONALDO BRITO: Quanto aos ensaios, nunca fui ensaísta. Escrevi ensaios num contexto de formação de grupos como o da revista *Malasartes* ou em outras publicações, ou a partir de discussões e seminários, que terminavam publicados em jornais ou revistas. Eram produtos de palestras ou discussões. Mas eram feitos em contextos de discussão. De certa maneira, o exercício da escrita serve para manter viva e pulsando a poesia. Afinal, sou um homem do olho e da imagem. Quando estou escrevendo, estou no país da imaginação.

TÂNIA DIAS: Você reclamou de faltar crítica ao que você escreve...

RONALDO BRITO: De fato, gostaria, como todo mundo, de ouvir as pessoas falarem sobre o que escrevo. Estive quase sempre no lado oposto: na posição do professor ou do crítico. Acho que o horizonte de produção material de poesia, e de sua eventual publicação, só foi possível quando havia um contexto estimulante de discussão. *Quarta do singular* me decepcionou (não o livro em si), porque não havia contexto de discussão, na verdade. Essa discussão viva é quase como você entrar no ateliê do artista. A graça do crítico contemporâneo é ver surgir, ver aparecer. A graça da escrita também é o ver aparecer. O que inexistia e veio a aparecer. Quando começa a ficar sedimentado, para o artista, não há maior interesse. Só sustenta o interesse quando é revivificado por uma crítica, por outra fala, que é quase tão importante quanto o processo de produção. É esse processo de produção que mantém você em estado de vigília poética.

FLORA SUSSEKIND: A resposta crítica ao que se faz, em literatura, nem sempre consegue ser tão imediata ou direta. E essa relação íntima que se produz no ateliê é diversa no campo da cultura literária, mais à distância, mais cheia de mediações talvez. Talvez haja uma maturação necessariamente mais lenta dessa resposta. Sobretudo com a redução de canais públicos comuns de comunicação.

Mas, pensando na sua fala, na relação – no âmbito do seu próprio trabalho – entre poesia e crítica, me parece que você procurou sublinhar, em alguns momentos, que, no seu caso, como linguagem, talvez não houvesse uma separação tão definida entre os dois campos.

RONALDO BRITO: Há uma ambiguidade aí no fato de que pessoalmente sempre me vi como um poeta e como um homem da linguagem. A poesia, para mim, é meu alimento, é meu leite e tudo mais. E, no entanto, a minha vida profissional foi muito mais dedicada à crítica de arte, que eu também, por outro lado, sempre vi como alguma coisa da esfera da poesia. E nisso eu não faço mais do que ser um romântico tardio. Se vocês forem ler os românticos alemães, vão ver que a crítica começou a ser entendida aí como uma forma de poesia e até às vezes como uma forma suprema da poesia.

Mas eu sempre procurei evitar, na medida do possível, que a poesia se misturasse à minha ação como crítico de arte, que era muito mais visível e que começou no *Opinião*. Isso aconteceu, mas sou relutante a isso. Por outro lado, como eu estava tentando dizer, a poesia me acompanha até hoje. Faço poesia e jogo num canto, jogo numa pasta. Eu fico sonhando, alimento uma fantasia de que um dia vou sentar e dar uma geral nisso e fazer o meu livro definitivo.

Eu me lembrei agora do Félix Fénéon,[62] que era um crítico de arte francês. Ele escrevia muito, mas achava que não era para reunir nada, que aquilo era casual, era jornalístico. Mas, enfim, alguém o intimou a isso e ele acabou fazendo uma reunião das obras dele e deu a ela esse título inigualável de *Oeuvres plus que complètes*. Ninguém vai bater esse título. Então eu também estou pensando em fazer um dia as minhas obras mais que completas de poesia. Então, a poesia para mim continua sendo uma atividade, não clandestina, porque não precisa ser, mas não faz parte, digamos, da profissionalização. E não por falta de convite, e eu antigamente atendia muito a isso, publicava poesia nos suplementos e tudo, não sei por que não atendo mais. São momentos de vida, momentos diferentes. É alguma coisa ligada à necessidade pessoal, à pulsão pessoal. Então vamos deixar para lá a poesia.

Como crítico de arte, também fui empurrado a isso. Meu amigo José Resende disse que eu tenho um dom. Eu devo ter mesmo. Porque fui muito atraído pelas artes, pela visualidade. Aquilo para mim nunca foi um mistério. De fato, passei anos achando que aquilo era algo que todo mundo tinha. Depois, fui obrigado a reconhecer, modestamente claro, que tem muita gente que não tem isso. Eu sempre tive isso, é uma coisa que, até com o tempo a gente vai notando, eu sentia que aquilo era tão emocionante para mim que me toldava a visão. Então, para eu escrever melhor sobre os trabalhos, eu precisava estar menos toldado, menos turvado por essa emoção. Eu sempre achei sensacional que alguém acrescentasse alguma coisa bonita à realidade. A realidade não é uma coisa bonita, é uma coisa entediante. Então sempre tive essa atração. Eu me lembro de uma vez em que eu estava no Museu do Prado, e um casal de

62 Félix Fénéon (1861–1944), crítico de arte naturalizado francês, nascido na Itália, com uma compreensão inteligente dos artistas e escritores seus contemporâneos e participação ativa na vida cultural francesa. Foi um dos criadores da *Libre Revue* e da *Revue Indépendante*, um dos redatores da Vogue, secretário de redação da *Revue Blanche* e colaborador de *La Revue Moderniste*, da *Symboliste*, de *La Cravache Parisienne*, de *La Plume*, de *Chat Noir*, entre outras publicações. Teve papel relevante na divulgação da obra de Jules Laforgue, Alfred Jarry, Mallarmé, Apollinaire, Rimbaud, e, em pintura, na discussão do trabalho de Seurat, Pissarro, Bonnard, Signac, Matisse, Maurice Denis, cabendo a ele, por exemplo, cunhar o termo neoimpressionismo em 1866, para identificar o grupo de artistas do qual fazia parte Seurat.

amigos me disse: "Olha o Velázquez, olha a realidade". Não dá para comparar, Velázquez melhorou muito a realidade. Então sempre tive essa atração. Com o tempo fui vendo que eu exercia a crítica, como disse, de um romântico tardio. Ou seja, há uma ideia de recriação, de criar outra vez, de repor o julgamento, repor em questão os fundamentos.

Gosto de acompanhar o vir a ser da obra, mesmo quando isso não se dá no nível pessoal, como ocorreu com José Resende, com Carlos Zilio[63] e com outros. Eu certamente me sinto partícipe do processo do trabalho. Isso me dá muito prazer. E quando chega a hora de escrever, também a escrita se movimenta nessa esfera poética. Embora seja sempre um perigo descambar para a poesia, mas você pode fazer uma poesia austera, ter um texto austero, competente criticamente. Esse texto pode ter essa ressonância poética, vital para você pelo menos. Isso para mim é muito importante.

Daí o fato de eu só escrever praticamente sobre os trabalhos que acompanho, que conheço bem. Então eu acho que a origem disso está lá no Schlegel,[64] e certamente no Baudelaire e também em outros. Não é uma crítica propriamente judicativa. Não é o juízo. E isso, claro, é parte inerente a esse processo. Mas eu acho que a experiência estética, a experiência com o trabalho, essa experiência crítica, que ainda não é *plus que complète*, não cabe no juízo, numa ideia de juízo de valor. É uma coisa que extravasa isso. E também é perigoso ficar falando sobre essa experiência porque você acaba dando um tratamento de superfície a ela, quando ela não é isso. É algo espontâneo que vem a ser, que depende do contato, da fala. Descobrir as palavras relativas ao trabalho, as suas palavras em relação ao trabalho, é muito importante. É meio caminho andado. E essas palavras começam a falar por elas mesmas. Então tive essa sorte, eu acho.

Aqui no Brasil, a verdadeira modernidade brasileira é considerável. E aí eu falo de artes plásticas. A verdadeira modernidade permanecia na sombra, ou permanecia muito mal formulada e muito mal assimilada. Houve essa característica que sempre parecia estranha. As pessoas de fora que vinham aqui falavam dessa inter-relação entre o nosso moderno, sobretudo o moderno construtivo, e a contemporaneidade, que em grande parte não deixava de fazer uma crítica àquele idealismo formal moderno, àquela ideia tradicional de obra e tudo mais. Isso aqui no Brasil foi, para nós, extraordinariamente produtivo, e eu chamo isso de laboratório. O fato é que nós tivemos essa oportunidade, e ela foi muito, muito produtiva, muito produtiva para nós que começávamos a nossa experiência crítica. O fato de a gente poder sentar com o Sérgio Camargo, ou com

63 Sobre Carlos Zilio, ver nota 68, p. 303.

64 Sobre Schlegel, ver nota 7, p. 66.

Amilcar de Castro, ou, eventualmente, com a Lygia Clark, com a Mira Schendel lá em São Paulo. Então, nós tivemos um aprendizado, uma *Bildung*, um processo de formação. Nós tivemos esse aprendizado, esse foi um adendo ao processo de formação, que eu chamo de laboratório. E nós nos beneficiamos disso.

Outro dia, numa exposição do Amilcar de Castro montada pelo Paulo Sergio Duarte, eu estava conversando sobre isso. E Paulo Sergio lembrou, muito gentilmente, aos meus alunos, que, com 70 anos, Amilcar nunca tinha tido uma exposição institucional e foi graças ao Paulo Sergio, que foi diretor do Paço Imperial, que ele acabou tendo uma exposição. O mesmo ocorreu com Sérgio Camargo, também no Paço Imperial. Mas o ponto é que nós nos beneficiamos do contato com essa geração de artistas.

O nosso laboratório foi muito intenso e a pergunta que eu me faço hoje, pergunta mesmo, é se as novas gerações, se o novo contexto ainda é um contexto que permita esse laboratório. No nosso caso esses laboratórios resultaram em *Parte do Fogo*, em *Malasartes*. E isso resultou, sobretudo, nesse contato criativo, liberado, não institucional, que ultrapassa individualidades. Enfim, a minha experiência como crítico também deriva muito disso, de eu poder ir semanalmente ao ateliê de um grande pintor como o Eduardo Sued,[65] de estar no ateliê do Camargo, de o Sérgio Camargo me ligar e eu ver quando chegavam as peças e eu abrir com ele os caixotes e tudo. Tive um aprendizado com pessoas que não são tão mais velhas do que eu, mas que tinham experiência. Então eu fui me formando aqui no Brasil. E, de novo, desculpem se estou sendo paroquial, mas só viajei para fora do Brasil quando tinha 29 anos, e fui direto para Nova York, onde fiquei uns três meses frequentando o MoMA.

Quando eu fui ao MoMA, fiz ali uma formação em história da arte, porque é de certa maneira a história da arte o que eu tenho na minha corrente sanguínea. A nossa história da arte é a arte moderna. Aquilo foi uma confirmação muito importante para mim e uma prova de que aquele meu laboratório tinha uma atualidade, tinha uma premência. A ironia que eu acho que o Zé está apontando, e eu já estou chamando de ironia, é que a nossa luta era para tirar a arte daquele enclaustro no Brasil, daquele feudo irrelevante, elitista, de mero consumo de prestígio, e colocar a arte brasileira numa dimensão pública, numa dimensão partícipe de uma dimensão cultural.

---

65 Eduardo Sued (1925), pintor, gravador, ilustrador, desenhista, vitralista e professor. Graduado pela Escola Nacional de Engenharia do Rio de Janeiro, em 1948. Em 1949, iniciaria sua formação como artista plástico no curso livre de pintura e desenho do pintor alemão Henrique Boese. E em 1953, faria um curso de gravura em metal com Iberê Camargo, tornando-se mais tarde seu assistente. Seu trabalho singulariza-se por uma poética construtiva, abstrata, voltada para a reflexão sobre as relações entre a luz, a superfície, o espaço e a cor, e marcada por um diálogo contrastivo com a tradição moderna, em especial com a obra de Piet Mondrian e com a Bauhaus.

Isto, é claro, não foi uma invenção só nossa, embora o Brasil tivesse a precariedade que a gente conhece. Essa precariedade não existe só aqui, mas foi toda essa demanda de que a arte viesse a ocupar um lugar público que fez com que a arte atingisse um outro patamar, chegasse a um plano real. Eu acho que aconteceu não só aqui, mas no mundo, essa demanda de que a arte viesse a ocupar um outro lugar. Essa demanda acabou se cumprindo, ironicamente, com o sinal invertido. Porque o público que a gente aspirava era composto de pessoas disponíveis para o processo de transformação poética. De uma transformação poética, de transformação da vida. E, ironicamente, a arte vem se tornando cada vez mais pública, mas não nesse sentido da transformação, no sentido do público consumidor.

No Brasil, a arte se tornou pública entrando na indústria do lazer, na indústria do turismo e nada mais irônico do que o fato de que isto aconteceu justamente com as instalações, a arte ambiental e a performance, tudo aquilo que talvez fosse o elemento mais provocador desse experimentalismo. Aqui, tudo isso se revelou, ao contrário, matéria dócil para a indústria cultural, para a indústria do lazer e do turismo, já que é melhor ver instalações, ver cenários. A arte, o modo como a arte se tornou pública, foi ela entrando na indústria do lazer. Tudo isso, então, tomou o sinal contrário ao que nós sonhávamos, e é difícil lidar com isso.

Costumo dizer para mim mesmo que é impossível ver o mundo de cima. A gente vê o mundo sempre por fatias, por perfis, na nossa parcialidade, na nossa contingência. Mas eu acredito que qualquer discussão sobre contemporaneidade hoje, no Brasil, passa por esse paradoxo de que quanto mais a arte se torna pública, mais ela vem perdendo o seu potencial crítico, o seu potencial transformador.

E isto é irônico para quem foi formado na alta modernidade, e nós já éramos de certo modo filhos do *pop*, do minimalismo e do experimentalismo. De qualquer modo, ali, estávamos em meio a essa *Bildung*, estávamos nesse processo de formação. Hoje percebo essa situação conspícua, com o ingresso da arte na indústria do lazer e na indústria do turismo. E os museus se transformaram em verdadeiros artistas... Se alguém vai ao museu, não vai ver fulano ou ciclano no museu, vai ver o próprio museu. O museu virou a própria realidade. Isso tudo tem a ver com essa indústria do entretenimento. E as instalações e tudo mais viraram curiosamente mercadorias a mais dessa sociedade do espetáculo, quando o que elas queriam ser era exatamente o oposto disso. Isso é só para a gente começar uma discussão.

JOSÉ RESENDE: Já que você começou a falar sobre isso, posso interromper? Já que você começou a falar mal, eu vou entrar e colaborar um pouco com isso.

RONALDO BRITO: Falando mal de alguém? Não. Falando mal do mundo. Ah, tudo bem.

JOSÉ RESENDE: Falando mal principalmente da arte no mundo, como o mundo está.

RONALDO BRITO: É.

JOSÉ RESENDE: Queria fazer só um parêntese e recolocar uma vez mais aquilo que me chamou a atenção, quando vi uma artista se autodenominar artista visual. Artista visual? Aquilo me soou meio esquisito, porque, enfim, nunca tinha ouvido alguém se autodenominar assim. Artista visual soou para mim um artista com visibilidade, o que coloca muito claramente uma distinção, uma cisão muito profunda no que se pensa ao fazer arte, porque acredito que arte é exatamente o contrário, é o que não quer ter essa visibilidade que se esgota em si mesma, ela quer desdobrar significados.

RONALDO BRITO: Nós tínhamos uma relutância em usar a palavra obra, ou obra de arte, porque essa expressão estava contaminada de uma sublimação, de uma idealização. Então nós preferimos trabalho de arte. E entre essas demandas de uma arte pública estava claramente a profissionalização do artista. Isso acabou acontecendo maciçamente. E o que é hoje o artista? É um "artista visual". Artista visual é algo que, às vezes, fica mais parecido com publicidade do que com arte. Por outro lado, sempre faço uma ressalva, não gosto desse diagnóstico de amplo espectro, acho inclusive que o pensamento crítico é limitado em relação a isso. A verdade está na particularização dos trabalhos, na singularidade dos trabalhos.

Então, como crítico, a gente tem que se refrear um pouco e se reprimir para não passar diagnósticos generalizados. Por outro lado, é inevitável também, até por uma questão de probidade e de honestidade intelectual, a gente se situar, se posicionar. O que hoje contamina a arte, como o Zé falou da visibilidade, é que ela é feita para ser imediatamente visível e imediatamente consumida.

Antes havia ainda um resto de inocência, quando eu comecei a trabalhar, no meio da década de 1970, havia a ideia de que democratizar a arte seria, em vez de fazer um quadro, se fazerem cem gravuras [*risos*]. Como se isso fosse democratizar. Democratização aconteceu efetivamente com o ingresso da arte na indústria cultural, na indústria do entretenimento. E o consumo da arte ainda é o consumo dos ricos, dos muitos ricos. Isso tudo prossegue. Mas o verdadeiro motor dessa profissionalização se tornou a participação no tecido cotidiano da indústria do lazer e do entretenimento, e da indústria do turismo. Isso é que é consumido. Então quando a pessoa fala artista visual, ela está dizendo que está nessa área de visibilidade pública, de entretenimento.

JOSÉ RESENDE: Mas acho que isso tem implicações que vão, de alguma forma, caracterizando divisões necessárias em vários processos. Se você pensar no mercado, também ele se dividiu. Tem quem colecione hoje levado pela questão

da especulação. O especulador precisa de uma visibilidade do artista que ele adquire, porque aquilo é um jogo rápido. Ele tem que comprar o cara que está com sucesso, e logo esse processo acelera rapidamente o valor. Com esse tipo de ação, esse especulador se diferencia de outra forma do colecionador, que é o que acredita no entesouramento. É o cara que quer o patrimônio, que compra aquele trabalho na expectativa de uma permanência e ele vai comprar barato, antes de valorizar, porque acredita no tempo que aquilo vai levar para conquistar um lugar. Um comprador e outro são muito, muito diferentes. Eles têm necessidades e realizações muito diversas. E eu acho que é coerente que essas divisões venham a se refletir no museu, nos profissionais que atuam nessas áreas institucionais todas, acho que é uma cisão que tem que ser notada. Acho que podem até conviver, o que não podem é ser confundidas. Porque essa confusão é que é problemática.

RONALDO BRITO: Mas você acha, Zé, que o final desse processo ainda é a aquisição de trabalhos ou a circulação dos trabalhos? Você acha que a circulação em si está no museu?

JOSÉ RESENDE: Acho que sim, embora os colecionadores hoje têm, cada vez mais, característica meio regressiva, porque formam coleções que parecem álbuns de figurinhas. Ele tem um de cada artista, algumas carimbadas. Isso constitui um determinado tipo de coleção. Há outros, embora mais raros, que permanecem tendo opções de outra ordem. Quer dizer, eu acho que uma não vai substituir a outra, uma não nega a outra. Têm apenas propósitos diversos.

ALGUÉM DA PLATEIA: Eu acho que o móvel do artista é estar nessa circulação, que começa eventualmente nas residências e ateliês...

JOSÉ RESENDE: É a tal da carreira. Ela geralmente se dá, inclusive, em decorrência de um processo de que o trabalho não faz parte. Ou seja, às vezes o cara fez uma bruta carreira e o trabalho ainda está por ser feito. Isso eu acho que tem acontecido também no campo do museu. Museu hoje, qualquer um, até o MoMA, quase que funciona como um almoxarifado. Tudo que se produz no ritmo de mercado o museu agrega, agrega, agrega, deixando de lado, de alguma forma, o critério que, como instituição, deveria ter preservado. Acho que hoje isso está confuso. Quer dizer, você tem o cara que é o curador, por exemplo. Inicialmente era quem cuidava de uma coleção e tinha um projeto para ela, era quem usava o poder institucional do museu para dar nexos a trabalhos e seu lugar em uma determinada visão de arte. Hoje não, vale a novidade. Hoje a curadoria é para que não se perca determinado nome que está circulando e de quem o museu não tem trabalhos ainda.

RONALDO BRITO: Você não acha que seria uma pergunta cabível se nesse regime atual nós ainda estaríamos trabalhando com o conceito de autonomia da arte,

no sentido moderno? Ou se nesse regime, digamos, pós-moderno, essa autonomia ficou para trás? Porque, na verdade, o trabalho atende a certo discurso cultural. Eu acho que a figura do curador, por exemplo, não se limita apenas a receber o que está se processando. Acho que ele é um emissor.

JOSÉ RESENDE: Concordo, Ronaldo, ele passa a ser o enunciador de uma questão que passa a inverter essa relação. Ou seja, em vez de ele ampliar as possibilidades, em determinado conjunto de trabalhos, ele passa a fazer um discurso de sua autoria, em que, portanto, é ele o protagonista e os trabalhos exibidos passam a ser uma ilustração daquilo que ele diz.

RONALDO BRITO: Eu acho que há artistas, como você, que trabalham com o regime de autonomia moderno. E tem muitos artistas que obedecem a uma lógica extrínseca à do próprio trabalho. Acho que eles trabalham com uma expectativa cultural. Eles trabalham, enfim, com toda essa questão de identidade e gênero e tudo. Enfim, sumarizando, acho que o trabalho de arte está mais e mais virando discurso cultural. O conceito de arte era um conceito diferente do conceito de cultura, porque cultura era alguma coisa necessariamente compartilhada. E a arte era na sociedade, na ciência, na técnica, o reduto de uma incógnita, uma pergunta, uma interrogação. Então havia aquele *gap* entre o trabalho e a sua recepção, a sua inteligibilidade pública. Acho que, ao contrário, hoje a tendência é o trabalho responder a uma demanda prévia e se fazer em cima de expectativas... Enfim, é a lógica do *best seller*. Tem muitos artistas trabalhando isso. Como o Damien Hirst,[66] que já trabalha assim... E ele dá aquele passo de querer estar adiante da própria especulação do mercado e ele engendra isso e isso passa a ser parte constitutiva e até a parte principal do seu trabalho, porque aí arte é negócio. Arte é papel... Então, se há quem queira vê-lo como um super-Andy Warhol, no meu ponto de vista pessoal, ele seria um sub-Andy Warhol porque o Andy Warhol[67] trabalhava sempre com uma corrosão, numa tensão com o conceito de grande arte, com o conceito moderno de arte. Então, em tudo que ele fazia, Warhol conseguia produzir, até certo ponto, um atrito com o conceito moderno de arte. É justamente isso que não existe mais no Damien Hirst, se eu o estou lendo corretamente.

---

66 Damien Hirst, artista e colecionador inglês, nascido em 1965, que se tornou conhecido na década de 1990 como parte do grupo Young British Artists e foi se encaminhando crescentemente para o mundo das celebridades e para um jogo explícito com o mercado de arte. Seu tema fundamental tem sido a morte, seja sob a forma de crânios, aos quais anexa por vezes pedras preciosas, seja na série de trabalhos com animais mortos mergulhados em tanques de formol e expostos em vitrines, entre os quais *The physical impossibility of death in the mind of someone living* (1991), talvez uma de suas obras mais conhecidas.

67 Sobre Andy Warhol, ver nota 199, p. 255.

Eu acho que essa mudança aí é estrutural. A Documenta de Kassel, por exemplo. Era uma aspiração máxima do artista contemporâneo estar na Documenta de Kassel. Isso significava fazer parte de uma contundência, de uma qualidade. Hoje em dia a Documenta de Kassel é o contrário. É só uma feira de arte, não tem a menor relevância cultural. Enfim, nós estamos falando aqui da autonomia da arte, sim. Do problema da autonomia da arte, do problema do potencial crítico. Isso tudo é muito difícil de discutir, porque se encaixa no problema de uma democracia de massas, duma esfera de massas. Então, é preciso debater o estatuto da arte, e aí eu sou um pouco *outsider* nisso, tanto da arte quanto da poesia. É difícil debater. Hoje, a poesia virou uma coisa do outro mundo. Tudo isso obedece a uma lógica bem diferente daquela com que Andy Warhol trabalhava, numa tensão duchampiana do meio com a grande arte. E os artistas evoluem no meio e aceitam a condição de que na arte não há mais transcendência. Estou falando de transcendência na imanência, claro. Transcendência, no sentido moderno. Eu acho também que por aí teríamos questões para discutir, e nós estamos aqui para isso.

CARLOS ZILIO: Vou fazer uma pergunta para os dois. Na verdade, são duas perguntas distintas, mas que servem para os dois. Uma delas é pensar nos anos 1970, pensar como é que vocês veem o surgimento do trabalho de vocês naquele momento. Quer dizer: o Ronaldo aparece aí na crítica de arte no *Opinião* e logo chama a atenção do que seria a nossa geração. E pergunto para você, Ronaldo, como é que era, naquele momento, o seu ponto de vista? Quer dizer, você falou numa vinculação poética com a crítica romântica. Mas eu gostaria de saber melhor como é que você via o equipamento que você trazia, o seu equipamento crítico, com relação ao que existia naquele momento. Digo isso pensando que naquela época existia alguma coisa de crítica, pelo menos aqui no Rio. É curioso lembrar que os dois jornais principais, então, quer dizer, *O Globo* e o *Jornal do Brasil*, tinham quase diariamente uma coluna de arte que tinha certo relevo. Nessa época, se não me engano, Frederico Morais atuava no *Globo* e Roberto Pontual no *Jornal do Brasil*. Então queria saber como você via essa produção crítica. E eu queria saber do Zé, como foi o grupo Rex,[68] que não era *pop*, não era nova figuração, e tinha também já a questão da performance. E disso tudo saiu paradoxalmente um processo de formação de artista

68 O Grupo Rex, que atuou em São Paulo de junho de 1966 a maio de 1967, foi idealizado por Wesley Duke Lee (1931–2010), Geraldo de Barros (1923–1998) e Nelson Leirner (1932), que, ao lado de José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser, criaram um espaço expositivo – a Rex Gallery & Sons – e um periódico – o *Rex Time* – que deveriam funcionar como alternativas às galerias e aos museus e jornais da cidade, operando, com humor, crítica contundente ao sistema de arte então vigente.

com a Escola Brasil.[69] Enfim, essas seriam perguntas básicas para situar historicamente a formação de vocês.

Agora, como provocação, em torno da fala de vocês, o que me ocorre é perguntar sobre a vivência dessa nossa formação e sobre a crítica e o conceito de arte vistos por um viés formalista... Não estou falando aqui especificamente do ponto de vista do Greenberg,[70] mas sim de como vocês lidaram profissionalmente com isso. Como é que veem isso hoje em dia?

JOSÉ RESENDE: Bom, primeiro relativo aos anos 1970, não é? Eu acho, resumindo aqui, que foi uma característica do meu processo inicial de trabalho ter encontrado situações que eram gregárias. Ou seja, eram pessoas que de alguma forma se viam motivadas para atuar de uma determinada forma. Quer dizer, mesmo tendo procurado o Wesley Duke Lee em São Paulo para ter aula, eu nunca tinha nem pensado em ser artista. Naquele momento estava fazendo faculdade de arquitetura. E o Wesley, para quem assistiu ao processo de atuação dele, foi um artista muito combativo, toda a atuação inicial dele, a performance do João Sebastião Bar,[71] por exemplo... Era uma exposição que tinha que ser vista com lanterna dentro dum bar, um bar da moda em São Paulo. Porque ninguém via mesmo, ele punha os desenhos dele no escuro. E o processo do grupo Rex veio um pouco disso, paradoxalmente até, porque eram artistas que nem se caracterizavam muito por uma posição política expressiva como cidadãos. Quer dizer, o Wesley nos convocou para essa relação de compromisso com uma atuação cultural mais ampla do que aquela que se constatava que tinha a arte naquele momento.

Você comentou também sobre a crítica de jornal. Em São Paulo, você tinha profissionais que na realidade estariam mais satisfeitos em escrever sobre literatura ou em fazer literatura e que tinham no jornal uma espécie de emprego, e às vezes o que sobrava para eles era escrever sobre artes plásticas. Ou seja, havia sempre uma exterioridade muito grande... Eram pessoas mais ligadas ao texto, mas muito desligadas de uma relação mais próxima com a arte.

---

69 A "Escola Brasil" foi um centro de experimentação artística que funcionou de 1970 a 1974 em São Paulo. Foi fundada por Luis Paulo Baravelli, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser e estava ancorada na ideia de que o aprendizado da arte passa pela experiência no interior de ateliês e não pelo ensino formalizado previsto nas escolas tradicionais de arte.

70 Sobre Greenberg, ver nota 205, p. 258.

71 Wesley Duke Lee (1931–2010), pintor paulista, considerado um dos pioneiros do *happening* no Brasil. João Sebastião Bar foi o lugar em São Paulo de um desses *happenings*, intitulado *O grande espetáculo das artes* e realizado em 1963. Wesley exibiu uma série de gravuras e desenhos eróticos, iluminados por lanternas, num show de *strip tease*. Nesse *happening*, Wesley leu também um protesto, escrito em forma de agradecimento, aos críticos de arte.

Eu me lembro que conheci o Ronaldo quando fiz uma exposição no Masp e acho que dois ou três meses depois ele estava me convocando para conhecer você e o Waltercio Caldas[72] e outras pessoas que eu não conhecia para fazermos uma revista. Ou seja, houve um dinamismo que a geração anterior, que foi muito participativa, nos incentivou a essa ação, e nunca houve da parte do Sérgio Camargo ou da Mira Schendel nenhuma relação professoral. Não era uma situação de aprendizado. Eles nos convocaram imediatamente para uma ação. Uma ação conjunta, coisa que o Wesley também tinha provocado.

Quanto à situação da Escola Brasil, que se chamava também Centro de Experimentação Artística, não se pensava em formar ali artistas, mas sim em criar um centro onde se tivesse uma autonomia para produzir que não viesse das vinculações habituais do trabalho de arte daquele momento, que significava participar de salão, ganhar prêmio, enfim, ganhar algum nível de institucionalidade gerado pela submissão a esses critérios. E a independência que a gente buscou como caminho foi pensar em um centro de produção artística.

ALGUÉM DA PLATEIA: Eu só queria saber uma coisa, aproveitando a pergunta do Zilio, o que ele disse sobre o formalismo. O que se poderia chamar de uma tradição formalista? O que você entenderia por isso?

JOSÉ RESENDE: Olha, acho que a escultura no Brasil tem uma condição especial, porque há artistas que nos antecedem muito fortes. Artistas como Hélio Oiticica ou Lygia Clark tiveram contato com essa tradição formalista e a subverteram. Mas não acho que tenha havido uma continuidade, um vínculo entre trabalhos de um determinado significado ou de determinada linguagem naquilo que produzimos.

Mas minha geração começou muito seduzida por essa, digamos assim, tradição. Fomos seduzidos no sentido do que você elege mais como questão formal, sem talvez muita consciência das questões mais fundadoras daqueles trabalhos. Acho que seguramente há um elemento de absorção de ordem formal de uma série de relações artísticas outras. Foi assim o meu acesso a questões do minimalismo; foi assim o meu acesso a questões da *arte povera*.[73] Nesse

---

72 Sobre Waltercio Caldas, ver nota 54, p. 297.

73 *Arte povera*: expressão introduzida pelo crítico Germano Celant, no catálogo da exposição "Arte povera – Im-Spazio" (realizada em Veneza em 1967), para designar o movimento artístico desenvolvido na segunda metade da década de 1960 na Itália, caracterizado pelo antiformalismo, pela crítica ao mercado de arte, pelo emprego de materiais "pobres" (como areia, comida, madeira, sacos, jornais, cordas, feltro, terra, tecido), com o objetivo de crítica ao acúmulo de bens de consumo, de "pauperização" da obra e de aproximação entre arte e cotidiano. Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo, Mario Merz, Marisa Merz, Gilberto Zorio são alguns dos artistas ligados a esse movimento.

sentido, há um aprendizado por esse viés formal, há um elemento de ordem formal na absorção de uma série de relações. Quanto ao Ronaldo, eram preocupações muito próximas, vamos dizer assim, no sentido de uma ação cultural que o Ronaldo naquele momento também brigava por ter, o que era uma novidade aqui. Tivemos com o Ronaldo um processo muito mais interligado de ação conjunta e comum.

RONALDO BRITO: A pergunta do Zilio é oportuna, porque falei do romantismo e de tudo isso que fui retrospectivamente me lembrando. E evidentemente eu trabalhava num jornal, que era crítico, que era contra a ditadura, e evidentemente a questão política estava muito presente. Para mim, eu ali dentro me politizei, e não se desvinculava toda a leitura de arte de uma política. Por outro lado, a gente também expunha uma cisão em relação ao mito do realismo da esquerda. Então, era alguma coisa em que praticamente todos eram de esquerda, mas culturalmente distintos da posição da esquerda em relação à arte no Brasil, com a exceção notória do Mário Pedrosa.[74] Enfim, evidentemente aquilo tudo era muito intuitivo. Você falou também, Zilio, de alguns jornais que tinham um colunismo sobre arte. E, para não citar nomes, havia duas ou três tendências ali, mas quando eu comecei a escrever em jornal, a questão era como não repetir aquela insuportável linguagem figurativa, aquela linguagem rastaquera e poética que contaminava a crítica de arte e decretava a sua inoperância, a sua inanidade. E, por outro lado, e aí eu não posso deixar de citar o nome, havia um tipo de crítico como o Pontual[75] que era, para mim, uma espécie de representante do milagre econômico brasileiro. Pontual já estava distante da linguagem inflada, mas representava uma profissionalização eticamente inaceitável para mim, porque sua crítica era muito vinculada a um sistema incipiente de galerias. E também porque, evidentemente do meu ponto de vista, não eram pessoas formadas numa relação forte com arte. Não havia naquela crítica um teor vital.

Então, quando comecei a escrever sobre arte, tive duas referências muito importantes. Uma referência menos textual, e muito mais ética e política, do Mário de Andrade. Que Mário de Andrade nada, será que estou louco?! Flora, assinala aí o início do Alzheimer em mim [*risos*].

FLORA SUSSEKIND: Mário Pedrosa...

---

74 Sobre Mário Pedrosa, ver nota 12, p. 24.

75 Roberto Pontual (1939–1994), crítico e escritor, radicado no Rio de Janeiro, onde colaborou com os jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, autor de um *Dicionário das artes plásticas no Brasil* (1969), curador no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 1974 e 1978. Cf. *Roberto Pontual, obra crítica* (Organização de Jacqueline Medeiros e Izabela Pucu. Rio de Janeiro: Azougue, 2013).

JOSÉ RESENDE: Com essa eu me assustei. Como assim? [*risos*]

RONALDO BRITO: Você não me provoca, Zé! Eu ia falar do *Dicionário de artes plásticas*... Enfim, havia o Mário Pedrosa, que estava exilado na época. Toda essa questão era muito importante para a gente. E, ao mesmo tempo, eu convivia com a cultura esquerdista oficial no *Opinião*, mas convivia sempre em termos de conflito e de desprezo – pois não há nada que se compare à arrogância dos jovens, não é? Pelo menos a minha [*risos*]. Então, eu não dava a menor pelota e vivia às turras com aquela gente... A outra referência que eu tinha, desculpem, pois ele está presente aqui... A outra referência foram os textos do Paulo Sergio Duarte[76] sobre o Antonio Dias. O Paulo Sergio estava fora do Brasil e produzia textos que eu achava muito bons. Porque eram muito colados ao trabalho que analisava, e visivelmente aquilo era um vai e vem. Desculpa, Paulo Sergio, mas eu tenho que falar essas coisas. Então, eu tinha essa referência E quando eu comecei a escrever sobre o neoconcretismo, tinha aquela história do Ferreira Gullar,[77] daquela reescrita da história da arte moderna. Aquilo era excelente. Foi muito importante. E isso, embora, já naquele momento, Gullar fosse um crítico ligado a esse realismo socialista, que não é nem realismo nem socialista. As minhas referências eram essas. Eu não sei hoje, mas para mim aquilo foi muito importante.

E fui encontrando outras pessoas, e isso tudo me motivava. Eu me lembro da importância que teve, para mim, Mário Pedrosa. Na época, eu nem me dei conta disto, mas hoje retrospectivamente vejo que foi fundamental. Eu me lembro de quando o Sérgio Camargo, que ia fazer uma exposição no MAM, com um texto mais antigo do Mário Pedrosa no catálogo, me chamou para escrever também. Aí eu disse – "Olha, Sérgio, seria uma honra escrever, mas o problema é que se eu escrever para o seu catálogo eu não vou escrever para o *Opinião*". Porque tinha uma questão ética muito radical que se colocava para mim, principalmente diante do que acontecia na crítica aqui no Rio. Se eu escrever aí, eu não posso escrever no *Opinião*. Ele falou: "Não importa, escreve aí mesmo, eu abro mão do *Opinião*". Eu escrevi e eu era um garoto de vinte e poucos anos. E isso foi muito importante, como o Zé estava falando, porque não era só a questão da relação pessoal e da extrema qualidade daquelas pessoas, era o fato de que, diante de tantas contrafações, se misturavam aqui o moderno e o contemporâneo.

Sobre a questão formal, primeiro eu não gosto dessa discussão que se trava hoje sobre formalismo. Acho tudo isso equivocado. Forma não é nada disso que estão pensando. Eu tenho que dizer que nunca tinha lido o Greenberg naquela

76 Sobre Paulo Sergio Duarte, ver nota 18, p. 488.

77 Sobre Ferreira Gullar, ver nota 32, p. 279.

época, que eu só o li muito depois. O crítico de que eu gostava era o Rosenberg, o Harold Rosenberg,[78] que era o oposto[79] do Greenberg. Então a minha questão não tinha a ver com forma nesse sentido do Greenberg. Para mim, a questão era a potência poética dos trabalhos. E alguns trabalhos da geração anterior me desagradavam porque justamente tinham saído daquelas altas ambições, que raramente, diga-se de passagem, eram alcançadas. Isso me desagradava muito, porque a gente estava se perdendo. Os trabalhos da geração anterior me desagradavam muito, porque a gente estava se perdendo. Eu me lembro do debate em torno da ideia de participação, havia a ideia de participação, que vinha da fenomenologia do Merleau-Ponty,[80] que o neoconcretismo trabalhava e que envolvia as pessoas. Eu conversava muito com Eduardo Sued sobre isto. Outra coisa era a participação nesse sentido político, imediato, direto, que eu achava que era um esvaziamento do potencial da arte e que a arte não era, de maneira alguma, denúncia política. Eu não via a questão da participação nesse sentido político. Eu hoje me congratulo pelo seguinte: na minha formação, que é na verdade uma autoformação, independentemente do experimentalismo que eu favorecia, eu nunca deixei de adorar Mark Rothko[81] e de gostar da grande pintura. Enfim, eu sempre favoreci esse conteúdo de verdade poética do trabalho de arte e é isso que eu chamo de forma.

---

78 Harold Rosenberg (1906–1978), filósofo e crítico de arte norte-americano. Coube a ele a introdução na gramática das artes visuais da expressão *action painting* em 1952. Ela surge no artigo "The american action painters", publicado no número de dezembro de 1952 da *ARTnews*, onde se volta, em particular, para o trabalho de Willem de Kooning, Pollock e Franz Kline e para o foco dos três na arte mesma de pintar, no gesto pictórico. Observou que esses pintores deixaram de encarar a tela como uma superfície na qual se pintariam figuras e passaram a pensá-la como uma superfície sobre a qual se exerceria uma ação. A questão da potência poética do trabalho de arte sempre foi o centro do pensamento estético de Rosenberg. Crítico da revista *New Yorker*, de 1967 a 1978, foi o autor de *The tradition of the new* (1959), *Arshile Gorky: the man, the time, the idea* (1962), *The anxious object* (1964), *Artworks and packages* (1969), *The de-definition of art* (1972), *Art on the edge* (1971), entre outros estudos.

79 Sobre a oposição entre Greenberg e Rosenberg, entre formalismo e existencialismo, entre abstração e ação, ver: <http://www.theartstory.org/critics-greenberg-rosenberg.htm>.

80 Sobre Merleau-Ponty, ver nota 33, p. 279.

81 Mark Rothko (Marcus Yakovlevich Rothkowitz, 1903–1970), pintor de origem letã e judaica, naturalizado americano, e voltado também para a reflexão sobre a arte, cuja verdadeira fonte, segundo ele, seria "a experiência trágica". Teve trajetória singular no que se convencionou chamar de Escola de Nova York, grupo que, a partir de meados dos anos 1940 até finais dos anos 1950, viria a afirmar a presença norte-americana no contexto artístico mundial. Influenciado pelo estudo da obra de Henri Matisse, pelo expressionismo abstrato e pelo surrealismo, descartaria, porém, o expressionismo da *action painting* e desenvolveria uma forma própria, mais meditativa, de compreender a pintura, no âmbito do que o crítico Clement Greenberg definiu como *colorfield painting* ("pintura dos campos cromáticos").

O outro ponto que se impunha era ver se nós conseguíamos compreender o cubismo. Compreender a estrutura planar, sair do cubo cênico. Enfim, fazer a arte funcionar. Eu me lembro que era muito importante para mim ver o trabalho do Zé – aquilo muito intuitivamente estava tentando explodir. Só vou falar um minutinho sobre uma coisa que você mesmo, Zilio, falava, não sei se se lembra ainda, que era o fato de que hoje as pessoas tendem a achar que havia uma influência dos modernos, o que não era verdade. O Brasil até aquele momento era completamente descontínuo. O Zé Resende não sai, acho que até felizmente, da escultura construtiva brasileira. Não tem nada a ver. O Waltercio não sai de nenhum outro artista brasileiro. O Zilio também não sai. O Tunga tampouco. Essa descontinuidade da arte brasileira paradoxalmente foi saudável para a força que esses trabalhos tiveram. Então, se houve influência entre essas linguagens, eram influências muito intuitivas e secundárias.

CARLOS ZILIO: Você trouxe a crítica de arte, com muita ênfase, para aquele grupo dos anos 1970. Isso não teve a ver com a sua familiaridade com os escritos de André Breton?

RONALDO BRITO: Talvez.

CARLOS ZILIO: E quais eram as suas leituras naquela época?

RONALDO BRITO: Eu tinha me iniciado lendo Harold Rosenberg. Infelizmente, naquela época, não havia ainda o Argan[82] para mim. O ambiente de crítica era muito desqualificado aqui, nos anos 1970. As pessoas que porventura pudessem nos trazer livros de fora se mantinham à parte do meio de artes. Então eu descobri Rosenberg e aquela leitura me formou. Todo mundo trazia um livro de fora, um autor novo... No Brasil sempre houve essa proposta do recomeçar. O Brasil pelo visto vai ter que recomeçar de novo, agora, no século XXI, não é? E é incrível, porque o país sempre recomeça do que há de pior... É o fenômeno extraordinário de uma decadência de quem nunca subiu, nunca esteve no alto [*risos*]. Não dizem que para decair tem que subir?... Aqui parece que não. É um fenômeno extraordinário. De alguma maneira isso desafia o paradoxo.

O que a gente tinha, eu percebo, era uma voragem. Era a voragem de quem não tem que pedir licença. Então, nós não tínhamos o peso da tradição, mas tínhamos também esse ímpeto do recomeçar. Tanto que eu coloquei *A Parte do Fogo*, que era o título de um livro do Maurice Blanchot,[83] como nome da publicação que nós fizemos em 1980. Porque eu era ligado à cultura francesa. E de

82 Sobre Argan, ver nota 53, p. 296.

83 Sobre Maurice Blanchot, ver nota 5, p. 110.

fato a questão política, para nós, era algo de que não tínhamos como escapar. Tínhamos que enfrentar uma questão da política da arte no Brasil.

PAULO SERGIO DUARTE: Ronaldo, em 1974 você escreveu o seu ensaio sobre o construtivismo no Brasil. Segundo Aracy Amaral,[84] é a primeira vez que a palavra construtivista é associada historicamente ao reunir num único capítulo a experiência concreta e a experiência neoconcreta. Essa palavra não tinha circulação aqui e hoje parece trivial para os historiadores da arte no Brasil. Aracy Amaral me disse: "Foi o Ronaldo que introduziu esse conceito no Brasil". E mais tarde, em 1977, vai haver aquela exposição que Aracy realizou, "O projeto construtivo brasileiro na arte (1950–1962)", primeiro na Pinacoteca de São Paulo e depois no MAM do Rio, e no catálogo havia um extrato do seu texto. Eu queria saber em que medida, mesmo que essa produção não tivesse uma circulação pública razoável, esse estudo que você fez contaminou a sua poesia? Ou seja, a questão construtiva, construtivista, contaminou sua poesia? Eu vejo na poesia uma economia, sem querer jogar com as palavras, muito singular.

RONALDO BRITO: Paulo, isso de fato aconteceu, não foi? E se eu fosse alguém importante teriam que resolver isso. Mas como eu não sou, ninguém tem que resolver. A minha formação era ainda estranhamente surrealista, como jovem. Porque ainda vinha da leitura do André Breton. Todo mundo precisa de um pai cultural e o meu era o Breton que, em matéria de pai-autoridade, não é mole, não é? [*risos*]. Então, depois, eu me livrei dele; coitado, deixei-o para lá. Não sei se ele é bom poeta ou não. Esse bretonianismo meu talvez tenha sido útil num lugar tão amorfo como o Brasil tendia a ser, talvez tenha sido útil ter alguém que exercesse com rigor isso. Mas tudo isso é secundário. O fato concreto, Paulo Sergio tem toda a razão, é que estranhamente eu fui chamado, nessa grande modernidade construtiva, para um lado oposto, que é o surrealismo. Em tese oposto, mas, para mim, aquilo não soou oposto... Eu me lembro do Wilson Coutinho,[85] que era muito amigo meu na época, e ele dizia: "Faz o contrário, agora os concretistas estão escrevendo derramado..." Na época eu já estava começando a escrever e escrevendo de modo cada vez mais conciso por causa da poesia, cada vez mais. Acho que houve isso, embora eu suponha que o extrato que tenha ficado disso foi uma poesia imagética, metafórica. Não seria de extrato concretista, não seria a poesia de um Willys de Castro,[86] por

84 Sobre Aracy Amaral, ver nota 56, p. 299.

85 Sobre Wilson Coutinho, ver nota 133, p. 219.

86 Willys de Castro (1926–1988), pintor, gravador, desenhista, artista gráfico mineiro. Fez, nos anos 1950 e 1960, cenários e figurinos para o Teatro de Arena e para o Teatro Cultura Artística em São Paulo. Dedicou-se, igualmente, à programação visual e a projetos de padronagens para tecidos. Em sua obra

exemplo. Mas acho que a minha crítica já indicava isso. Porque era um estilo mais conciso, mais seco. Você não vai lembrar, mas, quando eu lancei *Quarta do singular*, eu tive duas alegrias. E devo ter tido outras também, que a vida não pode ser tão dura assim, não é? Então, as alegrias... Uma óbvia, que foi o texto da Flora Süssekind, que eu adorei, na orelha do livro. E a outra foi você falando comigo uns dez minutos sobre o livro, numa festa no Leblon, não pergunte onde, quando nos cruzamos na cozinha [*risos*]. E eu fiquei tão emocionado. E nunca mais a gente falou, nem você escreveu. Eu fiquei muito emocionado porque era direto. Era no ponto que eu gostaria de escrever e de falar assim sobre o trabalho dos outros.

PAULO SERGIO DUARTE: Porque eu vejo a sua poesia exatamente nesse sentido, e o seu não é absolutamente o caminho da experiência concreta.

RONALDO BRITO: Então esse é um ponto real aí. Agora, há umas coisas curiosas... O Sued, que foi ficando mais e mais construtivo, se declarou um surrealista [*risos*]. É. Isso sem falar que, num momento oposto, os construtivistas brasileiros descobriram o surrealismo e o dadaísmo. O Hélio Oiticica,[87] a Lygia Clark[88] achavam o Albers[89] dadaísta, não, surrealista. Então havia essas coisas. E na minha poesia também... No início, é bom não esquecer – hoje acho que não aguentaria – tinha a Beat Generation. Tinha o Gregory Corso,[90] no Ginsberg eu nunca fui muito interessado, mas tinha Corso, tinha Kerouac, alguma coisa desse tipo. Isso foi se autoenvolvendo numa formação. Tudo isso fez parte do laboratório da minha formação.

---

destacam-se os "objetos ativos", realizados entre 1959 e 1962, peças de madeira retangulares, entre o pictórico e o escultórico, exibindo pinturas geométricas em três de suas arestas, com a quarta fixada à parede, de modo que o espectador não podia abranger toda a extensão do trabalho com um único olhar e devia movimentar-se para observar o objeto em sua totalidade.

87 Sobre Hélio Oiticica, ver nota 8, p. 20.

88 Sobre Lygia Clark, ver nota 28, p. 278.

89 Josef Albers (1888–1976), artista alemão, pintor abstrato, designer, fotógrafo, tipógrafo, gravador, poeta e professor da Bauhaus, que emigraria para os EUA, criando o programa de pintura do Black Mountain College, na Carolina do Norte, e o programa de artes gráficas da Universidade de Yale. Autor de *Interação da cor* (1963), teve em sua série *Homage to the square*, iniciada em 1949 e constituída de centenas de pinturas e gravuras, um de seus trabalhos mais conhecidos, pautado exatamente no estudo de interações cromáticas no âmbito de quadrados sobrepostos.

90 Gregory Nunzio Corso (1930–2001), poeta norte-americano, que, ao lado de Jack Kerouac (1922–1969), Neal Cassady (1926–1968), Allen Ginsberg (1926–1997), William Burroughs (1914–1997), Lawrence Ferllinghetti, integrou o movimento *beat*, autor de *Vestal Lady on Brattle e outros poemas* (1955), *Gasoline* (1958), *The happy birthday of death* (1960), *The american express* (1961), *Long live man* (1962), *Elegiac feelings american* (1970), *Herald of the autochthonic spirit* (1981), *Mindfield* (1991).

ANA LINNEMANN: Zé, uma questão chama a atenção no seu trabalho, que é a questão do material. Ele deixa de ser adjetivo para ser substantivo. No seu trabalho existe uma sintaxe intensa nos materiais e essa sintaxe é intensificada, com o vidro, com os fluidos de duas densidades diferentes no interior, com a transparência que pertence aos bons líquidos e também com o contêiner, que é um vidro. Essas linguagens você começou a desenvolver antes de você conhecer a *arte povera*. Você conhecia Gilberto Zorio,[91] artista associado à *arte povera*, nessa época?

JOSÉ RESENDE: Não.

ANA LINNEMANN: Tenho certeza que ninguém conhecia. É como o Ronaldo acabou de dizer: há uma descontinuidade no Brasil. Não adianta ir procurar no Amilcar de Castro a raiz do seu trabalho.

JOSÉ RESENDE: Não, nem pensar. Você tem toda razão. Eu conheci Amilcar de Castro e Sérgio Camargo antes de conhecer bem o trabalho dos dois. Conheci mais pessoalmente e conversei mais com eles do que tive a possibilidade de ver os trabalhos. Não se tinha esse acesso nem havia condições de mostrar tanto o trabalho. Há uma observação que o Ronaldo fez, e eu concordo, e é que tem algo mais intrínseco no trabalho, que é um vocabulário comum. A questão é o meu acesso à arte, por meio de referência da construção civil, da arquitetura, da coisa urbana. Esse repertório é até prolixo, porque mexe com coisas muito diversas e articula coisas diversas.

ALGUÉM DA PLATEIA: Afinal você é um arquiteto de formação.

JOSÉ RESENDE: Formação é uma palavra complicada, não é? Enfim, eu "fiz a faculdade de arquitetura" [*risos*]. Mas, de qualquer maneira, voltando seriamente à palavra formação, acho que muito da possibilidade de eu fazer arte se deu em ter a ideia do projeto. Essa ideia foi fundamental. Não houve o caminho formador de um escultor tradicional. A verdade é que sou completamente gago das mãos: quando faço um trabalho, é com as dificuldades todas, porque nunca fui um hábil artesão, não passei por isso. Então a questão construtiva é mais um acesso que eu tive no sentido da formação, sem dúvida nenhuma.

FLORA SUSSEKIND: Ronaldo, desde a sua resposta ao Paulo Sergio, estou curiosa aqui, querendo saber o que foi dito na cozinha daquela festa.

---

91 Gilberto Zorio, artista italiano, nascido em 1944. Formado na Academia de Belas-Artes de Turim, e ligado, em fins dos anos 1960, ao movimento da *arte povera*, realizaria experiências com processos físicos ou químicos – como em *Piombi* (1968), obra constituída por recipientes com ácido sulfúrico e ácido clorídrico, ligados entre si por uma barra metálica; com luz fluorescente – como em *Utopia – Reality – 1* (1971), espaço iluminado por luz azul escura, com uma inscrição em néon sobre a utopia como realidade; com misturas de materiais orgânicos e maquínicos – como em *Canoa de Modena (*1995).

RONALDO BRITO: Não me lembro. Eu me lembro só que fiquei emocionado. E ele também não lembra, imagina! É porque ele também deve ter lido rapidamente, tinha acabado de sair o livro e ele tinha que dizer alguma coisa para o amigo. Estou brincando... Ele falou muito, com muita pertinência. Eu me lembro de um comentário dele sobre o João Cabral... E me lembro que ele falou que já havia no Brasil uma produção de sujeitos modernos. Mas é difícil saber de onde vem essa produção, de onde os autores tiram suas ideias... Se eu perguntar para o Paulo Sergio de onde é que saiu o texto[92] dele sobre o Antonio Dias,[93] o que ele vai dizer? E de onde saiu Antonio Dias? Talvez o caso de Antonio Dias seja mais simples, porque ele foi beneficiário do plano neoconcreto. Aqui no Rio esses laboratórios têm uma certa continuidade. Artistas como Antonio Manuel,[94] não sei se o Zilio se encaixa nisso, mas Antonio Manuel e Antonio Dias foram beneficiários de uma certa continuidade, porque eles se apropriaram do plano cubista, que os neoconcretos deram a eles. Isso aconteceu. Mas isso também foi uma coisa casual. Dessa casualidade, diga-se de passagem, também, a gente não pode esquecer da figura admirável do Jorginho Guinle,[95] que aguentava, sem nunca ter reclamado, uma total ausência de discussão sobre o trabalho dele. Ele estava reprimido pela ausência da pintura. E, no entanto, ele era um partícipe dessas nossas discussões. Ele fazia parte desse laboratório que eu chamo de informal. Muitos artistas participaram desse laboratório informal, porque uns frequentavam os ateliês dos outros. Esse laboratório informal é que me preocupa.

---

92 Trata-se, salvo engano, do texto "Antonio Dias: les moyens, les méthodes et leur élucidation", de Paulo Sergio Duarte, publicado na revista francesa *Art Press* em 1973, por ocasião da participação do artista na Bienal de Paris.

93 Sobre Antonio Dias, ver nota 4, p, 263.

94 Antonio Manuel da Silva Oliveira, escultor, pintor, gravador e desenhista, cuja obra tem se pautado por dimensão simultaneamente política e experimental, nascido em Avelãs, Portugal, em 1947, e radicado no Rio de Janeiro desde 1953. Nos anos 1960, utilizaria inicialmente o jornal e sua matriz – o *flan* – como suporte para seus trabalhos, realizando interferências com nanquim, apagando ou inventando notícias e imagens e distribuindo os seus jornais nas bancas, como se fossem autênticos. Em 1968, participaria do evento *Apocalipopótese*, organizado por Hélio Oiticica e Rogério Duarte, apresentando as *Urnas quentes* – caixas de madeira fechadas e lacradas, que deveriam ser arrebentadas pelo público, para saber o que continham. Em 1970, proporia o próprio corpo como obra, no Salão de Arte Moderna, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), proposta que seria recusada pelo júri, mas que ele apresentaria ao público na abertura da mostra, a performance definida pelo crítico Mário Pedrosa como um "exercício experimental da liberdade". Ainda nos anos 1970, realizaria vários filmes de curta-metragem, como *Loucura & cultura* (1973), *Arte hoje* (1976) e *Semi-ótica* (1975). Dedicando-se, desde a década de 1980, tanto a pinturas de caráter abstrato-geométrico em acrílico quanto a instalações, como *Fantasma* (1994), *Frutos do espaço* (1980), *Ocupações/ Descobrimentos* (1998), *Sucessão de fatos* (2003), *Até que a imagem desapareça* (2013).

95 Sobre Jorginho Guinle, ver nota 111, p. 325.

Mas havia diferenças entre Rio e São Paulo. Eu achava engraçado que, no Rio, os artistas trabalhavam no ateliê, e lá em São Paulo era no estúdio. Tinha uma diferença, e se eu tenho algum mérito foi o de tentar dissolver essa insuportável diferença entre o Rio e São Paulo, no ambiente das artes. Nesse sentido, é difícil falar das influências no trabalho de cada artista. No trabalho do José Resende, por exemplo, eu vejo apenas duas influências. A primeira é o Anthony Caro. Depois, Richard Serra.[96] E ambos ficaram para trás... Porque, na verdade, a maior influência sobre o trabalho do Zé é que ele responde a uma cidade que era um canteiro de obra, literalmente, São Paulo.

FLORA SUSSEKIND [*fora do microfone*]: E a sua poesia no âmbito desse laboratório informal?

RONALDO BRITO: Já havia aí, Flora. O que eu posso dizer é que os dois livros que eu lancei foram feitos de fora para dentro. *Asmas* – foram várias pessoas e teve a minha namorada na época, a Sula, e teve o Rodrigo Naves, e eles foram juntando os poemas, e não sei quem mais ajudou. Eles fizeram tudo. E depois, na coletânea da coleção Claro Enigma, foi uma proposta do Massi. O laboratório de discussão não aconteceu porque não era essa a proposta. Eu pensei que ia ser como no contexto que eu vivia em arte. Paulo Sergio também escrevia. Escondido, mas eu ainda li textos de poesia do Paulo Sergio e tudo. O que eu vejo é que essas coisas não são casuais, são moleculares.

JOSÉ RESENDE: Só voltando um pouquinho atrás, o Ronaldo começou a mencionar esse tal encontro na cozinha e eu também fiquei curioso, mas enfim... Paulo Sergio, embora você tenha participado de *A parte do fogo*, eu queria aproveitar para lembrar, no contexto dessa nossa conversa aqui, a sua atuação na Funarte. Estão discutindo tanto o que vai ser da Funarte, o que vai ser dessa ou daquela instituição, pois acho que é só olhar o que você fez lá. Essa ação foi mobilizadora, foi um marco, pois seguramente, pela primeira vez, se tinha de

96 Richard Serra, artista norte-americano, dos mais importantes em atividade desde os anos 1960. Nascido em São Francisco, em 1938, estudou literatura na Univesrity of California, Berkeley, e na University of California, Santa Barbara, e, em seguida, pintura com o artista Josef Albers na Yale School of Arts and Architeture, entre os anos de 1961 e 1964. Desde 1966, mora em Nova York. Sua primeira exposição individual foi na Galeria La Salita, em Roma, em 1966. E a primeira individual em um museu aconteceu em 1970, no Museu de Pasadena, na Califórnia. Sua esculturas, em geral estruturas de grande escala, placas de aço retorcido, pesadas, mas equilibradas em si mesmas, têm como característica fundamental uma localização extremamente precisa e a exploração das relações que se configuram entre objeto escultórico e área circundante. Igualmente importante é o seu trabalho em desenho, realizado com diversos materiais e em diversas superfícies, de que são exemplares as séries *Drawings after circuit* (1972) e *Courtauld transparencies* (2013), exibidas na mostra *Richard Serra: desenhos na casa da Gávea*, organizada pelo Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, em 2014.

maneira inteligente e produtiva relação com uma situação institucional. Isso foi inaugural e não veio a se repetir muito depois.

CLÁUDIO GABRIEL: Eu não sou um dos entrevistadores convidados. Sou, na verdade, ator há muito tempo, mas, desde 2010, eu resolvi começar a pintar no Parque Lage e eu queria levantar novamente a questão do termo "artista visual" e dessa questão da busca do artista pela visualidade, enfim... pela fama. Eu queria que você falasse um pouco mais sobre essa relação entre o processo de maturação da obra de um artista em contraponto com a demanda do mercado hoje em dia. Hoje em dia, tem uma demanda muito grande. Eu mesmo, ainda iniciante, já participei de algumas exposições e sinto que alguns professores ou alguns cursos estimulam a produção, a produção, a produção, a produção... Então, eu queria voltar a isso, ao que significa essa demanda, se ela pode ser boa ou prejudicial ao artista.

JOSÉ RESENDE: Eu acho que a demanda existe. Quer dizer, há um determinado contexto que acho que se reproduz, e não só para os que produzem, mas para aqueles que pensavam a arte, enfim... A diferença que eu quis marcar, por exemplo, entre o crítico e o teórico, que tinham na imprensa uma possibilidade de trabalho, e a situação da imprensa hoje é um desserviço. Não tem mais espaço na imprensa para desenvolver um pensamento sobre arte. E tudo isso tem uma lógica que é meio coerente, que junta essas coisas todas e que pega também os produtores. Há alguma coisa que tem se dividido... Ou seja, há um projeto que interage com a questão do tal do artista visual, no sentido daquele que quer a visibilidade, isso faz parte de um processo, de fato de uma carreira. Ser conhecido o mais rápido possível e fazer parte desse mundo. Isso é um projeto. Mas há um projeto que é meio antagônico a esse, que é ao que estou me referindo aqui como o do artista que tenta trabalhar seu próprio trabalho. Naturalmente, para isso ser viável para ele, esse é um projeto de muito longo prazo, porque ele tem que garantir a possibilidade, o interesse, inclusive, de ele trabalhar assim toda sua vida produtiva, porque se não ele sucumbe, acaba antes, morre antes. Então, são duas ideias muito distintas essas – de arte, de artista, entre uma possibilidade de projeto e a outra. Eu acho que essas situações vão ter em algum momento de se diferenciar. Acho que os projetos podem conviver. Eu discordo um pouco do Ronaldo, quando ele insiste que não dá para ver a realidade a cavaleiro. A gente tem que estar no nível dela. Mas, sei lá, acho que é possível se notarem diferenças e, desde que elas não sejam confundidas, acho que é possível se desenvolverem sim as duas atividades. Não sei se respondi a você ou não.

FELIPE SUSSEKIND: Eu queria fazer uma pergunta retomando um pouco o que vocês dois falaram desse diálogo entre artista e crítico. O Ronaldo falou dessas

visitas aos ateliês, de como isso é importante no trabalho dele – o embate com a obra de arte e a visita ao ateliê. E eu fiquei imaginando como isso se deu na relação entre vocês, ou talvez na sua relação com a crítica. Se há algum exemplo, talvez, de como a sua produção estabeleceu um diálogo com essa crítica. Quer dizer, se tem alguma obra que possa ser pensada, por exemplo, como uma crítica da crítica, ou como uma resposta à crítica. Ou como diálogo com ela... Fico pensando que o que vocês falaram da diluição da obra, e da arte como crítica ao mundo, talvez seja a diluição da crítica também. Então a minha pergunta se divide em duas. Primeiro eu queria perguntar sobre esse diálogo de vocês e se você teria algum exemplo concreto do modo como isso se deu. E também gostaria de saber o que vocês pensam sobre o papel hoje da crítica.

JOSÉ RESENDE: Quando conheci o Ronaldo, ele já tinha essa prática de frequentar os ateliês. Tinha a intimidade, por exemplo, de seguir o trabalho do Sued, o que exatamente pressupunha um convívio e um acompanhamento. Mas o que eu acho que ele quer dizer, quando fala nisso, e eu entendo porque eu sofri isso, é muito menos aquele lugar físico do ateliê, mas é o olho dele vendo aquilo e atuando naquele espaço e na cabeça de quem está fazendo o trabalho. É uma experiência muito rica, e acho que os primeiros textos de crítica do Ronaldo que vi eram textos sobre o Sued, e já eram escritos com a postura de falar sobre aquele trabalho de dentro dele. Essa junção, essa possibilidade de falar de dentro do trabalho, isso é que eu acho que caracteriza o que ele está chamando, entre aspas, de acompanhar o ateliê. Não sei se isso responde ao que você perguntou. Eu acho então que tive a vantagem de viver isso, já tomei cada bronca horrorosa dele... E, de certa maneira, é com essa intimidade que se dá uma relação produtiva, inclusive apontando para fora do trabalho, para a relação dele com o mundo. Quanto a isso de o trabalho fazer uma crítica da crítica ou de ter como missão criticar a realidade, acho que o trabalho nunca está no lugar de outra coisa. Não entendo assim. Isso que o Ronaldo falou, inclusive, não sei se entendi bem, mas eu acho que a situação de intervenção do trabalho de arte e do trabalho cultural de forma geral é que pode ser crítica. Mas ele não é a emissão de uma crítica como se fosse o veículo de qualquer outra coisa que não seja ele mesmo.

RONALDO BRITO: É o modo de ser do trabalho que é crítico. E o modo de ser dele é uma crítica ao modo de ser do mundo. Então eu ir para o ateliê era uma coisa instintiva... e o Zé falou de bronca, eu não me lembro de bronca nenhuma, só me lembro da felicidade de ver aquilo aparecer... E eu acho que o Paulo Sergio também pensa assim. Porque o esvaziamento crítico potencial da arte se relaciona ao modo de ser dessa arte atual, na qual, sem querer generalizar muito, tudo favorece um modo de ser publicitário, um modo de consumo.

E os trabalhos têm uma formalização banal, incipiente, são trabalhos que não se desdobram sobre si mesmos, que não tem conteúdo reflexivo, trabalhos que são acontecimentos totalmente pontuais. E nesse sentido é o contrário do trabalho do Zé, e eu acabei de ver agora a exposição dele na Pinacoteca, e posso falar tranquilamente, pois não tive nada a ver com a exposição. E num lugar aparentemente inóspito, aparentemente inadequado para esculturas, ele chegou lá e colocou as peças dele e aí houve um acontecimento. Essas peças cresceram lá e produziram um atrito... isso vem de dentro do processo que imagino seja como o do ficcionista, o do poeta, vem de um modo de ser, que, em perspectiva adorniana estrita, é um modo de ser diferente da mercadoria. O que acontece é que as coisas se movimentam a partir delas mesmas. Então eu não tinha nenhum problema com o trabalho do Zé, porque eu conhecia aquilo, mas é preciso haver condições efetivas para que se criem contextos produtivos... Eu nunca tive isso, esse privilégio, embora tenha tido momentos disso, de uma relação produtiva com um crítico de poesia. Também não sei se minha poesia mereceria isso. Quando se está ali, a partir de certo momento, se indefinem muito artista e crítico. Agora, eu nunca achei que a minha fala pudesse ser mais importante que o trabalho, é o trabalho que determina... Mas você entrar na órbita poética do trabalho é que é fundamental, isso é um *a priori*. Porque o que a gente sabe fazer mesmo é colar no trabalho e falar dele a partir dele mesmo, isso cria uma esfera autônoma.

FELIPE SUSSEKIND: Obrigado. Só ia fazer mais uma pergunta rápida para vocês dois, pensando um pouco nessa diluição, nessa talvez hiperinstitucionalização da arte. E pensando nos artistas que estão chegando agora, na geração de agora, como seria possível retomar essa ideia colaborativa? Vocês falaram do laboratório... Agora há a ideia dos coletivos, do caráter colaborativo da arte... Mas é diferente do que o Ronaldo chamou de laboratório. Como retomar essa ideia colaborativa do laboratório? Qual o lugar para isso? Pois talvez não seja na universidade, talvez não seja num museu...

JOSÉ RESENDE: Posso comentar? Acho que vou partir de outro lugar. Outro dia eu estava pensando que está tão fácil ter um "saque" e fazer um trabalho que, daqui a pouco, acho que o pessoal da propaganda, da publicidade, vai reclamar. Daqui a pouco vão dizer: "Olha, essa área é minha! Você está invadindo uma área que não lhe pertence". E acho que é isso que vai acontecer, porque há que diferenciar. Se você é um redator de propaganda, você não pode ser avaliado como um romancista ou um poeta. Você deve ter é eficiência. E na área plástica, bem... tem que ser um bom diagramador... Aí que me ocorre o Cássio Loredano, que trabalha em jornal, o jornal é o espaço dele, e nele você tem um ótimo desenhista e um ótimo jornalista.

VERA LINS: Eu queria fazer uma pergunta para o Ronaldo. Eu vejo a sua poesia como uma poesia crítica no sentido em que Octavio Paz fala do poeta crítico como aquele que tem uma aguda consciência do fazer poético. E você caminha, especialmente em *Asmas*, pelo negativo, você diz: "Vir a ser somente não", "ninguém é o autor", "todos somos ninguém". Eu acho que essa aguda consciência crítica estaria ligada de alguma forma ao exercício da crítica de arte. Gostaria que você falasse um pouco sobre isso...

RONALDO BRITO: Vera, eu agradeço suas palavras. Mas acho que provavelmente foi o contrário, talvez tenha sido essa dimensão crítica que eu tenho na poesia que me levou à arte. Não de forma causal direta, pois sempre tive uma visualidade. Aliás, acho que não sou sinestésico, mas sim um homem visual. De fato, a minha poesia foi ficando mais autointerrogativa e crítica... O Sérgio Camargo, por exemplo, não se relacionava muito com a minha poesia. Ele achava que eu dissecava tanto que ela acabava perdendo o impacto lírico. E eu não tinha problema nenhum com isso e não via outro jeito, pois era uma questão de se manter a atenção ali para não cair no lirismo fácil. Agora, eu não sei, Vera, se você concordaria comigo que no fundo aquilo é muito lírico... Talvez essa dimensão crítica esteja no meu DNA mesmo e tenha me levado também a isso. Quanto aos poemas de *Asmas*, foram feitos ao longo dos anos 1970 e eu praticava a crítica de arte há pouco tempo, alguns deles são certamente anteriores à publicação de qualquer crítica escrita por mim.

VERA LINS: Ah, eles são anteriores à crítica ?

RONALDO BRITO: É paralelo ali.

VERA LINS: Mas eu acho isso muito interessante... Foram, então, os poemas que levaram você à crítica, talvez...

RONALDO BRITO: É... Um pouco. Mas veja a crítica de arte moderna... Quem fazia crítica de arte? Era o Baudelaire, era o Mallarmé, eram os poetas... Era o Breton... E, na América, o Frank O'Hara tem um livro bonito sobre o Pollock... Essas coisas não eram crítica profissional. Por outro lado, junto à leitura dessa crítica de poetas, eu tive o corretivo jornalístico, de aprendizado de uma palavra objetivada, seca. Então eu devo muito ao Raimundo Pereira,[97] que era o editor do *Opinião*. Tudo aquilo era um corretivo que fazia parte do laboratório. Escrever com certa objetividade, isso foi processado lá. E hoje o risco que a minha poesia corre, e ela já é quase coisa nenhuma, o risco é que ela vai ficando às vezes tão seca, tão seca. Tão seca, a palavra.

---

97 Sobre Raimundo Pereira, ver nota 116, p. 329.

ANA LUIZA NOBRE: Eu queria partir do que o Zé Resende falou sobre esse dom do olho do Ronaldo, sobre essa convicção do olho do Ronaldo. E há algo que ele disse – que essa habilidade não se transfere – de que eu queria discordar. Primeiro, porque eu fui aluna do Ronaldo e acho que há aqui várias pessoas que foram alunas dele, como eu, e o Ronaldo ensinou muito a gente a ver. Atuou muito na nossa formação, na nossa *Bildung* de uma maneira mais ampla, atuou na formação da nossa sensibilidade, na nossa formação crítica. Eu falo por mim, mas acho que isso se estende a muitas pessoas. E acho que o ensino cria de alguma maneira essa continuidade de que sentimos falta. Se existe algum lugar que, em princípio, seria o lugar para criar uma continuidade, seria a escola, a universidade. E os museus, desde os anos 1950–60, estão se tornando cada vez mais um espaço de formação, de educação, eles têm se definido também como museus-escola. Hoje sou professora na universidade e sinto um desafio enorme, inclusive trabalhando na estruturação da área de pesquisa e educação do Instituto Moreira Sales. Então eu queria que vocês dois, o Zé Resende como artista e o Ronaldo como professor e como crítico, falassem um pouco dessa relação entre arte e educação hoje, pensando nesses museus, nesses espaços culturais, nessas instituições que têm recebido muito público e onde essas atividades têm sido conduzidas, infelizmente, às vezes de maneira muito problemática, reduzindo a capacidade crítica do público.

JOSÉ RESENDE: Primeiro, na ordem do que você comentou, acho que é lógico que a possibilidade e a habilidade do Ronaldo de ensinar a ver se relaciona com esse dom. Eu não sei é se, ao ensinar a ver, ele consegue fazer isso... Talvez seja impossível que o dom seja transferido. Ou seja, acho que ele estimulou uma geração inteira de pessoas que escrevem, que pensam e que produzem arte. Eu discordo um pouco quanto à continuidade disso. A minha expectativa seria que essas pessoas, assim formadas, atuassem mais fora da escola, mais para o mundo. Para uma relação mais direta com o mundo, que eu acho que é um exemplo que muito raramente é seguido e que se aproximaria do que foi a atividade do Ronaldo nesse sentido. Porque acho que o rendimento disso na atuação de quem se formou na escola é que está muito disperso, acho que se perdeu de alguma forma. Seria possível identificar, inclusive, posições de intervenção que fossem transformadoras e atuar assim. Não sei nem se isso é possível, porque o mundo mudou, não sei. Mas, de alguma forma, essa é a minha posição em relação a isso.

Em relação ao aspecto educativo, acho que é iminente que se pense nisso, porque hoje uma das grandes fontes de renda dos museus é o tal do educativo, que resulta na conta dos que passam na catraca e assim satisfazem em número o que atrai patrocínios. O educativo é mais fácil de contabilizar, são ônibus que chegam, são pessoas que se somam. Quanto a essa história de criança brincar

em museu, acho uma desgraça completa, porque acho que é, ao contrário, uma deseducação. Você entra no museu, como no caso da Pinacoteca, com o qual convivi há pouco, e a primeira coisa que você encontra quando entra no Museu é um cabide cheio de fantasias, tapetes redondos que parecem obras são apenas para as crianças sentarem, e, lógico, se elas estiverem lá, grande balbúrdia. Nem mesmo colocando uma peça lá onde as crianças brincam, como eu fiz, os tais dos "educadores" se tocam, mantendo as crianças completamente indiferentes ao que está exposto. Então, eu não sei, isso infantiliza... não só as crianças, mas o público também, que acaba sendo tratado da mesma forma infantilizada. Se há, por exemplo, como na Pinacoteca de São Paulo, um auditório, um lugar onde crianças e estudantes poderiam ficar bem sentados, teria um espaço para projeção, com possibilidade de discutir o que está lá em exposição, por que a criança tem que sentar no chão, no meio dos trabalhos? Porque talvez imaginem que criança senta no chão porque não vai saber se comportar no auditório. Acho que isso que o setor educativo dos museus propõe é que é antieducativo. Então, eu não sei, acho que é um problema sério, se a questão é enfrentar isso, seria o caso de reverter essa infantilização que atua em quase todas as instituições hoje, pelo menos as que vejo em São Paulo, ou seja, os museus, o MAM, a Pinacoteca, a Bienal. Enfim, penso que é uma coisa a ser repensada.

RONALDO BRITO: Eu entendo muito pouco dessa questão, de arte e educação. Por um lado, fico feliz vendo cada vez mais as crianças nos museus. Por outro lado, acho que há uma descontinuidade entre a criança e o adulto. E essa mesma criança que está lá se divertindo pode virar um adulto perfeitamente ignorante de arte. Eu acho que esse trabalho é necessário fazer, mas não me sinto preparado para falar sobre arte e educação. O que eu sinto é a ausência de arte brasileira, de um patrimônio de arte brasileira, da arte moderna brasileira. Eu sempre falo isso: que o mínimo que uma instituição devia fazer seria ter uma política de patrimônio para contar a história da arte moderna brasileira. Então eu talvez seja conservador no sentido de achar necessário, de achar um absurdo uma cidade, uma metrópole como o Rio de Janeiro, por exemplo, não ter um Mondrian, não ter um Picasso, não é possível que essa gente com essa dinheirama toda, não possa doar e criar acervos públicos. Isso eu acho que seria urgente, seria importante ter uma política de formação de patrimônio público. E, quanto à questão da educação de que o Zé estava falando, o que acontece – na passagem de uma sociedade hierarquizada, estratificada, para uma democracia de massas – é a equalização, a banalização. Parece que estão ensinando as crianças a se divertirem e a brincar, mas isso elas já sabem, não é preciso fazer da arte um outro brinquedo para elas. É parte desse problema que há também na universidade, na passagem de um mundo construído num

universo de hierarquia para um universo nivelado. Isso é um problema intrínseco da democracia de massas. Eu não faria nenhum programa para crianças que não trouxesse inclusive um tempo diferente, que não tivesse uma diferenciação de tempos, porque ali é um outro tempo, que não é o tempo do brinquedo, ou o tempo do computador, é um tempo diferente.

Então, de novo, há essa ironia. Antes nós brigávamos para acabar com o tempo contemplativo ideal, mas ninguém quer trocar aquele tempo por um tempo rápido de consumo conspícuo, tem que haver um outro tempo. Isso foi o que aconteceu com as instalações, que viraram, a maioria delas, cenografia. Então, nós saímos de uma experiência estética. Eu acho, enfim, que deve ser possível preparar não só as crianças, mas outros também, para um tempo de experiência da arte. Porque esse tempo é um tempo de outra duração, de outra intensidade... Acho que foi disso que o Zé falou também.

JOSÉ RESENDE: Só uma coisa: tem uma questão mais ampla, que é pensar no currículo escolar, ou seja, artes plásticas não fazem parte dele. Nada que as crianças tenham tido dentro do seu percurso de formação escolar. Quer dizer, hoje as escolas confundem aula de arte com juntar lixo, garrafas pet em profusão, grudar uma coisa com outra, uma coisa lúdica. A escola, quando eu fiz, chamava com um nome muito mais adequado o que hoje se diz aula de arte. Uma atividade muito semelhante, cujo objetivo era desenvolver a habilidade da criança, e o nome dessa disciplina era trabalhos manuais. Não tinha nada a ver com arte. Eu acho que não cabe ao museu nem ao Instituto Moreira Salles pensar nisso, caberia ao Ministério da Educação.

RONALDO BRITO: Ana, me lembrei agora de uma coisa. A Carminha Perlingeiro,[98] que está aqui hoje, assistindo a esse depoimento, não sei se você a conhece, porque ela mora e trabalha na Suíça. Mas quando visitamos museus lá, havia programas de arte e educação para crianças, acho que se deveria dar uma espiada para ver o que eles estão fazendo. A questão da criança lá me parece envolver a questão da formação e a compreensão do processo da forma e do imaginário.

---

98 Maria-Carmen Perlingeiro, escultora, desenhista, artista multimídia, nascida no Rio de Janeiro em 1952 e radicada em Genebra. Com formação realizada na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), na Escola Superior de Arte Visual de Genebra, no Pratt Institute e no Art Students League, nos EUA, a artista passou de instalações e trabalhos conceituais sobre os ex-votos e o jogo do bicho, realizados nos anos 1970 e início dos 1980, para a escultura, trabalhando principalmente com o mármore e o alabastro. Em 1996, conquistou o primeiro prêmio em concurso internacional para intervenção artística no prédio do UNI Dufour, organizado pelo Banco Darier Hentsch & Cie, em Genebra, concorrendo com 249 artistas de todo o mundo. Em 2000, recebeu o Primeiro Prêmio no concurso "Lausanne Jardins 2000", com o projeto paisagístico As Lanças de Uccello. Cf. sobre a sua trajetória artística, "Fluida escultura", texto de 2007 de Ronaldo Brito. Disponível em: <http://www.maria-carmenperlingeiro.com/pt/textos/fluida.html>.

VERA BEATRIZ SIQUEIRA: Na verdade, o que eu tenho a fazer não são bem perguntas, mas sim duas considerações que acho importante fazer. Uma delas sobre a natureza mesma desse depoimento, como o Zé Resende fez questão de dizer – a de que é uma primeira conversa sobre o passado. E isso me conecta muito com uma qualidade que eu tenho sentido. Muito ultimamente, ao ver a sua exposição na Pinacoteca em São Paulo, fiquei absolutamente encantada com ela e com as releituras e as leituras atuais dos textos do Ronaldo, ao perceber o quanto, paradoxalmente, a obra de vocês é tão anti-institucional. Ela é completamente institucionalizada, de certo ponto de vista, porque é uma obra que já existe, que está aí, enfim, que está em exposição, e o Ronaldo é professor de uma universidade, então isso quer dizer que vocês não estão absolutamente fora da instituição. Mas é um trabalho anti-institucional, da parte dos dois, no sentido de não se deixar aprisionar por isso. Eu fiquei muito impressionada com as suas esculturas lá na Pinacoteca, Zé, porque havia isso de que o Ronaldo falou – de que elas chegam e pronto, estão lá. E aí elas destroem tudo em volta, tudo fica ruim em volta, aquele prédio todo, sobretudo aquele corredor com aquelas obras deitadas. É muito impressionante como aquilo tudo cai, porque se cria uma tensão imediata, como o seu trabalho produz uma fricção com a instituição. Está dentro dela e, ao mesmo tempo, é anti-institucional.

E tenho percebido muito isso ultimamente, até retomando algo que o Zilio falou, tenho percebido como contemporaneamente é muito mais fácil essa institucionalização e como certos trabalhos contemporâneos se adequam muito mais facilmente. E aí tentam qualificar a obra do Ronaldo, do Zé, do Sued como formalismo, como uma maneira de institucionalizar isso, de reunir sob essa designação, mas, na verdade, há uma característica anti-institucional muito grande nessas obras. Recentemente fui no ateliê do Sued, que está com noventa anos e que vai todo dia ao ateliê pintar, e é uma coisa muito impressionante como aquilo não se institucionaliza. Agora, por exemplo, ele está com o problema de uma diagonal lá embaixo, aquilo é uma obra de uma juventude, não se institucionaliza. Então fico pensando muito neste depoimento, no que o Zé disse quanto a falar sobre o passado... Fiquei pensando que é um falar sobre um passado que é anti-institucional. Queria que vocês talvez falassem um pouco sobre isso.

Quanto à minha outra questão, acho que seria interessante retomarmos o que muitas dessas falas todas que houve aqui comentaram sobre a descontinuidade. Esse talvez seja um assunto que me interessa particularmente porque sou uma historiadora da arte. Ronaldo agora mesmo falou em como seria importante fazer a história da arte moderna no Brasil. Mas seria fazer a história da arte a partir de um outro paradigma, de uma outra coisa que tenha que lidar com essas descontinuidades, que lide basicamente com rupturas e descontinuidades e não com continuidades.

Então são esses os dois temas em que eu fiquei pensando a partir do que se falou até agora e eu gostaria que vocês comentassem alguma coisa sobre isso.

JOSÉ RESENDE: Tenho que agradecer, mas não tenho nem o que responder. De fato, acho que a gente tem essa doença, esse problema, esse atrito muito seco com a instituição. Eu acho que, enfim, sofremos isso sim.

RONALDO BRITO: Acho que você fez uma leitura muito boa do trabalho do Zé. É preciso também ser um veterano para poder fazer alguma coisa como a que ele fez. Ter essa coragem... E posso falar porque eu não vi nada antes, não tive contato nenhum durante a montagem da exposição, e fui lá ver e vi... Agora, Vera, isso eu não acho que seja um mérito do pessoal nosso não, eu acho que eram as nossas condições mesmo... O problema hoje é exatamente a hiperinstitucionalização, e acabamos trazendo uma contribuição nesse sentido, pois não éramos tão institucionalizados, isso não foi nunca tão marcado. E, claro, isso fala também a favor da independência do Zé. Porque essa questão do mercado, com o tempo, vai virando uma armadilha, vai ficando uma armadilha perigosa.

Quanto a essa coisa do passado, nós relutamos, eu reluto muito, mas, de vez em quando, temos que falar, e acho que o negócio é ser contemporâneo de si mesmo. Todo mundo tem que ser contemporâneo de si mesmo. Esse negócio de ser contemporâneo em abstrato não interessa, tem que ser contemporâneo é de si mesmo, eu tenho que estar vivendo o que vocês estão vivendo. Se vou escrever um texto, como escrevi recentemente um texto sobre o Zilio, eu estou preocupado com o que está acontecendo com o trabalho agora e naquela circunstância. Não vou ficar lendo e relendo meus textos nem nada, estou conversando com ele agora, aqui, no contemporâneo. Os outros é que decretem ou digam a situação daquilo. Eu acho que a montagem da exposição do Zé, não só a montagem, mas toda a preparação também, é isso – "eu vou fazer isso que estou sentindo e vou entrar lá e as condições são essas, então é isso". No nosso caso, essa ausência de institucionalização, de mercantilização precoce, nos favoreceu. Mas eu receio, Vera, que isso seja irrecuperável, pelo menos como nos foi dado. Para nós, era uma condição intrínseca, é claro que havia artistas que, desde o início, estão querendo um lugar no mundo. Então essa independência tem cunho pessoal. Mas no nosso caso, veja, o Paulo Sergio Duarte, por exemplo, fez muita coisa. Fez no ABC, o que foi importantíssimo, e o Sérgio Camargo, por exemplo, expôs lá. Sem seguro, sem nada, ele foi e expôs lá. Quer dizer, fomos beneficiários de uma liberdade moderna que talvez naquele momento, em outros lugares, já não pudesse acontecer. Eu não vejo é uma linha direta que possa levar o artista a ter uma conduta como a que o Zé teve. Porque hoje a logística toda prepara no sentido oposto e talvez não caiba a nós ficar julgando... O que se pode esperar é que não se esqueça que o artista é um sujeito... O Sérgio Camargo dizia isso e eu nunca pensei duvidar, mas hoje

eu já duvido... Quando eu ficava perguntando para ele o que seria a arte do futuro, ele dizia: "meu irmão, quanto a isso não tenho a menor dúvida de que a arte do futuro vai ser a arte que os artista fizerem, pode ficar tranquilo". Hoje eu já duvido disso [*risos*]. Eu desconfio que a arte do futuro pode ser a arte que o público queira. A arte que de uma maneira ou de outra o público demande, porque a arte não sai mais dessa liberdade do artista. Antes não tinha dúvida, era o que os artistas queriam. Em certo sentido, vai continuar assim, porque os artistas são os que fazem. O problema é saber se os artistas estão fazendo o que eles querem. Ou não? O que eles querem e o que eles podem nessa dimensão autônoma? É muito difícil para gente que foi formada como nós fomos, porque não é só um problema geracional você abrir mão dessa autonomia, abrir mão dessa independência. Isso está implícito no que o Zé falou da escola. É o medo, por exemplo, que a academia possa se sobrepor, digamos, para um crítico, porque ninguém vai ser crítico a partir da sala de aula. O crítico vai ser crítico no ateliê, no estúdio. Claro que o acesso ao conhecimento e todo esse processo, isso tudo cria atalhos, corta caminho. E hoje é muito mais fácil um processo educativo, uma formação teórica em arte do que era antes. Mas ninguém vai aprender a ser crítico na academia, na escola.

VERA BEATRIZ SIQUEIRA: Só complementando com uma coisa que me preocupa muito. Uma coisa para a qual eu queria chamar a atenção. É que realmente parece paradoxal quando digo que vocês são anti-institucionais, porque normalmente, contemporaneamente, vocês têm obras que já são instituídas. No entanto os que as leem assim e se dizem, eles sim, os contemporâneos, que "estão fazendo outra coisa, em outro registro", na verdade eles se institucionalizam muito facilmente. E os trabalhos, um trabalho como o do Zé Resende ou uma crítica como a sua, ou um trabalho institucional como o do Paulo Sergio, com quem eu tive a honra de trabalhar no Paço Imperial, esses são trabalhos anti-institucionais. E essa crítica institucional contemporânea é muito mais institucionalizável do que trabalhos como os de vocês. Isso tem ficado muito marcado na minha experiência atual.

SUELI DE LIMA: Eu queria recuperar a questão da figura do professor. Acho que você, Ronaldo, realmente impactou muitos de nós, impactou muito a nossa formação. Eu me lembro que, quando a gente trabalhou no livro *Experiência crítica,*[99] eu tinha interesse em tornar público todo o seu esforço de construir um projeto de arte moderna brasileira, que nasceu de determinada prática entre você e os artistas, algo muito particular na nossa história. Mas eu queria

99 Sueli de Lima organizou o livro *Ronaldo Brito: experiência crítica*, editado pela Cosac Naify em 2005. O volume reúne uma seleção de textos do crítico, originalmente publicados entre 1972 e 2002.

provocar você, porque acho que precisamos rever a palavra "brasileiro". Porque essa experiência do Ronaldo e dos artistas a que a gente está se referindo aqui ocorreu entre Rio e São Paulo. E, nesses anos todos, tive muitas experiências no Brasil e vejo muitos brasis com outras racionalidades, com outras experiências, tão interessantes quanto as nossas, aqui, no eixo Rio-São Paulo. E acho que é preciso tornar evidentes outros discursos e outras práticas de arte que também estão ocorrendo. Eu sei que há um atrito muito grande da arte contemporânea com o mercado. Mas há também outras experiências estéticas, que se dão a partir de outros atritos, com outras experiências de cultura, com outros grupos. Então queria ouvir do Ronaldo o que ele acha disso. O Brasil é muito diverso e há muitas experiências interessantes a que a gente precisa dar voz e precisa reconhecer.

RONALDO BRITO: Também quando a gente fala de arte americana, está falando praticamente do laboratório de Nova York. Quando a gente fala da arte francesa, está falando do laboratório de Paris. Então nós falamos do eixo Rio-São Paulo. Mas é preciso saber que nesse eixo há gente de todo canto do Brasil. Paulo Sergio Duarte é paraibano, Antonio Dias é paraibano, Tunga nasceu em Pernambucano. Nós estamos falando dessa dimensão da origem de cada um, mas é obvio, nesse eixo, que se está em contato com outros laboratórios de arte no país.

É claro que tudo que foi falado aqui está restrito a esse laboratório, só se refere a esse laboratório, não porque ele seja do eixo Rio-São Paulo, e sim porque essa polarização existiu no meio das artes. Assim como acabou o centro hegemônico no mundo, porque Nova York não é mais isso, também é possível que laboratórios de arte se disseminem ao nível das nacionalidades. Uma das provas da pequena dimensão do Brasil é que você está falando dessas experiências todas, e no entanto algumas delas não nos chegam aqui no eixo Rio-São Paulo, ou chegam muito distantes no tempo.

A primeira questão de que tratamos é justamente determinar uma área de competência autônoma. Porque me cobravam, por exemplo, o que eu tinha a dizer sobre a arte popular... E eu respondia: "Eu não nasci para isso, não sou disso, não vou fazer isso". A coisa mais importante da minha vida nunca foi ser brasileiro [*risos*]. Ser brasileiro é uma coisa que também faz parte da minha vida. Então não adianta você se estender sobre esse conceito dos "vários brasis", se continuar pensando que a coisa mais importante para um crítico é ser brasileiro.

Talvez você tenha razão noutro ponto. É perguntar por que esses outros laboratórios de arte não chegam aos polos emissores do Rio e de São Paulo. Eu também concordo que o Brasil está precisando, com urgência, de uma história da arte moderna. Como fazer uma história da arte hoje, se a gente não partir de um princípio, que a meu ver ficou obsoleto, de uma história da arte das obras exemplares dos grandes artistas? É preciso repensar esse ponto de vista. Agora,

não me peça para escrever. Eu escrevo sobre outras coisas, mas eu acho que, para uma história da arte moderna do Brasil, há historiadores que vão escrever. E certamente não poderia ser mais a história da arte das obras exemplares. Porque arte é sempre local e começa no singular.

JOSÉ RESENDE: Acho que as artes não têm, por exemplo, a mesma condição da música no Brasil. Ou seja, o que você está reclamando sobre o alcance da produção regional existe na música, por exemplo, pela sociabilidade que a música tem no Brasil. Ali não se coloca esse problema. Você vê em vários níveis, em várias situações, que os músicos dialogam tranquilamente com critérios e com qualidades de debate da produção musical. As artes plásticas não têm, não usufruem dessa condição. Entramos de novo naquele negócio do currículo do Ministério da Educação. É uma coisa estrutural.

RONALDO BRITO: Essas coisas são criadas a partir de uma posição de produção, de iniciativa e de produção. Eu acho que o risco que nós corremos é ficar na inércia. O risco que as pessoas correm hoje é terem suas energias sugadas pela academia e pelas instituições. Eu digo toda a energia porque parte evidentemente tem que ser sugada, é o lugar para isso. O que não pode acontecer é a gente perder toda a energia e deixar de ser anti-institucional. Havia muita gente da nossa geração que passou a vida querendo ser institucional. E conseguiu. Mas a pior coisa que pode acontecer é fetichizar um caminho, como se o jovem pudesse desfrutar hoje a proximidade do mundo, encontrar lugar institucional e tudo mais. Hoje, a arte do mundo é outra. Então é complicado.

ANA LUIZA NOBRE: Zé, eu queria que você voltasse ao que você estava falando há pouco tempo sobre outras formas... Recentemente, você fez um trabalho que se situou fora desse formato "obra acabada". Foi na Mooca, em São Paulo. Era em formato não vinculável a museus e galerias e eu nunca o vi reformatado para chegar a algum museu ou a alguma galeria. Ele foi visto como uma intervenção na Mooca, então eu queria que você voltasse a falar sobre outras formas de atuação para o artista. É um projeto seu que é basicamente desconhecido.

JOSÉ RESENDE: Infelizmente fiquei frustrado porque ele não chegou a ser feito. Ele foi truncado e acabou não se realizando... Aí eu volto um pouco para a questão institucional.

O que havia ali era o prosseguimento de um trabalho[100] do projeto Arte/Cidade, que vem se realizando em São Paulo desde 1994. Para a cidade de São Paulo,

100 Trata-se do evento "Canteiro de operações", com intervenções no ramal ferroviário da Mooca e montagens de contêineres no Memorial da América Latina. Em 2002, José Resende realizara uma primeira intervenção no âmbito do projeto Arte/Cidade e inclinou vagões ferroviários nos trilhos que margeiam a Radial Leste, em São Paulo. Três pares de vagões foram, então, suspensos por cabos de aço no pátio ferroviário

esse projeto foi uma grande novidade. Foi talvez com grande originalidade a primeira coisa que se desenvolveu fora das instituições, sem nenhum apoio institucional mais explícito. Mas por problemas econômicos esse meu trabalho foi cancelado. Seria uma tentativa de não repetir e fazer uma outra coisa daquilo que era original na ideia do Arte/Cidade, propor trabalhos efêmeros, que, por princípio, estavam na cidade alheios a um apoio, a uma moldura institucional.

Então, o trabalho da Mooca foi cortado por problemas econômicos. O que saiu foi uma exemplificação do que se pretendia fazer. Houve apenas a exemplificação e um catálogo. E exatamente porque a iniciativa foi frustrada, nós tivemos que dar uma resposta institucional. Era uma intervenção a céu aberto em quarenta trens abandonados da linha onde funcionava a Estação da Mooca. Foi um trabalho pensado junto com Nelson Brissac Peixoto, o curador do Arte/Cidade, e com uma engenheira, Heloisa Maringoni. Mas não pôde se realizar. A companhia que é dona dos vagões não permitiu. O que aconteceu foi uma maneira de dizer que a gente não fez o que pensava fazer, que seria outra coisa, e fizemos uma intervenção exemplificando no lugar em que teria sido feito, a atividade que havíamos pensado que deveria ocupar aquele local por um mês, se não me engano.

Daí também a publicação do catálogo. Esse projeto havia ganho um concurso público de trabalhos para a prefeitura de São Paulo. Então, o que aconteceu foi uma maneira de dizer em resposta o que seria.

VANDA KLABIN: Tenho uma pergunta para o Ronaldo. Eu queria saber se você poderia falar sobre o título do seu livro. Do seu segundo livro.

RONALDO BRITO: Qual?

VANDA KLABIN: *Quarta do singular*, um título pelo qual eu sempre me interessei.

RONALDO BRITO: Cadê a Flora?

VANDA KLABIN: Ele tem uma coisa que é uma proposição que não admite imagem. No meu entender, é como eu o vejo, e isso apesar de você dizer que a sua poesia é imagética.

RONALDO BRITO: Eu também gostava do título. Mas uma vez eu convidei a Flora e estávamos dando uma palestra sobre o Antonio Manuel numa galeria, e aí a

adjacente ao Viaduto Bresser. O projeto mais recente, "Canteiro de operações", que se desdobra do anterior, selecionado no edital Arte na Cidade, da Secretaria Municipal de Cultura, consistia no empilhamento de grandes contêineres de transporte de carga por um guindaste, em dezoito sucessivas e diferentes conformações, diariamente, às 9, 12 e 15 horas, no Memorial da América Latina. E, com o objetivo de "pensar o que é possível ser feito com os resíduos urbanos", incluiria, ainda, outra interferência na cidade – cobrir com tela sintética, no ramal ferroviário da Mooca, cerca de quarenta vagões abandonados ao longo dos trilhos, entre as estações Mooca e Ipiranga, numa extensão de cerca de um quilômetro de vagões de trens, de tamanho semelhante aos contêineres.

Flora falou que um poeta *beat* chamado Lawrence Ferlinghetti[101] já tinha escrito *Quarta do singular*. Eu não sabia disso. Não sei em inglês como é que fica. Mas ela falou que ele falava disso – "quarta do singular". Tem aí uma rima interna – "qu*ar*ta do singul*ar*". Mas a ideia é essa da singularidade. Não é nenhuma ideia genial nem nada, é a ideia da singularidade romântica. Não foi verdade, Flora, que você disse que o título do *Quarta do singular* já estava no Lawrence Ferlinghetti?

FLORA SÜSSEKIND: Eu comentei que ele usava essa expressão sim.

RONALDO BRITO: Tá vendo? Ela estava elogiando e eu... Só que em inglês não deve ser *Quarta do singular.*

FLORA SÜSSEKIND: Olha, é sim.

RONALDO BRITO: Ué, escrito em português? [*risos*]

FLORA SÜSSEKIND: Não. Não. É *fourth person singular*, *quarta do singular.* Aparece no romance *Her*,[102] e aparece num poema dele que é dedicado ao Ginsberg, que se chama "He".[103] E o Ferlinghetti voltou a essa expressão em outros poemas[104] ainda.

RONALDO BRITO: Então *fourth of singular* não é a mesma coisa que quarta do singular... Eu não sabia disso. Eu não sabia.

---

101 Lawrence Ferlinghetti, poeta, tradutor e editor norte-americano nascido em Yonkers, Nova York, em 1919. Graduado pela Universidade de Carolina do Norte, com mestrado na Columbia University e doutorado na Sorbonne, depois de servir na Marinha durante a Segunda Guerra Mundial, criaria, ao lado de Peter Martin, em 1953, a revista *City Lights* e em seguida a Livraria City Lights, em São Francisco. Em 1955, fundariam a Editora City Lights, responsável pela publicação de boa parte do movimento *beat*, incluindo obras de Kenneth Rexroth, Gary Snyder, Allen Ginsberg, Jack Kerouac. Ferlinghetti é autor, entre outros livros, de *Poetry as insurgent art* (2007), *San Francisco poems* (City Lights Books, 2002), *How to paint sunlight* (New Directions, 2001), *A far rockaway of the heart* (New Directions, 1997), *These are my rivers: new & selected poems, 1955–1993* (New Directions, 1993), *The secret meaning of things* (New Directions, 1969), *A Coney Island of the mind* (New Directions, 1958), *Pictures of the gone world* (City Lights, 1955).

102 *Her*, de Lawrence Ferlinghetti, foi publicado originalmente pela Editora New Directions em 1960. E foi traduzido na França em 1961 como *La quatrième personne du singulier.*

103 Ferlinghetti diz que o poema "He" é "dedicado ao Allen Ginsberg dos anos 1950, de antes de ele ter publicado *The Change*". E a expressão "quarta do singular" seria repetida por duas vezes no seguinte trecho: "[...] *And he is the mad eye of the fourth person singular/of which nobody speaks/and he is the voice of the fourth person singular/in which nobody speaks/and which yet exists* [...]".

104 Ver, nesse sentido, "Uses of Poetry" (1988), incluído no livro *These are my rivers* (reunindo poemas produzidos entre 1955 e 1993), "Surreal Migrations", em *How to paint sunlight* (1997–2000), "To the Oracle at Delphi" (2001) e *Poetry as insurgent art* (2007).

FLORA SÜSSEKIND [*fora do microfone*]: *Fourth person singular*. Acho que eu cheguei a tirar xerox do pequeno romance para você... Não sei... Não sei se eu tirei ou não na época. Atualmente deve ter algum PDF na internet.

RONALDO BRITO: Não, você ficou de tirar, mas nunca tirou. Bom, de qualquer maneira não é original [*risos*]. Agora, é claro que a sonoridade é uma ideia...

VANDA KLABIN: Mas você estava procurando uma sonoridade?

RONALDO BRITO: Não. Eu não procuro não. Essas coisas aparecem na cabeça da gente. E aí vem a *Quarta do singular*, que, no fundo, é aquela ideia romântica de que, depois da filosofia do Hegel, o singular é o particular, e o universal está no particular. Isso aí é bem Hegel. Ele pensou isso a partir dos românticos. Quer dizer: o que é uma obra de arte? É uma singularidade. Porque ela é singular? Singular para ele não é menos particular, porque Hegel encerra a universalidade numa particularidade, então a universalidade passa a ser singular. Então, quando me veio essa ideia, não me pergunte como, me veio o nome do livro. Do título do *Asmas* eu não posso esquecer. Agora mesmo saí daqui para dar uma bombada [*risos*]. Mas enfim, isso já tem muito tempo. E o Antonio Manuel fez um quadro muito bonito, que ele queria me dar, mas era muito grande, um quadro ligado a essa ideia de quarta do singular... Foi por isso que apareceu isso do Ferlinghetti e do meu livro na palestra que a gente deu. E tinha, nos quadros do Antonio, um retangulozinho que ia para lá e ia para cá. E eu disse para ele – isso aí é um personagem. É um personagem que fica mudando. Um personagem geométrico abstrato. É um personagem. Enfim, o Lawrence Ferlinghetti já tinha escrito isso, segundo a Flora. Mas eu não li. Já li o Ferlinghetti, mas não li essa coisa. Então a ideia é essa. Eu agradeço a você, Vanda. Eu também gosto desse título, talvez só do título [*risos*].

VANDA KLABIN: Tenho uma pergunta para o Zé também. É rápida. A última palestra sua a que eu assisti foi no Instituto Moreira Salles e nela você corrigiu o comentário de alguém que falou de *site specific*, dizendo que não há, para você, um lugar específico para o trabalho, mas que o trabalho é que torna específico o lugar. Então eu queria, se possível, que você reconfigurasse esse conceito no campo da escultura.

JOSÉ RESENDE: Quem escreve sobre isso é Rosalind Krauss. Não é meu o conceito. Eu sempre entendi o que a Rosalind Krauss[105] quis dizer com isso,

---

105 Rosalind Epstein Krauss, crítica, teórica e professora norte-americana, nascida em 1941. Professora de história da arte moderna e contemporânea na Columbia University, em Nova York, voltada para a pintura, a escultura e a fotografia do século XX. Editora associada da revista *Artforum* de 1971 a 1974, é uma das editoras da revista *October*, de que foi uma das fundadoras em 1976. Autora, entre outras obras, de *Passages in modern sculpture* (1977), *The originality of the avant-garde and other*

exatamente o contrário da ideia que se tornou senso comum de se considerar *site specific* um trabalho que se adequa a um lugar. A meu ver isto vai contra o que Rosalind Krauss diz em seu livro, vai contra o que ela pensou em relação ao trabalho do Richard Serra. Eu acho que é o contrário. Quer dizer: é o trabalho que torna aquele lugar específico. É necessária uma relação de escala bem pensada. Trata-se do compromisso que o trabalho tem com o lugar em que ele está. Isso eu acho que é muito próprio do Serra e eu sempre entendi o trabalho dele assim. Por isso acho que é um uso errado essa ideia do *site specific*, de que há um projeto que deve se adequar ao lugar, como se fosse um cenário, uma ambientação para o trabalho.

ELENA O'NEILL: Seus trabalhos, Zé, me fazem pensar não em uma "ação poética", mas sim em uma "poética da ação", cada um deles a seu modo. Nos seus trabalhos, o espaço não fica "quieto", é um espaço sumamente dinâmico, um espaço que se poderia chamar de espaço em ação, ou de espaço ativado. Assim como é difícil ler os textos do Ronaldo sem participar ativamente do que está sendo dito; e o mesmo ocorre nas suas aulas. Gostaria de ouvir os dois sobre isto.

JOSÉ RESENDE: A sua questão, além de muito instigante, subentende uma qualidade que me parece importante ser destacada. Quando iniciei minha fala, fiz a observação do inusitado daquela situação que colocava a mim e ao Ronaldo na perspectiva de fazermos um depoimento em parceria, ou seja, de conversarmos sobre o que passou. Acredito que tenha sido a primeira vez que isso ocorreu, pois estamos sempre falando sobre projetos futuros, e principalmente agora, mais velhos e ranzinzas, criticando o presente. Sobre o passado nunca falamos. Isso é coerente com o que você afirma, a ação só se planeja no futuro, ou se efetiva no presente. Sobre o passado, é verdadeira a assertiva: para que dar pontapé em cachorro morto?

O verbo "ativar" marca uma característica que é comum na nossa ação, cada qual em sua raia. Embora sejam ativações distintas, acredito que fomos solidários nessa ambição, uma qualidade rara hoje no meio cultural, sobretudo no de arte. Desde que nos conhecemos, Ronaldo e eu, acredito que tenha sido assim. E acrescento que foi muito prazeroso para mim notar ressonâncias nesse depoimento conjunto, no qual a meu ver se reafirmaram posições comuns no sentido disso que você observou. Cada um a seu modo, e atuando de formas muito distintas, temos em comum a exigência de "ativar", a ambição de tornar vigente aquilo que fazemos e em que acreditamos.

---

modernist myths (1985), *Le photographique: pour une théorie des écarts* (1990), *The optical unconscious* (1993), *The Picasso papers* (1999), *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition* (1999), *Bachelors* (2000), *Perpetual inventory* (2010), *Under blue cup* (2011).

A minha exposição na Pinacoteca, mais do que batalhar por uma condição boa para expor o meu próprio trabalho, obviamente interfere e questiona a forma conservadora com que aquela instituição em geral trata o caráter retrospectivo que, até com muito acerto, busca nas mostras que ali se apresentem.

Sobre o mesmo aspecto que sua questão levanta, gostaria de observar que, em relação à atividade crítica do Ronaldo, que muito correntemente é acusada de ter se desinteressado e se afastado da produção dos artistas da sua geração, marca do início de sua atividade como crítico, é importante reconhecer que seu projeto foi mirar produções que segundo ele não tinham conquistado a vigência que mereciam, como a de Iberê Camargo, por exemplo, ou mesmo a do Sérgio Camargo, Amilcar de Castro, e desde há muito Eduardo Sued. Ou seja, a ação do Ronaldo teve como meta atualizar e dar a merecida vigência transformadora às obras desses artistas. Não esquecer que se deve muito a ele a insistência em destacar a excelência da produção interrompida muito precocemente de Jorginho Guinle.

Não se trata, porém, de um projeto acadêmico de nomeá-las como referências históricas, de tê-las como modelos ou de reconhecê-las como arcabouço de uma tradição que alicerçasse uma espécie de "formação da arte brasileira", à la Antonio Candido, como alguns interpretam. Ronaldo nunca se empolgou com a academia como valor em si mesma. Desempenha ali com destreza e eficiência sua atividade profissional, tendo já formado uma geração nova de críticos. Sua ação, entretanto, sempre buscou intervenções mais ágeis, principalmente pelo caráter de independência e adesão real àquilo a que se dedica. Ele realmente acredita e gosta de arte.

RONALDO BRITO: Acho que a crítica é uma reflexividade motora. Se ela não mobiliza a sensibilidade pronta e espontaneamente, resulta apenas em comentário, mais ou menos judicioso, mais ou menos inteligente, mas apenas um comentário. O mínimo que o crítico deve fazer é reagir ao estímulo da obra, propagar a sua energia poética pela escrita ou pelo verbo, ou em eventuais montagens.

Anexo

O MUNDO DO MUNDO

(texto inédito de Ronaldo Brito)

O pior de tudo é usar a camisa do Flamengo. Ver novela e discutir política também não é mole. Ler jornal do ponto de vista do outro é exercício pitoresco, mas cansa. Cerveja não é ruim, mas aos baldes? Todo santo dia, encharca o espírito. No entanto, faço progressos. Vivo na expectativa, quase toda manhã, de ver o mundo finalmente transformar-se nele mesmo, pelo menos, em algo parecido. Há recaídas, é imperfeito o humano. Sinto que me aproximo, estou quase lá, prestes a dividir o mundo com todo mundo. Não ponho aqui o proverbial ponto de exclamação: seria vulgar. Já consigo, por exemplo, me contradizer com desenvoltura, sem maiores contrições lógicas, em coisa de meia hora. Estou no começo, não dá pra competir com eles todos, quase intocados pelo logos. Mas já me acontece perder o fio do raciocínio sem forçar a mão ao destino. Já não acho tudo tão confuso, os disparates e equívocos gritantes, públicos, seguindo de perto o curso da vida. A prática do bar, a imitação fiel de seus assíduos, enfim, o estudo sistemático do estilo anônimo universal dá seus frutos. Ascese árdua, porque cada um deles cultiva um solipsismo descarado. Só ao final da noite, se não se mataram antes uns aos outros, confraternizam numa constrangedora efusão de afetos conspícuos. Palavras desse jaez, há que bani-las, meu velho, aprenda a lição. Abraçam-se e segue a vida. Somos todos amigos, os inimigos espreitam em cada esquina. Mundo, vou me dando conta, é território bem circunscrito, por isso mesmo cabe todo mundo. Todas as mentes aspiram a ser uma só, que tal? Embora, segredo inconfessável, cada qual se ache perfeitamente único, com toda razão, concluo. Daí o futebol, a coisa mais íntima e pública: distingue as castas de modo categórico e irmana todos como Abel e Caim. Mistério raso, intacto, insolúvel. Parecido com o casamento, mas aí extrapolo, especulo, meto-me a julgar à maneira obsoleta. Velhos hábitos custam a morrer, rezam os oráculos. É o que pretendo desmentir graças à camisa do Flamengo, com a qual começo a simpatizar. Já rasguei três ou quatro em momentos cruéis de triunfo. Triunfo deles, entre os quais agora me incluo. A gramática é ferramenta inadequada à prática sadia da vida, inciso número um. Quando discutimos política, em caos amigável, as vozes se alteiam, se inflamam os ânimos, os absurdos se multiplicam, aí sim, na plenitude, tudo torna-se de fato ininteligível, impossível compreender coisa alguma. Tanto que exausto, com mal disfarçado júbilo, volto pra casa sem saber mais o que diga, o que pense, quem sou, em suma. Perderam-se nisso oito, nove horas, êxito

existencial indiscutível. Apesar da ressaca, amanheço contente, a sensação de missão cumprida. Sou idêntico a meu semelhante, o estranho hostil. Às quatro da tarde, retornamos a celebrar nossos frutíferos desentendimentos de véspera, congregados em torno do episódio que confirma nossa extraordinária antevisão, pois não dizíamos ontem ainda que Heleno mataria Helena, ou ao contrário, na novela das seis, não, das nove, canalha que era, embora ela seja uma puta, o que não é razão para matar, ou seria? Agridem-se fraternalmente as opiniões, se acirram os ressentimentos e antagonismos, é uma festa sem trégua. As mulheres declaram enfáticas, puta tem mais é que morrer, os homens são cornos, por princípio, bem feito. Descartes exultaria, talvez não. Admito que guardo lá meus truques: ouço jazz no fone de ouvido enquanto toco alto para a vizinhança o pagode e o rock imprescindíveis. Pelo mesmo motivo, deixei crescer um bigode impersonalíssimo a par da simpática barriga de praxe. Componho assim o que, pelas costas, denomino minha Bildung às avessas, vou me desapessoando, tarefa muito mais complexa. Cuidado, ninguém nos ouça a ler em silêncio. O traste da biblioteca, herança de um primo maluco, está à venda no quarto de entulhos, onde me tranco para a fingida sesta merecida. Depois saio animado, jovial, ávido de companhia feminina a qualquer custo. É o que confidencio às más línguas. Desde que pra cá me mudei, incógnito, espalho em surdina pelos quatro cantos pistas falsas: teria tido um único grande amor perdido, desiludido, o que explicaria tudo. Antes o amor que eu: perdido, nem por aqui eu andaria! Sobra o sexo fortuito com flamenguistas, ensandecidas ou frígidas, conforme ditam os deuses subalternos de plantão. Manhã seguinte, voltamos a ser forasteiros, excelente companhia. Ser como todo mundo é enigma humano intrínseco. O sobre-estimado excêntrico não passa de um exibido. Ser diferente é parecer somente consigo, pura pobreza de espírito. O desafio é virar um vulgo distinto, ilustre, inconfundível. As palavras falam mais do que dizem, falastronas, nos desencaminham da via correta da vida. Há que usá-las aos esbarros, ao deus-dará, desperdiçá-las no melhor propósito, enquanto há tempo hábil, por exemplo. Assim nos vingamos da madrasta língua. Desde a minha conversão, procuro esquecer no mínimo dez por dia. O negócio é empregá-las em diversos e contrários sentidos, alegóricos, arredios, como é costume na Urbis. Pontificam, esclarecem tudo sem nexo, segundo o figurino. A política é, em definitivo, o modelo a seguir, tramoias escancaradas, cabalas à luz do dia. Desmoraliza-se a própria hipocrisia: envergonhada, ela se refugia nos prostíbulos, calculo. Gosto sobretudo das nuances escabrosas, das louváveis traições cínicas, as sórdidas mudanças de rumo a promulgar o interesse das perdidas causas públicas. De início, coitado, ficava perplexo, estarrecido, agora acompanho enlevado a elaborada sofística. Ora adoro, ora detesto, ao mesmo tempo desanco os grotescos personagens desses

altos sonetos gongóricos que sem dúvida os inspiram. E também a nós, anônimos Protágoras de botequim. No geral, todos se dissociam unânimes da Razão Universal à qual nenhuma alma escapa. Eis a autêntica Babel: falamos juntos o mesmo dialeto estrangeiro, extinto, solidários na discórdia que nos afeiçoa e une. Felizmente, imaginem um mundo sensato, o despautério. Quem, em sã consciência, quereria morar em Utopia: é simples, despencaria no vácuo da primeira esquina. Compreendi isto demasiado tarde. Mas tomei providências drásticas, tanto que estou aqui, na frente da televisão, ostentando orgulhoso a camisa do Flamengo, a caneca de cerveja (em sigilo, guaraná) e o cigarrinho que finjo fumar pra depois reclamar da luta insana contra o tabagismo. Passarei assim à eternidade do comum olvido, única fama digna. Só faltava essa, a nomeada. Há que se precaver contra essas palavras que me saem às vezes de um inconsciente embrutecido por anos e anos de estudo. Repito, é imperfeito o humano. Todavia, não falharei à minha disciplina, tornar-me o que não sou, corrigir um destino mesquinho. Outra mania ridícula, insuportável arcaísmo, invocar o destino. Só existe o dia a dia e seus inescrutáveis desígnios triviais, chuva ou sol, alegre ou triste, morto ou vivo. Guarde bem isto. Persigo a preciosa sabedoria miúda, a incomensurável hubris: eis-me aí homem normal, cidadão em paz com sua consciência culpadíssima. Custei a notar esse aspecto flagrante na fisionomia de todo mundo, a euforia resignada que esconde o desespero profundo para o qual ninguém liga porque, se ligasse, o que adiantaria? Pobres estoicos, tanto trabalho inútil, como aliás os epicuristas. Dia virá em que não precisarei esconder debaixo do sofá a taça de vinho, em estado de graça, arranco a tíbia camisa tricolor sob a sagrada túnica rubro-negra. Talvez ficasse insossa a vida, uma lua sem a face oculta. Certa noite estrelada bebi o bastante para inferir que, na verdade, na verdade, inexistem flamenguistas: todos envergam por baixo o olímpico uniforme tricolor. O silogismo causou revolta e ira, se insurgiram ferozes os nativos contra o meteco desenxabido. Tive presença de espírito, perdoe-se tudo a um homem que tem o coração partido, para corno todo castigo é pouco, prega a bíblia. Consolaram-me com caridosas injúrias e ternos cascudos. O alívio é que todo dia começa de novo, sem memória, zerinho. Somem-se a isso as virtudes regeneradoras da mentira. A cerveja é o veículo ideal das ideias abstrusas, que logo se incorporam à plástica fluida da vida. A par com as profícuas discussões acerca da verossimilhança desmesurada das novelas, que exaltam os espíritos atentos às menores infrações à natureza incongruente da vida, os altos e baixos de suas uniformes idiossincrasias. A formulação está a preceito: o bom senso é hermético, inacessível, como o demonstram a religião e a política, por definição, estapafúrdias. Agora que chego aos poucos quase a compreendê-las posso, com autoridade, afirmar: são herméticas por instinto, pela familiaridade com o delírio

comezinho das famílias. Gosto de assistir trechos da novela para depois, em serões intermináveis, exercer o raciocínio dedutivo e indutivo. Erro sempre, não acerto uma, prova que estou certo – é estreita a razão, não consegue pensar direito o que é, por natureza, curvo. A Douta Ignorância é mero paliativo elitista, quero ver é ir lá dentro, enfiar-se a discutir com eles o amor, a honra e a justiça e voltar pra casa sem ceder à tentação da loucura. Leva tempo adotar esse doutrina arejada, volátil, que não quer saber do que diz. Ao nomeá-la doutrina com tal pedantismo revelo quão longe me encontro ainda, vítima que sou da mania persecutória da coerência e da similitude. Recorro amiúde, junto à cerveja, às benesses da cachacinha, que ativa o entendimento estulto e ilumina o tortuoso caminho, consoante o existencialismo espontâneo da grande maioria. O universo é menor que o município, que é menor que o bairro, que é menor que a rua, onde reinam dois ou três botecos que abarcam o mundo. Frases assim lúcidas são raras nesses escritos clandestinos que por certo decretariam minha expulsão sumária da comarca. Tenho que fazê-lo de manhã cedinho, antes de acordar, ou tarde da noite, depois de dormir. Às dez em ponto, encontro-me a postos, cheio de gana, para a iniciação à verdadeira vida. Sem quixotismo, sóbrio, reinicio o aprendizado ímpar: personificar o vulgo. De tocaia, entreouço as soberbas falas de rua que desvelam o Ser sob a forma da aparência nua e crua, o Real que arrasta tudo consigo e, no entanto, nada tem a ver com isso. O Ser, no caso específico, passeia tranquilo por aí afora, na praça e na avenida, às vezes cochila, tira uma soneca vadia. Aí bate aquele mal-estar passageiro, perene, que a todos aflige. Reparem bem os passantes contritos a se agitarem em vão contra a dura realidade, a essa altura praticamente virtual! Brilha em suas faces a luz de um otimismo confiante que, a qualquer momento, se transforma em sombrio niilismo, sentimento edificante que regula o orgulho excessivo. O que, seja dito en passant, denuncia de novo minha aberração, depressa me corrijo, procuro me fortalecer por meio desse otimismo temerário que se faz acompanhar de perto pelo seu inimigo. Não lhe digo o nome (o azar, o infortúnio, a desdita) em respeito à soberana superstição, um dos fatores primordiais do progresso social e até metafísico. Observem a ironia, o tolo preconceito iluminista, desdenhar o atributo humano por excelência, a bela superstição, que instrui as almas, constrói carreiras e molda os destinos. É o que somos todos, supersticiosos até a medula, do princípio ao fim do dia, protegidos de pequenos deuses perversos que riem às nossas custas. De quando em quando, atiram ao acaso míseras esmolas que recolhemos ávidos, sortudos mais que qualquer um. Cada qual detém o segredo da fortuna: ser ele mesmo, daí a inveja inevitável dos outros todos, pobres desassistidos, por isto mesmo são apenas outros, encerremos aqui o assunto. A contraprova reside na redundante poesia romântica, alardeando o Eu que todo mundo sempre foi,

será e é. A ele, o Eu presunçoso, permito-me apenas lembrar o velho adágio: ninguém é insubstituível! Hoje em dia, quem gostaria de ser um obeso e barbudo Victor Hugo? Doravante serei quem sou sem rebuços: fulano ou sicrano, dependendo do dia. Meus sonhos, por exemplo, já transcorrem por inteiro no inconsciente coletivo, feitos de mexericos, moda, mulheres nuas, esoterismo, decoração, culinária e astrologia, mixórdia *pop* sem vestígios de egocentrismo. Muitos deles, inclusive, seriam os sonhos do vizinho de cima, um vascaíno cético que vive às turras com a mulher e as filhas. Os dados que coligi, detalhes e pormenores, não deixam margem à dúvida. Me pergunto se o bravo homem, por sua vez, não sonha os meus ex-sonhos, o que em parte explicaria a fúria muda, atônita, que se estampa pela manhã em seu semblante. Os pesadelos impessoais são grandiosos, magníficos: versam sobre o tema palpitante, sempre na ordem do dia, do fim do mundo. Como qualquer pacato cidadão, detenho a certeza de que, pessoalmente, sobrevivo. Exista ou não exista, Deus não faria isso comigo. O bigode público opera nesse sentido preciso – acréscimo que diminui, fica-se menos visível, partícula íntegra do Grande Todo equívoco. Tal qual a legendária camisa rubro-negra, símbolo profundo de sua própria aparência pífia, desprovida do menor simbolismo. Tudo tem o seu preço: no meu caso, três ou quatro linhas por dia de um best-seller de autoajuda. Depois do café da manhã, não podem ser engolidas de estômago vazio. Antes, neófito, buscava em vão o sentido oculto nas entrelinhas. Agora, circunspecto, limito-me a reconhecer meus limites. Por si só, a sentença límpida assinala os progressos de um estilo outrora pomposo e obscuro. Trinco os dentes e saio a murmurar o mantra, de hora em hora recito a lucrativa ladainha, as formidáveis platitudes de eficácia inegável: de imediato, transfiguro-me em homem feliz. Descartada, naturalmente, a hipótese atraente do suicídio. Por contraste, um boa-noite distraído, um grave bom-dia assumem feição controversa, multifacetada, a exigir considerações analíticas. O que, aliás, contradita meus esforços de estilo: basta da morbidez insípida do raciocínio. Tais linhas, iluminadas de visionário simplismo, pedem exatamente o oposto: um surto irreprimível de otimismo coletivo. E uma dose generosa de paranoia crítica. De boa índole, contudo, de utilidade pública. Ou não seria otimismo contagiante, saudável epidemia. Contradições são auspiciosas, bem-vindas, se não por que apelaríamos à autoajuda? Quem as procura, claro está, precisa de ajuda. Ademais, best-sellers têm algo de sublime: confirmam o curso indiferente do mundo. Tanto que posso lê-los abertamente, sem afronta, pudor ou desacato público. O resto, cabisbaixo, oprimido, leio às escuras. Há que vigiar-me, nada de citações bizantinas. Uma aura de desconfiança cerca minha pessoa, vinda do nada ao auge do anonimato, eterna suspeita de arrivismo. Aprecio cada dia mais os dias iguais, repetitivos, sobejamente vazios, a conversa fiada infinita, as desavenças

e ódios súbitos, os pequenos êxtases e desvarios que caracterizam a rotina. Em resumo, a gloriosa pertença à História Universal da Esquina, que dispensa as idiotas placas comemorativas. Uma vez que me acho quase do outro lado, membro atuante do delírio comum, todo cuidado é pouco: paira a ameaça constante do ostracismo. É coisa de poucos eleitos, a beatitude do vulgo, a sabedoria do mundo do mundo.

Julho de 2014

LAURA VINCI

MURILO SALLES

A ideia de reunirmos a artista plástica Laura Vinci e o cineasta Murilo Salles, no dia 24 de novembro de 2005, para um depoimento conjunto no Centro de Pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa partiu, de um lado, da relevância que o campo das artes plásticas teve na formação e no trabalho de Murilo (filho de uma professora de história da arte para quem fotografava as imagens de livros de arte a serem exibidas por ela nas aulas) e, de outro lado, da dimensão temporal que caracteriza o trabalho de Laura Vinci e da importância que formas diversas (estruturais, materiais) de *perpetuum mobile* assumem nos ambientes criados por ela.

No momento do encontro dos dois artistas, em 2005, talvez, na trajetória de Laura Vinci, os trabalhos até então realizados que mais nos chamassem a atenção nesse sentido fossem instalações-ampulhetas, como as produzidas em São Paulo em 1997 e na Austrália em 1998, ou ambientes como os criados em *Estados* (no qual o aquecimento e o resfriamento constantes da água produzem vapores e inscrições) ou em *Iguaçu* (em que uma sala de exposições é ocupada exclusivamente pela projeção sem som de um vídeo das Cataratas do Iguaçu). Trabalhos com os quais dialogariam, ao longo do tempo, para ficarmos apenas em exemplos de 2017, a fumaça branca espalhada pela Galeria Nara Roesler, no Rio de Janeiro, em *Morro mundo*, ou a refiguração no MuBE, em São Paulo, de *No ar*, obra pautada pela produção e pela variação contínua de névoa fluida.

Murilo Salles, no começo dos anos 2000, no campo do diálogo entre cinema e artes visuais, já dirigira o vídeo *Sérgio Camargo* (RioArte, 1984), no qual registra minuciosamente as esculturas do artista, e também o documentário longa-metragem *És tu, Brasil* (2003), no qual examina simultaneamente a noção de identidade nacional e o processo de trabalho de quatro criadores: o artista plástico Tunga, a coreógrafa Deborah Colker, o compositor Carlinhos Brown e o estilista Alexandre Herchcovitch. Em 2009, o cineasta participaria de projeto conjunto, ao lado do crítico Paulo Sergio Duarte, em que este examinava a *Arte brasileira contemporânea* com base em alguns nomes chaves, enquanto Murilo Salles realizava ensaios visuais sobre eles, depois reunidos num DVD com o título *O espetáculo e a delicadeza*. Ainda quanto a Tunga, tematizado em

2003, o cineasta voltaria regularmente a suas performances e "instaurações", cabendo-lhe registrar, em 2012 e 2013, algumas das performances históricas do artista (como *Xifópagas capilares*, *Tereza*, *Experiência física sutil*, *Inside out, upside down*, *Make up coincidence – a prole do bebê*) para o acervo do Centro de Arte Contemporânea Inhotim.

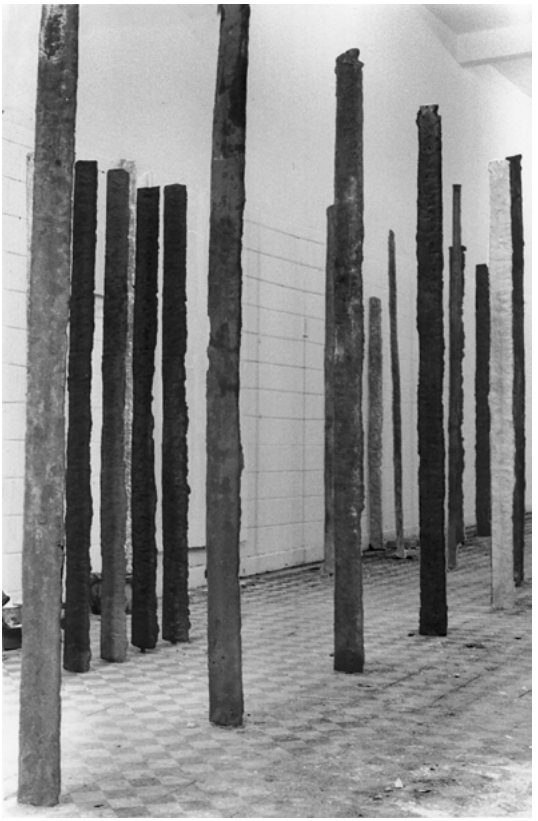
Mais do que o levantamento dessas tematizações diretas, porém, o que se buscou, com o depoimento em dupla, foi dimensionar a presença das artes plásticas e da performance, e também da literatura, no método cinematográfico de Murilo Salles. Assim como de explícita temporalização e de persistente impulso cinético, mesmo como referência, em algumas de suas esculturas, mas sobretudo em suas instalações e intervenções, como dimensão necessária da prática artística de Laura Vinci.

Depoimentos

LAURA VINCI: Vou começar bem do começo, mostrando algumas imagens enquanto falo do meu percurso. Eu me formei em belas-artes na Fundação Armando Álvares Penteado, a Faap, em 1986 em São Paulo, e fiz meu mestrado em poéticas visuais na Escola de Comunicações e Artes da USP. Comecei com a pintura e, pouco antes de me formar em 1985, fiz minha primeira exposição no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, naquela época sediado numa parte do prédio da Bienal de São Paulo.

Intitulada "O quarto", a exposição era formada por cinco pinturas com dimensões proporcionais aos nossos corpos, sem chassis, monocromáticas, com fatura espessa e alguns sulcos que revelavam sua materialidade. Por guardarem a escala do corpo e revelarem sua fatura, acredito que o assunto das minhas pinturas estava fora delas, e por isso já indicavam um caminho para a escultura. Acho que minhas primeiras peças tridimensionais saíram desses sulcos verticais da pintura e, a partir desse momento, o meu grande assunto passou a ser entender o que é o espaço e a sua relação com os nossos corpos.

Essas primeiras esculturas foram modeladas em argila, moldadas em gesso e depois fundidas em ferro. Embora muito finas, com pouco mais de dois metros de altura, ainda conservavam a escala dos nossos corpos. Eram fixadas diretamente no piso, na posição vertical, pontuando o espaço. Penso o espaço como sendo um corpo, de maneira que há um jogo entre o corpo do espaço e o corpo da escultura: ainda que ambos os corpos não ocupem o mesmo lugar, há uma tensão, um movimento.



Laura Vinci. *Verticais*, 1990. Ferro fundido. Foto: Laura Vinci

Laura Vinci. *As pretas*, 1997. Bronze com pátina preta. Casa da Imagem, Curitiba. Foto: Zeca Moraes

A imagem anterior é de um trabalho chamado *As pretas,* realizado em 1997, na Casa da Imagem, em Curitiba. A obra, movida pela vontade de entender o que é o rés do chão, que lugar é esse onde pisamos, resultou em peças com aspecto de bichos, parecidas com lesmas que deslizam pelo espaço, para conhecê-lo. O material dessas peças é o bronze fundido com uma pátina preta. Também foram modeladas em argila, mas diferentemente das primeiras, feitas com ferro, tinham sua superfície lisa, o que acredito ter contribuído para essa ideia de deslizarem pelo espaço. Fizemos juntas essa exposição, eu e Célia Euvaldo, cujas pinturas podemos ver nas paredes.

Laura Vinci. *Sem título*, 1997. Areia (cinquenta toneladas). Arte Cidade III, São Paulo (piso superior). Foto: Nelson Kon

Esse foi um trabalho que mudou o meu jeito de pensar e fazer arte, uma experiência que me modificou profundamente, talvez por conta da ideia da exposição. O Arte/Cidade III, idealizado por Nelson Brissac, tinha como tema a cidade e suas histórias, e buscava uma mudança de paradigma. O projeto envolvia mais de trinta artistas, arquitetos, fotógrafos, e dois grandes edifícios industriais em ruínas, ligados por uma via férrea desativada, no centro da cidade de São Paulo. Como era uma estrutura de exposição muito particular, tive que levar em conta as especificidades daquele lugar, de maneira que não pude trabalhar com as peças produzidas no ateliê.

Então, depositei cinquenta toneladas de areia muito fina e seca – a mesma que eu usava nos moldes para fundição – no terceiro piso do edifício do antigo Moinho Santista. Durante todo o período da exposição, a areia escorria através de um furo na laje entre o terceiro e o segundo andar, desmanchando a montanha de areia do andar superior, ao mesmo tempo que formava outra montanha no andar inferior.

Laura Vinci. *Sem título*, 1997. Areia (cinquenta toneladas). Arte Cidade III, São Paulo (piso inferior). Foto: Nelson Kon

Há uma ideia óbvia de ampulheta, em grande parte sugerida pelo tema da exposição. Mas, naquela escala, havia um tempo não regular, permeado de acasos, de acontecimentos não previstos, que ocupou parte da arquitetura, de maneira que a ampulheta, longe de medir um tempo regular, revelava um tempo atravessado por uma série de acidentes. Acho que esse trabalho, além de abrir uma nova frente para a minha pesquisa espacial, abriu também um flanco para as questões de conteúdo da minha poética, que surgiram ali e me acompanham até hoje: pensar o tempo e a transitoriedade da matéria passou a ser uma constante na minha trajetória.

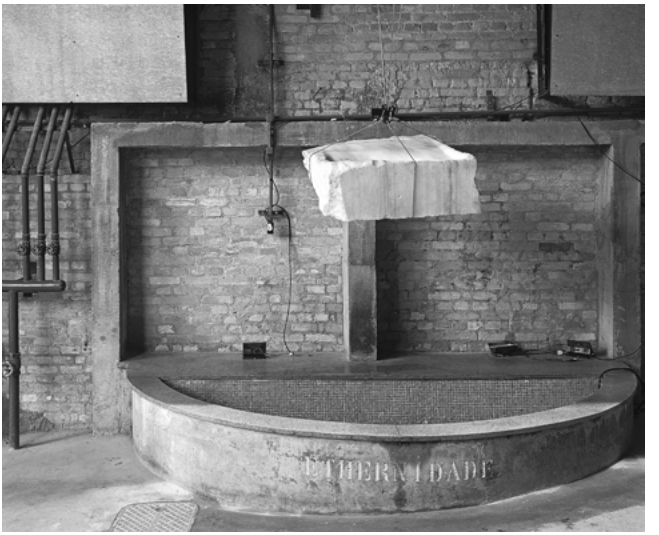
Minha primeira experiência com o teatro ocorreu logo após o Arte/Cidade III, quando fiz a direção de arte e cenografia para a peça *Cacilda!*, texto de José Celso Martinez Corrêa, encenada no Teatro Oficina em 1998, que conta a história do teatro brasileiro através de passagens da vida da atriz Cacilda Becker.

Zé Celso fez uma cena, central na dramaturgia da peça, sobre o aneurisma cerebral que acometeu, na vida real, Cacilda Becker, quando ela fazia *Esperando Godot*. No nosso ensaio, uma furadeira conectada a um microfone emitia um som impressionante enquanto furava um repolho, como se furasse a cabeça da atriz submetida à cirurgia. Zé Celso queria sangue na pista e sugeriu que usássemos uma mangueira vermelha para servir de sangria. Eu disse: "Zé, se você quer sangue, vamos usar sangue!"

Cenografia para o espetáculo *Cacilda!*, 1998. Teatro Oficina, São Paulo. Foto: Maurício Shirakama

Daí, uma lona plástica transparente manuseada pelos próprios atores cobriu boa parte do piso do Teatro Oficina e, cirurgia em curso, derramamos sangue do alto do primeiro andar. Sobre a lona, o sangue derramado escorria até o outro lado da pista, onde era escoado num balde que ficava no chão. Foi uma experiência maravilhosa trabalhar com o Zé Celso.

A imagem que mostro a seguir se refere ao *O anjo de pedra*,[1] uma peça de Tennessee Williams, que Cacilda Becker fez em São Paulo, em 1950.[2] Pendurei na estrutura do teatro uma pedra de mármore de setecentos quilos.



Laura Vinci. Anjo de pedra, 1998. Cenografia para o espetáculo *Cacilda!*, 1998. Teatro Oficina, São Paulo. Foto: Nelson Kon

Fiquei ligada ao teatro Oficina pelo menos mais uns dois anos. Participei da pesquisa para a adaptação de *Os sertões,* de Euclides da Cunha. Coordenei, juntamente com um grupo de acompanhantes desse processo, o levantamento imagético do capítulo da terra, e apresentamos essa pesquisa para o Zé Celso, com o teatro lotado, no dia do seu aniversário. Foi lindo. Foi também desafiador trabalhar no Teatro Oficina, projetado pela Lina Bo Bardi.[3]

---

1 *Anjo de pedra* é o título da tradução brasileira de Raimundo Magalhães Júnior da peça *Summer and smoke* (1948), de Tennessee Williams (1911–1983), intitulada pelo dramaturgo inicialmente de *Chart of anatomy* e depois ainda renomeada de *As excentricidades de um rouxinol*. A expressão que deu título ao drama – *summer and smoke* – evoca propositadamente trecho do poema "Emblems of conduct", de Hart Crane.

2 A montagem da peça de Tennessee Williams em 1950 pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) contou com direção de Luciano Salce, assistência de direção de Sergio Cardoso, cenografia de Bassano Vaccarini, elenco composto, entre outros atores, por Cacilda Becker, Cecília Machado, Cleyde Yáconis, Elizabeth Henreid, Frank Hollander, Fredi Kleemann, Sergio Cardoso, Nydia Licia, Ruy Affonso, e produção de Franco Zampari.

3 Sobre Lina Bo Bardi, ver nota 102, p. 449.

Chuva de areia para o espetáculo *A terra*, 2002. Teatro Oficina, São Paulo. Foto: Maurício Shirakama

As próximas imagens são de trabalhos feitos com mármore e pó de mármore, que têm muita relação com aquele trabalho do Arte/Cidade III. Apresentados na II Bienal do Mercosul, em 1999, e no Centro Universitário Maria Antonia, são trabalhos que tratam não somente da ideia da passagem do tempo – embora ela seja relevante –, mas também da ideia de transformação, da pedra que já foi areia e da areia que será pedra: é como se o pó fosse o resíduo desse acontecimento, como se ele fosse um testemunho residual desse acontecimento que se dá entre o corpo do espaço e a matéria da escultura.

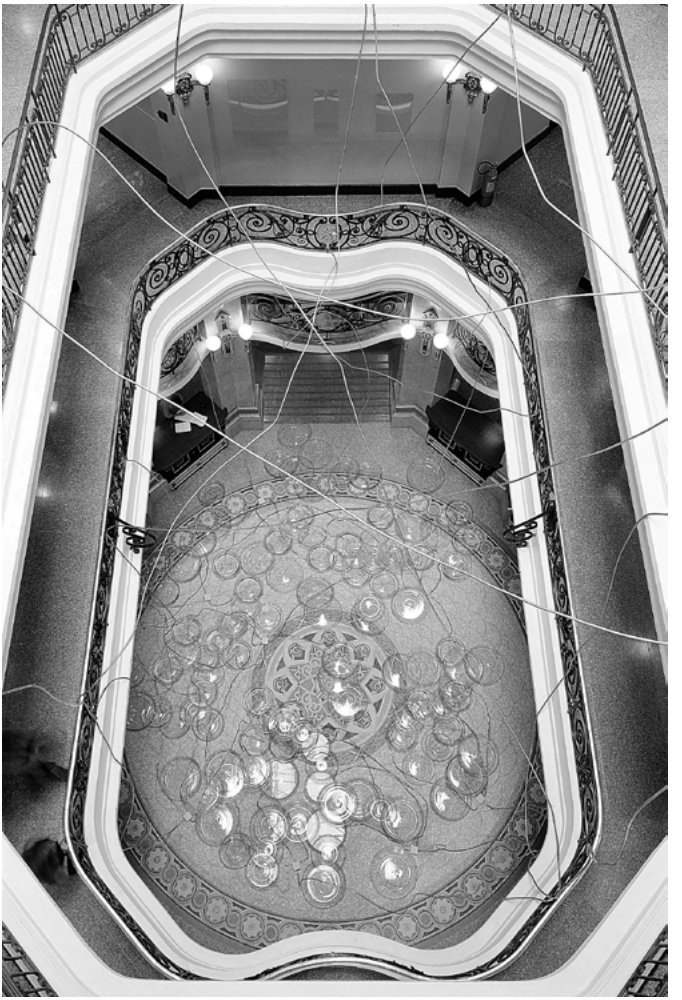
Laura Vinci. *Sem título*, 2000. Mármore e pó de mármore. Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo. Foto: Nelson Kon

Laura Vinci. *Mona Lisa*, 2001. Bacia de vidro, resistência elétrica, tubo de cobre e água. Centro Cultural São Paulo. Foto: Nelson Kon

A ideia de trabalhar com a transformação e a transitoriedade da matéria foi ficando mais forte para mim, e comecei a me interessar por materiais mais fluidos, como a água e o vidro. O vidro é somente areia e sua transparência mimetiza com o espaço... A estrutura ambígua do vidro, que pode se transformar em líquido ou em sólido, se mostrou sedutora, assim como as transformações da água, os diversos estágios pelos quais passa, sobretudo a evaporação, com a qual trabalhei num experimento composto por várias bacias de vidro dispostas e sobrepostas no espaço, algumas com água, outras sem, e resistências elétricas – especialmente desenhadas – para aquecer a água. A água aquecida se transforma em vapor, que, misturado ao espaço, se condensa e volta ao estado líquido carregado de partículas do espaço: ocorre, portanto, uma decantação que vem carregada dessa experiência de poder estar dentro do corpo do espaço.

Esse trabalho com a água foi exposto pela primeira vez no Centro Cultural São Paulo, em 2001, numa sala junto com trabalhos do José Damasceno.[4] Um deles consistia em adesivos colados nos vidros e nas paredes formando grandes desenhos. Eu me lembro que o vapor fez com que os adesivos que compunham o desenho de José Damasceno descolassem das paredes, e tivemos que abrir as portas da sala para preservar sua obra.

4 José Damasceno, artista plástico carioca nascido em 1968 e voltado sobretudo para a escultura, a criação de objetos e para instalações nas quais, utilizando materiais industriais, explora os limites da forma escultórica e a produção de experiências de alteração da percepção espacial.



Laura Vinci. *Estados*, 2002. Bacia de vidro, resistência elétrica, tubo de cobre e água. CCBB, São Paulo. Foto: Nelson Kon

Uma versão ampliada desse foi apresentada na mostra "Estados", em 2002, no Centro Cultural do Banco do Brasil. No hall do edifício, coloquei as bacias de vidro, maiores em número e em tamanho do que as utilizadas no Centro Cultural São Paulo. Para minha surpresa, uma dificuldade técnica complicou a montagem da obra, porque para alimentar as resistências que aqueciam a água no interior das bacias era necessária uma fonte potente de energia, disponível somente no terceiro andar do edifício. Como não havia outra saída a não ser conectar as resistências à fonte através de longuíssimos cabos, decidi fazer desse obstáculo um meio para explorar a arquitetura do lugar.

Usei tubos flexíveis de cobre como conduítes para passar os cabos, desde o terceiro andar até o térreo. Como resultado, desenhados no espaço através do vão central, esses tubos flexíveis de cobre acompanhavam a arquitetura do edifício, ao mesmo tempo que estruturavam o trabalho, terminando por ocupar os três andares do prédio.

Laura Vinci. *Estados*, 2002. Bacia de vidro, resistência elétrica, tubo de cobre e água. CCBB, São Paulo. Foto: Nelson Kon

A propósito dessas bacias de vidro com água e vapor, Alberto Tassinari escreveu em um texto[5] que delas emanava um enigma que fazia com que ele se sentisse olhado... Não sei, talvez o esforço para tentar captar com o olhar a natureza fugidia da bruma nos faça perceber a nós mesmos, pois o brumoso muda constantemente, e no momento em que é apreendido por nós já é outro ou nem está mais lá, nos devolvendo ao nosso próprio movimento de olhar, nos fazendo ver, vendo.

Laura Vinci. *Estados*, 2002. Bacia de vidro, resistência elétrica, tubo de cobre e água. CCBB, São Paulo. Foto: Nelson Kon

Fiz outros dois trabalhos no Centro Cultural Banco do Brasil, no subsolo do prédio, onde há um cofre circundado por corredores estreitos, vestígio da época em que o edifício, construído no início do século XX, abrigava a primeira sede do Banco do Brasil na cidade de São Paulo.

Era um lugar estranho. Imediatamente entendi que esses corredores estreitos que rodeavam o cofre seriam as únicas vias de circulação do público, e por isso eu só poderia usar as paredes. Então me veio a ideia de trabalhar com palavras, e foi a primeira vez que usei textos.

---

5 Ver: TASSINARI, Alberto. Olhos d'água. In: VINCI, Laura. *Laura Vinci*. São Paulo: Edusp, 2003. (Artistas da USP, 12).

Laura Vinci. *Estados*, 2002. Uma tonelada de perlita. CCBB, São Paulo. Foto: Nelson Kon

Para mim a linguagem também é um corpo movido e movente, isto é, está sempre em transformação... É um corpo movente e movido por nós. Nas paredes escrevi uma espécie de poema em caixas de metal que falava sobre o movimento de um rio e aludia ao caráter circular da sala. Resolvi explorar um outro estado da água e fazer o texto com palavras congeladas.

Laura Vinci. *Estados*, 2002. Caixa metálica, tubo de cobre e sistema de refrigeração. CCBB, São Paulo. Foto: Nelson Kon

Primeiramente imaginei realizar esse trabalho do mesmo jeito que a gente faz gelo em casa, ou seja, colocando a água numa fôrma, depois no freezer... Eu sabia que teria que usar uma tubulação de cobre, como as que tem nas geladeiras... Claro, eu tinha que fazer tudo isso numa outra escala, industrial, então fui atrás de alguém para me ajudar. Soube pelo meu técnico de geladeira que "era uma coisa bem complicada" e também que na Alameda Glete, paraíso da refrigeração na cidade de São Paulo, eu poderia encontrar a solução. E, de fato, uma das lojas me indicou dois jovens engenheiros que me ajudaram a desenvolver o projeto. Quando contei a minha ideia, um deles disse que se eu fizesse com blocos de gelo teria que manter a sala com uma temperatura de pelo menos três graus abaixo de zero e o público teria que usar roupas especiais – o que definitivamente não era o caso.

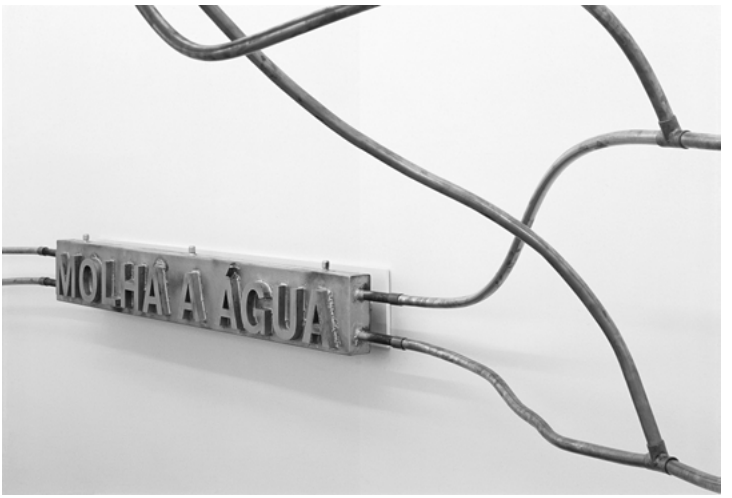
Acompanhada dos engenheiros, numa visita ao Centro Cultural Banco do Brasil, chegamos a uma solução: usaríamos caixas metálicas com o texto em relevo, ligadas a um sistema de refrigeração movido por bombas conectadas a uma tubulação. Esse sistema faria circular água com glicol por todo o circuito. O glicol permite que a água atinja baixas temperaturas sem congelar.

Eram dois tubos principais, de PVC: um que conduzia a água a menos sete graus de temperatura para o sistema das caixas na sala e outro que conduzia a água menos fria até um grande tanque, junto às bombas, onde a água era resfriada novamente. Esses dois tubos de PVC acompanhavam o desenho da sala, instalados no teto da galeria, e vários tubos de cobre ligados a esse sistema principal se conectavam às caixas de texto formando linhas pelo espaço.

Nesse caso, a solução técnica ampliou o conceito do trabalho, porque o gelo criado em torno das caixas metálicas na verdade era a umidade que estava no ar, era a água que tinha no ambiente, que em contato com temperaturas abaixo de zero das caixas condensava em gelo mudando seu estado.

Eu não sou uma pessoa que escreve habitualmente, mas depois dessa experiência passei a fazer outros trabalhos com texto.

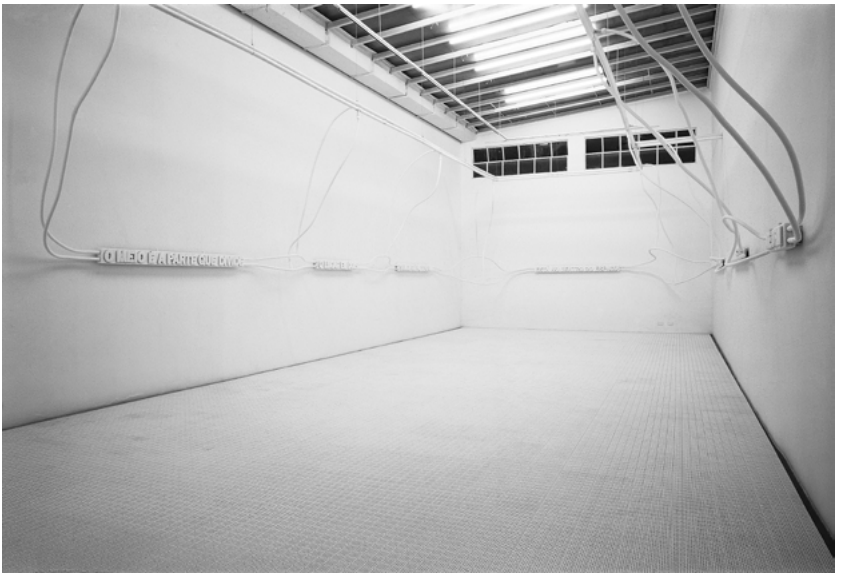
Esse trabalho foi um risco total. Podia não ter dado certo, e o CCBB tinha um contrato comigo. Houve um dia em que tudo estava pingando, tinha um balde no meio da sala e a diretora disse que eu não poderia deixar o balde ali [*risos*]. Foi muito tenso e intenso!



Laura Vinci. *Estados*, 2002. Caixa metálica, tubo de cobre e sistema de refrigeração. CCBB, São Paulo. Foto: Nelson Kon

Percebi que precisava repetir esse trabalho; às vezes tenho essa necessidade. O meu trabalho se faz muito em função do lugar, de um espaço determinado, e só vou conhecer o trabalho completamente quando ele está instalado no lugar. É inviável montar os trabalhos no ateliê, por questões técnicas e financeiras. Sempre faço testes e pequenos pilotos, mas gosto desse risco: só vou conhecer o trabalho completamente quando ele está instalado no lugar.

Refiz o trabalho com as palavras congeladas na Galeria Nara Roesler, em 2003. Como o espaço da galeria era mais generoso que os corredores estreitos do subsolo do CCBB, fiz mais um texto que tratava da relação do espectador com o espaço. Eram indagações sobre o que é o centro do espaço, o que é o meio... O piso branco emborrachado, que protegia do contato com a água, assim como as lâmpadas frias que instalei no teto, completavam o lugar.



Laura Vinci. *Sem título*, 2003. Caixa metálica, tubo de cobre e sistema de refrigeração. Galeria Nara Roesler, São Paulo. Foto: Nelson Kon

Rodrigo Naves fez um comentário sobre esse trabalho de que gosto muito. Ele disse: "Em meio àquele ambiente asséptico e frio, insinuava-se a todo instante uma violência surda, mas incontornável".[6] Era impossível não associar a limpeza da instalação a lugares onde se dão atividades altamente invasivas, como os matadouros, hospitais e salas de autópsia. Acho muito bom quando um trabalho meu vai além, ultrapassando o que projetei de início, como é o caso do aspecto violento assinalado pelo Rodrigo Naves, que não foi imaginado por mim, mas está lá.

Máquina do mundo

A primeira vez que mostrei esse trabalho foi na Itália, em Siena, em 2004, no Palazzo delle Papesse, um edifício do século XV que se tornou sede do Banco da Itália no século XX. Um cofre foi adaptado no subsolo do edifício para atender às necessidades do banco. Na década de 90, um centro de arte passou a ocupar o prédio e foi criado um projeto chamado Caveau, para artistas desenvolverem trabalhos específicos para a ocupação do cofre.

---

6 Ver: NAVES, Rodrigo. Laura Vinci: Mona Lisa no meio do redemoinho. In: *O vento e moinho*: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. O texto sobre Laura Vinci também está disponível em:< http://www.lauravinci.com.br/portfolio/monalisa/>.

Laura Vinci. *Máquina do mundo*, 2004. Maquete. Foto: Laura Vinci

Projetei uma máquina industrial, como a que tinha visto, anos antes, numa visita a uma pedreira. Mas foi a leitura do poema de Carlos Drummond de Andrade, "A máquina do mundo",[7] que me deu a chave para esse trabalho, que tem uma forte relação com o que fiz para o Arte/Cidade III, só que aqui a transferência da matéria pó era feita horizontalmente. Na verdade eram duas máquinas: uma dosadora, que determinava a quantidade de material que seguiria para a segunda máquina, a esteira transportadora. A primeira máquina retirava a areia de quartzo de dentro do armário do cofre, transferindo-a para a esteira, que despejava o material no chão, num movimento contínuo e extremamente lento. Para organizar o fluxo era preciso, regularmente, rearranjar a areia das prateleiras na máquina dosadora.

7 O poema "A máquina do mundo" se acha incluído no livro *Claro enigma*, publicado por Drummond em 1951.

Laura Vinci. *Máquina do mundo*, 2004. Dosadora, correia transportadora e quartzo. Palazzo delle Papesse, Centro de Arte Contemporânea, Siena. Foto: Ela Bialkowska/acervo da artista

Laura Vinci. *Máquina do mundo*, 2004. Dosadora, correia transportadora e quartzo. Palazzo delle Papesse, Centro de Arte Contemporânea, Siena. Foto: Ela Bialkowska/acervo da artista

Laura Vinci. *Máquina do mundo*, 2004. Dosadora, correia transportadora e quartzo. Palazzo delle Papesse, Centro de Arte Contemporânea, Siena. Foto: Ela Bialkowska/acervo da artista

Fiz depois mais duas versões desse trabalho. Uma delas apresentei em 2005, na V Bienal do Mercosul, realizada em Porto Alegre. Refiz as máquinas, mas numa escala maior que as anteriores, utilizando a areia do Rio Guaíba. Depois da Bienal, apresentei em São Paulo, usando o pó de mármore.

A matéria pó era transferida horizontalmente através da máquina, um novo componente que peguei emprestado do poema do Drummond: "No sono rancoroso dos minérios,/ dá volta ao mundo e torna a se engolfar,/ na estranha ordem geométrica de tudo". A minha máquina transportava quase que unitariamente cada grão de mármore, num silêncio de minério, como se carregasse pra lá e pra cá, em pó, a história da escultura. Todo aquele mármore talvez guardasse, na sua pilha, possíveis esculturas eternas. E talvez comentasse, grão por grão, a nossa precária transitoriedade.

Laura Vinci. *Máquina do mundo*, 2005. Dosadora, correia transportadora e pó de mármore. Coleção Inhotim, Minas Gerais. Foto: Eduardo Eckenfels

Bem, eram esses os registros de trabalhos que eu queria mostrar aqui. Acho que agora estou pronta para as perguntas...

MURILO SALLES: Apesar de cineasta, não trouxe nenhum filme para mostrar. Só me resta, então, falar. Fiquei pensando no que dizer, pois detesto ter que falar sobre meus filmes: torna tudo muito menor. Cinema é imagem e som em movimento, num monte de camadas. É para ser visto. Então pensei em falar sobre as motivações que me levaram a fazer cinema. Há duas forças que me levaram a fazer cinema. Trata-se de um "conflito" familiar, entre minha mãe e meu pai com meu avô. Ela era professora de história da arte. Trabalhava com imagens, e meu pai, jornalista, trabalhava com fotógrafos. Mas meu avô, quem cuidava mais de mim porque meus pais trabalhavam, amava ir ao cinema. O negócio dele era ir ao cinema. Portanto desde garoto me aproximei da fotografia e do cinema. O engraçado é que, na minha cabeça, essas duas coisas, a fotografia e o cinema, eram coisas bem diferentes. Tinha o Murilo que fazia *slides* de reproduções de livros de arte para minha mãe projetar em aula, mas que na verdade gostava mesmo de ir ao cinema, primeiro com o avô, depois, no ginásio, com o primo Tomas. Achava que fotografia e cinema não tinham nada a ver um com o outro, por incrível que pareça.

Sou um cara meio esquisito, porque só penso e respiro cinema desde os 16 anos. Foi uma paixão da minha geração, vivemos o momento em que o cinema era muito vigoroso. Cinema não era entretenimento, ou melhor, não era só entretenimento. Isso me fascinava. Não me liguei em cinema por ter "histórias" para contar. Sei que isso pode parecer estranho, mas não para mim. É simples: meu negócio com o cinema é o próprio cinema, essa construção de narrativas tão singulares. Já com a fotografia, o que me fascinava era o aparecimento da imagem, esse encantamento misterioso de como a imagem se revela. Outra, se vejo uma foto, por exemplo, de um manicômio judiciário, com um louco com a cabeça toda raspada, eu fico passando mal, porque eu sou completamente possuído por aquela imagem. Mas, se eu for a um manicômio judiciário, mesmo diante de pacientes maltratados, não sinto o mesmo impacto. É impressionante como a imagem me fascina e exerce poder sobre mim.

Outro fator importante: fui atravessado pelo auge do cinema novo, na década de 1960. Me lembro da estreia do *Terra em transe*, que assisti no Ópera, na Praia de Botafogo. Os filmes do Júlio Bressane e do Rogério Sganzerla na Cinemateca do MAM. Isso mexia comigo muito. Aí, comecei a pensar em fazer cinema... não teve jeito. Com ajuda de alguns amigos, fizemos três filmes de um minuto e meio em 16 mm. Um deles foi destaque no festival de cinema amador do *Jornal do Brasil*, motivo suficiente para no ano seguinte, sob a égide do AI5, com a mesma turma realizar o *ABC montessoriano*, o tema mais *revolucionário* que poderíamos tratar em plena ditadura ferrenha, e ganhamos o segundo melhor prêmio, que na verdade era o melhor em dinheiro. Isso foi

importantíssimo, pois me permitiu seguir. Fiz o primeiro filme em 35 mm a cores, passei a frequentar a Lider, o principal laboratório, que era na Álvaro Ramos, em Botafogo. Em frente, tinha o Bar da Lider, onde se podia cruzar com facilidade com o Glauber Rocha[8] e sua turma, principalmente Nelson Pereira dos Santos. Pretensioso, me sentia um deles...

Retornando a minha história familiar, quem me levava muito ao cinema era o meu avô. Posso dizer que ele é o responsável, que me introduziu à magia do cinema, nas enormes salas de cinema da época. Eu era muito tímido, sou até hoje. E gostava de me sentar atrás, nas últimas filas, para me proteger um pouco do imenso impacto que me causavam os filmes. Precisava aprender a dominar aquele aparato de tecnologia. Para fazer cinema é preciso aprender a lidar com a tecnologia. É claro que não dá para pensar apenas em imagem, porque há um mundo de conhecimentos para além daquelas imagens, um mundo que deixa o seu rastro nas imagens. Então você descobre que o cinema é uma forma de pensar a vida, é muito mais do que uma linguagem, mais do que as histórias que os filmes contam.

E fui por aí, vendo muitos filmes. Via muito Godard,[9] muita *nouvelle vague*,[10] muito Fellini,[11] muito cinema italiano. E muito cinema novo,[12] é claro. Ainda me lembro quando saí da sessão de *Oito e meio,* do Fellini, completamente tomado pelo filme. Tinha 14 anos. Não sei se entendi o filme, provavelmente

---

8 Glauber de Andrade Rocha (1939–1981), cineasta, crítico, pensador e escritor brasileiro, autor de manifestos e avaliações fundamentais do cinema brasileiro, como *Estética da fome* (1965), *Estética do sonho*, do romance *Riverão Suassuna* (1978), foi um dos criadores do cinema novo e um dos mais importantes diretores de cinema do país, cuja filmografia inclui *Barravento* (1961), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), *O leão de sete cabeças* (1971), *Cabeças cortadas* (1970), *Di Cavalcanti* (1977), *Câncer* (1972), *Claro* (1975), *A idade da Terra* (1980).

9 Jean-Luc Godard, cineasta franco-suíço, nascido em 1930, um dos criadores da *nouvelle vague* e um dos mais importantes diretores e pensadores do cinema contemporâneo, autor de mais de uma centena de filmes, como *À bout de souffle* (*Acossado*, 1959), *Alphaville* (1965), *Vivre sa vie* (1962), *Pierrot le fou* (1965), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), *La chinoise* (1967), *Week-end* (1968), *Le vent d'Est* (1969), *Sauve qui peut* (1979), *Passion* (1982), *Prenome Carmen* (1983), *Je vous salue Marie* (1984), *King Lear* (1987), *Histoire(s) du cinéma 1988–1998* (1998), *Filme socialisme* (2010), *Adieu au langage* (2014).

10 Sobre a *nouvelle vague*, ver nota 106, p. 213.

11 Federico Fellini (1920–1993), diretor de cinema e roteirista italiano, um dos maiores da segunda metade do século XX. Dirigiu, entre outros filmes, *Os boas-vidas* (1953), *A estrada* (1954), *Noites de Cabíria* (1957), *A doce vida* (1960), *Oito e meio* (1963), *Julieta dos espíritos* (1965), *Satyricon* (1969), *Os palhaços* (1971), *Roma* (1972), *Amarcord* (1973), *E la nave va* (1983), *Ginger e Fred* (1986).

12 Sobre o cinema novo, ver nota 107, p. 213.

não. Mas estava fascinado e intrigado por aquelas imagens, aquela loucura barroca do Fellini, aquela angústia do cineasta, achava aquilo tudo muito instigante. Realmente *Oito e meio* me tocou muito. Logo depois, passava as tardes, depois do colégio, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio. Meu pai trabalhava no *Correio da Manhã* da Niomar Muniz Sodré Bittencourt e tinha uma carteira de sócio fundador do MAM. Morava em Santa Teresa, então o MAM virou minha praia... Em casa, tinha um laboratório de fotografia de sociedade com o Ronaldo Foster, grande amigo e depois codiretor do *Sebastião Prata ou bem dizendo Grande Otelo* o filme em 35 mm, colorido feito com o dinheiro do prêmio do Festival JB. Ainda secundarista, participava de tudo quanto era concurso de fotografia no colégio. Mas não juntava fotografia e cinema.

Profissionalmente, trabalhei como diretor de fotografia em vários filmes. E também dirigi os meus próprios filmes. Mas só com 56 anos realizei o primeiro filme em que também sou, além de dirigir, diretor de fotografia, mas com a importante coautoria de Fernanda Riscali. Foi no filme *Nome próprio*,[13] de 2008. Isso é a prova de como sou um cara lento.

Em 2002, estava terminando meu filme anterior, *Seja o que Deus quiser!*,[14] e li uma reportagem sobre uma moça[15] que tinha um *blog*, sexto mais visitado no mundo, que queria ser escritora e estava lançando um livro. Eu só uso internet para pesquisar e mandar e-mails. Me interessei por essa história, por esse fenômeno brasileiro de, na época, ser o país com mais gente no Orkut. Comprei os direitos de adaptação e guardei aquela ideia. Tempos depois, recebi um incentivo para escrever um roteiro. Fiquei pensando como seria escrever um roteiro sobre alguém que vive para escrever. Pensei ser um desafio fazer um filme sobre a escrita. Como transformar isto em imagem? Como transformar palavras em imagens? Como construir uma frase com imagens? No meio do trabalho de roteirização, feito com/pela Elena Soares, foi me vindo a vontade de empunhar a câmera. Estava no início da cinematografia digital e fiquei fascinado com a

---

13 *Nome próprio* é um filme de 2007, dirigido por Murilo Salles, adaptação cinematográfica dos livros *Máquina de pinball* e *Vida de gato*, de Clarah Averbuck, e de textos dela publicados na internet, no seu *site* e no seu *blog* pessoal.

14 *Seja o que Deus quiser!*, filme lançado em 2002, com direção de Murilo Salles e roteiro de Murilo Salles/João Emanuel Carneiro/Maurício Lissovsky. Elenco: Rocco Pitanga, Caio Junqueira, Ludmila Rosa, Débora Lamm, Marília Pêra, Marcelo Serrado, Bárbara Paz, Nicete Bruno, Antônio Pompeu, Elisa Lucinda, Nildo Parente, Jonathan Haagensen, entre outros atores.

15 Clarah Averbuck, escritora gaúcha, nascida em 1979, autora de *Máquina de pinball* (2002), *Das coisas esquecidas atrás da estante* (2003), *Vida de gato* (2004), *Nossa Senhora da Pequena Morte* (2008), *Cidade grande no escuro* (2012).

leveza da câmera HVX 200 da Panasonic, que era de plástico. Achava que com a murilocâmera na mão ia me esfregar com aquele filme, com aquela personagem, e isso acabou virando a essência do filme, a relação da câmera com a personagem estupendamente interpretada pela Leandra Leal.

Murilo Salles. *Nome próprio*, 2007. *Frame* de cena com Leandra Leal. Acervo: Cinema Brasil Digital/Murilo Salles

Eu sempre admirei alguns cineastas que trabalham maravilhosamente a relação entre palavra e imagem, como Jean-Luc Godard. Mas Godard é impossível até de imitar. Desde que fiquei interessado por cinema, apesar do meu fascínio pelo cinema de poesia, para mim o desafio maior era fazer um cinema narrativo, pois não sou *dotado* para narrativas. Entendem? Talvez pudesse ter enveredado por um cinema mais desconstruído, mas não me sentiria confortável com isso. Enfrentar clichês e suplantar o lodaçal de seduções pelo conforto me desafia terrivelmente. É um tesão.

Demorou muito tempo para chegar num filme como *Nome próprio,* em que a "imagem da escrita" passou a guiar a forma de contar a história. Durante os testes de elenco, procurando a atriz principal, uma delas me contou a história do irmão, que criou um personagem na internet e passou a viver esse personagem, numa performance de 24 horas por dia. Fez sucesso e criou uma legião de seguidores. Começou a viajar pelo Brasil, para encontrar os seus (as suas) admiradores/as. Depois desapareceu. A família contratou um detetive para encontrá-lo. O garoto entrou em surto e acaba internado. Na internet se vive um mundo virtual como se fosse real. Os *blogs* são uma literatura urdida no embate com pessoas também virtuais, que podem tudo que a imaginação e a vontade de exposição permitem. Dos dois lados. É uma geração que se formou nesse *reality show*. E quem é essa escritora que escreve essa história? Quem é Camila? Fazer esse filme foi um tremendo desafio para mim. Então, virei o câmera dessa história.

Minha experiência com cinema profissional também começou meio por acaso. Eu conheci o Bruno Barreto,[16] que é filho do produtor de cinema novo Luís Carlos Barreto.[17] Bruno era tão apaixonado por cinema quanto eu. Eu idolatrava Godard, ele Truffaut[18] e dizia: "Um dia você vai perceber que o Truffaut é genial!" Nesse festival do *Jornal do Brasil*, que inscrevi três curtas de um minuto cada, o Bruno fotografou dois deles. Depois nós invertemos os papéis: passei a fotografar os filmes dele. E assim continuamos debatendo cinema e um dia, no início de 1975, ele me convidou para fazer a fotografia de *Dona Flor e seus dois maridos,* um dos maiores sucessos de bilheteria do cinema brasileiro.

Eu já tinha fotografado *Lição de amor*, do Eduardo Escorel, um ano antes, em 1974. Mas o sucesso de *Dona Flor* me fez engrenar na carreira de diretor de fotografia. Trabalhei como fotógrafo no maravilhoso *Cabaret mineiro,* de Carlos Alberto Prates, depois em *Eu te amo,* dirigido pelo Arnaldo Jabor, ambos em 1980. Voltei a fotografar um filme do Bruno em 1981, *O beijo no asfalto*; e aí, então, participei de uma experiência inesquecível que foi fotografar *Tabu*, do Júlio Bressane, em 1982. Nesse início da década de 80, eu era um diretor de fotografia muito requisitado por causa do *Lição de amor* e do *Dona Flor*. Depois, dei uma parada. E só bem mais tarde, em 2005, voltei a trabalhar com fotografia de cinema em *Árido Movie*, do Lírio Ferreira.[19] Também uma experiência inesquecível.

Parei de fotografar cinema porque queria me concentrar na direção. No meu primeiro filme, rodado em 1984, *Nunca fomos tão felizes*, foi natural convidar o Tadeu, José Tadeu Ribeiro[20] para fotografar, ele tinha sido meu assistente no *Eu*

---

16 Bruno Barreto (1955), cineasta brasileiro, diretor, entre outros filmes, de *Tati, a garota* (1972), *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), *O que é isso, companheiro?* (1997), *Bossa nova* (2000).

17 Luiz Carlos Barreto Borges (1928), fotógrafo e sobretudo produtor de cinema brasileiro. Foi jornalista, fotógrafo e correspondente em Paris da revista *O Cruzeiro* nas décadas de 1950 e início dos anos 1960. Corroteirista e coprodutor de *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias, assinaria a concepção fotográfica de *Vidas secas* e *Terra em transe*, e também a coprodução desse filme de Glauber Rocha. Produziu, entre vários outros títulos, de filmes como *Bye Bye Brasil* (1979), de Carlos Diegues, e *Memórias do cárcere* (1983), de Nelson Pereira dos Santos.

18 François Truffaut, crítico e cineasta francês (1932–1984), diretor de *Os incompreendidos* (1959), *Jules e Jim* (1962), *Beijos proibidos* (1968), *A noite americana* (1973), *Amor em fuga* (1979), *A mulher do lado* (1981), entre outros filmes.

19 Lírio Ferreira, cineasta brasileiro, nascido em Recife em 1965, diretor de *Baile perfumado* (1997), *Árido movie* (2005), *O homem que engarrafava nuvens* (2009), entre outros filmes.

20 José Tadeu Ribeiro, fotógrafo de cinema e televisão mineiro, nascido em 1953. Seu primeiro filme como diretor de fotografia foi exatamente *Nunca fomos tão felizes*, em 1984, trabalho com o qual ganharia o prêmio de melhor fotografia no Festival de Gramado daquele ano.

te amo. Falava pro Tadeu: "Vamos fazer um filme bonito, mas não quero que seja um filme de fotógrafo". O Tadeu devia ter desistido... Mas ele, generoso, entendia que precisava me afirmar como cineasta. O filme é baseado no primeiro conto[21] do livro *Alguma coisa urgentemente*, de João Gilberto Noll, que é um escritor impressionante, um autor tremendamente ligado à imagem, por isto tanto me atraiu. Quando fui conversar com o Noll, queria que escrevesse um roteiro original. Ele disse que estava mergulhado escrevendo seu primeiro romance. Foi o Noll que sugeriu que lesse *O cego e dançarina*,[22] porque encontraria nesse conto narrativas inspiradoras para realizar *Nunca fomos tão felizes*. As histórias de Noll continham a memória de uma geração que participou da luta armada ou que teve amigos que foram para o exílio. Ele tinha pensamento político, mas com uma poética muito forte. Quando reli *O cego e a dançarina*, me veio todo o roteiro do filme à cabeça.

Murilo Salles. *Nunca fomos tão felizes*, 1984. *Frame* de cena com Cláudio Marzo e Roberto Bataglin. Acervo: Cinema Brasil Digital/Murilo Salles

Foi assim: quando decidi dirigir, tentei me livrar da minha ligação com a fotografia. Não queria misturar as duas coisa, com medo de ser um fotógrafo que dirige filmes. *Nunca fomos tão felizes* me exigiu uma mudança de eixo radical. Cinema, isso era claro, era minha maior paixão, então, tinha que dirigir um filme! Era imperioso para mim. O encontro com o João Gilberto Noll foi fundamental, ele lidou com a situação com extrema sabedoria. Não pôde escrever

21 O conto de Noll adaptado para o cinema por Murilo Salles, em *Nunca fomos tão felizes*, foi "Alguma coisa urgentemente".

22 *O cego e a dançarina*, de João Gilberto Noll (1946–2017), publicado em 1980, receberia diversos prêmios, como o de revelação do ano, da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), o de ficção do ano, do Instituto Nacional do Livro, e o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro.

a história, da qual apenas tinha lhe contado sobre imagens fortes na minha cabeça, mas me indicou a solução. Eu não saberia escrever a história nem saberia fazer o roteiro sem esse livro dele, sim, o livro inteiro, uma potência, com seus contos. Foi o todo que me serviu de inspiração.

Murilo Salles. *Nunca fomos tão felizes*, 1984. *Frame* de cena com Cláudio Marzo. Acervo: Cinema Brasil Digital/Murilo Salles

Para fazer ficção, é preciso acreditar numa história e pensar como contá-la através de uma *mise-en-scène* rigorosamente cinematográfica. Descobri muito mais tarde, já disse que sou lento, mas descobri, que é na ficção que imaginamos o que há de melhor em nós, onde podemos ir além, inventar, construir, mudar, sonhar. Obras, nas artes plásticas, são construção de pensamentos que se ficcionam nelas. Todas as grandes construções humanas passam por essa *construção* que é pensamento, imaginação, onde tudo se materializa na engenhosa capacidade de ficcionar. Esse é o grande barato. A ficção nos diferencia. Essa capacidade da criação de narrativas para além do sujeito, ainda mais com imagens... E isto vem desde as inacreditáveis pinturas rupestres das Cavernas de Lascaux, as mais antigas imagens produzidas pela humanidade. Para mim, cineasta, pensar em narrativa é pensar em imagens, é construir uma história criando sequências de imagens.

Meu segundo filme, *Faca de dois gumes*, de 1989, foi o de maior sucesso de bilheteria. Produzido por um francês, Patrick Moine, que era amigo do Walter Salles Jr.[23] Sempre me perguntam se sou parente do Walter Salles e do João Moreira Salles.[24] Infelizmente não sou. Não sou nem o primo pobre... Meu nome é

23 Walter Moreira Salles Júnior, cineasta, roteirista e produtor de cinema brasileiro, nascido em 1956, diretor de *Terra estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998), *Diários de motocicleta* (2004), entre outros filmes.

24 João Moreira Salles, editor da revista *Piauí*, documentarista, roteirista e produtor de cinema, diretor de *Nelson Freire* (2002), *Entreatos* (2004), *Santiago* (2007), entre outros filmes.

Murilo Navarro de Salles. Mas sempre acham que sou parente... Já fui chamado para reuniões em São Paulo sendo confundido com os Salles. Isso dá um curta engraçado. O Walter me apresentou ao Patrick, o produtor com quem trabalhei em *Faca de dois gumes*. O filme era baseado numa novela[25] de Fernando Sabino[26] sobre um crime passional. Com roteiro do Leopoldo Serran.[27]

Murilo Salles. *Faca de dois gumes*, 1989. *Frame* de cena com Paulo José e Úrsula Canto. Acervo: Cinema Brasil Digital/Murilo Salles

Foi uma experiência inigualável trabalhar com o Leopoldo. Bem, confesso, tenho dificuldade para escrever roteiros. Sofro muito. Era o pior aluno de português da minha turma. Não sei direito português até hoje. É uma coisa que me atormenta, a precariedade da minha formação escolar. Eu sempre detestei aprender línguas. Não sei falar inglês; só sei falar um pouquinho de francês porque morei na França. O roteiro de *Nunca fomos tão felizes* foi escrito na compulsão! Escrevemos e reescrevemos com Alcione Araújo e Jorge Duran um monte de vezes, incluindo as ajudas do José Joaquim Salles, esse sim meu primo, e do Paulo Chada. Na hora de filmar também reescrevia o roteiro, no intervalo do almoço, me trancava no banheiro para repensar a cena que iria filmar à tarde. Não sei por que cargas d'água, banheiros me trazem paz... [*risos*]

---

25 O livro *A faca de dois gumes*, de Fernando Sabino, foi publicado em 1985 pela Editora Record e inclui três narrativas: "O bom ladrão", "Martini seco" e "A faca de dois gumes", todas elas exercícios no gênero policial. O filme de Murilo Salles, lançado em 1989, é uma adaptação da novela da qual guarda o título. Teve roteiro de Leopoldo Serran, Alcione Araújo e Murilo Salles, e elenco do qual participaram Paulo José, Marieta Severo, José de Abreu, Flávio Galvão, Ursula Canto, Pedro Vasconcelos, Paulo Goulart, José Lewgoy.

26 Fernando Sabino (1923–2004), escritor mineiro, autor de *O homem nu* (1960), *Encontro marcado* (1956), *O grande mentecapto* (1979), *O menino no espelho* (1982), entre outras obras.

27 Leopoldo Serran (1942–2008), roteirista e escritor brasileiro, trabalhou com os cineastas Bruno Barreto, Arnaldo Jabor, Fábio Barreto, Cacá Diegues e Murilo Salles, entre outros. Autor dos romances *Shirley, a história de um travesti* (1979) e *Arara carioca* (2007).

Eu já fiz anos e anos de psicanálise, sou casado com uma analista. Mas o que resolve quando estou angustiado é me trancar no banheiro. Uma súbita paz toma conta de mim. Simples, não? Então, eu me trancava no banheiro e escrevia as mudanças da cena. E dava aquilo para os atores minutos antes de filmar. Gosto de escrever diálogos. Sinto que os personagens me levam, eles passam a existir em mim, me pegam pela mão e me conduzem. Quando começo a escrever um roteiro, acho que os personagens todos têm um pouco a minha voz. Mas, de repente, com minha insistência neles, começam a ficar independentes e a ganhar voz própria. Aí sinto que esse personagem passa a existir, a ter voz, a falar comigo. Eu escuto a voz dele. Se isso acontece, esse personagem passa a ser uma necessidade.

Em *Faca de dois gumes* trabalhei com um roteirista muito experiente e talentoso. A televisão francesa TF1 estava na produção. Leopoldo Serran tinha escrito o roteiro de *Dona Flor e seus dois maridos*, em parceria com Eduardo Coutinho.[28] Se bem que Dona Flor, na minha memória, foi mais resultado do trabalho do Coutinho do que do Leopoldo. Eu me lembro muito do Coutinho no set de filmagem, com sua eterna bolsa a tiracolo. Então, como ia dizendo, o Patrick deu um checão para o Leopoldo, aí começamos. A gente trabalhou muito. Escaletamos tudo. Em vinte dias ele escreveu o roteiro sozinho. Li e estranhei por não identificar muito o nosso trabalho de escaleta. Pensei: caramba, não vou conseguir filmar esse roteiro. Devo uma explicação: só escrevo roteiros para imaginar o filme que quero fazer. É fundamental. Se não estou colado no roteiro, não consigo pensar como filmar. Dito isso, fui conversar com o Leopoldo, que era um sujeito muito inteligente, mas de difícil trato. Detestava reescrever. E o produtor já tinha pago o roteiro. Não teve jeito. Eles reescreveu pequenas coisas em duas ou três cenas e deu o roteiro por entregue. Só me restou *cair dentro* e reescrever. Comecei mudando uma pequena coisa aqui e ali. Mas eram quase vírgulas. Mexia e achava que piorava. Então acrescentei duas cenas novas, pois sentia falta de passagens que estavam no livro. Essa dificuldade do Leopoldo de mexer no roteiro foi me ensinando que ali tinha uma dramaturgia cinematográfica muito bem urdida. Ao fim do processo, me dei conta que o roteiro do Leopoldo era muito bom! Comecei então a me apaixonar pela construção dos personagens, dos diálogos, da história a ser contada, pelas vozes que contam. Até então, me concentrava basicamente em imaginar como fazer os planos se sucederem, construindo as cenas. E no ritmo do filme.

---

28 Eduardo de Oliveira Coutinho (1933–2014), cineasta paulista, um dos maiores documentaristas da história do cinema brasileiro, diretor de *Cabra marcado para morrer* (1984), *O fio da memória* (1991), *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2005), *Jogo de cena* (2007), *Moscou* (2009), *As canções* (2011), entre outros filmes.

Acontece que tivemos (uma geração inteira) essa influência do Glauber, da tal ideia na cabeça... Há algo muito barroco nos filmes do Glauber, uma coisa muito original, um cine-transe. Uma tentativa de pensar o todo em camadas. Glauber inventou uma linguagem própria para dar conta do que pensava e intuía. Essa ideia na cabeça, com a câmera na mão. Isso era literal no seu cinema. O mesmo acontece com Júlio Bressane.[29] Ele faz um cinema de imagens alegóricas[30] numa narrativa poética. É o cinema-poesia,[31] como bem sistematizou Pier Paolo Pasolini.[32] Assim como o Godard, que faz um cinema que tematiza criticamente os gêneros e a própria história do cinema. Godard tem um pensamento que se estrutura como cinema. Um pensamento que se constrói com imagens, nas elipses, nas citações, nas pausas, nas interrupções, nas superposições, nas diversas formas de relacionar imagem e som. Por isso, você não pode reduzir um filme do Godard a uma história, a um enredo, a uma trama. Querer fazer isto é estupidez.

Tudo isso para dizer que foi com a dificuldade de entender o roteiro do Leopoldo, que passei prestar atenção à dramaturgia e à construção dos personagens nos roteiros. Fazer *Faca de dois gumes* consolidou o jeito que encarava o cinema. Como disse, tinha sido formado vendo e pensando o cinema de poesia, de Glauber Rocha a Jean-Luc Godard. Mas o desafio de pensar a narrativa me tomou.

---

29 Júlio Eduardo Bressane de Azevedo, cineasta carioca, nascido em 1946, diretor de *Cleópatra* (2007), *Filme de amor* (2003), *Dias de Nietzsche em Turim* (2002), *Os sermões* (1989), *Tabu* (1982), *Amor louco* (1971), *Barão Olavo, o horrível* (1970), *Matou a família e foi ao cinema* (1969), *O anjo nasceu* (1969), *Cara a cara* (1967), entre outros filmes.

30 "A formação de uma língua da poesia cinematográfica implica, por conseguinte, a possibilidade de criar [...] pseudonarrativas escritas na língua da poesia: a possibilidade, em suma, de uma prosa de arte, de uma série de páginas líricas [...] onde o verdadeiro protagonista é o estilo", diz Pasolini em *Empirismo herege* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1982).

31 O comentário se refere ao ensaio "Cinema de poesia", publicado por Pasolini em 1972 e incluído na coletânea de ensaios intitulada *Empirismo herético*, publicada em Milão, pela editora Garzanti em 1972. Veja-se, a respeito: PASOLINI, Pier Paolo. Cinema de prosa e cinema de poesia. In: GOLDFARB, José Luiz (Org.). *Diálogo com Pasolini: escritos (1957–1984)*. Tradução de Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.

32 Pier Paolo Pasolini (1922–1975), cineasta, roteirista, escritor e intelectual italiano, responsável por reflexões fundamentais, na Europa do pós-guerra, não apenas sobre cinema e sobre a relação entre cinema e literatura, mas sobre a persistência, a expansão e as formas que assume o fascismo na contemporaneidade. Entre outras obras, dirigiu *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *Gaviões e passarinhos* (1966), *Édipo rei* (1967), *Teorema* (1968), *Medeia* (1969), a sua *Trilogia da vida* – composta pelos filmes *Decamerão* (1971), *Contos de Canterbury* (1972) e *As mil e uma noites* (1974), e seu último filme, *Salò, ou os 120 dias de Sodoma* (1975).

Murilo Salles. *Faca de dois gumes*, 1989. *Frame* de cena com Paulo José. Acervo: Cinema Brasil Digital/Murilo Salles

Faca de dois gumes ficou muito bacana, fez sucesso de bilheteria, ganhei prêmio de melhor diretor em dois festivais. Isso foi muito importante para mim. Passei a me acreditar como um diretor de cinema. Aí deu vontade de escrever um filme. Tenho uma certa ligação com o cinema novo porque frequentava a casa de Luiz Carlos Barreto, onde muito dele acontecia e era discutido. Fotografei um filme do Eduardo Escorel,[33] que montou *Terra em transe*, do Glauber. Fotografei um filme do Arnaldo Jabor e outro do Carlos Alberto Prates, que era assistente do Joaquim Pedro de Andrade.[34] Então, sou meio formado por essa turma.

Mas é preciso abrir o nosso caminho. Glauber Rocha foi muito presente para a minha geração, pela sua linguagem poderosa, sua pegada com o Brasil, que azucrinou a nossa cabeça muito tempo. Precisávamos absolutamente nos libertar disso. Glauber deve permanecer como inspiração absoluta por um cinema criativo. Mas o nosso cinema se revela organicamente, trazendo as questões que estão à flor da nossa pele. Eu não sou barroco, nasci no Rio de Janeiro. Conheci o Brasil vendo os filmes do cinema novo.

---

33 Eduardo Escorel de Morais, montador, crítico, diretor, roteirista e professor de cinema, nascido em São Paulo em 1945. Dirigiu *Lição de amor* (1975), *Ato de violência* (1980), *Paulo Moura – alma brasileira* (2012), entre outros trabalhos.

34 Joaquim Pedro de Andrade (1932–1988), cineasta carioca, diretor de alguns dos filmes fundamentais do cinema novo, como *Couro de gato* (1960), *Garrincha, alegria do povo* (1962), *O padre e a moça* (1966), *Macunaíma* (1969), *Os inconfidentes* (1972), *Guerra conjugal* (1975), *O homem do pau-brasil* (1981), entre outros.

Vou falar aqui uma heresia, que vai ficar gravada e vou pagar caro por isso: me envolvi muito mais com *O anjo nasceu*[35] do que com *Terra em transe*. A inteligência cinematográfica de *O anjo nasceu* tem mais a ver comigo do que a de *Terra em transe*, que é um grande marco do cinema brasileiro. Os dois filmes foram exibidos quase no mesmo momento, no final da década de 60, com o Brasil sob a ditadura. Mas o filme do Bressane me pega mais, como também *O bandido da luz vermelha*, do Rogério Sganzerla.[36]

Os três filmes foram lançados quase ao mesmo tempo, entre 1967 e 1969. Vi os três na época em que foram lançados. E gostei muito do filme do Bressane, seguido de *O bandido*. O interesse pelo *Terra em transe* vem pela admiração libertária e poética do Glauber. Mas é um interesse mais racional. Aqui, agora, estou falando sobre afinidade eletivas. Meu filme *Como nascem os anjos,* de 1996, é uma homenagem ao *O anjo nasceu* do Bressane. Entendem?... Roubei do Júlio a ideia narrativa.

Murilo Salles. *Como nascem os anjos*, 1996. *Frame* de cena com Priscilla Assum e Silvio Guidane. Acervo: Cinema Brasil Digital/ Murilo Salles

35 Filme dirigido por Júlio Bressane, produção de 1969, parte do movimento do cinema marginal de fins da década de 1960 no Brasil.

36 Rogério Sganzerla (1946–2004), cineasta catarinense radicado em São Paulo, um dos nomes fundamentais do movimento do cinema marginal no Brasil, um dos criadores, ao lado de Julio Bressane, da produtora Bel-Air, diretor, entre outros filmes, de *O Bandido da Luz Vermelha*, de 1968, *A mulher de todos* (1969), *Sem essa aranha* (1970), *Tudo é Brasil* (1997), *O signo do caos* (2003).

Trabalhei muito para encontrar a minha pegada nessa onda. Depois do *Faca de dois gumes,* eu queria fazer essa homenagem ao *O anjo nasceu*. E desde 1990, quando Collor[37] extinguiu a Embrafilme, era muito difícil levantar uma produção no Brasil. Na época tinha esse projeto de fazer duas refilmagens, uma do Anjo Nasceu e outra do *Macunaíma*, do Joaquim Pedro de Andrade. Assim como o Bressane, Joaquim foi um cineasta que teve uma influência muito forte na minha formação. O trabalho do Joaquim, *Garrincha alegria do povo*, *O padre e a moça, Macunaíma, Os inconfidentes e Guerra conjugal*, é fundamental para meu entendimento do oficio como cineasta brasileiro. Então, quando Collor foi eleito o primeiro presidente por voto direto, finda a ditadura, deixou muito claro quão absurdo o Brasil é. Eu precisava encontrar um jeito de fazer aparecer na tela esse absurdo. E o meu modo de representar isso na tela foi construir uma narrativa cheia de situações inverossímeis, questionando os limites que temos da noção de verossimilhança, isto é, como se constrói a "verdade" cinematográfica.

Se analisarmos *Como nascem os anjos*, percebemos que é um filme construído por situações inverossímeis, do primeiro ao último núcleo narrativo do filme. Portanto absurdas. O filme começa com um idiota – Maguila – limpando uma arma, sendo ridicularizado pelo chefe do tráfico de drogas do Morro Santa Marta[38] como incompetente para aquela função. Em seguida, o filme dá uma volta na verossimilhança, quando o idiota mata o chefe do tráfico e se vê obrigado a fugir do morro. Daí em diante, o enredo trabalha uma inverossimilhança atrás da outra, tornando-a verossímil. Na fuga de Maguila, no carro, com uma criança que brinca com uma metralhadora de plástico que o tio trouxe de Miami, que emite sons irritantes. Dispara-a contra a cabeça do truculento, que se exaspera com aquele som infernal e pede para descer do carro. Depois quer urinar, mas não urina na rua, porque não é cachorro não... As duas crianças que o acompanham desde a fuga do morro são obrigadas a entrar numa casa, pedindo licença para o truculento usar o banheiro. Essa ação e seus desdobramentos, as levam a serem vistas como sequestradoras de um gringo, e por aí segue... Isso tudo para "representar" o absurdo social em que vivemos no Brasil. A crítica brasileira não entendeu o filme. Porque, além do procedimento de desconstrução da verossimilhança buscando o absurdo formal, ousei tematizar o conflito social pelo viés da comédia, uma situação que é tratada pelo cinema brasileiro com um rigor moral religioso. Aí, vira pura ideologia. Faço cinema! Inclusive, o filme investe na mesma ironia cruel de Buñuel em *Viridiana*.

---

37 Fernando Collor de Melo, presidente brasileiro entre os anos de 1990–1992, quando sofreu um processo de *impeachment* e foi sucedido por Itamar Franco, que completou o mandato.

38 Trata-se do Morro Dona Marta, que fica no bairro de Botafogo, na Zona Sul do Rio de Janeiro.

Murilo Salles. *Como nascem os anjos*, 1996. *Still* de cena com Ryan Massei e Priscilla Assum. Acervo: Cinema Brasil Digital/ Murilo Salles

A crítica brasileira é muito medíocre. Os críticos, deixo claro, os melhores, analisam um filme, primeiro, pelo desenvolvimento narrativo da história, a representação dos personagens e os desdobramentos da narrativa, para dizer se o filme é de esquerda ou de direita. O crítico enxerga a trama (a história) como o único conteúdo. Ele não dá conta das camadas de significação que construímos com imagens, personagens, com o espaço e o tempo, plano a plano, a costura da *mise-en-scène* com os atores, a câmera, a luz, a montagem. E esses são apenas o chão (primeiro) do pensamento cinematográfico. Eles analisam a performance da trama (literatura), ancorados nos dualismos ideológicos: esquerda/ direita, revolucionário/conservador, as superestruturas/o indivíduo, o bem/o mal, enfim. É claro que essa crítica não poderia compreender o meu filme. E a outra crítica, a dos jornais diários, que em sua grande maioria emite juízos de valor, onde se revela basicamente a ignorância e a arrogância do crítico, com essa, que é a maior parte, não perco tempo. Presenciei num debate, no Festival de Gramado, um crítico famoso de jornal diário arrasar um filme por causa da sua cena final... em seguida, começa a descrever a sua visão de como deveria ser o final. Essa é o nível da nossa crítica! Chega...

Quando eu estava fazendo *Como nascem os anjos*, sabia que estava "brincando" com coisa séria. Tinha consciência absoluta disso. Era o primeiro filme que eu estava escrevendo. Então, pedi ajuda a um monte de amigos, para ler e analisar o roteiro que tinha escrito, pois queria que o absurdo aparecesse como verossímil. E três amigos roteiristas me ajudaram muito, reescreveram e discutiram o roteiro

comigo. O primeiro foi Nelsinho Nadotti,[39] que fez uma pesquisa maravilhosa sobre gírias e comportamento de jovens nas comunidades do Rio daquela época. O segundo foi Aguinaldo Silva,[40] expert em tudo que se diz dramaturgia. E por fim, como sempre nas vésperas de filmar, Jorge Duran.[41] Nesse filme queria promover pequenos sismos no aparelho estruturante das narrativas, ou seja, começar a questionar a ideologia da *representação* no cinema. Precisava da medida certa para fazer isto, com receio de puxar demais a corda... Acho que esse *receio* acabou possibilitando uma leitura da crítica dentro dos padrões neorrealistas. Não entendera o que fiz. Devia, ao contrário, ter puxado mais a corda...

Murilo Salles. *Como nascem os anjos*, 1996. *Still* de cena com Silvio Guidane. Acervo: Cinema Brasil Digital/Murilo Salles

39 Nelson Nadotti, cineasta, roteirista e telenovelista brasileiro nascido em 1958. Formado em jornalismo pela PUC-RS, foi um dos fundadores do cineclube Grupo de Cinema Humberto Mauro (1976–1980) e um ativo realizador de filmes super-8, na década de 1980, entre eles, ao lado de Giba Assis Brasil, do longa-metragem em super-8 *Deu pra ti anos 70* em 1981. Foi corroteirista e assistente de direção de Arnaldo Jabor, Murilo Salles, Jorge Duran e Cacá Diegues. Ainda nos anos 1980, seu curta-metragem *A voz da felicidade* seria premiado no Festival de Gramado de 1987. Na década seguinte, passou a escrever minisséries e telenovelas para a TV Globo.

40 Aguinaldo Silva, jornalista, dramaturgo, romancista, roteirista, autor de telenovelas, nascido em 1943 em Pernambuco. Repórter policial em *O Globo* na década de 1970, editor do primeiro jornal gay do país, intitulado *O Lampião*, ganhador do prêmio Emmy de melhor telenovela, com *Império*, em 2015. Autor de *Primeira carta aos andróginos* (1975), *O crime antes da festa* (1977), *A história de Lili Carabina* (1983), *O homem que comprou o Rio* (2005), entre outras obras.

41 Jorge Durán, roteirista e diretor chileno, nascido em 1942 e radicado no Brasil desde 1973, escreveu roteiros de filmes fundamentais do cinema brasileiro como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), *Pixote, a lei do mais fraco* (1981) e *O beijo da mulher-aranha* (1984), os três dirigidos por Hector Babenco, e *Gaijin – os caminhos da liberdade* (1979), dirigido por Tizuka Yamasaki.

Nesse meio tempo, fiz um documentário sobre a Copa do Mundo, chamado *Todos os corações do mundo*, lançado em 1995. É um filme sobre a Copa que o Brasil ganhou nos EUA em 1994. Esse filme foi uma encomenda, tal como *Faca de dois gumes*. Mas, ainda incomodado, quero voltar aos *Anjos*. Não fiz um cinema de experimentação de linguagem, porque ousava muito na dramaturgia. Mas na forma podia ter ousado mais. Era importante nesse momento assumir uma experimentação maior no meu trabalho. Nesse momento, tinha ilusões de que era possível sacudir as pessoas que frequentavam o cinema de entretenimento com um produto híbrido, que propunha um chacoalhamento nas *representações*. Como disse o Chacrinha: não vim para explicar, vim para confundir. Mas isso já não era mais possível fazer em 1997, quando o filme foi lançado, um dos primeiros do cinema da retomada. Revejo os filmes do Antonioni e concluo que isso só aconteceu nos anos 60 e início dos 70. Enfrentei filas descomunais para ver filme do Godard no Paissandu, do Antonioni no Odeon, do Fellini no cine Petrópolis!... Bons tempos, não?

Meu primeiro filme, quando deixei de ser fotógrafo, foi um documentário que fiz em Moçambique. Isso em 1975. Quando terminei *Dona Flor,* resolvi dar um tempo. O Brasil estava uma ditadura barra-pesada. Aí fui embora. Fui parar em Moçambique com o Ruy Guerra, para fazer um documentário. Deveria ficar sete dias e acabei ficando dois anos. Foi um período muito importante para mim. Logo que chegamos, descobrimos não havia condições de realizar o tal documentário. Então, propus dar cinco palestras gerais sobre fotografia de cinema. Eles adoraram a ideia e me propuseram desenvolver cursos de formação de maneira mais consistente. Aceitei e fiquei em Moçambique dois anos, direto, sem voltar para o Brasil, com as coisas que levei para sete dias. Foi uma loucura completa, mas muito importante, porque, para ministrar o curso, tive que fazer toda uma sistematização sobre o trabalho de fotografia.

Em Moçambique estava acontecendo uma revolução marxista-leninista encabeçada pela Frelimo, o partido que assumiu o poder com o 25 de Abril em Portugal. Também queria viver essa experiência, por isso fiquei. Eles me encomendaram então um filme para explicar ao povo o que era imperialismo. Aceitei o desafio e tematizei a história da luta armada em Moçambique. Não podia ter muito texto, muita narração, porque Moçambique, apesar de ter o português como língua oficial, tem 87 dialetos africanos falados em seu território pelas mais diversas etnias. O governo revolucionário não queria um filme que simplesmente adotasse a língua portuguesa como universal no país, porque língua do colonizador. Então tinha que ter muito mais imagem do que narração explicativa. Foi muito bom ter realizado esse exercício. O filme se

chama *Estas são as armas.*[42] É um filme de militância, mas que me deu muito orgulho fazer. O filme ganhou o Festival de Leipzig, que era o principal festival de documentários na época.

Quando dirigi *Todos os corações do mundo,*[43] percebi o quanto o cinema documentário é uma tremenda ficção. Nele, *interpretei* uma Copa do Mundo, falseando o decorrer dos jogos, criando, na montagem, jogadas que não foram bem assim na realidade do jogo. Nesse sentido, o filme é uma reinvenção da Copa, com uma visão meio ficcionada, minha e dos montadores, principalmente do José Rubens Hirsh, do que foi a Copa do Mundo de Futebol, nos EUA em 1994. As análises dos jogos eram mais dramatúrgicas do que jornalísticas. Essa foi a nossa opção: pois fazíamos um filme que seria lançado dois anos depois. Só nos restava reinterpretar a Copa. Foi o que fizemos. Uma quase ficção a partir de um evento megatelevisionado para o mundo inteiro.

Costumo dizer que o *Todos os corações do mundo* é uma mistura de *O Rei Leão*[44] com as técnicas de montagem de Eisenstein.[45] O filme foi pensado na/pela montagem, totalmente eisensteiniano, mas tem uma música com o estilo *O Rei Leão,* com uma narrativa mitológica tocada em ritmo *pop*. É muito legal isso. Só na final, nos pênaltis, é que nos rendemos inteiramente ao Wagner, ao mitológico.

Antes de partir para as perguntas, queria falar um pouco do *Seja o que Deus quiser!*, filme que dirigi em 2002. Para variar, uma parte significativa da crítica não gostou do filme, principalmente a crítica jovem, que começava a aparecer em *sites* especializados. Nesse filme resolvi botar para quebrar, o que não fiz com os *Anjos*. Faço uso do clichê de um dos personagens símbolo do cinema novo, o Antônio Pitanga, o negro de *A grande cidade*, o pregador de *A idade da Terra*, para citar apenas dois. Esse Pitanga, um negro íntegro, resistente, morador de favela, dos filmes do cinema novo, vira um mauricinho, isto é, o jovem Rocco Pitanga, filho do Antônio. E transformo a jovem burguesia paulista

---

42 *Estas são as armas* (1978), de Murilo Salles, documentário longa-metragem, Brasil/Moçambique, 60 min, PB.

43 *Todos os corações do mundo,* documentário brasileiro de 1995, dirigido por Murilo Salles. Este foi o documentário oficial da Federação Internacional de Futebol (FIFA) sobre a Copa do Mundo de 1994, na qual o Brasil se consagrou tetracampeão ao vencer a Itália em disputa por pênaltis. Duração: 106 min.

44 *O Rei Leão* (The Lion King), longa-metragem de animação produzido e distribuído pela Walt Disney em 1994. Foi dirigido por Roger Allers e Rob Minkoff, com roteiro de Linda Woolverton, Irene Mecchi e Jonathan Roberts, e música de Elton John e Tim Rice.

45 Sergei Eisenstein (1898–1948), cineasta soviético e teórico do cinema, um dos maiores diretores da história do cinema, um dos inventores da técnica de montagem, diretor de *A greve* (1924), *O encouraçado Potemkin* (1925), *A linha geral* (1928), *Outubro* (1927), *Alexandre Nevski* (1938), *Ivan, o terrível* (1944), entre outros filmes.

– essa burguesia retratada nos filmes do Khouri e de alguns filmes da Vera Cruz – em perversos bandidinhos inconsequentes. Se repararmos, *Seja o que Deus quiser!* é, antes de tudo, uma inversão direta de *O anjo nasceu* – marginais que invadem uma casa burguesa carioca e barbarizam e achincalham. Só que, dessa vez, proponho fazer uma ironia com a estética da TV a cabo que estava sendo implantada no Brasil, vista exclusivamente pelas classes médias brasileiras. Nesse filme, decidi trabalhar com a ironia, inverti os clichês do malandro carioca com o do pequeno-burguês paulista. Conto a história de um sujeito negro do Morro do Alemão carioca, que acaba se tornando refém da burguesia do asfalto de São Paulo. É o mesmo enredo de *Como nascem os anjos*, onde dois americanos ficam reféns das crianças do morro, agora com uma pegada altamente irônica. Então, Rocco Pitanga, o *negão do alemão*, se torna refém de uns burguesinhos que já assimilaram a cultura do *Cartoon Network*. Por isso a personagem feminina parece ter saído de um desenho animado do Cartoon...

Murilo Salles. *Seja o que Deus quiser!*, 2002. *Still* de cena com Rocco Pitanga, Caio Junqueira, Ludmila Rosa, Marília Pêra e Marcelo Serrado. Acervo: Cinema Brasil Digital/Murilo Salles

É um filme que vai desconstruindo a tradição do filme político brasileiro; é um filme ácido, sem esperança, de pura ironia com os clichês cariocas e paulistas, invertendo-os; enfim, é uma sátira irônica e cruel com Brasil. O filme tem um alto grau de cinismo. Desisti de dar conta do Brasil. O Brasil hoje é bem mais complexo do que era quando das tentativas totalizantes do cinema novo. Isso foi pertinente lá, durante o cinema novo, e ficou como modelo. Chega!

A jovem crítica brasileira não entendeu nada do *Seja o que Deus quiser!*. Acharam que estava fazendo 'sociologia', com os personagens extremamente bem interpretados por Caio Junqueira e Debora Lamm. Criticaram ferozmente que esse tipo de personagem não existia, eram caricatos, falsos. Nossa, *a ideia era exatamente*

essa! Caricatura, sátira, ironia. Sacanear o Brasil. Revisitei a máxima do cinema marginal que dizia: já que não dá para fazer nada a gente esculhamba, a gente achincalha, a gente sacaneia. É claro que não estamos mais numa ditadura militar. Mas as estruturas de poder no Brasil são muito estratificadas. Por isso minha opção de partir para a esculhambação (a ironia, a sátira) como postura política. Em *Seja o que Deus quiser!,* o achincalhe, inclusive, está no próprio título. Mesmo assim os jovens críticos não perceberam, insistiam numa crítica realista, os jovens que o Murilo não conhece... Céus, queria chutar o pau da barraca! Dei o título para Festivais Internacionais de *Que serah, serah*... Quem entendeu o filme foram os coroas Zé Geraldo Couto e o Ismail Xavier![46] Hahaha...

Murilo Salles. *Seja o que Deus quiser!*, 2002. *Frame* de cena com Rocco Pitanga, Debora Lamm e Caio Junqueira. Acervo: Cinema Brasil Digital/ Murilo Salles

Um outro exemplo é o trabalho do Lírio Ferreira. Eu produzi e fotografei *Árido Movie*, dirigido pelo Lírio em 2006. Vejam bem: *Árido Movie* é um filme fora de lugar na história do cinema brasileiro. Escapa ao modelo dos filmes cinema-novistas sobre o sertão cruel e a miséria total. Introduz uma classe média alta urbana de Recife no sertão. Portanto, não trabalha com os clichês desses filmes sobre sertão, apesar de sê-lo também, mas numa clave irônica e

46 Ismail Norberto Xavier, teórico e crítico de cinema, nascido em Curitiba em 1947. Graduado em comunicação social com habilitação em cinema pela Universidade de São Paulo (1970), com mestrado em letras (teoria literária e literatura comparada) pela Universidade de São Paulo (1975), doutorado em letras (teoria literária e literatura comparada) pela Universidade de São Paulo (1980) e doutorado em *cinema studies* – pela New York University (1982). Trabalha como professor associado do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Autor de *Sétima arte: um culto moderno* (1978), *O olhar e a cena* (2003), *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1977), *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983), *O cinema brasileiro moderno* (2001), entre outros estudos.

bem-humorada. Não é um filme *cabeça*, mas também não é popular. Lírio faz um cinema fora do lugar; um cineasta com trajetória muito singular e solitária no panorama do cinema brasileiro. E paga um preço por isto. Então há uma urgência de repensar o cinema e a crítica de cinema no Brasil. Mas eu já falei demais...

Debate

IOLE DE FREITAS: É muito bom estar aqui ouvindo vocês. Este é um desses momentos privilegiados em que a gente tem a possibilidade de ampliar nossa sensibilidade... Quero fazer uma pergunta para a Laura. Quando ela fala da questão do corpo do espaço, dessa corporeidade que se constrói no espaço na medida em que se adentram aqueles elementos negros, brancos, mas silentes, que ali estão impulsionando, acumulando, como se fossem partículas invisíveis dentro do espaço, essa relação, quando ocorre em instalações como aquela onde a água evola e contamina o espaço, cria uma transformação constante. Essa transformação ocorre no tempo real, o que quer dizer, se a exposição dura trinta dias, a corporeidade do espaço é transformada continuamente, dentro desse intervalo. Então, nesse caso, o tempo fala mais alto do que o espaço, não é?

A areia pingando fala do tempo. Essa questão do tempo talvez seja o que mais me seduz no seu trabalho. E esse trabalho da areia talvez seja o único que tenha essa relação mais ilustrativa de uma questão dentro da sua obra. Nas outras, tenho a impressão de que não há uma pré-ideia, não há algo a ser narrado, há adesão a uma questão que lida com esse problema da imaterialidade, de saber onde se encontra o limite da visibilidade, da tangibilidade.

Esse processo de uma constante ebulição, ao se instalar essa corporeidade muito estranha e mutante, me levou a pensar em outra questão muito atual dentro dos seus trabalhos, que é a do espaço mutante que a sua obra instala... É uma obra que independe do lugar, o que é uma coisa incomum no âmbito das questões com que a gente lida atualmente. E tem sempre essa relação: o espaço arquitetônico é o espaço da paisagem e da natureza. E tenho impressão de que tanto faz: de que o seu trabalho não está nem aí para o lugar em que ele se instala, porque tanto ele entra numa neutralidade c como por exemplo dentro do Centro Cultural Vergueiros, quanto se instala naquele espaço avassalador do atual Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo. Como você compreende essa possibilidade de instalar uma corporeidade mutante num espaço que não se molda ao lugar pré-dado pela arquitetura, dentro das questões contemporâneas? Isso que eu estou descrevendo acontece ou não? E como fica essa questão de o seu trabalho não ter viés temático nem narrativo, à exceção talvez daquele do gotejar da ideia do tempo, já que ali está implícita a ideia do tempo? Como você vê essas duas situações?

LAURA VINCI: Iole, respondendo à primeira parte da sua pergunta, o trabalho com o vapor tem uma característica curiosa que esqueci de comentar. Dependendo da condição atmosférica, o vapor é mais ou menos visível: num dia úmido, ele tende a permanecer mais tempo em suspensão, porque se junta à umidade do ar. Ao contrário, nos dias menos úmidos, o vapor é mais rarefeito. Eu me lembro do depoimento de uma pessoa que trabalhou no CCBB e que acompanhou o dia a dia da exposição "Estados". Ela disse que era surpreendente acompanhar a constante transformação do lugar: num dia estava completamente brumoso, noutro não havia vapor. Por isso, acho que é difícil dizer que o tempo fala mais alto, porque, nesse caso, é o espaço que se altera constantemente, modificado por um imponderável, que talvez seja o tempo...

E concordo com você, Iole, que há no meu trabalho a ideia desse corpo que não precisa de um espaço específico, que se beneficia da estrutura do lugar. Mas esse corpo é independente do lugar, uma vez que a obra pode ser transferida para um outro espaço, sem problemas. Eu repito trabalhos em outros lugares, mas eles não mudam em função do lugar. É o trabalho que transforma o espaço – chamo de corpo algo que é vivo para mim. Daí a diferença: eu trabalho uma corporeidade viva.

IOLE DE FREITAS: Você faz a gente perceber isto, essa corporeidade viva.

ISABEL CAVALCANTI: A minha pergunta é para o Murilo. Retomando um pouco isso que você falou sobre o cinema "ter que dar conta do Brasil", e retomando a discussão que você estabelece no *Seja o que Deus quiser!*, a minha pergunta começa de um jeito um pouco cafona. É bem nítida, no seu cinema, uma preocupação com a identidade brasileira. Acho meio cafona falar em uma "questão da identidade brasileira" e acho que você pensa de uma forma bem particular que país é esse em que vivemos. *Seja o que Deus quiser!,* de 2002, é um aprofundamento de *Como nascem os anjos*, de 1996, sendo que *Anjos* ainda é um filme moralista, e no *Seja o que Deus quiser!* ninguém se salva, existe talvez uma suspensão. Por isso ninguém se identifica com os personagens. Por isso o Brasil se torna um país muito difícil de ser analisado. Você diz que a racionalidade não pode "dar conta do Brasil", porque o Brasil é um país muito complexo. Li uma entrevista sua em que você declarou que, no cerne da sua pesquisa de linguagem no cinema, está a busca por uma narrativa do confronto sem sobredeterminação, o que você chama de "dramaturgia da suspensão". E que seria uma dramaturgia pautada "pela suspensão dos valores baseados em conceitos morais, tipo bem e mal; pela suspensão do juízo moral sobre as ações e os personagens, pela suspensão dos critérios narrativos, baseados no contraste protagonista *versus* antagonista, que nada mais é do que um espelho sutil do

confronto herói *versus* vilão". E depois você acrescentava que o cinema brasileiro precisava de uma suspensão da "estética do coitadinho", que diria que nós, brasileiros, somos pobres vítimas do mundo. Então, o seu projeto é pensar uma identidade brasileira baseada em um outro código de valores. Um código que vai além dos conceitos morais de bem e mal. Eu quero que você explique melhor em que consiste essa dramaturgia da suspensão que você defende e de que modo essa nova dramaturgia pensa a identidade brasileira.

MURILO SALLES: Vou ver se consigo dar conta de dez por cento da sua excelente pergunta. Bem, é claro que nós temos que pensar o país. Mas não é mais possível fazer essa reflexão de forma totalizante. Ou seja, só é possível pensar o Brasil fazendo recortes muito específicos e reconhecendo que se trata de dar conta de um recorte. O problema do cinema brasileiro é que ele se habituou a ser poderoso, a querer dar conta da realidade, mas que lhe escapa, em sua totalidade, por causa de sua complexidade. É claro que o Brasil está cheio de antropólogos, sociólogos e historiadores que pensam o Brasil, fazendo seus recortes e escrevendo livros brilhantes. Mas o cinema brasileiro, principalmente no cinema novo, não conseguiu pensar o micro, as singularidades. E nelas encontrar o todo. Nossa geração herdou essa responsabilidade do cinema que pensa grande, que pensa a totalidade. Fiz um documentário em 2003 chamado És tu Brasil.[47] Para chafurdar com nossas formações, quis fazer um documentário sobre a criatividade brasileira, acompanhando o trabalho de artistas que admiro: o artista plástico Tunga,[48] o músico Carlinhos Brown,[49] a coreógrafa Deborah Colker[50] e o estilista Alexandre Herchcovitch.[51]

Exatamente para isso: queria entrar na singularidade de cada artista. Enquanto filmava, percebi meu acerto: estava diante de quatro processos compulsivos e potentes de criação. Comecei com o Tunga, pois era amigo, alguém com quem tinha uma certa intimidade e poderia ficar observando-o trabalhar horas e horas sem que ele se incomodasse com isso. Usei um método meio *Big Brother*: acompanhar o cotidiano de alguém por um longo tempo. Combinei

---

47 *És tu, Brasil*, documentário dirigido por Murilo Salles e lançado em 2003. O roteiro é de Beatriz Jaguaribe, Mauricio Lissovski e Murilo Salles, com colaboração de João Ximenes Braga.

48 Sobre Tunga, ver nota 98, p. 320.

49 Carlinhos Brown, nome artístico de Antonio Carlos Santos de Freitas, cantor, compositor, percussionista arranjador, produtor, agitador cultural e candomblecista brasileiro, nascido na Bahia em 1962.

50 Deborah Colker, coreógrafa e bailarina carioca, nascida em 1960. Entre suas coreografias mais conhecidas estão *Mix* (1995), *Rota* (1997), *Casa* (1999), *4x4* (2002), *Nó* (2005), *Dínamo* (2006), *Cruel* (2008), *Ovo* (2009), *Tatyana* (2011) e *Belle* (2014).

51 Alexandre Herchcovitch, estilista nascido em São Paulo em 1971.

com os artistas que iria filmar e filmar. Depois ver o material, pensar o que usar e construir uma narrativa. O projeto final basicamente é imagem, imagem e imagem. Não tem locução. O Tunga faz aparecer sua genialidade barroca. Deborah Colker, também minha amiga – tínhamos trabalhado juntos, ela fazendo coreografias para comerciais que dirigi –, nos espanta com a sua incrível capacidade compulsiva de criação/vida/trabalho. Não há divisão possível. Um dínamo girando 24 horas por dia. Alexandre Herchcovitch, nos performa um estilista tão detalhista, cuidadoso, rigoroso e um pesquisador incansável. Um criador digno de estar em qualquer circuito internacional. Além disso, ele é, pessoalmente, um grande curtidor. Brinca com suas referências *pop* e com a equivocação de gênero. Um tremendo artista. E por fim, me encantei com Carlinhos Brown, um músico que encara a sua tradição de tambores com uma vontade criativa digna de um músico erudito. Carlinhos é o híbrido nacional, um tremendo antropófago. Nada fica igual depois de sua digestão.

Minha única decisão criativa foi encontrar um processo narrativo para cada um deles na montagem. Esse projeto me fez atento definitivamente para a complexidade de nossa formação cultural, com essa potência da miscigenação, antropofágica, negra, índia e judaica – que todos pensam ser pequena, mas a maioria dos portugueses vindos para o Brasil, durante mais de cem anos era cristãos-novos, quer dizer, judeus.

É nesse sentido que se pode fazer uma crítica da representação da cara brasileira nas telas construída pelo cinema novo. Era uma geração de cineastas que se sentia com a obrigação de explicar o Brasil, de "dar conta" do Brasil. Hoje não é mais possível ter esse projeto. E do cinema político dos anos 60 e 70, o de Glauber é o único projeto que resistiu ao tempo, porque é também um cinema sobre cinema. O que permanece na obra do Glauber é o transe – a crise da tentativa de dar conta de tudo. É um cinema que se pergunta, tenta dar respostas, não consegue, se desnorteia, entra em delírio barroco. O que salva o Glauber da corrosão do tempo é sua poética, sua estética, seus procedimentos narrativos. Os outros filmes que ficaram atuais são os que se referem a personagens singulares, *Macunaíma*, *São Bernardo*, Fabiano e sua família, isolados no deserto das *Vidas secas*...

O que fazer quando não se é barroco? Não sou do cinema-poesia, mas não me contento com o cinema de mensagem, baseado nas figuras do protagonismo heroico *versus* o antagonismo que serve apenas para mover a ação. Do bem e do mal. Maniqueísta. Dualista. Quando mexemos nessas estruturas arcaicas da narrativa se desestabiliza todo um sistema lógico muito bem estruturado no aparelho simbólico. Toda narrativa humana se estrutura em pilares narrativos, isto é, existe uma forma. Tentar retirar esses pilares deixa a narrativa sem pegada de

identificação com o público. Não há transferência, como dizem os psicanalistas. O espectador fica sem chão na hora que o filme acaba. Não sabe "pegar" o filme... sequer dizer se gostou ou não, mas foi muito afetado por essa experiência. Em algumas vezes sente-se até mal, angustiado. Só porque ficou sem o pilar que sustenta a transferência. Sem identificação não existe segurança, o caráter moral de bem e mal escorrega nas mãos, vai ralo a baixo, fica um vazio. Em geral esse vazio é bom, porque nos faz pensar, ir além, evoluir. Mas as pessoas, geralmente, não gostam nada disso... Preferem a segurança do senso comum.

Existem vários cineastas trabalhando com essa questão também. Antonioni começou com isso, faz mais de cinquenta anos... Estamos procurando desestabilizar, querendo sair da doxa, do senso comum das representações das narrativas com mensagens, para propor novas formas de experimentar, alargar os entendimentos. Pensar o humano e o social em sua total complexidade. É o que chamo de cinema de suspensão. Quero tirar o chão das pessoas. Vendo o filme, você pensa: "esse personagem não existe". Depois acha que ele existe, depois volta a duvidar e por aí vai... tiramos a pegada do espectador por normatização. O cinema não precisa responder às questões, como no cinema-mensagem, ele tem que te deixar em dúvida permanente. E essa desestabilização não pode ser feita pela fala (diálogos), mas sim por imagens-pensamento que se estruturam em narrativa. Em *Seja o que Deus quiser!* eu radicalizei em direção a esse projeto de desestabilização.

Murilo Salles. *Seja o que Deus quiser!*, 2002. *Frame* de cena com Caio Junqueira e Rocco Pitanga. Acervo: Cinema Brasil Digital/ Murilo Salles

FERNANDA JUNQUEIRA: Pergunta para Laura: vim pensando no seu percurso, desde aquelas pinturas que eu vi na Funarte até a mostra do CCBB. Nesse percurso, o trabalho no Arte/Cidade foi um marco. Dali em diante, o seu trabalho ficou mais expansivo. E eu queria saber como foi esse processo, como se deu essa expansão...

LAURA VINCI: A exposição Arte/Cidade demorou muito tempo para conseguir ser realizada, não tinha dinheiro, foi um projeto muito debatido, fizemos muitas reuniões, demorou uns quatro anos para acontecer, e por isso tive tempo suficiente para pensar e repensar o meu trabalho. Esse tempo de reflexão me fez entender que não era possível transpor para a exposição as peças que, naquele momento, eu produzia no ateliê. Elas não caberiam ali, seja pela escala grandiosa do lugar, seja pela força da história daquele edifício em ruínas, ou ainda pelo tema da exposição, que tratava justamente da cidade e suas histórias. Além disso, o trabalho também foi um marco em termos de produção, porque tive que dar conta daquele espaço gigantesco com a verba disponibilizada pelo Arte/Cidade, que era pouca. A solução encontrada foi trabalhar com o material que uso para fundir minhas peças, uma areia muito fina, limpa e barata, em quantidade suficiente para fazer uma pilha numa escala significativa. Levei em conta todos esses vetores na hora de fazer meu trabalho e acho que esse procedimento me modificou, me fez pensar diferente e determinou o processo de produção do trabalho.

Concordo com a Iole quando ela diz que esse é mais um trabalho narrativo, que é a construção de uma ampulheta... Mas, ao mesmo tempo, não foi tão literal, porque para entender o trabalho era necessário que o espectador percorresse o edifício para apreendê-lo como um todo: para acessar a pilha com cinquenta toneladas, era preciso subir ao terceiro andar; e, depois, para ver a areia caindo no andar inferior, o público tinha que percorrer novamente o edifício, descendo as escadas. Não era possível ver as duas partes simultaneamente. Para mim, esse deslocamento do espectador pelo edifício também era parte do trabalho. Portanto, tem algo ali que não é só tempo, é espaço.

EUCANAÃ FERRAZ: Acompanhando informações que você deu sobre os trabalhos, quero retomar essa descrição, a ideia da laje do edifício abandonado, onde a montanha de areia fina passa pelo furo e se deposita no andar de baixo. Tem-se aí o princípio da ampulheta, mas de fato não há a visão da ampulheta... Apesar disso, nesse trabalho não há o resguardo do tempo como uma coisa preciosa que existe na ampulheta. Ali não tem a redoma de vidro do relógio de areia. E a passagem do tempo, no seu trabalho, se dá de forma não defendida, ou seja, não há defesa, não há uma proteção... Há, então, uma espécie de intimidade entre o fluxo do tempo cronológico e as condições meteorológicas

do tempo, e assim um tempo faz o outro, um tempo atua no outro. A gravidade, os instantes e a atmosfera formam uma espécie de natureza invisível, que se materializa para falar da matéria e da sua presença física, da morte e de sua presença física. Para isso, você precisou, é claro, construir um mecanismo, essa espécie de ampulheta-relógio. Daí eu gostaria que você falasse exatamente do uso que você faz desses materiais, ou matérias, que são quatro: natureza, máquina, tempo e morte.

LAURA VINCI: Nossa, que difícil! A natureza, a máquina e o tempo estão todos nos preparando para a morte. Não temos escolha. E a natureza, submetida aos excessos da humanidade, talvez acabe também. O Rodrigo Naves, num texto mais geral sobre o meu trabalho, fez um comentário sobre a ampulheta do Arte/Cidade que acho que responde sua pergunta. Ele disse que "ali, passando com a areia, nós parecíamos aprender a morrer, pois o que nos atraía era justamente a perda de controle sobre uma ação mais poderosa do que nós, uma leveza que tornava nossa finitude algo digno de ser experimentado".

EUCANAÃ FERRAZ: Eu parti daquele trabalho no Arte/Cidade, mas acho que, na verdade, esses elementos se repetem na sua obra. Há uma espécie de gramática, em que esses elementos vão de algum modo se articular sintática e semanticamente. Como você percebe esta repetição e essa articulação entre eles? Tempo, natureza, máquina e morte... As máquinas aparecem muito no seu trabalho, não?

LAURA VINCI: Sim, as máquinas têm aparecido nos meus trabalhos, são dispositivos que trabalham a intensidade de forças. No caso de "A Máquina do Mundo", por exemplo, eu inverto a lógica de uma máquina industrial ao reduzir ao máximo do mínimo a sua velocidade de funcionamento. Ao contrário do tempo acelerado da produtividade, essa máquina reconstruída se torna uma antimáquina, que nos deixa ver cada grão de pó transportado vagarosamente em sua esteira, semelhante ao movimento da areia que, por força da gravidade, escorria da laje no trabalho apresentado no Arte/Cidade.

Acho que estou tentando organizar essa gramática que você falou, mas eu não tinha ideia de que os elementos iriam se repetir, nem fico pensando nessa gramática quando começo um trabalho. Fazer arte é processo muito aberto e pode ser que aconteça uma entrada para o desconhecido.

ANA LUÍZA MARTINS COSTA: Tenho uma pergunta para o Murilo. Antes, quero fazer um comentário sobre a dramaturgia da suspensão. Acho interessante ligar isso com uma coisa que é muito presente nos seus filmes, que são os mal-entendidos de comunicação. Isso é algo que acho que está desde o primeiro filme. E é possível pensar esses mal-entendidos como uma coisa produtiva. Há essa ideia do mal-entendido também na antropologia, e essa é uma noção

muito preciosa para se pensar a relação entre diferentes grupos. Muitas vezes, os grupos se relacionam a partir de mal-entendidos. E você usa muito isso no cinema, tanto em termos de relações pessoais quanto também nas relações sociais. Há mal-entendidos entre grupos da favela e do asfalto. E como pensar sobre o mal-entendido numa dramaturgia da suspensão? Será que o acaso faz parte do mal-entendido? Há muitos acontecimentos por acaso nos seus filmes. Que papel tem o acaso na dramaturgia da suspensão? Se você pensar o mal-entendido como algo produtivo, ele é aquilo que dá essa força para o inverossímil virar verossímil... Este é o meu comentário.

Mas a minha pergunta tem a ver com a escrita do roteiro. Eu achei muito interessante quando você disse que reescrever a história ajudou a trabalhar o roteiro. E a partir daí essa reescrita funcionou como um motor. Eu trabalho com arquivos de escritores, e aqui na Casa Rui, onde há arquivos de vários escritores, se percebe que a reescrita é um procedimento muito característico. No caso do acervo do Guimarães Rosa, que é um arquivo que eu conheço de perto, ele está cheio de coisas que ele copia, recopia, recopia... Esse método se chama método apográfico. É algo que deslancha a imaginação... A partir dessa cópia da cópia da cópia, a imaginação explode, e é aí que ele começa a escrever as histórias.

Daí a pergunta: fico superinteressada em saber se é assim que você faz os roteiros dos seus filmes. Em que momento entra a imagem e você começa a visualizar a história e os personagens? Você está escrevendo o roteiro, daí as imagens vão se formando, nas diferentes etapas? Você tem o primeiro tratamento, escreve para fazer a escaleta e, depois, vem o segundo tratamento, e então é o momento em que a equipe é formada; e aí entram o diretor de arte, o cenógrafo, o figurinista, o fotógrafo... Todo mundo lê o roteiro junto e escolhe locações... E, quando vai para a locação, ainda há momentos de reescrita? Você volta a falar com a equipe? Reavalia figurinos, etc.? Como a visualidade do filme vai sendo construída? Gostaria que você falasse um pouco sobre isso.

MURILO SALLES: Primeiro, obrigado pela informação sobre o método de escrita do Guimarães Rosa. Passarei a adotá-lo [*risos*]. Sensacional! Método apográfico! Eu não sabia que era método, fiz isso meio intuitivamente. Não sabia como reescrever o roteiro no *Faca de dois gumes.* E intuitivamente pensei em passar a limpo o roteiro. A partir disso, comecei a reescrever muito. Passo a limpo, copio, escrevo, reescrevo... E aquilo vai se estruturando na minha cabeça. Cada filme tem um método de ser escrito. *Nunca fomos tão felizes* começou pelas imagens. O roteiro partiu de um tema, a questão da luta armada no Brasil da ditadura civil-militar da década de 1970. Era uma experiência geracional, eu tinha muitos amigos que participaram dessa experiência. Mas queria fazer um filme com imagens sensíveis. Não tinha muito o conhecimento técnico de como se estruturava uma narrativa, como se escrevia um roteiro. Há pessoas, principalmente

americanas, dada a tradição do estudo de teoria literária, que escrevem livros sobre como escrever roteiros, livros sobre as regras, com técnicas narrativas que vêm dessa tradição da análise literária. Nada se fala sobre uma possível narrativa cinematográfica. No cinema, o que interessa mesmo é a imagem e o som pensado cinematograficamente. Antonioni que o diga. O cinema se narra com imagens, com sons. O cinema se escreve no plano e pela montagem.

Tentei estudar essas concepções de narrativa literária para filmes. E os meus filmes foram ficando verborrágicos. Mais do que o necessário. Os *Anjos* é um pouco isso. Então passei a querer me livrar dessa verborragia. E de corte em corte você vai ficando livre. Meu primeiro filme foi um peso, difícil, saía das entranhas, não sei como eu aguentei fisicamente. Hoje, para mim, fazer cinema é muito mais lúdico, é uma atividade muito mais prazerosa. Não quer dizer que seja mais fácil. Mas todo o processo é mais lúdico. Às vezes um roteiro precisa passar por vários tratamentos. Há roteiros que passam por cinco ou seis tratamentos. Já cheguei a 19 tratamentos.

Quando quero adaptar um livro, um conto, hoje faço isso: passo o livro a limpo, já fazendo um recorte para aquilo que me interessa. Passar a limpo me promove uma apropriação daquela narrativa. Mas isso é perigoso para um sujeito preocupado com o cinema. Tenho procurado também desenvolver plotagens de ideias, pensadas apenas como fagulhas para acender a vontade de dar conta de alguma coisa. Penso nisso e chamo um roteirista. Conversamos muito. Ele arma a primeira estrutura – mas isso é pura estratégia para não me viciar com essa narrativa. Aí então leio e, se gosto, começo a me apoderar e vou modificando. Depois, geralmente, convido outro roteirista para criticar, para escrever novo tratamento, como forma de autoproteção contra o apego. E assim vai, até que o roteiro sirva para o que deve: ideias para fazer um filme, junto com os atores e a equipe, no set de filmagem, incorporando toda a dinâmica e a grandeza que aparece nessa hora.

Sobre a incorporação do mal-entendido, poxa, você revelou meu segredo!... [*risos*]. Obrigado pela sua sensibilidade com meus filmes.

LAURA VINCI: Quando você escreve a cena, você também vê a cena?

MURILO SALLES: Depende, Laura. Quase sempre escrevo o que primeiro imaginei, antes de escrever. Outras vezes, cada dia mais frequentemente, quando estou escrevendo dá um clique e eu começo a tomar consciência *espacial* dessa cena. Essa consciência espacial fala comigo. Ela me diz que a cena não precisa ser assim tão chapada. Pode ser vista de outro jeito. É fundamental olhar para as cenas sempre de outro ponto de vista que não é o seu, original. Então eu paro, em geral por um tempo pequeno, que pode chegar a um dia ou dois. Passo esse tempo ruminando. Tem uma coisa na escritura narrativa do filme

que é muito limitadora: o roteirista tem que chegar a um fim pré determinado anteriormente. Existe a importância do final na tradição narrativa fundada por Aristóteles. E isso ainda faz sentido, porque cinema custa caro. É mais barato escrever um livro de 400 páginas cheio de guerras e conquistas espaciais. Isso só custa imaginação. Então, se tenho uma história e sei aonde ela vai chegar, a mudança se dá dento das cenas, na extensão de cada uma, ou em sua ordem. Mas existe aquele fim a se chegar. Se não há ainda esse fim definido, então o roteiro fica mais aberto, te desafiando, mas é mais bacana. Fica mais próximo do literário. Isso também é uma questão.

Respondendo com honestidade, quando escrevo é porque estou imaginando uma cena, ou uma voz se apoderou de mim (um personagem). E quando tenho esses cliques de visualidade da imensidão do espaço e volto para o branco da tela, sempre paro, não consigo imaginar nada! Mas não fico angustiado. Eu 'penso' dormindo. Não é sonho! Não se trata dessa idealização do sonhar como campo da nosso exercício criativo. Pode ser que isso até exista, mas não é o que acontece comigo. Acontece que quando acordo, já sei o que vou fazer e volto para o papel e começo a imaginar como quero filmar aquela cena, como os personagens agem e falam. É louco... Mas os dois processos acontecem comigo.

Em geral, antes de escrever uma cena eu a imagino. Mas se não consigo imaginar, às vezes me deixo levar pelos diálogos (em geral não é uma boa solução). E quando não vem a continuação, eu simplesmente paro. Aquilo está pedindo para maturar na minha cabeça.

LAURA VINCI: Então, no roteiro é um filme; na filmagem é um outro filme; e na montagem é um outro ainda...

MURILO SALLES: Sim, exatamente isso. E na mixagem é um quarto filme; na cópia é um quinto, e por aí vai... É uma loucura isso, uma loucura que com o digital piorou, pois agora podemos mexer no filme depois de projetado, sem que isso signifique um custo impossível. Quando você percebe, lá se foram cinco anos convivendo com essa loucura [*risos*]. Isso em cada filme. É um processo desgastante, mas é maravilhoso...

JOÃO CAMILLO PENNA: Minha relação com a Laura data de muitos anos, então fiquei sentindo falta de uma retrospectiva maior do trabalho dela neste debate. Eu me lembro dos primeiros trabalhos de pintura, era uma espécie de textura da pintura, que usava a cor para mostrar uma textura da tela. Depois vieram os trabalhos em fundição, em seguida as experiências com materiais. Mais tarde, passou a ser importante uma espécie de sugestão do espaço, o espaço era proposto como um problema, e você tinha que resolver aquele problema produzindo algo que mostrasse o espaço e se mostrasse naquele espaço. Hoje você falou de uma passagem. O que era tela, fundição, metal, pedra passou a ser um

espaço. E nesse movimento cada trabalho exigia um material diferente, ou solicitava uma solução diferente. E sua obra foi se tornando cada vez mais fluida, imaterial, como no caso do vapor. Há uma observação que eu gosto sempre de fazer a respeito dos trabalhos da Laura e se refere ao uso que ela faz dos mecanismos, do maquinário. A pedra suspensa por cordas é um mecanismo. O uso da máquina para produzir gelo é outro exemplo. Eu queria que você falasse sobre como aconteceram essas mudanças: da tela para a fundição, e dali para a pedra, e depois para o espaço. E no meio disso, houve peças de vidro, também, que tematizavam as questões da transparência. Eu gostaria que você fizesse uma espécie de memória dessas passagens, lembrando em que momentos veio a urgência da mudança, o que solicitava a mudança. É uma nova questão que começa a intrigar? Queria dizer também que Laura tem uma propensão ao desaparecimento. Ela conseguiu fazer aqui uma apresentação quase sem usar a primeira pessoa. Eu, que estudo literatura, acho isso impressionante. É quase como se os trabalhos tivessem que se mostrar por si próprios.

LAURA VINCI: Camillo, curioso você notar que quase não usei a primeira pessoa para falar do meu trabalho. Acho que o meu trabalho não é absolutamente biográfico. O meu *eu* não importa. Minhas questões estão ligadas à tentativa de compreender a nossa presença/existência aqui.

E de novo as máquinas... sim, na verdade elas têm sido fundamentais na estruturação dos meus trabalhos. Se as máquinas são dispositivos que trabalham a intensidade de forças, como afirmei aqui, acho que elas estão na minha obra para provocar movimentos e transformações nos materiais que utilizo. É uma tentativa de pontuar uma presença que está sempre em movimento e que reforça uma ideia de tempo numa existência presencial, em que o finito e o transitório estão dados.

SÉRGIO ALMEIDA: Murilo, como é a sua relação com os filmes de gênero? O cinema marginal veio de uma exacerbação do cinema novo. Você falou dos filmes do Julinho Bressane, do Rogério Sganzerla; mencionaria também os filmes do Ozualdo Candeias,[52] em São Paulo. Essa turma se abriu para esse lado lúdico do cinema. Eram filmes de gênero, filmes de praia, filmes de nudismo, filmes brincando com a natureza, filmes com bandidos e sobre bandidos. Essa turma também tematizou o banditismo de forma bem mais fragmentária, dentro de uma visão caótica do Brasil. Vendo seus filmes, acho que você foi se

52 Ozualdo Candeias (1922–2007), cineasta paulista, um dos pioneiros do cinema marginal. Dirigiu o filme que teria dado nome ao movimento, *A margem* (1967). Dirigiu também *O acordo* (de 1968, parte da *Trilogia do terror* de José Mojica Marins), *Meu nome é Tonho* (1969), *A herança* (de 1970, uma adaptação do *Hamlet*, de Shakespeare), *Caçada sangrenta* (1973). E, nos anos 1980, dirigiu *A opção* (1981), também conhecido como *As rosas da estrada*.

encaminhando mais e mais para se libertar do enredo e mergulhando no lado lúdico do cinema. Então, eu gostaria de saber a sua visão sobre a relação entre esse lado lúdico e a abordagem do banditismo e da violência urbana. É um cinema em que bandidos saem da prisão e ficam presos em casas de "grã-finos". Ou seja, o Brasil é visto entre duas prisões, uma popular e a outra burguesa. E há os espaços que funcionam como prisão. E mesmo o espaço virtual da internet funciona como uma forma de aprisionamento: a menina do *blog* de *Nome próprio*, um filme de 2007, está presa na rede social. Como você vê esse aprisionamento dos espaços no cinema?

MURILO SALLES: Acho difícil responder com precisão à sua pergunta. O cinema do Rogério Sganzerla é diferente do cinema do Julinho Bressane, que é diferente do cinema do Ozualdo Candeias, assim como do cinema do Andrea Tonacci,[53] que dirigiu *Bang bang* (1970). E mesmo dentro da produção de cada um desses cineastas, há filmes bem distintos. O cinema de Andrea Tonacci, por exemplo, vai mudando: *Blablabla*, de 1968, é diferente de *Bang Bang*, de 1971, e extremamente diferente de *Serras da desordem* (2006). Bressane e Sganzerla, depois de primeiros filmes muito importantes para a historiografia do cinema brasileiro, um no Rio e o outro em São Paulo, se juntam na produtora Bel-Air. Mesmo assim Sganzerla e Bressane têm uma pegada de cinema diversa um do outro. *Bandido da Luz Vermelha*, do Sganzerla, é um grande filme numa linha que eu chamaria de "godardiana". O primeiro cinema do Sganzerla é cheio de referências cinematográficas, como o do Godard. Um personagem em crise de identidade, como todos os brasileiros à sua época. Já Bressane faz um cinema que busca construir um mundo simbólico próprio, singular. De modo que é muito difícil generalizar quando se trata do cinema marginal.

Rogério Sganzerla também vai mudando seu cinema quando envereda pela comédia como em *A mulher de todos* (1969), *Sem essa aranha* (1970) ou pelo delírio simbólico de um *Copacabana mon amour* (1970). Bressane ficou mais preocupado em construir, melhor instituir uma taxionomia simbólica e revisitá-la e implementá-la em cada um de seus filmes, fazendo experiências de circulação desse seu mudo icônico.

Eu tive a formação totalizante cinemanovista e uma paixão universitária pelos filmes do Júlio Bressane. Para mim é um esforço danado pensar o país, apesar de tentar fazer isso diariamente. Tomei como desafio pessoal me libertar dessa necessidade de pensar o Brasil nessa perspectiva totalizante e passei a me dedicar mais ao específico, ao micro, a tentar encontrar narrativas que se bastem

53 Andrea Tonacci (1944–2016), cineasta nascido em Roma e radicado em São Paulo, um dos pioneiros do cinema marginal, diretor de *Blablabla*, de 1968, e *Bang bang*, de 1971, *Guaranis do Espírito Santo* (1979), *Serras da desordem* (2006), entre outros filmes.

em si mesmas. Quero me libertar dessa narrativa com base literária para pensar uma poética da narração pela imagem cinematográfica – na complexidade desse termo específico.

O tema do espaço como aprisionamento, apesar de estar superpresente nos meus filmes, principalmente, como você notou, em *Nome próprio* e nos *Anjos* também, esse aprisionamento é apenas circunscrito às questões da personagem, num caso, e da trama, no outro. Não se trata de uma procura temática, entende? Importante para mim é pensar a questão do espaço no cinema, que é maior do que a do aprisionamento. O espaço é uma metáfora, é um elemento constitutivo de extrema importância, tal como o tempo. Tenho uma aproximação com as artes plásticas. Fiz um filme[54] com o Sérgio Camargo, fiz um filme com Daniel Senise.[55] Filmei obras de 21 artistas para um livro do Paulo Sergio Duarte e fiz vários filmes/trabalhos com o Tunga, inclusive filmando o túnel do *Ão*. Trabalha-se a questão da espacialidade filmando esses artistas tão diversos, principalmente os escultores. Quero pensar os personagens como forma plástica e, nesse sentido, adoro brincar de modelar o corpo no espaço, com o enquadramento e com a *mise-en-scène*. Não é aprisionando-o. Seria ao contrário, pensar como libertá-lo do quadro. O fora quadro.

Agora, você tem razão, existe um curto-circuito que se chama internet, que altera o processo de produção e difusão. Temos que pensar a partir dessa nova realidade. Eu não gosto muito de cinema de citações, apesar de amar Godard. Se for citar um filme do coração vou citar os filmes do Michelangelo Antonioni.[56]

JOSÉ DAMASCENO: Minha pergunta é aberta aos dois. Quando cheguei à Fundação Casa de Rui Barbosa, eu me sentei num banco do jardim para conversar com a Laura e vimos um acontecimento fora do comum: presenciamos uma taturana enorme se movendo, uma cena mesmo fantástica. E nos impressionou muito o percurso da taturana pela borda de um pequeno lago no jardim. Ela fez a volta completa nessa borda enquanto nós estávamos sentados ali. O que aconteceu me faz pensar sobre o que se passa quando nos relacionamos com a arte: somos testemunhas. Como a Laura se referiu a seu interesse pela investigação

54 O filme é *Sérgio Camargo, fevereiro 1984* (1984).

55 O filme é *Estereofonia*, de 2005.

56 Michelangelo Antonioni (1912–2007), cineasta, roteirista e escritor italiano, cuja câmera, frequentemente a meia distância, e cujo cinema de poucos planos e diálogos e muitas sequências longas com paisagens e personagens vagando silenciosamente, intensificaria a exigência contemplativa, a dimensão elíptica, inconclusiva, da narrativa cinematográfica. Entre seus filmes, destaca-se a "trilogia sobre a modernidade e seu mal-estar" – constituída por *A aventura* (1960), *A noite* (1961) e *O eclipse* (1962) –, à qual se seguiriam *O deserto vermelho* (1964), que retomaria questões dos filmes anteriores, além de *O grito* (1957), *Blow up* (1966), *Zabriskie Point* (1970), *Profissão: repórter* (1975), entre outras obras.

do espaço, me ocorreu uma questão sobre qual seria a natureza desse espaço, sobretudo se pensarmos na passagem para um outro espaço, o do discurso, das ideias, que no Brasil é pouco exercitado. Como podemos pensar nesse fato que é a falta de debate e de exercício de reflexão na arte contemporânea hoje? Isso faz algum sentido? Ou seria melhor debater algo muito mais amplo, o campo da cultura, incluindo cinema, literatura, política, comportamento?

LAURA VINCI: Eu acho que está faltando o lugar da discussão. Que lugar é esse? A minha intuição é que, particularmente nas artes plásticas, não existe mais esse lugar do debate de ideias. Na literatura, há um nível de discussão muito maior, há interlocução e troca. No cinema também.

MURILO SALLES: Desculpa Laura, mas vou discordar. Acho que hoje se discute muito mais artes plásticas do que cinema. A importância do pensamento crítico nas artes plásticas, exercido principalmente pelos próprios artistas, vai muito mais fundo. Ainda temos cineastas pensadores, Kiarostami e Tarkowski são os que me ocorrem, mas cada dia fica mais raro...

JOSÉ DAMASCENO: Você acha que se discute artes plásticas no Brasil? Então me diz onde isto acontece! Não sei onde é...

MURILO SALLES: Os artistas plásticos debatem mais entre si. Muito mais. E a crítica também é mais envolvida com os artistas. Basta pensar no trabalho do Pedro Nava, do Ronaldo Brito, do Paulo Sergio Duarte, do Lorenzo Mammì, do Rodrigo Naves, do Paulo Herkenhoff, entre vários outros. Tem os curadores, que, muitos deles, viraram críticos de arte. Eu, pessoalmente, tenho muito mais interesse pelas questões que a arte dos artistas modernos e contemporâneos brasileiros me coloca do que pelas discussões atuais sobre cinema brasileiro.

JOSÉ DAMASCENO: Pois eu vejo um ambiente em que não há a circulação de ideias e muito menos confronto de ideias... E não existe crítica de arte na imprensa.

MURILO SALLES: No cinema também não existe, Damasceno. Mas nas artes plásticas sim! É só ler os textos dos curadores sobre as exposições!

JOSÉ DAMASCENO: Texto de catálogo não é crítica.

MURILO SALLES: Não é, sei disso. Mas é produção de pensamento sobre uma obra. Compare essa produção com a crítica de cinema. No Brasil, a crítica de cinema parou nos anos 1970. Pensam o cinema como narrativa, com critérios realistas. No Rio, você tem cursos livres para pensar e debater artes plásticas, como é o caso da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Você não precisa ser formado, não tem pré-requisito. Qualquer pessoa pode frequentar os cursos livres e debater o pensamento contemporâneo sobre arte. Então existe debate e produção de pensamento no meio de artes plásticas. A discussão sobre cinema, quando existe, está limitada ao ambiente acadêmico. O modelo crítico de cinema, da USP, foi urdido por causa da potência do cinema novo nos anos 60.

Alegorias do subdesenvolvimento, o livro mais importante do Ismail Xavier, é de 1992. Os outros todos são anteriores! Existe muito mais pensamento crítico contemporâneo nas artes plásticas do que no cinema. E se houver pensamento contemporâneo sobre cinema no Brasil, ele não tem difusão. Não existe mais troca no cinema, não existe aquele debate que havia nos anos 1960. Acabou. E o que é mais triste: não existe troca nem debate entre artistas de áreas diferentes. Seria fundamental a troca de ideias entre o pessoal da literatura, do cinema, das artes plásticas. Por isso eu vim a este debate. Para conversar com alguém de outra área, ouvir perguntas com outros pontos de vista.

LAURA VINCI: Entre o debate entre crítica e artista e a troca entre um artista e outro artista, do que você sente mais falta hoje?

JOSÉ DAMASCENO: Eu acho que hoje, nas artes plásticas, existe o fenômeno do hiperindividualismo. Não se leva em consideração nada que não seja ego.

LAURA VINCI: Nesses últimos anos, as instituições culturais ficaram fortalecidas. Se a gente pensar nos museus, nos centros culturais, muitas instituições cresceram, ficaram mais fortes. O circuito das galerias também aumentou. Mas eu acho que a gente ficou nesse meio lugar, entre o centro cultural e a galeria. Não houve criação de novos espaços, de novas possibilidades.

BENJAMIN ALBAGLI NETO: Vou insistir um pouquinho mais na questão da narrativa. No seu *site*, Murilo, você cita uma entrevista sua, dada em 2003, que diz assim: "Minha formação é mais conceitual, as histórias servem às ideias, meu barato é pensar e fazer pensar, é sentir que estou construindo uma narrativa torta que vai um pouco à deriva, esquisita, causando estranhamentos, desconforto e abrindo caminho para novos modos de pensar a narrativa; trabalho dentro do cinema narrativo, querendo falar sempre cada vez mais com o outro. Meu desafio é fazer um cinema pessoal e popular. Isso é muito bacana, encontrar a história que possa ter várias camadas de percepção, fazer um cinema crítico e visualmente instigante".

O que eu quero frisar aqui, na pergunta, é o comentário sobre um cinema pessoal e popular... Até que ponto isso é possível?

MURILO SALLES: Não me lembro desse depoimento.... Com o tempo vou esquecendo o que disse, isso é muito conveniente [*risos*]... bem, eu sublinho que procuro uma narrativa torta, que causa estranhamentos, abrindo caminho para novos modos de pensar a narrativa. É o que me motiva hoje a fazer cinema. Mas que, trabalho dentro do cinema narrativo – isso é verdade absoluta, mas... "querendo falar sempre cada vez mais com o outro"... bem, isso é mentira. Eu quero falar para mim, fazer cinema para mim. Não estou pensando no outro. E isso de achar que se pode fazer um cinema pessoal e ao mesmo tempo popular é uma ingenuidade que eu não me permito mais. Não acredito mais nisso.

BENJAMIN ALBAGLI NETO: E como você vê a questão do público?

MURILO SALLES: Acho que todo cineasta sempre se coloca a questão do público. Se não seria esquizoide. Um cineasta não pode ser fechado em si mesmo. Mas isto não quer dizer que, na hora de fazer um filme, ele pense em agradar o público ou pense no gosto do público, no que o público quer ver. Cineastas falam muito, dão muita entrevista. A gente passa muito tempo explicando o filme. Não faço mais isso. Eu quero fazer um cinema para responder às minhas inquietações como cineasta. É como diz o Júlio Bressane: eu faço para mim, mas sempre espero que alguém vá entender... Quero ter cada vez menos compromisso com o público, com a crítica, com o que esperam de mim. Quero fazer do cinema experiência existencial suprema minha, mas de baixo orçamento. Vou continuar trabalhando do meu jeito. Quando eu dei essa entrevista há um certo tempo, eu pensava dessa forma. Mas não penso mais.

CARLITO CARVALHOSA: Eu notei que você tornou muito claro o seu interesse pela experimentação no cinema, Murilo. E até com um interesse pela linguagem que tem pouco a ver com o ego. Você tem uma ausência do eu que é marca de quem faz muito documentário, e marca de quem faz um cinema que não tem história, não tem narrativa, em que os personagens e as situações estão sempre em deslocamento. Você está sempre procurando, reescrevendo, repensando, estudando cinema. Isto é muito bonito. Mas você citou muito Godard e Pasolini aqui. Suas referências de aprendizado de cinema também estão nos anos 1960...

MURILO SALLES: Carlito, antes de ser cineasta, eu sou cinéfilo. Vejo muitos filmes. Sem parar, até hoje. Amo cinema. Muito do que sei da vida aprendi vendo filmes, que foram tantos que, se não aprendesse com eles, não saberia nada, pois não sobra muito tempo. Admiro muitos cineastas. Vi um filme da cineasta francesa Claire Denis[57] que me impressionou muito. E recentemente, assisti *L'humanité*,[58] filme dirigido pelo francês Bruno Dumont,[59] que é genial, uma história de investigação sobre a morte de uma menina. É um filme muito forte. Sou um *voyeur* compulsivo. Mas, sim, minha formação mesmo foi feita nos anos 60 até meados dos 70. Amo mesmo o Antonioni, talvez seja o cineasta que tem mais filmes de que gosto. Por incrível que pareça, mais que Godard, Fellini, Orson Welles, Pasolini, Buñuel...

---

57 Claire Denis, cineasta francesa nascida em 1948. Dirigiu, entre outros filmes, *Chocolat* (1988), *Nenette et Boni* (1998), *Beau travail* (1999), *Trouble every day* (2001), *Vendredi soir* (2002), *35 Rhums* (2008).

58 *L'humanité*: filme francês com roteiro e direção de Bruno Dumont, lançado em 1999.

59 Bruno Dumont, diretor e roteirista francês, nascido em 1958. Diretor de *La vie de Jésus* (1997), *L'humanité* (1999), *Twentynine palms* (2003), *Flandres* (2006), *Hadewijch* (2009), *Camille Claudel 1915* (2013), entre outros filmes.

ANA PESSOA: Quando você fala do público, você pensa também que aquele espectador dos anos 1960 não existe mais? Hoje, com a revolução da mídia e da internet, essa dependência da bilheteria das salas de exibição não existe mais. O circuito para chegar ao público é outro...

MURILO SALLES: A diferença é que aquele cinema nos moldes dos anos 60, com filas nas portas dos cinemas para assistir as experimentações, não existe mais. A experiência narrativa no cinema tende a ocupar talvez as galerias, se passarmos a trabalhar com videoarte, que é outra coisa diversa... Não sei, a internet me parece mais o caso. As salas de cinema, os multiplex, viraram exibição de entretenimento. Há cada vez mais refilmagens de antigos sucessos, muitas adaptações de histórias em quadrinhos e séries de TV. Nesse cinemão, ninguém quer arriscar nada. Se você vê um filme, já viu todos. A experimentação no cinema americano teve exemplos maravilhosos, como Orson Welles,[60] ou como Jonas Mekas.[61] A turma do cinema *underground* era incrível. Hoje você tem raríssimos filmes experimentais.E até o cinema independente americano está entrando numa linguagem cada vez mais comercial. A seleção de filmes do Festival de Sundance[62] comprova o que estou dizendo. É um monte de draminhas das lourinhas frígidas de classe média. Grandes cineastas americanos entraram no cinema-entretenimento. Martin Scorsese fez de *Cassino* o seu último grande filme. E partiu para o entretenimento. A saída talvez venha pela internet. Mas isto precisa ser viável economicamente.

Agora, voltando à sua questão geracional, sobre o cinema que passa na televisão. Bem, vou contar uma história: meu pai era um jornalista metido a besta que não tinha aparelho de TV em casa. A televisão foi sempre um objeto do desejo para mim. Tinha que ir para a casa da minha avó para ver os seriados de TV. Só fui ter TV em casa quando já estava adulto. Talvez por isso haja tanta televisão nos meus filmes... [*ri*] Era um objeto de desejo... A TV é algo estruturante no Brasil. Há muito tempo já, é ela que formata o simbólico que a gente têm do país. A gente tem que pensar a TV como estruturante do pensamento

---

60 George Orson Welles (1915–1985), cineasta, roteirista, produtor e ator norte-americano, com realizações igualmente importantes no cinema, no teatro e no rádio, diretor de grandes filmes como *Cidadão Kane* (1941), Soberba (1942), *A dama de Shangai* (1948), *Macbeth* (1948), *Othello* (1952), *A marca da maldade* (1958), *Verdades e mentiras* (1974), entre outros.

61 Jonas Mekas, cineasta, poeta, *videomaker* lituano-americano, nascido em 1922, conhecido sobretudo pelos seus filmes-diários como *Walden* (1969), *Lost, lost, lost* (1975), *Reminiscences of a journey to Lithuania* (1972), *Zefiro Torna* (1992), *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* (2000), entre outros trabalhos.

62 Festival de filmes independentes, alternativos, experimentais, promovido anualmente na cidade de Sundance, no estado de Utah, nos Estados Unidos.

visual do grande público brasileiro. Temos que pensar a TV como formadora do pensamento visual brasileiro. Infelizmente... ou não.

SÉRGIO ALMEIDA: Laura, você fez o cenário de *Cacilda!*, de José Celso Martinez Corrêa. Poderia nos contar um pouco mais como foi esse trabalho, que materiais que você usou e como foi a relação com os atores?

LAURA VINCI: O Oficina é um teatro de arquitetura linda, não é palco italiano, não tem coxia: é uma pista, como se fosse um sambódromo, uma passarela, com janelas enormes e uma estrutura de arquibancadas. Tudo é muito visível. A arquitetura revela tudo, faz quase tudo, por isso não há lugar para uma cenografia tradicional.

Pensamos soluções cênicas bonitas, como as projeções feitas diretamente nas paredes do teatro e na pista, e a pedra pendurada que mostrei acima. Construí um piso de madeira em nível sobre o chão inclinado do teatro, para o camarim de Cacilda, que até hoje está lá. Fiz uma passarela sobre o jardim, no nível inferior da vidraça, e uma chuva que percorria toda ela. Tirei as madeiras da passarela central da pista e recobri de terra... Não era exatamente uma cenografia, mas um trabalho muito mais ligado à ação dos atores, como a cena do plástico que descrevi, ou os carretéis com fitas coloridas que ligavam os atores no espaço em determinados momentos; o mar de tecido – uma referência ao trabalho *Divisor* de Lygia Pape – onde os atores entravam e dançavam pela pista; a atriz que usava uma asa que era como uma pipa, ou ainda, um guarda-chuva que fazia chover sobre uma outra atriz... Enfim, não havia espaço para coisas que não eram elas mesmas.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Quando a gente olha para os anos 1960, é muito impressionante a quantidade de propostas cinematográficas diferentes. E no Brasil é costume dizer que um movimento faz a crítica do outro. O cinema marginal teria feito a crítica do cinema novo: trocou o rural pelo urbano, acabava com a oposição campo *versus* cidade, retrabalhava a questão da violência. Podemos pensar em Glauber Rocha, de um lado, e Rogério Sganzerla, do outro. Mas, no meio desse embate, há o cinema do Joaquim Pedro de Andrade, e você já confessou ter o sonho de refilmar *Macunaíma*. É no filme do Joaquim Pedro que o cinema brasileiro incorpora o tropicalismo e, sobretudo, a ideia da carnavalização. Uma proposta estética que teria continuidade nos anos 1970, por exemplo no cinema da Ana Carolina, em que a carnavalização é pensada como forma de desconstrução da narrativa, dos personagens, da linguagem realista, etc. Ao escolher Júlio Bressane e Joaquim Pedro como suas maiores admirações, entre a inventividade do cinema marginal e a desconstrução da linguagem promovida pela carnavalização tropicalista, você parece sonhar

fazer uma síntese ou um cruzamento dessas duas influências. Você acha possível combinar essas duas propostas de cinema?

MURILO SALLES: Acho que você citou, precisamente, aquilo que para mim é a síntese do pensamento cinematográfico brasileiro. Para mim, Julinho é uma 'entidade mitológica'. E Joaquim Pedro é um mestre da ironia cínica. Eu cresci, vivi, bebi nessas fontes, cultuei essas fontes e me apaixonei por essas fontes. Joaquim Pedro é um cineasta que não tem todo o reconhecimento que merecia. O cinema do Joaquim Pedro é muito irônico, tropicalista. O último filme dele, *O homem do pau-brasil*, é um baile de carnaval. Então eu falei muito sobre o quanto eu admirava Júlio Bressane, mas não comentei o quanto eu devo ao Joaquim Pedro. Essa desconstrução da narrativa nos meus filmes é uma influência do Joaquim Pedro. Há uma ironia, um sarcasmo, no tropicalismo de *Macunaíma* e de *O homem do pau-brasil* e uma acidez feroz e cínica em *Guerra conjugal*, que eu admiro intensamente. Adoraria ter esse tipo de humor ácido. O filme *Seja o que Deus quiser!* tem uma anarquia, um sarcasmo, uma certa acidez meio *pop*, numa tentativa de atualizar a ironia brilhante do Joaquim Pedro. Eu admiro todos os filmes dele. Eu me lembro ainda hoje quando vi pela primeira vez *O padre e a moça*,[63] com aquela fotografia linda do Mário Carneiro.[64] Eu pensei imediatamente: É isso o que eu quero fazer na vida! Então talvez seja isto mesmo: eu sonho com uma síntese entre o cinema do Julinho Bressane e o do Joaquim Pedro. Eu acredito que essa síntese é possível. O meu cinema deve muito aos dois. E encontrar o meu caminho é estar em algum lugar entre um e outro, em um lugar pessoal, mas onde eu sempre vou tirar o chapéu para os dois.

63 *O padre e a moça*, filme com roteiro e direção de Joaquim Pedro de Andrade, baseado no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade e lançado em 1965.

64 Sobre Mário Carneiro, ver nota 196, p. 250.

MILTON HATOUM

VERONICA STIGGER

Não houve – infelizmente – um depoimento conjunto e uma conversa entre os escritores Milton Hatoum e Veronica Stigger na Série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos, da Fundação Casa de Rui Barbosa. Trata-se, neste caso, de dois depoimentos independentes, realizados com um ano de intervalo. Como também não chegaram a se reunir Eduardo Escorel e Paulo Henriques Britto, cujos depoimentos autônomos foram incluídos no segundo volume da série.

O depoimento de Milton Hatoum aconteceu no dia 4 de dezembro de 2015, em meio ao período de ocupação das escolas públicas paulistas pelos estudantes secundaristas e à potencialização da forte divisão política do país, acirrada sobretudo desde a campanha presidencial de 2015. Não à toa, a ênfase do escritor, ao tratar do seu período de formação, no panorama político dos anos 1960–1970, apontaria igualmente para o Brasil de 2016, cumprindo importante função de dimensionamento do presente e sublinhando a gravidade da hora histórica brasileira. Esse relato já parecia prefigurar o seu projeto de uma trilogia de romances de formação que teria o primeiro volume – *A noite da espera* – publicado pela editora Cia. das Letras em 2017.

O depoimento de Veronica Stigger aconteceu em 27 de novembro de 2014 (com pequena complementação em junho de 2017). Foi realizado durante o seminário Poesia e Ação, que aconteceu entre 26 e 28 de novembro de 2014 no Centro de Pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa. E, enquanto Hatoum teve por companhia a artista plástica Fernanda Gomes, o relato de Veronica se deu na mesa "Arte como experiência", da qual faziam parte também a artista Joana Cesar, falando de sua experiência de pintura de rua, o pesquisador e *performer* Fernando Codeço, que focou a sua fala no projeto Vênus nos Espelhos, e o músico Rafael Borges do Amaral, que tratou de uma composição pautada pelo registro da invasão de Pinheirinho.

Tratava-se de um seminário voltado para formas de pensamento e ação passíveis de produzir transformações nos "mecanismos cognitivos habituais", nos "processos de subjetivação", de modo a apontarem no sentido de novas "formas de emancipação". Nesse contexto, Veronica Stigger centrou sua fala em dois trabalhos: na intervenção realizada por ela em tapumes de rua, que daria origem ao livrinho *Delírio de Damasco*, mímese perversa de certos lugares comuns da

sociedade brasileira, e em *Menos um*, instalação na qual sobrepôs imagens de índios assassinados e frases extraídas de comentários às notícias dessas mortes, e que receberia dramatização coral, naquele que, segundo Veronica, talvez seja até este momento o seu "trabalho mais claramente político".

O diálogo corajoso dos dois escritores com a hora presente nos sugeriu a colocação lado a lado de seus depoimentos realizados na Casa Rui.

Depoimento de Milton Hatoum

MILTON HATOUM: É um prazer estar aqui com vocês. Vou dar um depoimento muito breve. Começo dizendo que eu não acredito que alguém nasça artista. Até porque eu não acredito em gênios ou em talentos natos. Escrever é resultado de muito trabalho. Na minha juventude, não pensava em ser escritor. Eu era um curumim em Manaus. Curumim é o que no Sul se chama guri. Se eu disser guri, vou estar falseando a minha linguagem. Então, quando era curumim, não pensava em escrever. Quem me levou para a literatura foi a escola. Foi a escola pública de Manaus. Foi uma professora. É claro que a gente não esquece os grandes professores, apaixonados por literatura. E graças a essa professora, eu me apaixonei por literatura brasileira. E percebi, lendo livros de autores gaúchos, cariocas ou paulistas, e sobretudo nordestinos, que esse Brasil não era longe daqui. Eu estou citando aqui, de propósito, o título de um livro maravilhoso de crítica literária escrito por Flora Süssekind, que está sentada aqui, na minha frente.

E foi lendo muito que eu percebi que você pode sair do seu lugar através da literatura. Você pode compartilhar experiências, adquirir conhecimento de outras culturas, de outras línguas, pode aprofundar o conhecimento de si mesmo. Eu comecei a perceber isso também quando li literaturas de outras línguas, ainda em Manaus. Eu estudei um pouco de francês e entrei devagar na obra de um escritor admirável, Gustave Flaubert,[1] que acabou me influenciando muito. E quando eu saí de Manaus, ainda muito jovem, fui estudar no Colégio de Aplicação de Brasília, que era excelente, que era uma espécie de laboratório cultural, criação de grandes mestres, de Anísio Teixeira[2] e Darcy

1 Gustave Flaubert (1821–1888), um dos mais importantes escritores franceses do século XIX, um dos criadores de um exigente realismo no qual a experiência de escrita redefine continuamente a forma narrativa, autor de *Madame Bovary* (1857), *A educação sentimental* (1869), *Salambô* (1862), *A tentação de Santo Antônio* (1874), *Bouvard et Pécuchet* (inacabado, 1881), entre outras obras.

2 Anísio Teixeira (1900–1971), um dos maiores educadores brasileiros, cuja atuação se nortearia pela defesa da democratização do ensino e da implantação de escolas gratuitas de todos os níveis, que deveriam, a seu ver, ser integrais, públicas, laicas e obrigatórias. Fundou a Universidade do Distrito Federal, em 1935, atual UFRJ. E, ao lado de Darcy Ribeiro, foi um dos fundadores da Universidade de Brasília, da qual tornou-se reitor em 1963. No ano seguinte, com o golpe militar, afastou-se do cargo e foi lecionar em universidades norte-americanas. De volta ao Brasil em 1966, passou a trabalhar

Ribeiro.[3] Era um colégio que tinha artes plásticas, escultura, cinema, fotografia, literatura, teatro... E tudo com professores da Universidade de Brasília (UnB). Isso antes da morte e do assassinato da UnB, na ditadura civil-militar. O primeiro assassinato da UnB foi em 1965, um ano após o golpe militar, quando mais de cem professores foram demitidos. Depois, veio o segundo assassinato, quando esse meu colégio foi fechado em 1971, pela ditadura. E o Instituto Central de Arte (ICA) também foi fechado por um ano, depois que a polícia invadiu a UnB para prender Honestino Guimarães,[4] um dos líderes estudantis até hoje desaparecidos no período da ditadura civil-militar.

A minha passagem por Brasília não durou muito tempo, apenas três anos, mas foi suficiente para eu me apaixonar por arquitetura e urbanismo. Eu saí da província e, com 15 anos, caí em Brasília. Foi como se eu tivesse mudado de planeta. Primeiro, porque Brasília era uma cidade onde eu não tinha vizinho. Não havia essa relação de vizinho, de igreja, não soava o sino da igreja São Sebastião, como em Manaus, de hora em hora. A catedral de Brasília, vista de longe, era desse tamaninho assim. Nunca tinha visto uma catedral tão pequena na minha vida. Isso porque em Brasília as distâncias são imensas. Era uma capital construída na imensidão de um deserto. Eu fiquei tão impressionado que, depois de ler as crônicas de Clarice Lispector[5] sobre a cidade, eu senti raiva: "Aquela desgraçada percebeu tudo e já escreveu tudo que eu queria escrever sobre Brasília!"

A passagem por Brasília foi um período importante da minha formação. Eu estou insistindo na ideia de formação porque, mesmo que ela não seja linear ou não seja uma formação, há uma sequência definida no meu relato. Para o escritor, sua formação como leitor é importantíssima, é fundamental. É uma formação que faz parte da experiência de vida. Depois, eu fui para São Paulo e estudei na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), da Universidade de São Paulo. Me formei em arquitetura, um pouco a contragosto, um pouco

como consultor da Fundação Getúlio Vargas. A morte do educador se acha cercada até hoje de muitas dúvidas. Ele teria sido chamado a depor em instalação da Aeronáutica, no Rio de Janeiro, em 11 de março de 1971, e o seu corpo seria encontrado, dois dias depois, no fosso de um dos elevadores sociais do Edifício Duque de Caxias, na Rua Praia de Botafogo, local para o qual ele teria se dirigido, a pé, saindo da Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro.

3 Sobre Darcy Ribeiro, ver nota 58, p. 300.

4 Honestino Monteiro Guimarães (1947–1973) foi um líder estudantil brasileiro. Estudante de geologia na UnB, foi presidente da Federação dos Estudantes da Universidade de Brasília. Membro da AP (Ação Popular), organização originada de movimentos sociais católicos. Depois de três prisões anteriores, no dia 10 de outubro de 1973, Honestino seria preso no Rio de Janeiro e nunca mais foi visto desde então.

5 Milton Hatoum se refere às crônicas "Brasília" (1964) e "Brasília: esplendor" (1974), escritas por Clarice Lispector, que esteve três vezes na cidade – em fins de 1961, em 1974 e em 1976.

porque eu não sabia o que fazer, como todo estudante de arquitetura no começo de vida. Quem não sabe o que quer estudar, acaba estudando arquitetura. Ou, pelo menos, era assim naquela época, e foi assim para mim.

Mas lá na FAU, a formação era multidisciplinar. Eu tive ótimos professores que pensavam cidade e arquitetura. Gente que pensava habitação popular. Era uma época em que se debatia muito habitação popular. E meus professores tinham os mais diversos projetos de arquitetura, nas mais diferentes linguagens. Aqui no Rio, havia a experiência fantástica de projetos de habitação popular do Affonso Eduardo Reidy,[6] um arquiteto incrível, um dos nossos modelos. Em São Paulo havia, claro, Lina Bo Bardi[7] e Vilanova Artigas.[8]

E ao lado do meu interesse pelos debates da arquitetura e do urbanismo, por pensar a cidade, começou a me dar um comichão de escrever. E, junto com um amigo da faculdade de arquitetura, comecei a frequentar cursos de literatura. Nós começamos a frequentar o Departamento de Letras da USP e ter aulas com o professor Davi Arrigucci Jr.,[9] amigo da Flora, que ele chama de

---

6 Affonso Eduardo Reidy (1909–1964) teve na experiência com duas correntes distintas do urbanismo dos anos 1920/1930 – a de Alfred Agache e a de Le Corbusier – fator fundamental no desenvolvimento do seu trabalho como arquiteto e urbanista. Reidy participou tanto do grupo dirigido por Agache, entre 1927 e 1930, para a remodelação, o embelezamento e a extensão do Rio de Janeiro, quanto, em 1935–1936, do grupo de jovens arquitetos que projetaram o edifício do Ministério da Educação, com a colaboração de Le Corbusier. Trabalhando como arquiteto-chefe da Secretaria Geral de Viação, Trabalho e Obras da Prefeitura do Rio de Janeiro, desde 1932, o arquiteto teria papel fundamental no processo de modificação por que passa o Rio de Janeiro a partir da década de 1940. Ao lado de Carmen Portinho, proporia um projeto de cidade baseado na construção de conjuntos residenciais autônomos, inseridos em diferentes pontos, de que seria exemplar o conjunto do Pedregulho (1946–1958). Entre seus projetos mais significativos, encontra-se o do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953–1954), pensado como "museu dinâmico", espaço educativo e de socialização, e paradigmático de uma nova modernidade urbana.

7 Sobre Lina Bo Bardi, ver nota 102, p. 449.

8 João Batista Vilanova Artigas, (1915–1985), um dos arquitetos brasileiros mais importantes do século XX, para quem "arquitetura era construção e arte". Radicado em São Paulo, foi fundador e professor universitário da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP, escola cujo prédio ele mesmo projetou. Conhecido por sua atuação política de esquerda, foi demitido da FAU em 1969 e exilou-se no Uruguai. Entre os mais de 500 projetos que produziu, destacam-se: o Edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; o Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado, em Guarulhos; o Edifício Louveira, no bairro paulistano de Higienópolis; a Casa dos Triângulos; o Estádio de Futebol do Morumbi; hospitais; clubes; escolas; cinemas; rodoviárias; prédios comerciais e residenciais; casas.

9 Davi Arrigucci Júnior, escritor, tradutor e crítico literário brasileiro, professor aposentado de teoria da literatura e literatura comparada da Universidade de São Paulo, autor de obras de ficção como *O ugolino e a perdiz* (2003) e *O rocambole* (2005); e de ensaios fundamentais, como *Humildade, paixão e morte* (1990), *O escorpião encalacrado* (1973), *Achados e perdidos* (1979), *O cacto e as ruínas* (1997), *Coração partido* (2002).

Florinha. E um dia, no curso de teoria literária, pressionamos o Davi: "Aqui há vários estudantes, uns querem ser escritores, outros querem ser editores, outros talvez sejam arquitetos. Por que você não dá para a gente uma lista dos *great books,* dos livros clássicos que todos devemos ler? Queremos nos formar como leitores. Não queremos ler qualquer coisa". E ele, pacientemente, um professor extraordinário, deu uma lista para a gente. E disse: "Não é uma lista para ler em meses; é para a vida". E foi incrível. Eu já tinha 20 e poucos anos e percebi que não tinha lido um livro sequer daquela lista. E eu queria ler todos. Comecei a ler desenfreadamente. Eram os anos 60, anos terríveis, da ditadura civil-militar. E eu me formava como leitor. Percebi, então, que teria que sair do Brasil para me formar. Aqui havia uma asfixia enorme nas universidades. Muita perseguição, professores demitidos, gente desaparecida.

Muita gente hoje fala do horror do golpe parlamentar contra Dilma Rousseff. A minha geração, que viveu o horror do golpe militar de 1964, tem uma outra dimensão da gravidade do que aconteceu no Brasil em 2016. Muita gente foi para a rua falar em volta dos militares. Mas essa gente não viveu aquele terror dos anos 1960 e 1970. Vimos a raiva e os xingamentos contra a presidente Dilma, uma espécie de linchamento verbal, coisa de arrepiar, de indignar pela baixeza, pela vilania. Essa gente expressou sua raiva com toda a liberdade. Houve um respeito total à liberdade de expressão no governo Dilma Rousseff. Isto seria impossível sob a ditadura civil-militar. Qualquer um que xingasse um general ou um coronel seria imediatamente preso. E em seguida, seria torturado. Era um ambiente sinistro, sufocante, ameaçador, opressivo. Frequentar uma universidade era correr o risco se ser denunciado por um colega ou por um observador qualquer, apenas por causa de algum comentário em sala de aula. Era um ambiente opressivo.

Por isso eu precisava sair do Brasil. Até mesmo para ver o país de longe. Não como um escritor romântico, que aprendeu a ver o Brasil a partir dos relatos de viagem, como diz o livro da Flora. Mas como um sujeito do Amazonas que queria repensar a vida. E fui para a Europa; primeiro para a Espanha, como bolsista do Instituto Iberoamericano de Cooperación; depois para a França, na pós-graduação, estudar na Universidade de Paris III. Lá na Europa eu comecei a escrever. Sempre com a listinha do Davi do meu lado, lendo aqueles livros todos e depois me perguntando: "Será que vale a pena escrever depois disso? Será que, depois de *Grande sertão: veredas*[10] vale a pena escrever alguma coisa?" Mas o fato é que eu comecei a escrever contos, e um desses contos se expandiu, cresceu tanto que já não era mais um conto. Eu escrevi um relato e

10 *Grande sertão: veredas*, livro de João Guimarães Rosa escrito em 1956.

o livro acabou por se chamar *Relato de um certo Oriente*.[11] Foi o meu primeiro livro, um romance. E tive a sorte de ter Flora como uma das primeiras leitoras. Ela fez observações críticas incríveis. Ela citou os livros que eu tinha lido. Eu pensei: como é que pode? Citou um conto hispano-americano, um conto preciso que eu li e usei para construir uma personagem do romance. Que menina atrevida! E ainda por cima era novinha! Isso foi em 1989. Flora Süssekind já era sabida, já era atrevida, e me desnudava com suas observações sobre meu livro. Foi quando descobri o que é uma leitura crítica. Fiquei maravilhado. Porque a crítica literária cerca por todos os lados uma obra. Eu tinha demorado muito para escrever esse primeiro romance. E depois demorei ainda mais para escrever o segundo. Foram nove ou dez anos, pensando, escrevendo, jogando fora muita coisa, reescrevendo... Era muito trabalho. Ninguém escreve um romance num estalo. Acho que nem os surrealistas, que defendiam a escrita automática, faziam isto. É mito dizer que a gente senta e escreve. Não baixa um santo, ninguém recebe um santo para escrever. E as minhas questões eram em torno da memória, das minhas origens, das muitas contradições do tempo que eu vivi. Eram questões sobre como tematizar essa origem, essa memória, essas contradições, numa escrita de ficção. Quem é esse narrador? De onde ele está narrando sua história? De que lugar? Com que ângulo?

Eram tantas questões para escrever um romance que cheguei a pensar em desistir. Era loucura. Talvez fosse mais fácil arquitetura... E, naquela época, era tudo à mão, no desenho mesmo. Então eu comecei a pensar em como você constrói esses conflitos. Porque a única verdade da literatura é a verdade das relações humanas, das nossas complexidades, de como as pessoas se relacionam, que conflitos e dramas elas vivem. E a linguagem é o centro maior desse conflito, que Clarice Lispector descreveu como o drama da linguagem.

Mas eu não podia ir por esse caminho da inovação da linguagem. Eu teria que encontrar um caminho adequado para narrar aquilo que me inquietava porque a busca de uma linguagem original é tarefa para poucos escritores. E a literatura muda depois desses inovadores da linguagem, qualquer literatura, se a gente olhar de perto. A literatura francesa não é a mesma, depois de Marcel Proust[12] e de Louis-Ferdinand Céline.[13] Eu não me sentia no direito de escrever, depois de ter lido grandes autores, mas continuava escrevendo. Certa vez,

---

11 *Relato de um certo Oriente*, de 1989, foi o primeiro romance de Milton Hatoum.

12 Marcel Proust (1871–1922), um dos maiores escritores franceses, autor, entre outras obras de ficção e crítica, de *Em busca do tempo perdido*, cujos volumes foram publicados entre 1913 e 1927.

13 Louis-Ferdinand Céline (1894–1961), pseudônimo de Louis-Ferdinand Destouches, médico e escritor francês, autor de obras fundamentais, como *Viagem ao fim da noite* (1932) e *Morte a crédito* (1936),

conversando com Rubens Figueiredo,[14] um escritor brasileiro que eu admiro, ouvi ele me dizer: "Ah, Milton, eu acho que não vou mais escrever, não consigo mais escrever..." E eu respondi a ele: "Eu também não sei se o que estou escrevendo faz algum sentido. Mas continuo a escrever..." Ficou aquela lamúria de dois perdidos próximos do silêncio.

Li uma entrevista do crítico e escritor francês Roland Barthes[15] em que ele dizia que não existe crise da literatura; o que existe é excesso de livros. Talvez haja excesso de livros. E excesso de palavras. Fico por aqui esperando pelas perguntas de vocês.

Debate

REGINA DE FARIA: Eu tenho uma pergunta para o Milton sobre a escrita de contos e romances. Ela parte de uma nota incluída no seu livro de contos *A cidade ilhada*, de 2009, que foi publicado bem depois dos romances, *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000). Nessa nota, você fala sobre a escrita dos contos, que acompanhou você por muito tempo. Listo alguns: "A natureza ri da cultura", que foi publicado originalmente em 1992, na *Revista da USP*; "Motivo de reflexão sobre uma viagem sem fim", que saiu no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1996; "Uma carta de Bancroft", que saiu no *Jornal da Tarde* no mesmo ano; "A ninfa do Teatro Amazonas", que saiu em 1996 no caderno especial de *O Estado de S. Paulo*. Há também "A casa ilhada", que é de 1998 e saiu, também, no jornal *O Estado de S. Paulo*. Então vou desdobrar a pergunta em várias: : A escrita do conto funciona para você como uma espécie de laboratório para a narrativa longa? Como se dá esse trânsito entre gêneros narrativos na sua obra? A escolha do gênero é anterior à escrita? A experiência de escrever crônicas no jornal *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, tem interferido na produção dos contos? A minha pergunta é, então, uma sugestão para você falar um pouco sobre essas passagens entre gêneros na sua produção.

MILTON HATOUM: Mas é incrível! Essa é quase a mesma pergunta que o Luiz Costa Lima me enviou por escrito. Vocês conversaram antes?

---

mas, infelizmente, autor, igualmente, de textos antissemitas, publicados entre 1937 e 1941, bastante divulgados durante a ocupação alemã na França.

14 Rubens Figueiredo, romancista, tradutor e professor brasileiro, autor de *Passageiro do fim do dia* (2010) e *Barco a seco* (2002), entre outros livros.

15 Roland Barthes (1915–1980), ensaísta, crítico literário, semiólogo francês, autor, entre outras obras, de *O grau zero da escrita* (1953), *Mitologias* (1957), *Sobre Racine* (1963), *Sade, Fourier, Loiola* (1971), *A câmara clara* (1980).

REGINA DE FARIA: Não combinamos pergunta. Mas queria muito ouvir você falar sobre isso. E, com relação ao conto "Uma carta de Bancroft", eu ainda gostaria de acrescentar outra questão: como é a sua relação de leitor com Euclides da Cunha? Eu li o conto e fiquei muito impressionada.

MILTON HATOUM: Euclides foi um caso problemático para mim. Ei li um trecho de *Os sertões*, por castigo, na escola. Eu e a minha turma de estudantes em Manaus. O professor era um sádico, era um homem muito duro. Imagina naquela época o Ginásio Amazonense Pedro II. Você ia para a aula com farda e gravata, camisa de manga comprida, cinturão, camisa de flanela e bota. Isso no clima de Manaus, que não é nada ameno, como todos sabem. Isso com 12 anos de idade. O ginásio era assim. Eram os anos 60. Aí jogaram uma bomba caseira numa escada. O professor achou que fosse provocação. Entrou na sala de aula e disse: "Agora vocês vão ler e fichar *Os sertões*, de Euclides da Cunha". E eu tenho até hoje essa edição que usamos. Foi a primeira vez que eu passei a noite indo ao dicionário. Euclides é um gênio verbal, ninguém pode negar isso. Se Luiz Costa Lima estivesse aqui, iria debater se o livro é ficção ou não. Bom, eu acho que não é ficção, mas há trechos de ficção em *Os sertões*. O fato é que o livro de Euclides ficou na minha cabeça. E depois eu li os *Ensaios amazônicos*, que é o paraíso perdido para entender a minha região. E também é uma grande prosa, tem ensaios reflexivos sobre a Amazônia e sobre o Brasil.

Um tempo depois, eu já dava aula na Universidade da Amazônia e queria terminar o doutorado, fui, então, a São Paulo conversar com Davi Arrigucci e disse a ele: "Davi, você me acolhe? Manaus não deu certo para mim. Quero terminar o doutorado". Ele me acolheu. Fiz um estudo comparativo do *Coração das trevas (Heart of darkness)*, romance de Joseph Conrad publicado em 1899, e do conto "Judas-Ahsverus", de Euclides da Cunha, publicado postumamente na coletânea de textos do autor intitulada *À margem da história*, em 1909. É um texto lindo, belíssimo, de arrepiar... Eu estava escrevendo *Dois irmãos* e não queria voltar para Manaus, para a Universidade Federal da Amazônia. Entrei em crise, abandonei tudo e consegui um período em Berkeley como escritor visitante. Foi então que eu escrevi "Uma carta de Bancroft", que tem Euclides como personagem. O conto foi publicado no *Jornal da Tarde*. E um dia recebi um telefonema do Roberto Ventura,[16] um estudioso de Euclides, que dava aula na USP. Um dos caras mais generosos que eu conheci. Ele me ligou para me perguntar onde eu havia encontrado a carta do Euclides que é citada no conto. Ele queria uma

16 Roberto Ventura (1957–2002), pesquisador, professor e ensaísta de literatura, nascido no Rio de Janeiro, estudioso da obra de Euclides da Cunha, autor de *Estilo tropical* (1991), *Folha explica Casa-grande & senzala* (2000), *Retrato interrompido da vida de Euclides da Cunha* (2003).

cópia da carta. Eu respondi então: "Mas não existe carta! Eu inventei tudo!" Ele riu e me respondeu: "Nessa você me pegou. Mas vai haver réplica".

A escrita dos contos, dos romances e das minhas crônicas sempre esteve misturada. Meu primeiro romance, como eu disse, foi um conto expandido. E eu não tinha a pretensão de sentar e escrever um livro de contos. Eles foram escritos assim, em intervalos, quando eu achava que podia escrever. E sem me preocupar com o gênero de escrita, porque hoje também é muito difícil estabelecer fronteiras entre conto e crônica, por exemplo. Isso é uma questão da crítica. A crítica é que fala sobre isso. Mas, quando você escreve, você não tem essa noção exata. A gente sabe o que é um conto, lê as teorias do conto. Mas, na hora de escrever, você não sabe se aquilo é um conto ou não.

VERA LINS: Eu observei que você trabalha num espaço tridimensional... Com coisas... O Milton abarca o Amazonas sem regionalismo, sem exotismo. Articula Manaus com Líbano, França, Suíça, Espanha, Japão. Tem uma pesquisa com japoneses... Talvez o romance em que mais apareçam o Amazonas, e seus mitos e sua cultura indígena, seja *Órfãos do Eldorado,*[17] que virou filme. Eu queria pedir a você, Milton, para comentar essa construção cultural tridimensional, que é uma constante nos seus livros. E que tem a ver com a arquitetura. No *Relato de um certo Oriente,* você dribla a dificuldade de narrar, de articular a memória, com o recurso das cartas, que dão uma multiplicidade de dimensões e espaços. Eu queria perguntar como você chegou a essa multiplicidade.

MILTON HATOUM: São tantas perguntas... Vou começar pelas cartas. Acho que escrever significa, entre outras coisas, dar vazão a um desejo. Há a busca de um desejo e, no caso do romance, um desejo que não se completa, não se realiza, vamos dizer assim. Há alguma frustração, algum desvio na trajetória da personagem. No meu primeiro romance, eu tinha saído de uma temporada difícil. Eu tinha escrito durante um ano, em Madri, um texto que foi um fracasso total, que eu joguei fora. Quem me convenceu que aquele era um texto imprestável foi um crítico argentino, Mário Merlino.[18] Ele conhecia bem a literatura brasileira, era apaixonado pelo Brasil. Ele me disse: "Isso que você escreveu não é um romance nem prosa poética. Isso não é nada. Isso é uma crônica política, o que você só vai conseguir escrever daqui a uns vinte anos". Ele estava absolutamente certo. Ele era um exilado argentino em Madri e virou meu

17 Hatoum, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

18 Mario Merlino (1948–2009), escritor e tradutor argentino do inglês, do italiano e do português, que viveu exilado na Espanha desde 1976, autor dos poemas incluídos em *Missa pedestris*, no CD *Libaciones y otras voces* e em *Arte cisoria*, além de outras obras, entre elas *Manual del perfecto parlamentario* e *Diccionario privado de Salvador Dalí*.

amigo quando eu fui morar na Espanha porque ganhei uma bolsa de estudos. Ele me falou muito dos escritores da literatura argentina. Eu me lembro dos comentários de Merlino sobre Juan Goytisolo.[19] Ele também me apresentou um grande romance contemporâneo espanhol, *Tiempo de silencio,* de Luiz Martín-Santos,[20] de que eu nunca tinha ouvido falar. E era um romance extraordinário.

E aí, diante daquele fracasso, eu comecei a pensar na memória, nas formas literárias, nos livros que o Davi havia recomendado para a gente ler. E eu só consegui dar forma ao relato que eu queria escrever através da voz de uma mulher. É estranho isso. Depois eu fiquei pensando: por que eu fui procurar uma voz feminina? Há várias interpretações. E todas são válidas. Algumas são bem fundamentadas e são melhores, com argumentos melhores. O livro é a escrita das cartas, uma escrita feminina sobre o passado de uma mulher, vamos dizer, de uma vida contrariada, expulsa de casa, que volta para o seu lugar de origem para acertar as contas com o passado. Isso para mim só podia ter sido escrito através de uma narrativa epistolar.

Então, o romance é uma carta muito longa que ela está escrevendo para Barcelona, onde eu morava. Uma carta da personagem do livro para mim. Essas coisas também a gente só pensa depois. E também não fazia nenhum sentido eu colocar, na cabeça de cada capítulo, a voz do narrador. Mesmo porque quem reúne essas vozes é ela, no fim, a narradora. E era por isso que eu perdia muitos leitores. Aqueles que querem tudo mastigado. Querem encontrar quem é que narra. E eles não encontram isso. Eu tenho uma tia que foi ao desespero porque ela não conseguia passar do primeiro capítulo. Porque esse era o desafio: montar, dar forma à estrutura narrativa. E essas coisas, no meu caso, não são chutadas. Elas são pensadas, são refletidas. Você pode pensar em muitas coisas quando escreve. Até na própria linguagem, na língua que tem uma carnalidade própria, que tem sons, melodia, ritmos, gramática. E além disso tem significados. A gente entraria aí no jogo do que é referencial, do que é poético. O equilíbrio dessas coisas, do referencial e do poético, é delicado.

---

19 Juan Goytisolo, escritor catalão nascido em 1931, um dos mais importantes ficcionistas e memorialistas espanhóis da segunda metade do século XX, que teve seus livros banidos e viveu exilado em Paris e nos Estados Unidos durante o franquismo, e atualmente se acha radicado em Marrakech, no Marrocos. Autor, entre outras obras, de *Coto vedado* (1985), *En los reinos de taifa* (1986), *Paisagens depois da batalha* (1988), *Espanha e os espanhóis* (2008).

20 Luis Martín-Santos Ribera (1924–1964), escritor, psiquiatra e militante político espanhol, nascido em Larache, no Marrocos, autor de *Tiempo de silencio* (1962), um dos mais importantes romances espanhóis do século XX.

VERA LINS: Eu queria saber também sobre os autores com os quais você dialoga. Eu sei que você já mencionou Gustave Flaubert, Euclides da Cunha. Mas há outros... Clarice Lispector, Edward Said...[21]

MILTON HATOUM: Bem, voltamos à lista do professor Davi. A lista tinha Tolstói, Dostoievski, Conrad, Machado, Guimarães, Clarice Lispector... E eu também descobri outros autores. Como Edward Said, que foi uma descoberta de quando eu morava na França. Depois traduzi ensaios dele[22] para o português, uma série de palestras que ele deu para a BBC, em Londres, em 1993. A série fazia parte das chamadas Reith Lectures.[23] Achei *O orientalismo*[24] um livro magnífico, que foi fundamental para mim. Edward Said foi um dos responsáveis pela criação de uma nova área de estudos nas universidades americanas e europeias, a área de *postcolonial studies*, os estudos pós-coloniais, que hoje têm uma importância enorme. Observar os direitos das minorias sempre aumenta a qualidade crítica de um ensaio. A série das Reith Lectures fala das representações do intelectual, do papel do intelectual no mundo contemporâneo. Também acho que os intelectuais devem falar, devem se posicionar. Diante das injustiças e das manipulações a que assistimos, é preciso falar.

STEFÂNIA CHIARELLI: Milton, há, nos seus romances, muito interesse em escavar a memória familiar. Como é que a imagem do orientalismo funcionou para você na memória familiar descrita no *Relato de um certo Oriente*? Outra coisa, você falou da dimensão política do trabalho do escritor. Queria voltar a isso. Pois, neste momento de embate político, de confronto entre projetos diferentes de Brasil, me parece que você tende a se expor um pouco mais. Como você vê isso?

MILTON HATOUM: Hoje se discute muito identidade nacional. Essa busca de identidade não tem fim... Por isso, é mais apropriado falar de origens do que de raízes. Há um belo texto do Amin Maalouf,[25] intitulado *Les identités meurtrières* (*As identidades assassinas)*, em que ele fala dessa diferença entre origens e raízes. As raízes estão presas à terra e as origens se perdem num labirinto...

---

21 Sobre Edward Wadie Said, ver nota 79, p. 311.

22 SAID, Edward W. *Representações do intelectual*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

23 As Conferências Reith são uma série de palestras radiofônicas anuais, transmitidas pela BBC Radio 4. Foram inauguradas em 1948 com palestras de Bertrand Russell sobre Autoridade e o Indivíduo. As seis palestras de Edward Said foram transmitidas em 1993 e podem ser acessadas *online* no seguinte *link*: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p00gmx4c>.

24 *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, de Edward Said, foi publicado originalmente em 1978.

25 Amin Maalouf, escritor franco-libanês nascido em 1946; o seu livro *Les identities meurtrières* é de 1998.

Isso me lembra um conto do Borges,[26] em que ele fala dos caminhos que se bifurcam, e se bifurcam, até que as origens se perdem no labirinto. O trabalho do Edward Said contempla sempre a relação com a autoridade, na medida em que as culturas não são estanques. Elas são vasos comunicantes. Isso vai contra certos tipos de nacionalismo. Sim, há vários tipos de nacionalismo. Há um nacionalismo que pode ser libertador, no caso dos povos colonizados; e há um nacionalismo que leva ao fascismo e ao autoritarismo. Então, Said faz uma leitura de várias modalidades de discursos do Ocidente em relação ao Oriente. Modalidade literária, artística, pictórica... E ele analisou também as viagens dos escritores europeus. Vamos dizer que a ideia básica de fazer uma crítica sobre o discurso da autoridade do Ocidente em relação ao colonizado é um trabalho ainda poderoso. É um estudo muito bem argumentado. É um ensaio amadurecido, que fala de obras concretas. Acho que ele dá um passo grande na crítica do imperialismo. E da propensão a se ter um olhar superior em relação ao outro, especialmente em relação a minorias.

Recentemente, eu vi a polícia de São Paulo, do governador Geraldo Alckmin, espancar jovens estudantes. A última vez que vi isso foi na ditadura. Espancando! Batendo brutalmente em estudantes. Prendendo estudantes, chutando estudantes. E por quê? Por que os estudantes querem ter escola. Porque os estudantes ocuparam as escolas. É revoltante! Pais e professores foram para a rua dar apoio aos estudantes. Porque é escola pública! A escola é dos estudantes! Então, você lembra de *Os sertões*. Lá, você vê um soldado negro batendo num jovem negro. Euclides diz: é jagunço contra jagunço! Na linguagem euclidiana, isso quer dizer: são os pobres se matando.

Basta descrever a cena. Eu acho que o romance não precisa ser explicitamente político. A literatura não precisa ser, nem deve ser, explicitamente política. Toda mensagem ideológica empobrece a literatura. Basta descrever as relações de poder. Então, eu também penso muito no Lima Barreto.[27] Há um ensaio bonito da Beatriz Resende, aqui presente, sobre a manipulação da imagem do Lima Barreto, do negro e do louco. Ele é negro e é descrito como um louco. Hoje, ele seria descrito como um terrorista, talvez, para completar um quadro de negatividade. São as relações de poder. Então, quando eu penso nos narradores, nessa multiplicidade de narradores, penso na relação de poder entre

---

26 Hatoum se refere ao conto "O jardim dos caminhos que se bifurcam", de 1941, incluído na coletânea *Ficções*, de Jorge Luis Borges.

27 Afonso Henriques de Lima Barreto (1881–1922), jornalista e escritor carioca, autor, entre outras obras, de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), *O triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), *Clara dos Anjos* (1922).

eles. Como é descrito alguém que não pertence àquela classe alta ou à classe média? Quem está fora? Quem escreve a partir da sua experiência, mas não pertence àquela família naquela história?

Foi assim, analisando as relações de poder, que eu pensei *Relato de um certo Oriente*. Foi assim também que eu pensei *Dois irmãos*.[28] Ali é uma história de amizade, de uma família, mas o narrador está escrevendo como filho de uma índia, que foi marginalizado. Acontece o mesmo em *Cinzas no Norte*.[29] Então, quando eu penso nas relações de poder, penso muito no que fizeram outros escritores. Quando Clarice criou a Macabéa,[30] ela estava pensando nessa mulher imigrante humilhada. São tantas, tantas mulheres imigrantes humilhadas neste país... São tantas mulheres assim na literatura, e não só na nossa, mas na literatura europeia e americana...

Como pensar as relações de poder no romance realista do século XIX? Como Gustave Flaubert pensou as serventes, as empregadas, *les femmes de ménage, the domestic women?* E como Virginia Woolf[31] pensou essas mulheres? Eu adoro *To the lighthouse, Passeio ao farol*... Tem uma criada, uma arrumadeira que se chama Mrs. McNab. Ela limpa aquela casa arruinada, onde todos estão morrendo ou já foram mortos, na Primeira Guerra Mundial. O que ela fala tem um fundo histórico! É o farol! Esse passeio que nunca se completa. Um farol que parece projetar mais sombra do que luz. Os personagens que estão morrendo são os donos da casa. E, quando a herdeira da casa morre, aparece uma faxineira para limpar o quarto. Virginia Woolf contrasta esses donos da casa com a arrumadeira fazendo faxina e dizendo que a sina de viver é dor e sofrimento. Isto é Virginia Woolf escrevendo em 1920. Ela está falando de um contraste entre o que é dor e sofrimento para os donos da casa e para os seus criados. Ela está tratando de relações sociais, com todo o poder simbólico da sua escrita. Ela está falando também das pessoas humilhadas, com uma sofisticação incrível. Não há discurso político, não há apologia política. Há uma cena literária.

Eu, que sou bem mais tosco, tento aprender com essas leituras. Tento aprender com Marcel Proust, quando fala de Françoise, essa outra grande personagem de criada, de *femme de ménage*. Proust tem um olhar muito irônico em relação

---

28 *Dois irmãos*, romance de Milton Hatoum lançado em 2000.

29 *Cinzas do Norte*, romance de Milton Hatoum publicado em 2005.

30 Hatoum se refere aqui à protagonista do livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, publicado em 1977.

31 Virginia Woolf (1882–1941), romancista, ensaísta e editora inglesa, uma das maiores escritoras do século XX, autora de *Mrs. Dalloway* (1925), *Passeio ao farol* (1927), *Orlando* (1928), *Um teto todo seu* (1929), entre outras obras.

aos aristocratas, aos decadentes, aos burgueses. Vejam como Proust fala de Françoise. É uma aula de como escrever prosa literária e tematizar as relações de poder.

Outro exemplo é Jane Austen.[32] Ela fala das relações domésticas de poder na Inglaterra do século XVIII com uma inteligência e uma perspicácia incríveis. É possível perceber ali, nas relações do cotidiano inglês, problemas que surgiram a partir de questões da colonização da América e que repercutiram na Europa da virada do século XVIII e XIX. Detalhes que muitos críticos contemporâneos não perceberam.

E o que falar de Joseph Conrad?[33] Quando muitos escritores ainda tentavam poupar o império inglês, Conrad disseca as relações coloniais como raros autores conseguiram fazer. Se a gente pensar, por exemplo, na questão do antissemitismo na Europa, seria possível analisar suas formas cotidianas em cenas de romances de grandes autores. Em detalhes. Sem discurso político. Apenas descrevendo relações de poder, contrastando pontos de vista e percursos de vida.

CRISTIANE COSTA: Milton, estávamos falando sobre Edward Said, que tem algo em comum com os escritores latino-americanos. Ele era palestino e compreendia muito bem a crítica ao colonialismo. Os latino-americanos, como todos os escritores periféricos, têm dificuldade de ser universais. Isso é mais fácil para o escritor inglês ou francês, ou para um autor como Said, que, apesar de ter nascido na parte palestina de Jerusalém, escrevia em inglês e dava aulas na Universidade de Columbia, em Nova York. Said tinha essa posição singular, de empreender a crítica ao colonialismo e ao imperialismo e, ao mesmo tempo, escrever numa língua com circulação e distribuição internacionais. Quanto a nós, falantes de português, os próprios agentes literários nos dizem que nossa literatura não viaja bem. E basicamente há duas estratégias adotadas pelos escritores latino-americanos. Uma é a do Jorge Luis Borges, que dialoga com a cultura universal. E há a estratégia do Guimarães Rosa, que justamente leva até o último grau aquela ideia de falar da sua aldeia.

Eu tenho algumas perguntas relativas a isso para você. Quando você começou a escrever, você vivia esse dilema entre tentar uma linguagem mais universal e uma literatura mais local? Você chegou a pensar em outro caminho que fosse radicalmente diferente do que você tomou? Você acha que o cenário da

---

32 Jane Austen (1775–1817), romancista inglesa, autora de *Razão e sensibilidade* (1811), *Orgulho e preconceito* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1816), *Persuasão* e *Northanger Abbey* (1818).

33 Józef Teodor Nałecz Korzeniowski, Joseph Conrad (1857–1924), grande escritor britânico-polonês, autor de *Lord Jim* (1900), *O coração das trevas* (1902), *Nostromo* (1904), entre outras obras.

Amazônia, que é considerado um cenário exótico para o público internacional, ajudou você a ser conhecido lá fora? E a ser conhecido no Brasil também?

MILTON HATOUM: Euclides dizia que você não pode conhecer o Brasil pela Rua do Ouvidor. Eu digo isso para os meus amigos em São Paulo: "Sai da Avenida Paulista e vai conhecer o Brasil! Não dá para pensar o país nos Jardins". A literatura latino-americana, na segunda metade do século passado, afirmou-se internacionalmente. É hoje uma das mais expressivas no mundo. Borges participou desse movimento. Assim como Gabriel García Márquez,[34] Juan Rulfo,[35] Juan Carlos Onetti...[36] Esses escritores conquistaram o público internacional, principalmente o europeu. A literatura brasileira ficou de fora desse *boom* por causa da nossa língua, da língua portuguesa, que faz do Brasil uma ilha na América Latina. E porque o país nunca teve uma política cultural para fora do Brasil. Nós nunca tivemos um Instituto Machado de Assis, por exemplo, como Portugal tem o Instituto Camões e a Espanha tem o Instituto Cervantes.

Eu morei algum tempo nos Estados Unidos. Há mais de mil departamentos de espanhol, *Spanish Departments*. São raros os departamentos de português, dedicados à literatura brasileira; e, quando existem, fazem parte de um conjunto, o latino-americano. Pelo menos nos Estados Unidos, é assim. Por isso, o Brasil não participou desse *boom* da literatura latino-americana. Embora, a meu ver, e sem nenhum ranço nacionalista, o *Grande sertão: veredas,* do Guimarães Rosa, e alguns livros da Clarice estão no mesmo plano de qualidade literária que Jorge Luis Borges. E são, sem a menor dúvida, mais importantes que Gabriel García Márquez, do ponto de vista da complexidade da obra, do que ela tem de filosófico, de histórico, de simbólico, e sobretudo do ponto de vista da linguagem. O escritor cubano Guillermo Cabreira Infante,[37] que passou a vida exilado em Londres, percebeu essa tremenda injustiça e dizia que o grande romance da América Latina era *Grande sertão: veredas*. Então, são raros os escritores hispano-americanos que conhecem português, que podem ler português. É incrível isso! Nós lemos Borges na faculdade. Não sei se eles

34 Gabriel José García Márquez (1927–2014), escritor colombiano, agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura de 1982, autor, entre outras obras, de *Relato de um náufrago* (1955), *Ninguém escreve ao coronel* (1961), *Os funerais da mamãe grande* (1962), *Cem anos de solidão* (1967), *Crônica de uma morte anunciada* (1981), *O amor nos tempos do cólera* (1985).

35 Juan Rulfo, escritor mexicano (1917–1986), autor de *Pedro Páramo.*

36 Juan Carlos Onetti, (1909–1994) escritor uruguaio, autor de *El pozo* (1939), *La muerte y la niña* (1973), *Los adioses* (1954), *Cuando entonces* (1987), entre outras obras.

37 Guillermo Cabrera Infante (1929–2005), escritor cubano, autor, entre outras obras, de *Três tristes tigres* (1979), um dos romances mais importantes da literatura latino-americana do século XX.

leem autores brasileiros. Eu me lembro que na USP os professores davam livros em espanhol para os alunos lerem. E não perguntavam se você sabia ler espanhol. Você tinha que ler espanhol. Mas os nossos vizinhos não costumam ler português. De modo geral, não leem português e desconhecem a literatura brasileira. Isso vem mudando muito lentamente nos últimos anos.

Eu não me preocupava com a repercussão internacional. Eu sabia, claro, que, para você alcançar uma dimensão mais universal num romance, é preciso aprofundar as questões locais. Eu tinha lido muita literatura regionalista brasileira. Muitos livros enfadonhos. Lia para tentar entender como, lá de Manaus, eu poderia ir um pouco além da Amazônia. A questão é você entender aquilo que você quer fazer; compreender que tipo de complexidade você quer dar para o romance, e como construir personagens. Então esse foi o caminho que eu segui, sempre a partir de uma experiência de leitura e de uma experiência de vida. Acho que nada do que eu escrevi foi um artifício verbal. Acho que a vida está lá, na escrita, a vida está implicada na escrita.

Mas acho também que a crítica errou muito com relação a Borges. Como errou com Machado de Assis. Um crítico de repercussão internacional como Harold Bloom,[38] por exemplo, não entendeu Jorge Luis Borges nem Machado de Assis. Você precisa compreender um pouco a cultura de um país para entender a sua literatura... Borges está todo o tempo falando da Argentina, e Machado de Assis do Brasil, ainda que por vias oblíquas. Um conto como "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz",[39] de Borges, é profundamente argentino. E há ali uma glosa muito hábil do *Martin Fierro*![40] Há uma tradição literária argentina que o Borges cita e transforma, ao construir uma história do traidor e do herói, que é um dos temas borgianos por excelência.

Outro dia me perguntaram como os meus livros sobre a Amazônia eram recebidos na Europa. Como dramas humanos. Nisso, são universais. Quando falo das ruas da minha infância, sei que aquilo tem uma ressonância universal. Não estou falando de algo abstrato. Estou falando a partir das minhas experiências. Há críticos que leem meus livros como romances de imigração. Na França,

---

38 Sobre Harold Bloom, ver nota 42 da página 494.

39 "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", relato incluído em *El Aleph*, livro de 1949 em cujo prólogo se afirma que as ficções ali reunidas são escrituras de outras escrituras e supõem leituras anteriores para a compreensão do novo texto. Como é o caso da presença de *Martín Fierro*, de José Hernandez, na "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz".

40 *El gaucho Martín Fierro* (*O gaúcho Martín Fierro*) é um poema narrativo de José Hernández, obra paradigmática da literatura argentina, que foi publicada originalmente em 1872.

os resenhistas ressaltaram a influência de Marcel Proust. Mas nenhum crítico europeu faz uma leitura como os críticos brasileiros, que conhecem literatura brasileira. Meus livros já foram publicados em 15 países. Mas não quero mais ir para o exterior.

Flora, uma vez, gentilmente me convidou para participar de uma exposição impressionante de cultura brasileira na Bélgica, a Europalia. Eu pensei assim: "Vou falar para uns oitos belgas tristíssimos numa biblioteca de séculos, em pleno inverno..." Acho que prefiro ir para Anápolis ou Rio Branco ou Campos dos Goytacazes. Porque esses leitores brasileiros vão me compreender. Eles conhecem a minha língua, eles falam a mesma língua que eu. É um sonho dizer que a literatura brasileira viaja... Não adianta viajar. Nós temos que formar leitores aqui. Temos que formar esses leitores daqui. Sempre que possível, lutar para isso. Ir às escolas ocupadas no Brasil inteiro e falar de literatura, por exemplo. Para esses jovens estudantes. Eles vão entender. É importante apoiarmos os movimentos de estudantes, sempre que houver movimentos de estudantes em defesa da cultura, do direito à cultura, da democratização do acesso à cultura. Escritores falando de literatura, cineastas de cinema, atores e encenadores falando de teatro, cozinheiros mostrando a arte da cozinha, porque o importante é trabalhar com esses estudantes.

Não tenho mais esse deslumbramento com o público internacional. Eu fiquei deslumbrado quando fui lido pelas pessoas que eu conheço. Eu não esperava ser lido pela minha família, nem pelos amigos. A família não leu ou leu mal. Muito mal. Minha tia tentou, mas desistiu. Meus amigos de universidade leram, os professores leram, as escolas leram. Isso é o que interessa. Manuel Bandeira dizia que é uma delícia ser traduzido, mas que, depois do primeiro deslumbramento, você é um autor a mais e não importa muito. Eu quero ser lido no Brasil, quero ser criticado no Brasil. E depois, com a velhice, a vaidade vai se esfumando. Você vai ficando mais resignado, sem deixar de ser indignado. Se um livro meu for recusado por um editor da Noruega, que me importa isso, que me importam os noruegueses?

A literatura brasileira começa agora a ter mais leitores nos EUA e na Europa. Especialmente os livros de Clarice Lispector e Machado de Assis. Os dois têm agora boas edições em inglês e francês, estão conquistando leitores no exterior. Mas a grande injustiça permanece: Guimarães Rosa continua a ser mal traduzido. Tem uma boa tradução alemã, mas não existe uma grande tradução em inglês ou em francês... É preciso formar leitores. Esta é uma tarefa de todos.

Os professores brasileiros ganham tão pouco, na rede pública, que mal conseguem comer, quanto mais ler um livro. Não tem biblioteca básica, que dirá livros de arte. Eu digo isto sobre as escolas do estado de São Paulo, o estado

mais rico do Brasil, um estado que se vangloria de ter um PIB[41] maior que o da Argentina. Vejam o que estão fazendo lá com os professores, com as escolas! Se você vai a uma cidade como Londres ou Buenos Aires, percebe que as pessoas têm o mínimo de formação. Aqui não existe esse mínimo de formação cultural e intelectual. Eu frequentei passeatas da direita e da esquerda, a favor e contra o *impeachment* de Dilma Rousseff, em São Paulo. Isso porque eu gosto de observar as pessoas. Vi uma passeata com um grupo que segurava uma faixa dizendo: "Somos milhões de Cunhas!"[42] Eu vi isso na rua. Se alguém tivesse me contado, eu diria que era mentira. Mas eu mesmo vi essa faixa na rua. Será que essas pessoas sabiam o que estavam dizendo? Será que elas já leram algum livro na vida? Leram *Vidas secas*?[43] Leram *São Bernardo*?[44] Em que escolas estudaram essas pessoas? Porque a compreensão delas sobre o Brasil, sobre a história do Brasil, é nula. É nula. Zero! E eu estou falando da classe média paulistana, a classe média de São Paulo, a maior cidade do Brasil!

Um amigo ficou penalizado comigo. Ele me disse: "Milton, você vai enlouquecer. Para! Você vai acabar louco, igual ao Policarpo Quaresma!" Eu disse: "É verdade, vou para casa ler. Eu vou ler. Eu vou ler para compreender o que eu vi". Mas a incompreensão é muito grande. A falta de formação no Brasil é brutal. É brutal. Mas isso tem também uma causa histórica. Houve um hiato de 25 anos na escola pública durante a ditadura militar. Eu frequentei escola pública noutra época. E mesmo numa cidade isolada, provinciana, calorenta, estagnada desde o extrativismo, desde 1912, como era Manaus na década de 1950, ainda assim, eu tinha professores maravilhosos. Eram professores entusiasmados, que falavam desses grandes livros e que fizeram minha cabeça. Depois, aos poucos, a escola pública foi sendo abandonada, atropelada. A escola particular foi privilegiada. Isso está na história recente deste país. E as repercussões são enormes. A repercussão está nas ruas, está nessa multidão ignorante, brutal, ignóbil, que desfila com a faixa "Somos todos Cunhas!"

BEATRIZ RESENDE: Milton, a literatura brasileira, e sobretudo o romance, nos seus melhores momentos, teve autores que assumiram o papel de intérpretes do Brasil. Machado de Assis foi um grande intérprete do Brasil; Graciliano

41 Produto Interno Bruto.

42 Referência ao deputado Eduardo Cunha, do PMDB-RJ, que, como presidente da Câmara do Deputados, aceitou o pedido de *impeachment* de Dilma Rousseff. O deputado seria preso, meses depois, sob acusação de obstruir a Justiça, em processo por corrupção e lavagem de dinheiro.

43 *Vidas secas*, romance de Graciliano Ramos, escrito entre 1937 e 1938, cuja primeira edição foi pela José Olympio em 1938.

44 *São Bernardo*, romance de Graciliano Ramos publicado em 1934.

Ramos,[45] Lima Barreto, Guimarães Rosa e tantos outros... Quando Euclides da Cunha quer fazer a sua interpretação do Brasil, ele se aproxima da forma literária em *Os sertões*. Quando Guimarães Rosa escreve *Grande sertão: veredas*, ele quer ser intérprete do Brasil. Mas na literatura contemporânea brasileira, que é muito plural, há certa rejeição a essa ideia de interpretar o Brasil.

Há até intérpretes do Brasil, mas que escolheram fazer isso às avessas. Como Bernardo Carvalho, Silviano Santiago, André Sant'Anna...Todos eles grandes escritores. Em você, Milton, eu vejo um desejo de interpretar o Brasil, que segue movimento contrário ao desses seus contemporâneos. Eu acho isso muito importante.

Você foge também de algumas tendências que se tornaram lugar-comum atualmente, como a autoficção. Toda ficção agora é autoficção. Tornou-se uma obsessão dos autores brasileiros contar sua própria história, cada vez de uma forma mais individual, mais pessoal, muitas vezes confundindo ficção e memória. Memória não é um exercício individual. Eu vejo que você é muito lido como um intérprete do Brasil. É assim que você deseja ser lido? Faz parte do seu projeto literário ser um intérprete do Brasil?

MILTON HATOUM: Beatriz, eu não tenho essa pretensão. Ainda dou muito valor à crítica literária. Acredito na crítica literária. Eu não tenho essa pretensão de ser intérprete do Brasil. Eu escrevo a partir da minha experiência, ela conta muito no que eu escrevo. Não apenas a minha vida em Manaus, mas a minha vida nômade. E os personagens traduzem um pouco isso, são narradores dessa experiência de vida. No *Cinzas do Norte,* o narrador vai embora, se evade, morre no Rio. Começa o livro com a morte dele no Rio, porque minha geração de amazonenses veio para o Rio assim que pôde sair de Manaus. Então, vamos dizer que essa minha busca é, acho, uma inquietação do jovem provinciano, ligado a uma dificuldade de viver naquela época, no país.

A construção dessa memória é ao mesmo tempo individual e histórica. E a memória se confunde com a imaginação; ela pode formar, vamos dizer, pode dar ao crítico elementos para interpretar, de algum ângulo, esse Norte brasileiro, ou esse desnorteio, como eu prefiro chamar. Mais do que o Norte, o que está nos meus livros é um desnorteio brasileiro, um desnorteio que se encontra, por exemplo, na relação tensa entre os personagens de *Dois irmãos*. Mas, ao invés de interpretar o meu livro, eu prefiro sempre ler e ouvir a crítica literária. A palavra está com a crítica. Os escritores têm que ouvir a crítica. E, quando

45 Graciliano Ramos de Oliveira (1892–1953), um dos maiores escritores brasileiros, foi romancista, cronista, contista, jornalista, político, memorialista, autor de obras fundamentais da literatura brasileira moderna, como *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Vidas secas* (1938), *Memórias do cárcere* (1953, edição póstuma), *Infância* (1945), *Insônia* (1947), *Viagem* (1953, edição póstuma).

é bem fundamentada, a crítica é importantíssima. Mesmo as mais ásperas. Porque elas são uma espécie de bússola para quem escreve.

BEATRIZ RESENDE: Você se refere à crítica universitária?

MILTON HATOUM: Eu me refiro à crítica bem fundamentada, em geral. Temos no Brasil uma crítica universitária importantíssima. Mas temos também os *sites* literários, as revistas literárias... Quando eu publiquei o meu primeiro romance, em 1989, a literatura ainda tinha uma presença forte na imprensa. Havia os cadernos de literatura, os suplementos literários, que tinham força. Mas o mundo ficou muito banal, houve uma massificação cultural, no pior sentido. E eu acho que a crítica se retraiu ou foi convidada a se retirar, não é mesmo? Os suplementos fecharam. Mas você sabe que o trabalho dos professores universitários ainda repercute muito. Em todo o Brasil. Onde quer que eu vá debater literatura, seja em Rio Branco, no Acre, seja em Goiânia, em Goiás, seja em Manaus, no Amazonas, seja em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul ou Recife, no litoral de Pernambuco, não importa em que região brasileira, há leitores que passaram por uma formação universitária e há professores que fazem crítica literária de ótimo nível. O público dos livros de literatura brasileira é um público basicamente universitário. Então, é por isso que eu acredito no trabalho da escola, da universidade.

Você poderia me perguntar: há leitores médios? Virginia Woolf gostava de leitores médios, que ela simpaticamente chamava de *common readers*. No Brasil, esses são os leitores que estão faltando, os leitores médios, os *common readers*. São esses os leitores que a gente ainda não consegue formar, por causa das deficiências gigantescas do ensino médio no Brasil.

BEATRIZ RESENDE: Acho que a crítica não vai morrer no Brasil. Crítico é pior que piolho: quando você pensa que exterminou, volta; e não desaparece assim facilmente, não. Hoje, a crítica tem novas formas, como as revistas eletrônicas, por exemplo. Um dos últimos ensaios do Edward Said diz exatamente isso. Ele diz que mesmo o texto mais lido na edição impressa do jornal *The New York Times* não alcança uma fração do público que atinge um texto divulgado pela internet. A gente tem que pensar se uma revista eletrônica de ótima qualidade, como *O peixe elétrico*, por exemplo, não é bem mais democrática do que um jornal impresso da grande imprensa... Mas, como disse Edward Said, há intelectuais que participam do debate público, que interferem nas discussões correntes; e há os que preferem silenciar. Tudo tem um preço. Intelectual que não fala e não participa não é intelectual. Estou bem convencida disso.

MILTON HATOUM: Eu sou de uma geração que quis falar, e às vezes não pôde falar. Ou foi punida porque falou, pela coragem de ter falado. Pela coragem de ter combatido o fascismo, por exemplo. Há temas sobre os quais um intelectual

não pode silenciar; há momentos em que ele não pode silenciar. Foi o caso da defesa da democracia, na tenebrosa campanha pelo *impeachment* de Dilma Rousseff. A presidente sofreu uma campanha difamante horrorosa. E houve quem fosse para a rua pedir a volta da ditadura. Diante disso, não se pode ficar em silêncio. Os escritores precisam encarar a falta de formação educacional básica no Brasil. Encarar a brutalidade dessa gente, que não parece ter memória de tempos recentes muito duros, de ditadura e tortura no Brasil.

Nós não entramos em crise agora. Nós viemos da crise. Como dizia um crítico maravilhoso como Benedito Nunes, a origem é a crise, a nossa origem é a crise. O romance já nasceu em crise. É um gênero que já nasceu sem gênero. Na Inglaterra, eles não sabiam que nome dar para esse tipo de escrito e deram o nome de *novel*, porque era novo, tinha a ver com novidade. E é um gênero tão maleável, um espécie de "gênero onívoro", em que cabe tudo. A questão é como organizar essa voracidade. Como organizar isso? Quer dizer, qual o risco de você escrever hoje? É o de se pensar que um *best sellerzinho* tem a mesma importância que *Policarpo Quaresma* ou que *Grande sertão: veredas*, porque, afinal, tudo é literatura ou tudo isso se confunde com literatura, e poderia ser chamado de literatura. Então, nesse momento, eu me levanto e protesto, como faço em alguns encontros e feiras literárias pelo Brasil afora. Essa confusão deforma e desinforma leitores.

Por isso, eu estou cada dia mais obcecado com a escola. Eu só quero falar nas escolas. Estou ficando alucinado pelas escolas. Quero falar para esses estudantes que defendem o ensino de qualidade e que vão para a rua protestar porque querem ter direito a uma educação pública de qualidade. Eu ouvi a faxineira dizer: "Com educação que já é precária, o governo quer que eu ande 8 km todos os dias para levar minha filha para a escola. E por quê? Porque decidiu fechar a escola que havia perto da minha casa. Quando os alunos protestam, o governo manda a polícia bater em estudantes porque diz que eles são violentos... E eu ainda vou ter que andar mais 8 km por dia". Que governo é esse que nós temos? Que gente é aquela que vai para a rua pedir mais repressão?

Eu acredito nos movimentos sociais, na força dos movimentos sociais. Eu disse ao pessoal do Greenpeace em Manaus: "Vocês falam tanto sobre a sobrevivência dos botos, sobre o desmatamento da floresta, sobre o contrabando de mogno, por que não defendem também as crianças de periferia, que não têm escola e sofrem com a falta de água? As crianças não merecem a mesma defesa dos botos e das matas? O desmatamento começa na falta de educação básica!" Eu acho que, se a ecologia não for política, se não estiver associada a um pensamento e a um movimento político em defesa das minorias, então aquilo não é ecologia, não pode ser chamado de ecologia. Para mim é o boto e a criança. Não dá para defender os botos e esquecer as crianças.

Mas o trabalho nas escolas, a defesa da educação pública de qualidade é o que devemos encarar. Acho que vou envelhecer indo falar nas escolas do Brasil. Porque acho que devo fazer isso. Eu estou me tornando um missionário. Estou entrando numa fase missionária. Quero ir para escolas da periferia, para escolas do interior. Eu me sinto um privilegiado por ter tido a educação que tive em Manaus nos anos 1950. Nós somos privilegiados. E se não tivermos esse olhar compassivo, nada muda. Vai ser pior. Enquanto a elite de São Paulo e do resto do país não perceber isso, nada vai dar certo. Não vai dar certo.

Depoimento de Veronica Stigger

VERONICA STIGGER: Formei-me em jornalismo pela UFRGS[46] e cheguei a trabalhar em redações de rádio, televisão e jornal. No final da década de 1990, desencantada com a profissão, larguei tudo para me dedicar aos estudos. Fiz mestrado[47] em semiótica na Unisinos e, depois, em 2001, com o Eduardo Sterzi,[48] meu companheiro desde a graduação, partimos para São Paulo, onde ainda moramos, para ambos fazermos doutorado: eu na USP,[49] ele na Unicamp.

Hoje, dou aulas de história da arte na Faap[50] e de literatura e escrita criativa em vários lugares. Embora gostasse de escrever desde pequena e me divertisse escrevendo redações para as minhas amigas na escola, nunca havia pensado em ser escritora. Tinha um ou outro conto na gaveta, mas não achava que aquilo pudesse ser considerado literatura – o único que achava era o Eduardo.

---

46 Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

47 Mestrado realizado Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), concluído com a dissertação *Mitomorfose? A mitologia greco-romana na obra de Pablo Picasso*, sob a orientação de Ione G Bentz.

48 Eduardo Sterzi nasceu em Porto Alegre, em 1973. Formado em jornalismo pela UFRGS, trabalhou como repórter e editor antes de iniciar seu mestrado em literatura na PUC-RS, em 1997, defendendo no ano 2000 sua tese *Murilo Mendes e o sublime*, seguida por uma tese de doutorado na Unicamp, a *Vita Nova de Dante e a origem da lírica moderna*. Possui pós-doutorado sobre a "Tópica da terra devastada" (USP) e sobre Gianfranco Contini e a importância do paradigma filológico para a renovação da história da literatura. Autor dos livros *Prosa* (2001), pelo qual recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura na categoria "Autor-Revelação em Poesia", *Aleijão* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2009), *Cavalo sopa martelo* (2011), de *Por que ler Dante* (2008) e *A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria* (2008), além de organizar *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos* (2006). Desde 2012, é professor de teoria e história literária no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.

49 Com a tese *Arte, mito e rito na modernidade: a dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp*.

50 Faap – Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo.

Um dia, já adulta e morando em São Paulo, mostrei meus únicos três contos ao amigo Pádua Fernandes,[51] escritor e jurista, que era correspondente brasileiro do *site* português de literatura *Ciberkiosk*.[52] Pádua gostou do que leu e publicou os quatro contos no *site* (naquelas alturas, já havia escrito mais um). Minha surpresa foi receber um telefonema do Pádua dizendo que os editores do *site*, que também tinham uma editora, queriam publicar meu livro. Na nota que acompanhava os contos, eu dizia que eles faziam parte do inédito *O trágico e outras comédias*.[53]

Como diriam Macunaíma[54] e Oswald de Andrade,[55] menti... O livro não existia. Era, então, apenas uma série de anotações para outras histórias. Pedi um mês para "revisar" o volume. Foi assim que a literatura se infiltrou de vez na minha rotina e lancei meu primeiro livro fora do Brasil, em Portugal, em 2003, pela editora Angelus Novus, de Coimbra. Só no ano seguinte saiu no Brasil pela 7Letras. Hoje, já tenho 12 livros de ficção publicados, dois[56] deles infantis.

Tanto o primeiro quanto o segundo livro foram elaborados e escritos simultaneamente às pesquisas para o doutorado, em que investigava as relações entre arte, mito e rito na modernidade. Talvez por isso eu veja ecos dessas pesquisas nos contos que produzi. *O trágico e outras comédias* foi concebido enquanto me dedicava à fase em que investiguei o mito e o rito. Identifico nele vestígios das leituras daquele período, mais especificamente das transcrições e análises de mitos ameríndios feitas por Lévi-Strauss[57] na sua grande tetralogia *Mitológicas*.

Parece-me que, em meus contos dessa época, a estrutura das narrativas assume frequentemente certa feição mítica. A história costuma estar centrada num personagem, que é apresentado deliberadamente sem qualquer profundidade

---

51 Pádua Fernandes, escritor nascido no Rio de Janeiro em 1971, autor de *O palco e o mundo* (Lisboa: & etc: Edições Culturais do Subterrâneo, 2002), *Cinco lugares da fúria* (São Paulo: Hedra, 2008), *Código negro*. (Desterro [*Florianópolis*], SC: Cultura e Barbárie, 2013).

52 A revista eletrônica *Ciberkiosk*, voltada para a discussão cultural, e de acesso gratuito, começou em março de 1998 e acabou no final do ano de 2002, segundo seus responsáveis "devido a dificuldades logísticas e falta de apoios". Faziam parte da direção da revista Fernando Matos Oliveira, Américo Lindeza Diogo, António Apolinário Lourenço, Osvaldo Silvestre e Pedro Serra.

53 STIGGER, Veronica. *O trágico e outras comédias*. Coimbra: Angelus Novus, 2003. No Brasil foi publicada pela 7Letras em 2004 e reeditada em 2007.

54 *Macunaíma*, romance de Mário de Andrade publicado em 1928. A referência é ao caráter de mentiroso contumaz do protagonista.

55 Sobre Oswald de Andrade, ver nota 97, p. 211.

56 Trata-se dos livros *Dora e o sol* (São Paulo: 34, 2010) e *Onde a onça bebe água* (São Carlos: Sesc, 2012), em coautoria com Eduardo Viveiros de Castro.

57 Sobre Claude Lévi-Strauss, ver nota 176, p. 238.

psicológica. Esse personagem realiza uma ação ou uma série de ações que só adquirem sentido dentro de uma dada realidade – intrínseca ao próprio personagem –, que se constitui como uma realidade paralela à nossa, apenas tangenciando-a, sem nunca coincidir integralmente com ela.

Em *Gran cabaret demenzial,*[58] publicado em 2007, por sua vez, percebo resquícios das pesquisas para o doutorado que desenvolvi em Roma, quando me voltei para o estudo dos artistas vanguardistas europeus. Li muitas revistas produzidas por artistas e escritores nas décadas de 1910, 1920 e 1930, em que eram publicados os manifestos futuristas, dadaístas, surrealistas; e li também muitas descrições das agressivas e rebeldes noitadas desses movimentos de vanguarda. O *Gran cabaret* tem um pouco desse universo. A própria organização do livro, na forma de um "cabaré" (em vez de sumário, tem programa), já permite ver que ele guarda um quê desses espetáculos. Nele, há textos de diferentes formatos: contos, poemas, peça de teatro, anúncios publicitários, palestra, legenda de fotografias, etc. Desde esse livro, já fica claro meu gosto por explorar as diferentes formas literárias, desrespeitando propositadamente os limites dos gêneros – *Massamorda*[59] (2011) e *Sul*[60] (2016), por exemplo, chegam a se constituir programaticamente, cada um deles, de três textos, sendo cada um de um gênero diverso: um conto, um poema e uma peça teatral.

Em meu livro seguinte ao *Cabaret*, *Os anões*[61] (2010), como o título já sugere, os textos são curtos, anões, e, a exemplo do anterior, trabalham com os mais diversos formatos. Nesse volume, também se acha presente o diálogo que costumo estabelecer com as minhas pesquisas em curso. Não há como separar minha atividade como pesquisadora da minha atividade como ficcionista: uma acaba se infiltrando na outra.

Desta feita, ensaio uma abordagem irônica e crítica ao universo artístico – não por acaso uma das seções do livro se intitula *Histórias da arte* (as outras duas são *Pré-histórias* e *Histórias*). Essa abordagem não se dá simplesmente pela alusão a artistas e suas obras, mas também pelo recurso a procedimentos caros à arte moderna e contemporânea, como o *readymade*, a citação descontextualizada (e, por isso mesmo, proliferadora de sentidos), o uso paródico de formas de escrita originalmente externas à literatura – algo com o qual já vinha trabalhando, em menor escala, desde *Gran cabaret demenzial*.

---

58 STIGGER, Veronica. *Gran cabaret demenzial*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

59 STIGGER, Veronica. *Massamorda*. São Paulo: Dobra, 2011.

60 STIGGER, Veronica. *Sur*. 1. ed. Buenos Aires: Grumo, 2013. A edição brasileira foi publicada pela Editora 34, de São Paulo, em 2016.

61 STIGGER, Veronica. *Os anões*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

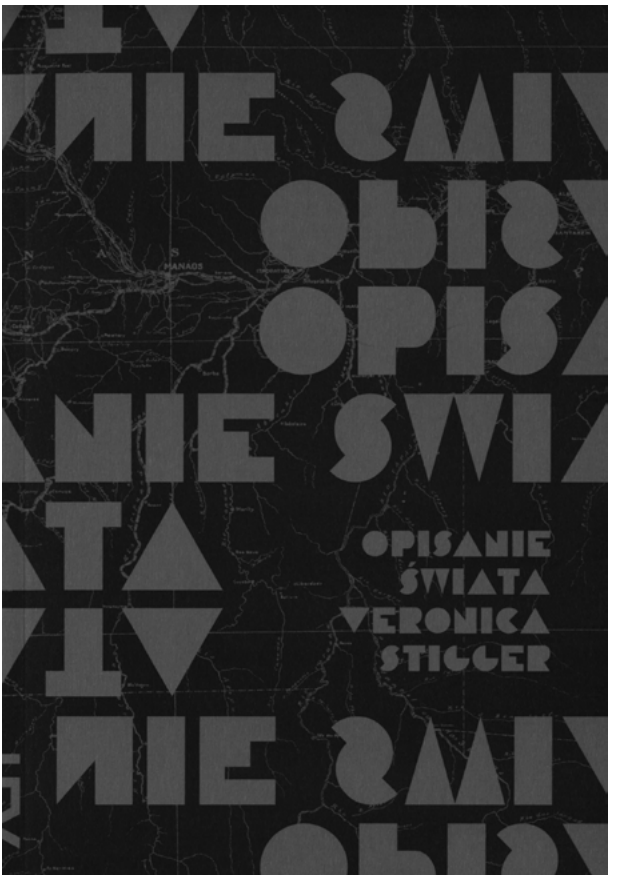
Verônica Stigger. Capa de *Os anões* (São Paulo: Cosac Naify, 2010)

Um dos meus últimos livros, *Opisanie świata*[62] (2013), minha primeira narrativa mais longa, também estabelece diálogo estreito com minhas pesquisas, a começar pelo título, que tomei emprestado de uma série de gravuras de Roman Opalka,[63] um dos dez artistas com os quais trabalhei no pós-doutorado desenvolvido no MAC/USP. *Opisanie świata* significa "descrição do mundo" e é como se traduz *Il Milione*,[64] de Marco Polo, para o polonês.

62 STIGGER, Veronica. *Opisanie świata*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

63 Roman Opałka (1931–2011), pintor franco-polonês, conhecido pela obra-projeto *OPALKA 1965/1*, que se iniciaria em 1965 e se constituía de telas de 1,96 x 1,35 cm nas quais registrava sequências numéricas e fotografias diárias do seu rosto (sempre sob as mesmas condições de iluminação, sempre à mesma distância e diante da mesma máquina fotográfica) sobre fundo claro, acompanhadas de gravações da sua voz indicando, em polonês, o número do trabalho recém-registrado. A partir de 1972, decidiu adicionar cerca de 1% de branco à preparação do fundo de cada tela, de modo a chegar a um momento em que os dois brancos – o do fundo e o dos números pintados – se fundiriam completamente. Além dessa série, realizou também *Chronomes* (1961–1963), voltada para o estudo do ritmo; *Phonemats*, (1963–1964), voltada para o cinza e o negro; *Hovercrafts* (1963–1964), focada na construção espacial, além de *Opisanie świata*, (1968–1970), série de gravuras cujo título significa "descrição do mundo".

64 *Il Milione* (*O Milione*, abreviação para Emilione, nome de família do explorador veneziano Marco Polo) foi traduzido para o português como *As viagens de Marco Polo*, diário de suas viagens ao longo da Rota da Seda até o sul da China. O livro foi ditado por Marco Polo (1254–1324) a Rustichello da Pisa, quando esteve preso em Gênova em 1298–1299.



Verônica Stigger. Capa de *Opisanie świata* (São Paulo: Cosac Naify, 2013)

Era um livro de viagens o que eu pretendia fazer: um livro que começasse na Polônia, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, e terminasse na Amazônia. E a escolha dos lugares de partida e chegada também era determinada pelos meus interesses à época: pesquisava Opalka, mas também começava a pesquisar a Amazônia de Maria Martins[65] e, em diálogo com esta, as Amazônias

65 Maria de Lourdes Alves Martins (1894–1973), escultora, desenhista, pintora e jornalista brasileira, cuja obra pautada por formas sinuosas, pela referência a mitos ancestrais amazônicos e por forte *páthos* erótico, se tornaria mais conhecida depois de uma primeira exposição individual, em 1941, na Galeria Corcoran, em Nova York, onde conheceria Mondrian, o grupo surrealista radicado à época nos EUA – André Breton, Max Ernst, Roberto Matta, Yves Tanguy, André Masson –, além de Marcel Duchamp, Marc Chagall e Fernand Léger. Marcel Duchamp dedica a ela *Le paysage fautif* (1946) e *Etant donnés* (1944–1964).

de Euclides da Cunha,[66], Mário de Andrade,[67] Raul Bopp.[68] Dado que convivia muito com essas figuras, foi quase espontâneo fazê-las migrar para o livro. Daí as personagens fazerem referência a Roman Opalka, Raul Bopp (desses dois, roubei os sobrenomes para minhas personagens principais), Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral,[69] Kurt Schwitters,[70] entre outros. Mas todos eles aparecem no romance já transformados, não correspondendo perfeitamente às personagens históricas, nem mesmo fisicamente.

O leitor que estiver atento para a rede de relações e sugestões que busquei criar por meio dessas apropriações, não só de nomes, mas também de textos (há uma narrativa em primeira pessoa que é praticamente toda montada a partir de depoimentos de outros escritores sobre Raul Bopp), perceberá que o livro é, a seu modo, uma espécie de história poética ou imaginária do modernismo brasileiro – e, ainda, uma espécie de metáfora expandida de certo ambiente cultural criado pelo trânsito de mão dupla de artistas e intelectuais brasileiros que viajavam pelo mundo e de seus pares europeus que vinham ao Brasil.

Talvez, mais do que um livro de viagens, seja um livro de *trânsito*. E isso se torna ainda mais evidente ao observar a constituição dos personagens: com exceção de dois, todos os outros são estrangeiros, porque se acham deslocados de seus lugares de origem. Estão em trânsito. E trabalhei para que também o leitor não pudesse se furtar a essa condição de estrangeiro. Ao dar ao livro

---

66 Euclides da Cunha (1866–1909), (Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha), engenheiro militar, jornalista, poeta, ensaísta e escritor, autor de *Os sertões* (1902), *Contrastes e confrontos* (1907), *Relatório da Comissão Mista Brasileiro-peruana do Alto Purus* (1906), *Peru versus Bolívia* (1907), *Castro Alves e o seu tempo* (1908), *À margem da história* (obra póstuma, publicada em 1909).

67 Mario Raul Morais de Andrade (1893–1945), poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista, ensaísta paulista, autor, entre outras obras, de *Pauliceia desvairada* (1922), *Amar, verbo intransitivo* (1927), *Macunaíma* (1928), *Remate de males* (1930), *O baile das quatro artes* (1943), *Aspectos da literatura brasileira* (1943), *O empalhador de passarinhos* (1944).

68 Raul Bopp (1898–1984), poeta, cronista, jornalista e diplomata, que participou ativamente da primeira geração modernista brasileira, em especial do movimento antropofágico, se sublinha quadros naturais e mitológicos brasileiros, teve igualmente muitas de suas obras inspiradas por viagens e temporadas no exterior, autor, entre outros livros, de *Cobra Norato* (1931), *Urucungo* (1932), *Movimentos modernistas no Brasil: 1922/1928*, *Bopp passado a limpo por ele mesmo*, *Vida e morte da antropofagia*, *Longitudes*, *Poesias* (1947), *Mironga e outros poemas* (1978).

69 Sobre Tarsila do Amaral, ver nota 90, p. 440.

70 Kurt Schwitters (1887–1948), artista multimídia alemão, poeta, pintor, escultor, artista gráfico, criador de colagens e experimentos sonoros, tipográficos e arquitetônicos, como o *Merzbau*, no qual operava transformações radicais (1923–1937) no interior da casa da sua família em Hanover (na Waldhausenstrasse n. 5), intervenção expansiva que seria, no entanto, interrompida, pois o artista seria obrigado a fugir para a Noruega em 1937.

um título – *Opisanie świata* – em polonês, língua do protagonista da história, queria justamente colocar o leitor, nem que fosse por um breve instante, nessa posição de deslocado ou, antes, revelar a posição de deslocado que, na realidade, é a do leitor desde sempre, mesmo que ele não perceba.

O livro foi lançado em agosto de 2013 e angariou, ainda nesse ano, o Prêmio Machado de Assis de melhor romance, concedido pela Biblioteca Nacional; e, em 2014, o Prêmio São Paulo de Literatura para autores estreantes (acima de quarenta anos), o Prêmio Açorianos para narrativa longa e o terceiro lugar no Prêmio Jabuti, além de ficar entre os quatro finalistas da categoria romance do Prêmio Portugal Telecom.

Desde 2010, tenho feito também intervenções artístico-literárias. Tudo começou com um convite do Sesc para pensar uma instalação para os tapumes da unidade da Rua 24 de Maio, em São Paulo, que à época estava em construção. Nessa intervenção, está a origem de *Delírio de Damasco*[71] (2012). Já fazia tempo que eu vinha coletando fragmentos de conversas ouvidas na rua ou frases ditas por amigos e familiares. Nem todas as frases eu havia anotado. Algumas, sabia apenas de memória, outras, por sorte, postara no Twitter e, desse modo, tinha o registro delas. Quando surgiu o convite do Sesc, achei que era a oportunidade perfeita para trabalhar esses fragmentos. Ao expô-los nos tapumes da construção, era como se eu devolvesse à rua aquilo que havia extraído dela.

Verônica Stigger. Exposição "Pré-histórias, 2". Mostra Sesc de Artes, 2010. Foto: Eduardo Sterzi/acervo da artista

71 STIGGER, Veronica. *Delírio de Damasco*. 1. ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

Entre os tantos fragmentos que ouvi aqui e ali, no *shopping*, no ônibus, nos parques de Porto Alegre, descendo a Rua Augusta, em São Paulo, na fila do cinema, etc., selecionei aqueles que possibilitavam as mais diferentes leituras e que chamaram a minha atenção pelo inusitado do assunto ou pela maneira especialmente significativa como foram ditos. Acredito que certo momento da nossa sociedade está inscrito nessa sequência de frases.

Algumas delas são apenas engraçadas, como, por exemplo, aquela que diz: "Essa lagoa é ótima para quem quer casar. Basta dar três mergulhinhos". Outras, no entanto, são obviamente terríveis, na medida em que colocam a nu aquilo que as pessoas gostariam que permanecesse escondido no âmbito privado. Minha intenção ao registrar e expor frases que foram ditas à boca pequena, como "Me diz uma coisa, ele é débil mental ou só feio mesmo?" ou "Minha mãe rezava para que eu não namorasse uma negra", era justamente expor o preconceito que impregna esses diálogos íntimos, preconceito que por vezes só fica claro quando é deslocado para a esfera pública.

Meu plano era que os espectadores, confrontados com frases que foram efetivamente ditas por outras pessoas, mas que talvez pudessem ser ditas por eles mesmos, fossem, ao menos idealmente, levados a refletir sobre seus próprios preconceitos. Por outro lado, de certo modo, esse projeto era uma continuação de um conjunto de textos que compunham *Os anões*, a seção "Pré-histórias". Nela, estão reunidos textos muito curtos, que não chegam a se constituir como histórias com começo, meio e fim, mas como histórias em germe, em potência. As frases que vinha recolhendo eram dessa família. O nome do projeto, pois, não poderia ser outro: "Pré-histórias". A esse nome, acrescentei um "2", indicando a continuação de uma série.

Em função desse trabalho, que resultou no *Delírio de Damasco,* fui convidada a realizar uma exposição na Embaixada do Brasil em Bruxelas. Parte das placas foi refeita, agora em três línguas: português, francês e flamengo. Além das placas, transpus alguns dos meus contos para o espaço expositivo e apresentei um trabalho inédito, pensado já para outro suporte que não o livro, *Minha novela*, que pode ser visto no Youtube, mas sem, é claro, a ambientação da mostra (http://www.youtube.com/watch?v=dkyAYwO5r5Y). Esse texto saiu em livro pela Cultura e Barbárie, mesma editora que publicou o *Delírio*, no final de 2013, acompanhado de *fotodramas*, imagens digitais realizadas por Eduardo Sterzi a partir de fotografias de personagens de novelas já clássicas.

E a série "Pré-histórias" já teve seguimento. No primeiro semestre de 2013, ao ser convidada para a mostra "Tuiteratura", realizada no Sesc Santo Amaro, em São Paulo, elaborei o terceiro conjunto de "Pré-histórias", que, depois,

reelaborada e ampliada, resultou no livro *Nenhum nome é verdade*[72] (2016). Dado que a mostra fazia referência direta ao Twitter, pensei que seria interessante desenvolver algum projeto relacionado a essa rede social que não se limitasse a simplesmente apresentar textos com até 140 caracteres, mas que explorasse, de alguma forma, a lógica própria do meio.

Verônica Stigger. Capa de *Delírio de Damasco* (Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013)

Lembrei-me imediatamente do aplicativo That Can Be My Next Tweet, que gera, a partir do que você escreveu nos últimos tempos, seus prováveis próximos *tweets*, e de como meus *next tweets* gerados por ele me divertiram muito durante toda uma noite. Recordei que, na ocasião, havia arquivado alguns dos melhores exemplares para algum trabalho futuro. Era chegada a hora de usá-los.

Em 2014, outro convite para participar de uma exposição coletiva me fez levar adiante o projeto das "Pré-histórias". A ideia era desenvolver uma intervenção para a primeira Frestas – Trienal de Artes, promovida e realizada pelo Sesc Sorocaba. Para esse evento, elaborei aquele que talvez seja meu trabalho mais claramente político.

Menos um – foi assim que intitulei meu trabalho – pretendia ser um instantâneo e uma denúncia da violência contra os primeiros habitantes do que veio a se tornar o Brasil. No trabalho, sobrepus imagens de índios assassinados e suicidados nos últimos anos, todas elas extraídas de reportagens encontradas

72 STIGGER, Veronica. *Nenhum nome é verdade.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2016. (Coleção Megamíni).

na internet, a frases retiradas das caixas de comentários dos mesmos textos. A frase mais repetida pelos comentaristas é exatamente "Menos um".

Transpus as imagens digitais para cromo e transformei os textos em imagens, também transpostas para cromos. Numa sala retangular e escura, seis projetores de *slides* funcionavam ao mesmo tempo, mas nem todos exibiam imagens, produzindo um desnorteamento no espectador, que não sabia em qual parede apareceria a próxima imagem ou o próximo texto. O som do *slide* sendo trocado repercutia como um tiro.

Menos um já teve duas reencenações em outros formatos, que chamei de "volta[*s*] à cena do crime": a primeira na minha participação na peça *Puzzle (d)*, de Felipe Hirsch,[73] em 6 de março de 2015, na forma de uma leitura a várias vozes, pelos atores e por mim; e a segunda na remixagem que fiz da obra para a exposição coletiva "Frente à Euforia/Frente a la Euforia", realizada entre maio e julho de 2015 na Oficina Oswald de Andrade, em São Paulo, dessa vez com fotografias pregadas nas paredes e as frases difundidas em áudio gravado, incluindo um coro de muitas vezes.

No momento, estou trabalhando em outro projeto da mesma série das "Préhistórias", que deve resultar numa exposição cujo título, por ora, é "Quadras (Flávio de Carvalho,[74] 1934)".

Debate

FLORA SÜSSEKIND: Você citou o Sterzi, claro, e mencionou também o Pádua Fernandes, no seu depoimento. Então, gostaria de perguntar sobre a sua relação com os seus contemporâneos... Não necessariamente as pessoas com as quais você convive, mas aqueles que funcionam de fato como interlocutores particularmente significativos para o seu trabalho.

VERONICA STIGGER: Meu maior interlocutor é o Eduardo Sterzi, tanto na vida quanto na arte. Muito do que produzo, seja ficção, seja crítica, seja curadoria, decorre, em boa parte, das conversas que temos o tempo todo. Brincamos de dizer que vivemos num colóquio perpétuo. E é verdade. Estamos, em certa

73 Sobre Felipe Hirsch, ver nota 68, p. 199.

74 Flávio Resende de Carvalho (1899–1973), pintor, desenhista, arquiteto, cenógrafo, decorador, escritor, engenheiro, com intervenções em várias áreas, dos desenhos da "Série Trágica", tematizando a morte da sua mãe, à *Experiência nº 2* (em que caminha de boné em sentido contrário ao de uma procissão de Corpus Christi), aos projetos de um conjunto de casas na Alameda Lorena (SP) e da fazenda Capuava (em 1939) à criação do Clube dos Artistas Modernos (CAM), com Antonio Gomide (1895–1967), Di Cavalcanti (1897–1976) e Carlos Prado (1908–1992), ao Teatro da Experiência, com o qual encenaria o *Bailado do deus morto*.

medida, sempre trabalhando, mesmo quando estamos de folga, nos divertindo. Impossível separar uma coisa da outra. Trata-se aqui, claro, de um tipo muito particular de interlocução, porque muito próxima, diria até simbiótica.

Em outro patamar, ou seja, não num nível de troca, como o que mencionei, mas num nível de dívida, citaria dois grandes escritores contemporâneos, Roberto Bolaño[75] e Mario Bellatin,[76] e ainda Sophie Calle,[77] cuja obra não me parece caber num único gênero. É arte visual? Fotografia? Romance? É ficção, eu responderia. Gosto de me colocar em diálogo com a obra desses três autores: a atenção às pequenas coisas, a descrição, o dar voz aos outros, a criação de imagens, etc., que acabam resultando num modo de narrar que foge ao esperado. Não por acaso, um dos contos de *Os anões* foi pensado como se fosse mais uma resposta à pergunta que Sophie Calle fez a dezenas de pessoas em seu trabalho *Douleur exquise*. O título do conto é justamente a pergunta feita por Calle, daí ele aparecer em francês: *Quand avez-vous le plus souffert?*

MARÍLIA SOARES MARTINS: Cada livro seu tem um procedimento diferente, como se o conjunto fosse uma colagem disparatada. Há muitas vozes, e vozes por vezes que se contradizem, há uma imaginação extravagante que beira a demência (*Gran cabaret demenzial*), há vozes alheias compiladas em tom delirante (*Delírio de Damasco*), há um gosto pelo *grand-guignol* (*Os anões*), ou por um tom burlesco (*Opisanie świata*). E há sempre um exercício de humor: pelo ridículo, pelo infame, pelo absurdo, pelo grotesco... Como você percebe, como leitora, esses seus exercícios de humor? Eles são, como já anunciava o título do seu primeiro livro, a sarcástica demolição das tragédias nossas de cada dia, como variações das formas da comédia?

VERONICA STIGGER: Apesar das gargalhadas que alguns dos meus textos produzem, gosto de provocar no leitor um riso constrangido, isto é, um riso que tem vergonha de se mostrar. E como busco alcançar isso? Incluindo, nos momentos mais impróprios ou nos momentos mais terríveis, algum detalhe que possa

---

75 Sobre Roberto Bolaño, ver nota 81, p. 385.

76 Mario Alfredo Bellatin Cavigiolo, escritor nascido no México em 1960, mas criado no Peru, voltando ao país natal apenas em 1995, onde atuaria como coordenador da Área de Literatura e Humanidades da Universidad del Claustro de Sor Juana e, em seguida, como diretor da Escola Dinâmica de Escritores da Cidade do México, autor de *Salón de belleza* (1994), *Damas chinas* (1995), *Flores* (2000), *Perros héroes* (2003), *El gran vidrio* (2007), *El libro uruguayo de los muertos* (2012), entre outras obras.

77 Sophie Calle, artista e escritora francesa, nascida em 1953, com um trabalho pautado em proposições e recortes conceituais, fortemente enraizados em experiências pessoais, que se desdobram em textos, fotos, filmes, vídeos, performances, instalações. Entre seus trabalhos mais conhecidos, estão *Suite vénitienne* (1980), *L'hôtel* (1981), *Le carnet d'adresses* (1983), *Douleur exquise* (2003), *Fantômes* (1989), *Prenez soin de vous* (2007).

suscitar o humor. Creio que a infiltração indevida da comédia em lugares onde ela deveria ser evitada só reforça a tragédia. E, a meu ver, o trágico constitui uma espécie de atmosfera meio secreta de tudo que escrevo – claro, um trágico transformado, condizente com a época em que vivemos, mesmo na sua resistência a esta época. Era algo que eu, em alguma medida, sugeria já no título do meu primeiro livro, e que acho que ficará mais evidente no meu próximo livro, *Sombrio ermo turvo*.

RAÚL ANTELO: A perspectiva da imunização e da reclusão não teve muita fortuna na literatura brasileira, mesmo com exemplos tão sofisticados como *Armadilha para Lamartine,*[78] de Carlos & Carlos Sussekind, ou *O cemitério dos vivos,*[79] de Lima Barreto. Até Clarice, corriqueiramente confinada no canto patológico da narrativa introspectiva, chega a escrever, com não pouca idealização e absolutamente desimplicada do problema, que

> [...] a obra de arte é um ato de loucura do criador. Só que germina como não-loucura e abre caminho. É, no entanto, inútil planejar essa *loucura* para chegar à visão do mundo. A pré-visão desperta do sono lento da maioria dos que dormem ou da confusão dos que adivinham que alguma coisa está acontecendo ou vai acontecer. A loucura dos criadores é diferente da loucura dos que estão mentalmente doentes. Esses, entre outros motivos que desconheço, erraram no caminho da busca. São casos para médicos, enquanto os criadores se realizam com o próprio ato de loucura.[80]

Como se coloca para você essa tensão imunidade-comunidade, que gera tanta violência simbólica?

VERONICA STIGGER: Creio que há certos artistas que, se não fossem artistas, seriam psicopatas. Não sei se me incluo no grupo. Só sei que a arte, de uma maneira geral, parece dar vazão, sim, a uma modalidade de loucura, a uma forma de histeria, como propus num ensaio recente em torno da exposição "O útero do mundo",[81] e que se baseava justamente em Clarice Lispector.

---

78 *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind (de Mendonça), foi lançado originalmente pela Editora Labor em 1976.

79 *O cemitério dos vivos*, romance inacabado no qual Lima Barreto ficcionalizaria sua passagem pelo Hospício Nacional dos Alienados, no Rio de Janeiro, documentada, igualmente, em seu *Diário do hospício*, obras que teriam publicação póstuma em 1953.

80 LISPECTOR, Clarice. Loucura diferente (15.8.1970). In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p.473.

81 A exposição "O útero do mundo", com curadoria de Veronica Stigger, foi apresentada no MAM de São Paulo entre 6 de setembro e 18 de dezembro de 2016. E sua organização teve como fios condutores três conceitos extraídos da obra de Clarice Lispector – "Grito ancestral" (obras que apresentavam formas diversas de gritos), "Montagem humana" (corpos convulsionados, fragmentados,

Exposição "O útero do mundo". Curadoria: Verônica Stigger. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016. Foto: Renato Parada

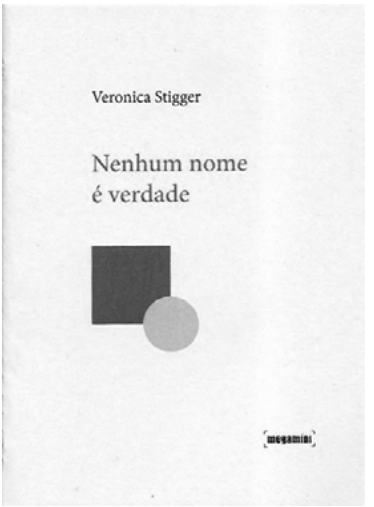
No entanto, concordo com Clarice quando ela diz que a obra, embora nascida da loucura do artista, "germina como não loucura". Mas entendo esse germinar como "não loucura", não como imunização da loucura, com a prevalência de uma espécie de superego da escrita que controlaria o desvario, mas como o necessário trabalho de linguagem e de forma que a escrita exige, a sua elaboração secundária (para tomar emprestado e fazer uma brincadeira com um termo caro à psicanálise freudiana) ou, mesmo, quem sabe, terciária.

FLORA SÜSSEKIND: O seu livro *Opisanie świata* tem como uma de suas dimensões uma revisão muito boa da prosa brasileira das primeiras décadas do século XX e de certa experiência modernista com as viagens e os relatos de viagem – em especial os de Oswald de Andrade e de Raul Bopp. Talvez você pudesse falar um pouco sobre a escolha dessa interlocução com o romance de 1920.

VERONICA STIGGER: *Opisanie świata* não deixa de ser uma homenagem – torta, imaginativa, poética – ao modernismo de modo geral e aos relatos de viagens de modo particular. Acho que há uma vontade de experimentação nesse período da história artística e literária brasileira que ainda não foi de todo esgotada. E me interessa muito a experimentação. Creio que a tarefa do escritor deveria ser sempre testar, forçar, esgarçar os limites da literatura.

transformados, indefinidos) e "Vida primária" (formas de vida elementares, fungos, folhagens, mas também umbigos, coração, vagina).

Em *Opisanie świata*, a exemplo de meus livros de contos, várias formas, literárias e não literárias, se imbricam: ele se constitui a partir de cartas, poemas, notícias, vinhetas, narrativas em terceira e em primeira pessoa, além de lançar mão de imagens, como postais e anúncios de jornal. Nele, também está presente uma característica que vinha se acentuando nos meus últimos trabalhos, *Os anões*, *Massamorda* e, principalmente, *Delírio de Damasco* e *Nenhum nome é verdade*, que é a montagem de citações, a construção do texto, em certa medida, a partir da apropriação de vozes alheias. Isso tem muito a ver com a tradição do romance modernista que o livro evoca e invoca. São quase sempre romances feitos a partir da paródia e da montagem de outras formas textuais, muitas dessas sendo recuperações de experiências prévias dos seus autores. Isto está no *Ulysses,* de Joyce, no *Macunaíma,* de Mário de Andrade, no *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade.



Verônica Stigger. Capa de *Nenhum nome é verdade* (Rio de Janeiro: Coleção Megamíni/7Letras, 2016)

MARÍLIA SOARES MARTINS: Em *Opisanie świata* (que quer dizer, como você já assinalou, *Descrição do mundo*, em polonês, descrição de um mundo em que o protagonista, como os leitores, se sente estrangeiro), as vinhetas e ilustrações são partes essenciais dessa narrativa de viagem que começa na Polônia e termina na Amazônia, em busca de um filho doente, e o livro tem um jeito de *road movie*. Já *Delírio de Damasco* surgiu de uma instalação visual nos tapumes do Sesc 24 de maio, em São Paulo. Como você pensa a relação entre narrativa visual e narrativa verbal?

VERONICA STIGGER: A ideia do enredo de um livro, pelo menos para mim, vem sempre acompanhada da forma ou das formas que ele deverá ter. Não são coisas separadas, a história e a forma – inclusive gráfica – como ela é narrada. Pensei, por exemplo, *Gran cabaret demenzial* como um espetáculo, em que um número sucede outro. Por isso, como falei no meu depoimento, o livro não tem sumário, mas um programa, e vem todo ilustrado. Com *Os anões*, queria que o próprio livro se tornasse mais um de seus personagens. Por isso, o livro é pequeno, atarracado, impresso em papel cartonado, o mesmo usado em livros infantis (aliás, por conta disso, e para não ser confundido com um livro infantil, ele é todo em preto e branco).

Quanto a *Opisanie świata*, imaginei sua abertura como a de um filme, em que se exibissem primeiro as imagens da Polônia (de onde a narrativa parte), seguidas das cartas, que são como a primeira cena antes dos créditos iniciais (o título do livro em duas páginas). Só depois é que vêm as epígrafes, a dedicatória, os capítulos...

Com *Delírio de Damasco*, a história é um pouco diferente. Aí, levei a experimentação para além do texto escrito, transportando-a para fora do formato livro. Como já mencionei anteriormente, o projeto original era de uma intervenção em placas de madeira colocadas sobre os tapumes da unidade do Sesc que estava em construção na Rua 24 de Maio, em São Paulo. E só depois se tornou livro.

EDUARDO STERZI: Você é amplamente reconhecida, com direito a prêmios e que tais, em duas áreas de atuação, como escritora e como curadora de exposições de arte. Como você concebe a relação entre essas suas duas atividades?

VERONICA STIGGER: São duas atividades que, para mim, estão absolutamente imbricadas. O convite para fazer minha primeira curadoria, da exposição "Maria Martins: metamorfoses"[82] (MAM-SP, 2013), veio quando terminava de escrever *Opisanie świata*, que partia justamente de minhas pesquisas de pós-doutoramento, em que me debruçava simultaneamente sobre as esculturas de Maria, especialmente as da série *Amazônia*, com a qual abriria a exposição (e dizia respeito à região para a qual se dirige o protagonista no romance), e sobre as gravuras de Roman Opalka, que levavam o título que roubei para meu livro. Além dessa exposição (que levou o Grande Prêmio da Crítica da APCA e o

82 A exposição "Maria Martins: metamorfoses", com curadoria de Veronica Stigger, foi apresentada no MAM-SP entre 10 de julho e 15 de setembro de 2013 e procurava focar nas mudanças, perceptíveis na obra da artista. Sobretudo a partir de sua terceira exposição individual, em 1943, marcada por suas "enredadas" e "escuras formas" escultóricas e pela expansiva presença do universo amazônico e de temática associada à metamorfose. Observando-se, segundo as palavras da curadora, "a transformação da própria forma artística e do material utilizado, como se a Amazônia exigisse, ao ser figurada, um modo novo de se expressar".

Prêmio Maria Eugênia Franco, concedido pela ABCA para melhor curadoria do ano), realizei duas outras: "Variações do corpo selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo"[83] (Sesc Ipiranga), em cocuradoria contigo, e "O útero do mundo" (MAM-SP, 2016).

Exposição "Variações do corpo selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo". Curadoria: Verônica Stigger e Eduardo Sterzi. Sesc Ipiranga, 2015 e 2016. Foto: Eduardo Sterzi

Há duas características que gostaria de ressaltar em todas elas e que, me parece, estão intimamente associadas ao meu trabalho como ficcionista: o caráter, digamos, literário delas e o corpo como centro da reflexão.

Quanto à primeira característica, há sempre, programaticamente, muito texto nas exposições que organizo. Na de Maria Martins, pontuei toda a exposição com citações de Euclides da Cunha, Alberto Rangel,[84] Raul Bopp, Mário de Andrade, Clarice Lispector, além da própria Maria, a fim de mostrar como sua

83 A exposição "Variações do corpo selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo", com imagens de autoria do antropólogo, foi realizada de 30 de agosto de 2015 a 17 de janeiro de 2016 no Sesc Ipiranga em São Paulo, com curadoria de Eduardo Sterzi e Veronica Stigger, e exibiu, publicamente, pela primeira vez, cerca de 380 registros fotográficos feitos pelo antropólogo, ligados tanto a colaborações realizadas por ele, com o cineasta Ivan Cardoso, o artista plástico Hélio Oiticica e o poeta Waly Salomão, quanto ao seu trabalho como etnólogo, com os índios Araweté, Kulina, Yanomami e Yawalapíti.

84 Alberto do Rego Rangel (1871–1945), escritor e engenheiro brasileiro, formado pela Escola Militar do Rio de Janeiro, em 1899. Comandante de brigada de artilharia durante a Revolta da Armada, responsável por projetos de engenharia no Maranhão e no Pará, viveria, em seguida, no Amazonas, trabalhando como diretor geral de Terras e Colonização e como secretário do governo de Antônio Constantino Nery. Autor de *Inferno verde (cenas e cenários do Amazonas)* [1908], *Sombras n'água: vida e paisagens no Brasil equatorial* (1913), *Quinzenas de campo e guerra* (1915), entre outras obras.

obra se achava em sintonia com todo um pensamento brasileiro moderno (não só modernista) da forma como formação incessante.

Fiz questão também de realçar o lado escritora de Maria Martins, exibindo não apenas os seus três livros publicados (*O planeta China*; *Brama, Gandhi e Nehru* e *Deuses malditos I – Nietzsche*), como os artigos veiculados no *Correio da Manhã* e os textos incluídos em catálogos, entre os quais se destacam um poema e relatos ficcionais de oito personagens da mitologia amazônica.

Exposição "Maria Martins: metamorfoses". Curadoria: Verônica Stigger. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. Foto: Vicente de Mello

Em "Variações do corpo selvagem", citações tiradas dos livros e das entrevistas concedidas por Eduardo Viveiros de Castro[85] eram o fio condutor dos conjuntos de fotografias apresentados.

Em "O útero do mundo", três conceitos extraídos da obra de Clarice Lispector, entendida ali por mim como uma escritora-filósofa, serviram de oriente

85 Eduardo Batalha Viveiros de Castro, antropólogo e professor de etnologia do Museu Nacional, nascido em 1951, no Rio de Janeiro. Formado em ciências sociais pela PUC-Rio, cursaria o mestrado e o doutorado no Museu Nacional (UFRJ), com dissertação sobre os Yawalapíti do Alto Xingu e tese sobre a cosmologia dos Araweté, um povo Tupi-Guarani do Pará, com o qual residiu em 1981–1982. Seu trabalho, no campo da etnologia, voltou-se para os estudos de parentesco, corporalidade, temporalidade, cosmologia, guerra, e, ao longo dos anos 1990, em estudos como *From the enemy's point of view: humanity and divinity in an Amazonian society* (Chicago: University of Chicago Press, 1992) e "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio" (1996), tem se voltado sobretudo para desdobramentos da teoria do "perspectivismo ameríndio". Autor, ainda, entre outros livros, de *Araweté: os deuses canibais* (1986), *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (2002), *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural* (2015), *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* (2014), escrito em coautoria com Déborah Danowski.

ao percurso da exposição e à sua divisão em três núcleos: "Grito ancestral", "Montagem humana" e "Vida primária".

Quanto à segunda característica, o corpo era o elemento central nas três exposições. Em todas elas e em cada uma a seu modo, tratava-se de um certo corpo selvagem, isto é, um corpo que não se conforma às regras, às condutas e, em casos-limite, até à anatomia do, digamos assim, corpo ocidental padrão. Eram sempre corpos indomáveis.

FLORA SÜSSEKIND: Eu vi você, Veronica, lendo um poema seu, num seminário em Buenos Aires – e era muito boa a leitura –, aliás, participamos juntas de uma leitura[86] também, feita por não atores, da peça *O beijo no asfalto,*[87] de Nélson Rodrigues, que foi dirigida pela Bia Lessa[88] em Paraty há uns dez anos... Então, eu queria pedir a você para falar um pouco sobre as experiências de oralização dos seus próprios textos – se há uma volta dessa experiência de se ouvir falando sobre o seu processo de escrita.

VERONICA STIGGER: Gosto de ler em voz alta meus textos ficcionais, porque, na leitura, posso dar o ritmo e a entonação que pensei para cada parte, para cada personagem – um ritmo e uma entonação que pode ser imaginada de maneira completamente diferente pelo leitor. Há uma certa musicalidade da escrita que se explicita quando a vocalizamos. E isso me interessa muito. Ao vocalizar, isto é, ao interpretar um texto na acepção mais funda de *interpretar*, dá-se talvez o sentido mais próprio ao que se escreveu. No entanto, como não sou atriz (estou longe disso), tenho sempre a impressão de que, não interessa se empresto voz

86 A leitura foi realizada no dia 7 de julho de 2007.

87 *O beijo no asfalto*, peça de Nelson Rodrigues (1912–1980), publicada em 1960 e encenada pela companhia Teatro dos Sete, em 1961, com direção de Gianni Ratto e elenco que incluía os atores Fernanda Montenegro, Sergio Britto, Ítalo Rossi, Fernando Torres, Oswaldo Loureiro e Suely Franco, entre outros.

88 Beatriz Ferreira Lessa (Bia Lessa), atriz, encenadora, diretora de cinema, curadora, nascida em São Paulo em 1958, responsável pela direção, entre outros espetáculos, shows, óperas, de *A terra dos meninos pelados* (1983), *Ensaio nº 1* (1984), *Ensaio nº 2 – o pintor* (1985), *Ensaio nº 3 – ideias e repetições – um musical de gestos* (1986), *Ensaio nº 4 – os possessos* (1987), *Orlando* (1989), *Cena de origem* (1989), *Suor Angélica* (1990), *Cartas portuguesas* (1991), *Viagem ao centro da Terra* (1993), *Homem sem qualidades* (1994), *As três irmãs* (1998), *Casa de bonecas* (2002), *Medeia* (2004), *Formas breves* (2009), instalação/espetáculo *Grande sertão: veredas* (2017). Entre seus trabalhos de curadoria, há a exposição "Que nem eu. Que nem quem?" na Faap, em São Paulo, o Pavilhão do Brasil na Expo 2000 em Hanôver, o Módulo Barroco da "Mostra do Redescobrimento do Brasil", a exposição "Claro e explícito" no Itaú Cultural, a exposição "*Grande sertão: veredas*", no Museu da Língua Portuguesa, o Pavilhão Humanidades 2012 (Rio + 20), a exposição "Territórios", no CRAB (Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro). Dirigiu, igualmente, ao lado de Dany Roland, os filmes *Crede-mi* (1997) e *Então morri* (2017).

a Opalka ou Bopp ou Domitila, o sotaque será sempre gaúcho – e isso estraga um pouco o efeito. Porque a interpretação, nesse sentido, é não só misturar a nossa voz com as vozes dos personagens, é também misturar o que vem com a voz – a personalidade? –, idealmente numa via de mão dupla, indo do autor aos personagens, mas também dos personagens ao autor.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Além do humor, seus textos têm outra marca forte: a da colagem de vozes, o que aproxima as suas histórias do teatro. Creio que a Flora comentou essa dimensão coral em 2013 num artigo que saiu em *O Globo*.[89] Você tem um caderninho de notas, com as frases que ouve no dia a dia? Como se arma esse conjunto na sua imaginação? Quando é que você sabe se essas vozes devem virar peça de teatro ou não? Como você decide a estrutura da narrativa? E como é, para você, a experiência de ver seus textos encenados no teatro?

VERONICA STIGGER: Sim, tenho vários caderninhos de notas. Não saio sem algum deles na bolsa. Anoto tudo que me interessa. Estou sempre prestando atenção a tudo que está acontecendo à minha volta. Em outras palavras, sou extremamente indiscreta: ouço as conversas dos outros. Quanto mais sussurradas são, mais apuro o ouvido. Assim vou colecionando e montando meu coro de vozes.

E é curioso você me perguntar sobre o momento em que o coro de vozes deve virar peça, porque, nos últimos meses, venho pensando justamente em levar eu mesma para o teatro a peça "Mancha" (de *Sul*), a ser interpretada por duas atrizes e por dois coros formados só de Caróis, já que Carol é o nome das duas personagens – e coros à moda antiga, grega. Não sei se dará certo, nem se algum teatro quererá abrigar a peça. Mas, por enquanto, está me divertindo muito a ideia desse excesso de duplicação ou reduplicação de vozes.

MARÍLIA SOARES MARTINS: O seu primeiro livro, *O trágico e outras comédias*, foi publicado em Portugal, antes de sair no Brasil. Seu livro *Sul* foi publicado antes na Argentina, em 2013, e depois no Brasil, em 2016. Quais as diferenças entre o público brasileiro e os leitores estrangeiros na recepção dos seus livros? Qual a diferença de publicar antes noutro país e depois no Brasil?

VERONICA STIGGER: Quando *O trágico e outras comédias* foi lançado em Portugal, eu não cheguei a ir lá para o lançamento. Portanto, não tive contato direto com o público leitor de lá. Assim como não tive contato com os leitores das revistas e das antologias em que contos meus foram publicados fora do Brasil. Mas, na época do lançamento em Portugal, recebi um e-mail engraçadíssimo de um

89 Trata-se de "Coros dissonantes: objetos verbais não identificados", publicado no suplemento Prosa & Verso do jornal *O Globo* na edição de 21.09.2013.

leitor português, que, além de ressaltar minha suposta semelhança física com a Mônica do Maurício de Souza... (a edição portuguesa traz uma foto minha na folha de rosto), dizia que, por falta de dinheiro, ainda não tinha comprado o livro, mas que, aproveitando o fato de o volume ser curto, o lera numa livraria e havia gostado dos contos. Também fiquei sabendo, por meio dos meus editores, dos comentários de alguns leitores e críticos – felizmente, favoráveis. Quanto ao *Sul*, por conta do lançamento em Buenos Aires, li o poema final do livro, "O coração dos homens", e os presentes pareceram gostar (ou disfarçaram bem). A tiragem foi pequena e soube que já está esgotada.

Curiosa foi a recepção em Bruxelas, quando participei do Europalia.[90] Na Bélgica, os mediadores das conversas de que participei, que tinham lido meus livros, atentaram para contos que passaram despercebidos pelos críticos brasileiros. A jornalista Alma De Walsche,[91] que conduziu uma entrevista comigo em Antuérpia, por exemplo, havia ficado impressionada com "Festa de casamento" (de *Gran cabaret demenzial*), que é um conto sobre racismo, um texto que estranhamente não teve a mesma repercussão no Brasil. Outro conto que havia chamado a atenção dela era "Argumentum chronologicum", também um texto com uma carga política mais evidente. Nele, uma antropóloga apresenta os resultados de sua pesquisa sobre um povo imaginário, os Jakoo, que adoram o deus I-Ih, controlador do tempo. Isso me fez ver que a resposta do público pode ser bem diferente: vai depender sempre do lugar e da cultura em meio à qual o texto será lido.

ALEXANDRE NODARI: As suas ficções são permeadas de uma violência desmedida, muitas vezes injustificada, absurda. Todavia, parece que há nela algo de diferente daquela apresentada por Rubem Fonseca, por exemplo, em que o cinismo parece ser a regra. Como você veria o modo como a violência aparece em seus textos? Qual a relação entre ela e a violência onipresente das sociedades ocidentais contemporâneas, especialmente a brasileira?
VERONICA STIGGER: Vivemos num país que, há mais de 500 anos, vem dizimando seus índios, em que a vida frequentemente parece não valer nada. Somos campeões mundiais de linchamentos, de latrocínios, de mortes em acidentes de trânsito, e ninguém parece ligar muito para isso. Recentemente, saiu

90 Sobre o Festival Europalia.Brasil, ver nota 82 da página 385.

91 Alma De Walsche, jornalista belga, que trabalha na *MO* Magazine*, escrevendo, em especial, sobre temas ecológicos, políticas climáticas e energéticas, mas também sobre a América Latina, região na qual viveu por cinco anos, em trabalho de cooperação de desenvolvimento com o Equador. Recebeu o prêmio de jornalismo Filip Decock em 2002 por artigo sobre a migração equatoriana para os EUA, e, em 2013, ganharia o Prêmio FRDO por uma série de artigos sobre desenvolvimento sustentável.

uma pesquisa que mostra que mais de 500 mulheres são vítimas de agressão física por hora. Por hora! Outra pesquisa, veiculada há algum tempo, mostrava que um homossexual é assassinado, por ser homossexual, a cada 26 horas. E quando um crime desses ganha destaque, percebemos que, mesmo os que exigem "justiça" nas redes sociais, nas portas dos tribunais ou em frente às casas dos acusados – ou seja, como público perante um público – no fundo parecem estar desempenhando um papel muito previsível num espetáculo deprimente.

Em função de tudo isso, diria que a violência aparece em meus textos como uma espécie de catarse. A tragédia passa sempre por aí, se Aristóteles estava certo, e a minha literatura, como de resto grande parte da literatura brasileira de que gosto, tem um núcleo trágico, que vem da relação inevitável com a sociedade em que ela é produzida. Contudo, há diferenças no modo como essa violência será tratada.

Em Rubem Fonseca,[92] como você bem observou, há um cinismo – um cinismo que creio estar geralmente associado a uma relação de classes. A violência ali é reflexo da imensa desigualdade de nossa sociedade, como se vê muito claramente, por exemplo, em três de seus mais conhecidos e exemplares contos: "Feliz Ano Novo", "O cobrador" e "Passeio noturno". Nos meus textos, acredito que essas relações de classes não estejam num primeiro plano, que é ocupado por uma dimensão mais primeira, propriamente corpórea.

Acho que, em alguma medida, encaro a violência sobretudo como uma potencialidade dos corpos, algo intrínseco ao próprio fato de ser corpo. Daí que, nos meus contos, o corpo se quebra, se deforma, se desmonta. E não necessariamente depende de uma força externa para que isso aconteça. Muitas vezes a agressão ao corpo vem do próprio corpo agredido. "Domitila" talvez seja o texto em que isso fica mais explícito: ao longo de um passeio de carro com o namorado, a protagonista vai se automutilando, deixando pelo caminho pedaços do próprio corpo agredido.

Poderia citar muitos outros exemplos, como Mário Sérgio (*O trágico e outras comédias*), cujas partes do corpo crescem quando diante de algum estranho; o homem do casal de "Curta-metragem", que se atira pela janela; os corpos que caem (e provavelmente se espatifam no chão) em "Teleférico" (ambos de *Os anões*), entre outros. Como disse, frequentemente, são os próprios personagens que infligem a violência a si mesmos ou que se entregam a ela voluntariamente,

---

92 José Rubem Fonseca, contista, romancista e roteirista brasileiro, nascido em Juiz de Fora em 1925. Autor de *O caso Morel* (1973), *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1969), *Feliz Ano Novo* (1975), *O cobrador* (1979), *O buraco na parede* (1995), entre outras obras.

como os personagens do capítulo "Netuno é um bom camarada", de *Opisanie świata*. Com a Constança do conto "2035", de *Sul*, fica evidente também certo caráter sacrificial que há em alguns casos de agressão ao corpo em meus textos. É como se eu estivesse dando a ver uma violência anterior às relações de classe, algo ancestral, que talvez produza as próprias relações violentas de classe como epifenômeno.

CARLOS ALBERTO MATTOS

ERYK ROCHA

O encontro entre Eryk Rocha e Carlos Alberto Mattos, um crítico cuja militância pelo cinema brasileiro se iniciou em fins dos anos 1970 e que tem acompanhado a trajetória de Eryk Rocha como cineasta desde o filme *Rocha que voa*, de 2002, foi planejado por muito tempo no âmbito do projeto Cultura Brasileira Hoje: Diálogos. A conversa entre os dois ilumina não apenas a trajetória de um dos cineastas com produção das mais significativas dos anos 2000, mas também a formação de um crítico cujo trabalho se desdobra em curadorias, criação de festivais, estudos monográficos, e acompanha a produção brasileira desde o período da ditadura civil-militar, passando tanto pelo período de travamento da indústria cinematográfica pós-anos Collor quanto pela expansão regional e pelo aparecimento de novos nomes e novas formas de produção e realização no século XXI.

A conversa se realizaria, afinal, sob a forma de mesa[1] de encerramento do seminário Ensaio/Política/Ficção: Práticas, Tensões, Confluências, que aconteceu na Fundação Casa de Rui Barbosa em 17 de junho de 2016, evento organizado, em parceria interinstitucional, por Flora Süssekind (FCRB/Unirio), Tânia Dias (FCRB), Beatriz Resende (UFRJ) e Juliana Pamplona (bolsista de pós-doutorado da UFRJ). O tempo restrito da mesa e a qualidade da discussão, voltada, a pedido nosso, sobretudo para a noção de filme-ensaio, nos sugeriram, na época, a necessidade de uma expansão da conversa e de um novo depoimento conjunto para inclusão na edição da série de encontros em dupla realizados pelo Centro de Pesquisa da FCRB desde 2004.

Por questões de agenda – como no caso dos depoimentos de Eduardo Escorel e Paulo Henriques Britto –, acabamos planejando dois encontros separados, nos quais, no entanto, retomamos várias questões em que o trabalho do cineasta e o do crítico dialogam direta ou indiretamente. A conversa com Carlos Alberto Mattos foi gravada em 14 de fevereiro de 2017, e dela participaram Aline Soares, Bia Lessa, Flora Süssekind (via presença digital), Marília Soares Martins e

1 Incluímos aqui, como anexo, a transcrição da conversa sobre filme-ensaio realizada no fim da tarde de 17 de junho de 2016 na Sala de Cursos da FCRB, no Rio de Janeiro.

Rosane Nicolau, em encontro realizado na casa de Bia Lessa, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. A conversa com Eryk Rocha reuniu Ana Carolina Carvalho Nascimento, Carlos Alberto Mattos, Flora Süssekind, Marília Soares Martins e Rosane Nicolau, e foi realizada e registrada em 6 de julho de 2017, na casa do crítico Carlos Alberto Mattos, na Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro.

Depoimento de Carlos Alberto Mattos

CARLOS ALBERTO MATTOS: Nasci em Salvador, Bahia, em 1954. Mas estudei no Rio, na Universidade Federal Fluminense (UFF). Quando cheguei na idade de entrar na universidade, já estava muito decidido a não entrar na área das ciências exatas. Esse foi o critério fundamental. Onde é que não tem matemática, onde é que não tem física, onde é que não tem química? Então, jornalismo tornou-se uma possibilidade. E como eu já gostava muito de ler jornal e gostava de escrever, gostava de lidar com o texto, e com a possibilidade de esse texto ser lido rapidamente por outras pessoas, optei por jornalismo. No início, eu achava que ia seguir a carreira de jornalista, que iria para alguma redação de jornal... Entrei na UFF em 1974, saí em 1977. Mas esse tempo de faculdade foi o período em que eu me estabeleci mesmo como cinéfilo, em que cultivei a minha cinefilia. Sei que essa cinefilia vem da infância, como acontece com a maioria dos críticos.

Começa com uma brincadeirinha de cinema como garoto. Quando eu era garoto, saíam no jornal uns anúncios de filmes que estavam em cartaz. Eram uns anunciozinhos, aqueles tijolinhos de cinema. E eu cortava aqueles anúncios, tirava a parte em que vinham os nomes dos cinemas, onde os filmes estavam passando, e deixava só a parte dos cartazes dos filmes, as frases da crítica, os nomes dos atores. Eu pregava aquilo na parede do meu quarto. E no alto estava escrito: Cine Mattos. Isso com sete, oito anos. Eu vim para o Rio com sete anos de idade, em 1961.

No Rio, comecei a ir ao cinema. Na Bahia, eu nunca tinha ido ao cinema. Aliás, tinha ido uma única vez para ver *O pequeno polegar*. E saí correndo, morrendo de medo porque as coisas caíam em cima de mim, vindas da tela. Foi uma experiência terrível. Minha mãe teve que me retirar da sala do cinema antes de o filme acabar. Parecia que viria a ser realmente um inimigo do cinema. Mas no Rio eu voltei a ir ao cinema. Fui ver *A noviça rebelde*[2] umas cinco vezes

2 *A noviça rebelde* (*The sound of music*), filme musical norte-americano dirigido e produzido por Robert Wise. Baseado no livro *The story of the Trapp Family Singers*, de Maria von Trapp, e roteirizado por Ernest Lehman, com canções de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II, tendo Julie Andrews e Christopher Plummer como protagonistas, o filme se passa na Áustria no ano de 1938 e trata da

seguidas. Eu achei aquilo um deslumbramento: aquelas músicas lindas, aquelas pessoas correndo naquelas colinas, aquela liberdade de Salzburgo... Acho que peguei a minha paixão por cinema e por viagem ali, na sala do cinema, assistindo *A noviça rebelde*. E essa cinefilia se acentuou com a descoberta da *nouvelle vague*,[3] do cinema mais intelectual, mais cerebral, durante a faculdade. Eu também descobri, nessa época, o cinema brasileiro. E comecei a escrever sobre cinema brasileiro, escrevia para mim, para trabalhos de faculdade. Até que um desses artigos foi parar nas mãos de um amigo meu escritor, o Victor Giudice.[4]

Nessa época, eu já trabalhava no Banco do Brasil e Giudice era funcionário do banco. O artigo era sobre os livros que estavam disponíveis para venda sobre cinema brasileiro. Naquela época, eram muito poucos. E Giudice levou o artigo para o jornal *A Tribuna da Imprensa* para ser publicado no suplemento literário, que saía aos sábados e era editado pela Maria Amélia Mello.[5] Foi meu primeiro artigo publicado em jornal. Maria Amélia gostou e pediu que eu fizesse mais um. Eu fiz mais uns dois ou três. Eu estava concluindo o curso de jornalismo e precisava, para tirar o diploma, de um certificado de estágio numa redação de jornal. A essa altura, entre 1974 e 1977, eu já havia perdido completamente a vontade de trabalhar em redação de jornal. Vi que não era exatamente o que eu pensava, que tinha idealizado tudo aquilo. Combinei então com Hélio Fernandes Filho, que era o editor da *Tribuna da Imprensa*, filho do Hélio Fernandes, o dono do jornal, que escreveria críticas de cinema por um ano, em troca de um certificado de estágio no jornal. Com isso, eu tirei meu diploma e fiquei seis anos escrevendo para a *Tribuna da Imprensa* de graça. Publicava de três a quatro críticas por semana. Acho que podemos partir desses anos de formação para a nossa conversa...

---

relação entre uma noviça, as sete crianças das quais está encarregada e o pai viúvo de todas elas, um oficial da marinha aposentado. Em meio à paisagem bucólica e à trilha musical, configura-se simultaneamente, como pano de fundo histórico, a ascensão do nazismo.

3 Sobre a *nouvelle vague*, ver nota 106, p. 213.

4 Victor Marino del Giudice (1934–1997), escritor, crítico, músico e professor brasileiro, autor de *Necrológio* (1972), *Os banheiros* (1979), *Bolero* (1985), *Salvador janta no Lamas* (1989), *Museu Darbot e outros mistérios* (1994), *Sétimo punhal* (1995).

5 Maria Amélia Mello, jornalista, formada pela PUC-Rio, autora do livro de contos *Às oito, em ponto*. Foi editora do Suplemento Literário da *Tribuna da Imprensa* nos anos 1970 e, na década seguinte, criou e dirigiu o Centro de Cultura Alternativa, voltado para a preservação da produção independente no Brasil dos anos 1970–1980. Trabalhou por trinta anos na Editora José Olympio, e desde 2015, exerce a função de editora literária na Editora Autêntica.

Debate

BIA LESSA: Você escrevia sempre de graça na *Tribuna*?

CARLOS ALBERTO MATTOS: De graça. Seis anos sem receber um centavo.

BIA LESSA: E apaixonado por aquilo?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Apaixonado completamente por aquilo. Eu trabalhava no Banco do Brasil e então eu não dependia da crítica para viver.

BIA LESSA: E o que você fazia no banco?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Eu entrei primeiro num outro banco, menor, chamado Banco Lar Brasileiro, em 1970. Eu era paupérrimo. Minha mãe era empregada doméstica e eu tinha que começar a trabalhar logo para tirá-la daquele batente. Eu fui trabalhar em banco porque era o que tinha à disposição para arrumar emprego. E trabalhei cinco anos no Banco Lar Brasileiro, na burocracia mesmo. Depois, fiz um concurso e passei para o Banco do Brasil. Trabalhava no setor burocrático da agência Centro, no Rio de Janeiro, onde hoje é o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Minha primeira mesa de trabalho no Banco do Brasil corresponde ao que hoje é mais ou menos a sétima ou oitava fila do cinema do CCBB.

BIA LESSA: Caramba! Era no primeiro andar?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Era ali no primeiro andar... Enfim, fiquei seis anos trabalhando para a *Tribuna* e depois comecei a escrever para o *Jornal do Brasil*, para *O Globo* e para a revista *Isto É*. E houve um período em que eu colaborei com *O Pasquim*, que era um dos jornais mais conhecidos da imprensa alternativa. Depois veio a internet. E passei a escrever críticas para o *site* no.com.br. Aí fui me tornando conhecido como crítico de cinema. E sempre trabalhando no Banco do Brasil.

Consegui então uma transferência para trabalhar na biblioteca do banco. Era uma biblioteca sobre comércio exterior. Foi onde eu conheci Rosane Nicolau,[6] minha mulher. Da biblioteca, eu fui para a redação da revista da Cacex, onde trabalhei como jornalista da área econômica. Em 1989, foi quando se criou o primeiro Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, e eu me candidatei para trabalhar lá. Fui chamado, então, para cuidar da área de cinema e vídeo. Fui coordenador da área de cinema durante um tempo e depois me tornei coordenador geral de artes. Saí em 1997 e continuei meu trabalho de crítico

6 Rosane Nicolau, escritora, autora de *Outrorretratos* (2012), *Margem de erro* (2013), *Para não dizer que ficou sem título* (2016).

na imprensa. Depois, eu me aposentei como jornalista, mas continuo como crítico de cinema até hoje.

A imprensa escrita saiu da minha vida por volta de 2008. *O Globo* foi o meu último lugar de trabalho na imprensa escrita. A crítica de *O Globo* tinha como símbolo aquele bonequinho, que podia estar de pé aplaudindo, podia estar dormindo na cadeira ou saindo do cinema... Era horroroso. Eu estava muito insatisfeito com aquela ideia de atribuir uma figurinha de desenho ao que o crítico tinha pensado diante do filme. Acho aquilo uma coisa horrorosa. E ela é muito gráfica. Você pode colocar o bonequinho dormindo na cadeira, o que é um desrespeito total.

BIA LESSA: E aquilo não quer dizer nada.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Aquilo vira a avaliação, a apreciação do filme. Estava muito insatisfeito com esse modelo de crítica, e, além disso, comecei a me indispor com a linha política do jornal *O Globo*. Por isso eu parei de escrever para o jornal. Eu tinha um *blog*, no *Globo online*, chamado *DocBlog*. Foi o primeiro espaço dedicado a documentários na internet brasileira. Criei o *DocBlog* em 2006 e levei até 2008. Depois que saí de *O Globo*, o *DocBlog* também terminou. Então, em 2009, eu criei o meu *site* particular, que está até hoje no ar: <www.carmattos.com>.

BIA LESSA: No Centro Cultural Banco do Brasil, você cumpria uma função de curadoria, não é?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Sim. Curadoria da programação das salas de cinema e vídeo.

BIA LESSA: Isso deve ter sido bacana...

CARLOS ALBERTO MATTOS: Foi muito bom! Eu retomei a minha curadoria lá do Cine Mattos, de quando era pequenino. Mas com a grande liberdade para criar uma programação que, depois, virou padrão para uma série de espaços culturais que hoje funcionam com retrospectivas de cineastas, mostras temáticas, festivais de cinema. Ali, no CCBB, começou a se espalhar pela programação de cinema o que antes existia apenas nas cinematecas. A programação de repertório era típica da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio. E um espaço que não era cinemateca, como o CCBB, criou esse modelo de mostras sucessivas, de grandes retrospectivas, e de mostras de filmes com debates. Essa foi a grande novidade do CCBB, e para mim essa foi realmente uma experiência fantástica. Começamos a fazer essas retrospectivas de cineastas brasileiros: Glauber Rocha,[7]

7 Sobre Glauber Rocha, ver nota 8, p. 569.

Paulo César Saraceni,[8] Joaquim Pedro de Andrade...[9] Depois, fizemos retrospectivas de cineastas internacionais. Também criamos ali no CCBB o Anima Mundi, o maior festival de animação da América Latina.

BIA LESSA: E o festival de documentários É Tudo Verdade?

CARLOS ALBERTO MATTOS: O festival É Tudo Verdade nasceu de uma conversa minha com Amir Labaki.[10] Era um bate-papo de dois amigos, ambos críticos de cinema, que gostavam muito de documentário. Ele lamentava que não existisse nenhum festival sobre documentário, nem uma só mostra focada em documentários no Brasil. E a produção cinematográfica brasileira sempre foi muito rica e diversificada na área de documentários. Amir dizia: "Penso nisso o tempo todo! Os documentários aparecem aqui e ali em mostras dispersas, e não há uma reunião dessa produção riquíssima brasileira." Eu então disse a ele: "Prepara um projeto de mostra de documentários e traz para mim, traz para cá, para o CCBB. Tenho certeza de que vamos aprovar esse projeto". E assim, no ano seguinte, em 1994, começou o festival. Então, o CCBB da década de 1990 foi muito marcante na vida cultural do Rio e de São Paulo. Fizemos o festival É Tudo Verdade, fizemos o Anima Mundi...[11] E fizemos várias outras mostras que hoje já não existem, como a mostra Cine Sul, com foco em cinema latino-americano.

BIA LESSA: O que eu acho interessante naquela época do CCBB, e que depois se perdeu, é o fato de que o CCBB também produzia espetáculos e eventos. Ali não era só um lugar de exibição. Com a sua curadoria, o CCBB produziu muita coisa. A programação de teatro, por exemplo, mudou radicalmente na década de 1990, e a produção teatral do CCBB foi muito importante para isso. Não se

---

8 Paulo César Saraceni (1932–2012) cineasta, roteirista, ator e produtor de cinema carioca, uma das figuras fundamentais do cinema novo. Foi também crítico nos anos 1950. Dirigiu, entre outros filmes, *Porto das Caixas* (1962), *A casa assassinada* (1970), *O viajante* (1998), *Capitu* (1967).

9 Sobre Joaquim Pedro de Andrade, ver nota 34, p. 578.

10 Amir Labaki (1963), crítico de cinema, jornalista, curador, um dos criadores de É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários. Formado em cinema pela Escola de Comunicações e Artes da USP, dirigiu os documentários *Um intelectual no cinema: Eduardo Escorel* (2005) e *27 cenas sobre Jorgen Leth* (2008). Autor, entre outros livros, de *Person por Person* (2002), *É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário* (2005), *O cinema do real* (2005, com Maria Dora Mourão), *Introdução ao documentário brasileiro* (2006).

11 Anima Mundi é um festival internacional de animação que costuma acontecer no mês de julho no Rio de Janeiro e em São Paulo. O evento começou em 1993 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, onde recebeu sete mil pessoas e exibiu 144 filmes. Em 1997, foi realizada a primeira edição em São Paulo. Atualmente, é um dos maiores festivais de animação do mundo.

pode falar do teatro brasileiro da década de 1990 sem mencionar o CCBB... E os espetáculos que foram produzidos ali tiveram muita repercussão.

CARLOS ALBERTO MATTOS: No teatro, havia produção. Mas na área de cinema não. Exceto por algumas participações pequenas da Fundação Banco do Brasil. Na área de cinema, a produção de um festival tinha o sentido de fomentar a circulação de um tipo de cinema que não circulava até então.

BIA LESSA: E na área de artes?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Acho que houve algo muito importante nos anos 1990: a regularidade das exposições independentes de alto nível de qualidade, além de ter um espaço permanentemente exibindo artes plásticas. Havia uma programação muito variada, com instalações, com mostras de arte eletrônica, de videoarte... Nomes como Bill Viola[12] e Gary Hill[13] tiveram trabalhos exibidos no Brasil pela primeira vez no CCBB. Abrimos um espaço de videoarte, que foi a segunda sala do Rio, depois da experiência pioneira do curador Marcello Dantas,[14] que criou uma sala[15] de exibição de videoarte em Copacabana. As duas experiências foram pioneiras na década de 1990, a de Marcello Dantas e a do CCBB. O espaço de videoarte do CCBB foi a segunda sala a manter uma programação regular equalizando os valores entre vídeo e cinema.

---

12 Bill Viola, videoartista nascido em Nova York, em 1951. Um dos artistas mais importantes cuja obra tem por base a relação com os meios audiovisuais eletrônicos contemporâneos. Entre videoinstalações, ambientes auditivos e performances, destacam-se, entre outras obras, *The Quintet Series* (2000), *Observance* (2002), *Love/Death The Tristan Project* (2004–2006), *Ocean without a shore* (2007), *Bodies of light* (2009).

13 Gary Hill, escultor, *performer* e videoartista norte-americano nascido em 1951. Entre suas obras, algumas das mais conhecidas são *Inasmuch as it is always already taking place* (1990), *Between cinema and a hard place* (1991), *Dervish* (1993–1994), *Reflex chamber* (1996), *Midnight crossing* (1997), *Anotações sobre as cores* (1998), videoinstalação que dialoga com a reflexão de Ludwig Wittgenstein, *Wall Piece* (2000), *Remembering Paralinguay* (2000), videoinstalação em colaboração com Paulina Wallenberg.

14 Marcello Dantas, designer, curador de exposições, diretor de documentários, nascido no Rio de Janeiro em 1967. Formado em cinema e televisão pela New York University, com pós-graduação em telecomunicações interativas pela mesma universidade, é diretor de programação da Japan House São Paulo e diretor da Magnetoscópio Produções. Foi curador de exposições de Bill Viola, Gary Hill, Jenny Holzer, Shirin Neshat, Laura Vinci, Tunga, Peter Greenaway, Rebecca Horn, Anish Kapoor, Antony Gormley, além de mostras históricas como "Antes – Histórias da Pré-História e arte da Africa", no CCBB, de "50 Anos de TV e +" e de "Bossa na Oca" no Parque do Ibirapuera, de "Paisagem carioca" no MAM-RJ, entre outros trabalhos. Foi responsável, ainda, pela concepção de museus como o da Língua Portuguesa, em São Paulo, o do Homem Americano, na Serra da Capivara, no Piauí, o Museu do Caribe, na Colômbia, a Fundación Telefónica em Buenos Aires, a Japan House, em São Paulo.

15 Trata-se da Magnetoscópio, sala de vídeo criada, nos anos 1990, por Marcello Dantas em Copacabana, na Rua Siqueira Campos, no centro comercial que abriga diversos antiquários.

Havia uma grande discussão na época sobre se vídeo seria uma arte inferior ou não, se seria equiparado à televisão ou não... Então, a decisão de criar essa área de videoarte no CCBB foi pioneira, com eventos de arte eletrônica, com mostras de vídeo, com a série *Videoautor*, trazendo grandes autores de vídeo para apresentar suas obras, discutir com a plateia, etc. E fomos ganhando a consciência da mudança que se produzia ali, à medida que todas as iniciativas foram tendo repercussão e que aumentava a procura que a gente ia recebendo de projetos, de ideias. O CCBB virou um grande ancoradouro de projetos, de sonhos e de desejos das várias áreas da cultura na década de 1990.

BIA LESSA: E depois do CCBB, surgiram muitos outros centros culturais.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Muitos centros culturais. Aí virou moda criar centro cultural. Aí surgiram o Centro Cultural dos Correios, o Centro Cultural da Caixa Econômica Federal...

BIA LESSA: E como foi que esse período acabou? Como foi a sua saída do CCBB?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Saí do CCBB em 1997. Eu já estava bastante desgastado. A direção do CCBB havia mudado no início de 1996. Saiu Reinaldo Benjamin, que foi o primeiro diretor de lá, saiu Luiz Geraldo Dolino, que era diretor da área de artes. Houve uma certa ciumeira do pessoal de Brasília em relação à independência e à autonomia que o CCBB estava conquistando em relação à direção geral do Banco do Brasil. Então, houve em 1995 o entendimento de que o CCBB tinha que ser um instrumento de conquista de clientela para o Banco do Brasil. O CCBB não era destinado a vender o produto Banco do Brasil para os clientes, mas poderia ser usado, de acordo com essa nova visão, para propagar a marca Banco do Brasil. E isso deveria ser feito através da promoção de espetáculos e exposições que dessem muito público, que fossem um sucesso de massa. Isso matou a programação inovadora que havia sido tentada até então.

BIA LESSA: Ai, que tristeza...

CARLOS ALBERTO MATTOS: E principalmente começaram a vir burocratas de Brasília para se instalarem no poder dentro do CCBB. E aí eu logo me indispus com alguns ali e comecei a ser boicotado. Em 1997, eu estava bem desconfortável, louco para sair dali, e também estava muito cansado. Era um trabalho pesado, feito com uma equipe pequena... A área de cinema era muito trabalhosa. Eu estava chateado. Quando veio um plano de demissão voluntária, eu embarquei com o maior prazer. Fui trabalhar como *freelancer*, escrever meus livros...

FLORA SÜSSEKIND: Há o costume de se operar tradicionalmente no Brasil com uma divisão muito marcada entre crítica universitária e crítica militante, e não

apenas na área cinematográfica. Não que não sejam exercícios críticos diversos. Mas um crítico como o Jean-Claude Bernardet, por exemplo, costuma criar um problema para essa separação, assim como criavam Paulo Emílio Sales Gomes,[16] e tantos outros críticos e estudiosos do cinema. Você tem sido um dos críticos militantes mais atuantes desde os anos 1980, trabalhando em jornal, fazendo *blogs*, interferindo na programação e na repercussão dos filmes. Tem também publicado estudos voltados para questões e obras específicas. Então eu queria pedir para você falar um pouco sobre como você vê a crítica de cinema hoje no Brasil?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Eu acho que, sem dúvida, existem essas duas linhagens de crítica no Brasil. E, principalmente dos anos 1980–1990 para cá, quando os estudos de cinema na área acadêmica resultaram em trabalhos de grande repercussão, essa divisão ganhou novos contornos. A Socine, Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema, faz anualmente seminários com comunicações de gente de todo o Brasil. Há estudos fantásticos sobre cinema, um fenômeno que floresceu muito nos últimos vinte anos. Formou-se uma geração realmente de acadêmicos pensando cinema, e muitos deles publicam, em *blogs* ou em *sites* de crítica, parte do seu trabalho, da sua produção acadêmica. Essa produção é vertida principalmente para livros, para teses de pós-graduação, para ensaios longos, trabalhos de fôlego. E há, sim, um outro lado da crítica de cinema, que se chama de militante, que é essa crítica do dia a dia, de acompanhar o mercado, de acompanhar as tendências, de acompanhar o pensamento imediatamente contemporâneo do cinema.

FLORA SÜSSEKIND: A crítica que é feita no calor da hora.

CARLOS ALBERTO MATTOS: No calor da hora, exatamente. Refletir a quente sobre o que está pintando nas telas. Agora existe também uma convergência desses dois campos da crítica de cinema. Jean-Claude Bernardet é dos que fazem essa convergência: ele tem um *blog* e sempre comenta no calor da hora sobre filmes. Além disso, além dos livros que publicou, volta e meia ele publica críticas em jornal, um trabalho que agora anda meio abandonado, depois que ele começou a participar de filmes. Bernardet teve um trabalho muito frequente como crítico de jornal e como ensaísta de jornal. E se você pega, por exemplo, a revista eletrônica *Cinética,*[17] também encontra ali alguns acadêmicos que produzem

16 Sobre Paulo Emílio Sales Gomes, ver nota 102, p. 211.

17 A Cinética é uma revista de cinema e crítica, fundada em 2006, que passaria, em 2016, por uma grande reformulação editorial.

resenhas críticas. Atualmente, essa contribuição acadêmica aparece mais em publicações independentes na internet. Jornais e revistas impressos praticamente aboliram essa produção ensaística. Só muito esporadicamente aparece um ensaio ou outro, uma pensata ou outra, num caderno especial impresso de fim de semana...

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas não é o seu caso. O seu caso é muito mais de intervenção, de embate ali, no calor da hora...

CARLOS ALBERTO MATTOS: É verdade. Isso me veio dessa experiência de escrever para a imprensa desde muito novo. Na *Tribuna da Imprensa,* eu escrevia de três a quatro artigos por semana. Por isso, até hoje, tenho essa prática de ver um filme e, enquanto o filme está rolando na tela, já estou com o texto se formando na minha cabeça. E, quando o filme acaba, eu gosto de ir imediatamente para o computador escrever. Comigo não tem aquela conversa: "Deixa eu pensar um pouco, deixa o filme bater em mim". Não. Eu vou para o computador imediatamente. E tomo notas sempre durante a sessão, fico sempre com um bloquinho, anoto palavras-chave que me lembrem cenas depois, e também para me lembrar daquilo que estou percebendo e sentindo durante o filme. Eu vou anotando e, às vezes, ao escrever, nem olho para o bloquinho porque está tudo ainda fresco na minha cabeça. Claro que esses textos são muito diferentes dos textos que desenvolvo depois, como, por exemplo, os que eu escrevia para a revista *Filme Cultura,*[18] uma revista da qual eu cheguei a editar alguns números, já que, depois que o Gustavo Dahl[19] faleceu, eu herdei honrosamente o cargo de editor da revista. Os textos para revistas são mais elaborados, são mais longos também. Publiquei textos longos na *Filme Cultura* e na *Cinemais*, que era uma

18 A revista *Filme Cultura*, dedicada à investigação e à reflexão sobre o cinema brasileiro, foi lançada em 1966, sofrendo, no entanto, diversas interrupções ao longo das suas cinco décadas de circulação. Interrompida, mais uma vez, em 2013, seria retomada em 2016, reduzindo-se o número dos exemplares impressos e procurando-se ampliar os acessos a um portal que reuniria o acervo integral da publicação.

19 Gustavo Dahl (1938–2011), cineasta, crítico, montador e gestor público da área cinematográfica, nascido na Argentina e naturalizado brasileiro. Estudou no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma, e frequentou o curso de cinema etnográfico do Musée de l´Homme, ministrado por Jean Rouch. Dirigiu *O bravo guerreiro* (1968), *Uirá, um índio em busca de Deus* (1975), *Missão Artística Francesa* (documentário, 1981), entre outros filmes.

revista que eu dirigia junto com o José Carlos Avellar,[20] o Geraldo Sarno[21] e a Ivana Bentes.[22]

BIA LESSA: Aquela revista era incrível, a *Cinemais*.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Era uma "revista-livro". Ali você tem uma embocadura diferente, tem um tempo diferente, e uma crítica do filme muito mais aprofundada, ampliada. É uma crítica que se encaminha para o campo do ensaio. Mas eu gosto desse trabalho do dia a dia, um trabalho de resposta rápida. Então, atualmente, no meu *blog* ou na minha página no Facebook, eu publico esses textos de intervenção. Hoje mesmo, por exemplo, eu vi, depois do almoço, o filme dinamarquês *Land of mine* [*Terra de minas*], que concorreu ao Oscar 2017 de melhor filme estrangeiro. Assisti ao filme, sentei no computador e escrevi ali uns quatro ou cinco parágrafos sobre o filme. Em meia hora, escrevo um texto desses. Para mim, isso é importante para pensar o filme. Eu peguei essa prática desde a época da *Tribuna da Imprensa*. É claro que, às vezes, saem comentários que podem ser equivocados, ser precipitados. Mas para mim é importante esse exercício.

---

20 José Carlos Avellar (1936–2016), jornalista e crítico de cinema carioca, que escreveu por mais de vinte anos no *Jornal do Brasil*, participando igualmente de revistas como *Cinemais* e *El Ojo Que Piensa*. Nos anos 1960 e 1970, dirigiu o curta *Treiler* (1965) e codirigiu *Destruição cerebral* (1977), com Nick Zarvos e Joatan Vilela; e *Viver é uma festa* (1972) com Tereza Jorge, Isso Milan, Manfredo Caldas e Alvaro Freire. Trabalhou como diretor de fotografia de *Manhã cinzenta* (1969), de Olney São Paulo, e de *Triste trópico* (1974), de Arthur Omar. Autor de *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil* (2007), *Glauber Rocha* (2002), *A ponte clandestina – teorias de cinema na América Latina* (1995), *Deus e o diabo na terra do sol* (1995), *O cinema dilacerado* (1986), *Imagem e ação, imagem e som, imaginação* (1982), *Pai país, mãe pátria* (2016).

21 Geraldo Sarno, roteirista e diretor de cinema brasileiro, nascido em Poções, Bahia, em 1938, autor de documentários como *Viramundo* (1965), sobre a migração de nordestinos para São Paulo, *Tudo isto me parece um sonho* (2008), sobre a vida do general José Ignácio de Abreu e Lima, a série A Linguagem Cinematográfica, sobre alguns diretores de cinema brasileiros, como Carlos Reichenbach, Ana Carolina, Walter Salles, Ruy Guerra e Júlio Bressane. Além de outras produções como *Viva Cariri!* (1970), *Segunda-Feira* (1975), *Iaô* (1976), *Coronel Delmiro Gouveia* (1977), *A terra queima* (1984), *Deus é um fogo* (1987), *O último romance de Balzac* (2010).

22 Ivana Bentes, crítica de cinema, ensaísta, professora e pesquisadora brasileira, nascida em 1964. Graduada em comunicação social (1986), concluiu o doutorado, com a dissertação *Percepção e verdade: da filosofia ao cinema* (1991), e o doutorado em comunicação, com a tese *Cartas ao mundo: teoria e biografia na obra de Glauber Rocha* (1997), na Universidade Federal do Rio de Janeiro. É autora, entre outros trabalhos, da edição de *Cartas ao mundo; Glauber Rocha* (1997), de *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista* (1996), de *Avatar: o futuro do cinema* e a *ecologia das imagens digitais* (2010). Foi coeditora das revistas *Cinemais: Cinema e Outras Questões Audiovisuais* e *Global* (Rede Universidade Nômade), e apresentou *Curta Brasil* (1998–2010), programa dedicado à exibição de filmes de curta e média-metragem, que era veiculado pela TVE Brasil.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você tem a repercussão imediata disso, algum cineasta liga para você?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Só cineastas conhecidos, amigos. A maioria nem sabe que o texto existe ou nem liga. Meu *blog* www.carmattos.com é visto regularmente, diariamente, por cerca de 200 pessoas. Não é muito. Mas há um público que acompanha as publicações. Um dia desses, por exemplo, eu publiquei um comentário sobre *No intenso agora,*[23] documentário de João Moreira Salles.[24] Foi o primeiro texto sobre esse filme. Luiz Carlos Merten[25] publicou o dele, horas depois de mim, no jornal *O Estado de S. Paulo*. Como eu publiquei primeiro, minha crítica teve muita repercussão. O *blog* Carmattos chegou a 398 visitas no dia da publicação da crítica. E o texto continua no ar, continua a ser lido. Então é interessante o fato de, num *blog*, você poder quantificar a repercussão em números e em tempo real.

BIA LESSA: E teve alguma vez que você reescreveu a sua crítica, sentiu vontade de escrever de novo sobre o mesmo filme?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Houve filmes que mereceram mais de um artigo sim. O documentário *Santiago*, de João Moreira Salles, por exemplo, foi um dos filmes sobre os quais eu escrevi dois ou três artigos diferentes. Reescrevi lembrando de coisas novas, repensando cenas e diálogos. Mas isso é exceção. Porque os filmes não param de entrar em cartaz, não param de chegar... Em geral, só reescrevo quando vou preparar um ensaio ou um artigo para um catálogo. Esta semana, estava escrevendo um texto sobre *Os três macacos*, do cineasta turco Nuri Bilge Ceylan,[26] uma obra-prima, filme maravilhoso que eu vi há uns dez anos. Mas vai ter uma mostra sobre o cinema do Ceylan e me pediram um texto sobre o filme. Então eu fui rever, e aí, quando você vê de novo, tanto tempo depois, você vai repensar, vai relacionar com a obra toda do cineasta, com outras referências, e o resultado não é um texto imediato, não pode mais ser imediato. Por isso, eu acho que são duas linhas diferentes de

---

23 *No intenso agora*, documentário em longa-metragem de João Moreira Salles, lançado em 2017.

24 Sobre João Moreira Salles, ver nota 24, p. 574.

25 Luiz Carlos Merten, jornalista e crítico de cinema nascido em Porto Alegre, em 1945. Foi crítico de cinema no jornal *Folha da Manhã*, comentarista e editor de artigos sobre cinematografia no *Diário do Sul* e atualmente trabalha no jornal *O Estado de S. Paulo*. Autor dos livros *Anselmo Duarte: o homem da Palma de Ouro* e *Cinema: entre a realidade e o artifício* (2003).

26 Nuri Bilge Ceylan, roteirista, montador, fotógrafo, diretor, produtor de cinema turco, nascido em Istambul em 1959. Um dos maiores cineastas turcos contemporâneos, responsável, entre outros filmes, por *A pequena cidade* (1998), *Sono de inverno* (2014), *Os três macacos* (2008), *Distante* (2003), *Era uma vez na Anatólia* (2011).

crítica, a do ensaio e a do artigo de mídia. Mas dá para fazer as duas coisas, tem mão para fazer as duas coisas.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Quem são os seus companheiros nessa crítica de militância?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Temos ótimos críticos militantes atualmente. Poderia citar Luiz Zanin,[27] Luiz Carlos Merten, Inácio Araújo,[28] Rodrigo Fonseca,[29] Pedro Butcher,[30] Marcelo Janot,[31] André Miranda...[32] E tem muita gente pelos estados brasileiros afora, fora do eixo Rio-São Paulo, como Luiz Joaquim,[33] Renato Félix...[34] A Abracine, Associação Brasileira de Críticos de Cinema, tem mais 200 associados, pessoas que escrevem regulamente sobre filmes.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você também participa de júris de festivais de cinema no Brasil inteiro. Essa é outra militância no cinema...

CARLOS ALBERTO MATTOS: Eu viajo muito e participo de muitos festivais de cinema. Mas há quem viaje mais do que eu, como o Luiz Zanin ou o Luiz Carlos Merten, por exemplo. Zanin e a mulher, Maria do Rosário, vivem de festival em festival, pelo Nordeste brasileiro principalmente. Zanin hoje é praticamente um jornalista de cobertura de festivais de cinema. É claro que ele

---

27 Luiz Zanin Oricchio estudou psicologia e filosofia na USP, fez pós-graduação em psicanálise e atua como crítico de cinema no jornal *O Estado de S. Paulo*. Autor de *Guilherme de Almeida Prado: um cineasta cinéfilo*, de *cinema de novo: Um balanço crítico da retomada* (2003), *Fome de bola: cinema e futebol no Brasil* (2006), entre outros livros.

28 Inácio Araújo, crítico de cinema e escritor, nascido em São Paulo em 1948. Trabalha na *Folha de S. Paulo* desde 1983 e é autor de *Hitchcock, o mestre do medo* e *Cinema, o mundo em movimento*.

29 Rodrigo Fonseca, repórter e crítico de cinema, fundador do portal Almanaque Virtual e colunista do *site* Omelete. Autor de *Meu compadre cinema* (2005), sobre Nelson Pereira dos Santos, *Cinco mais cinco* (2007), *Como era triste a chinesa de Godard* (2011).

30 Pedro Butcher, jornalista, professor e pesquisador voltado para a história do cinema e o mercado cinematográfico, autor de *Rio, eu te amo: 11 diretores em ação* (2015), *Cinema brasileiro hoje* (2005), *Abril despedaçado: história de um filme* (2001).

31 Marcelo Janot (1970), jornalista, crítico de cinema e DJ. Graduado em comunicação social pela PUC-Rio, iniciou a carreira jornalística em 1992 no suplemento de cultural da *Tribuna da Imprensa*, trabalhando, em seguida, no *Jornal do Brasil*, em *O Dia*, na Editora Abril, no canal Multishow, no canal Telecine, no *site* criticos.com.br. Desde 1994, tem se dedicado simultaneamente ao trabalho como DJ.

32 André Miranda, jornalista e crítico de cinema do jornal *O Globo*, autor de *Novas vidas secas* (2013).

33 Luiz Joaquim da Silva Júnior, jornalista, cineasta e professor na Universidade Católica de Pernambuco, nascido em 1970. Colaborador da *Folha de Pernambuco* e do *site* Cinema Escrito, dirigiu *Eiffel* (2008) e *O homem dela* (2010).

34 Renato Félix, jornalista, editor de cultura e crítico de cinema no jornal *Correio da Paraíba*.

também escreve sobre filmes que são lançados no circuito comercial. Mas o forte dele é a cobertura de festivais. Então, diante do Zanin, diante do Merten, eu sou um sedentário.

BIA LESSA: Você gosta de participar desses júris de festivais?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Mais ou menos. Eu gosto às vezes porque, de alguma forma, é um convite para ver os filmes, etc. Mas a função de julgar é muito chata. E acaba virando sempre uma queda de braço entre alguns membros do júri, sempre aparece uma briga. Muitas vezes eu saio insatisfeito ou sinto que os outros estão insatisfeitos com aquele resultado.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eu queria falar um pouco sobre a sua atividade como crítico de documentário. Você escreveu o *DocBlog* porque escolheu uma especialidade, o documentário. Claro que você fala também de ficção, mas prefere ser um crítico de documentário. Então, como você diferencia ficção e documentário? E por que você prefere o documentário? E, mais uma pergunta, o que é para você um bom documentário?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Eta... [*risos*]. Teríamos que chamar o Avellar! A crítica de documentário foi uma contingência que surgiu quando nós criamos o festival É Tudo Verdade. A partir das sucessivas edições do festival, eu fui usufruindo esse prazer de ver documentários. Antes disso, eu já tinha um interesse muito grande na relação entre cinema e realidade. Filmes que mexem com a relação entre representação e registro, que mixam esses registros, que os confundem, que dialogam com eles, sempre me interessaram muito. Para mim, por exemplo, os filmes do Abbas Kiarostami[35] são excitação pura.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Porque o cinema do Kiarostami está sempre confundindo os dois registros, sempre entre o documentário e a ficção.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Exatamente. E eu acho que o documentário está sempre "em trânsito", entre uma coisa e outra. Essa é a questão fundamental. Porque não existe, a rigor, diferença fundamental entre ficção e documentário. Há exceção, talvez, quando se trata da experimentação abstrata, de filmes de risco, como os que Norman McLaren[36] fazia. É um cinema que trabalha com luz pura, com um risco, com imagens abstratas que não têm indexação com o real. Tirando isso, todo cinema tem um teor de documentário, até o desenho

35 Sobre Abbas Kiarostami, ver nota 44, p. 44.

36 Norman McLaren (1914–1987), cineasta escocês radicado no Canadá, um dos mais importantes realizadores voltados para a animação artística, responsável por filmes como *Hen-Hop* (1942), *Neighbours* (1952), *A chairy tale* (1957), *Pas de deux* (1968), *Line: horizontal* (1962), *Opening speech* (1969), entre outras obras.

animado, até o Pluto[37] de Walt Disney. Há um cachorro ali porque há uma referência a uma representação do cachorro que nós reconhecemos como real. Então tem um quê, um fator documental que está ali. E assim você vai num crescendo de fator documental, até você chegar no registro puro e simples, que é esse que você está fazendo aqui com a sua câmera de vídeo, que não tem intervenção alguma na cena filmada, a não ser o corte do quadro e as perguntas que você me faz e que direcionam minhas respostas.

Eu não estou aqui falando o que eu quero. Eu não estou aqui vivendo minha realidade, eu não estou aqui sendo exatamente quem eu sou em casa. Então, mesmo aqui, nesse registro tão cru, tão puro, tem muito de representação, da minha parte e da parte de vocês que falam comigo, da parte do da parte do equipamento que vocês estão usando. Então, a diferença aí é de grau, não é diferença de espécie. Há uma diferença de grau, um escalonamento de graus. E, quando eu me interesso pelo documentário, estou me interessando pelo modo como esses graus estão sendo trabalhados. Qual é a relação que o filme estabelece com a realidade e que gera essa sequência de imagens que eu estou vendo?

Na ficção, acontece a mesma coisa, quando eu sei que Abbas Kiarostami vai para a estrada e trabalha com pessoas que não são atores. Quando Kiarostami pega um ator para representar um cineasta que está viajando em busca do garoto que representou no filme anterior, e esse ator é ele mesmo, que está procurando de fato um garoto, que fez um filme com ele antes, *Onde fica a casa do amigo?* e, no filme *E a vida continua*, encontramos esse ator indo procurar um garoto, e tudo ocorre porque houve um terremoto no Irã e ele não sabe se o garoto está vivo, já que ele morava numa aldeiazinha pobre, lá no interior, nós vemos estas sequências de imagens e perguntamos: onde é que está o limite entre ficção e realidade? Onde é que está o limite entre encenação e registro de uma busca? O que é ficção? O que é realidade? Quando esse limite é questionado, também é interrogada a fronteira entre documentário e ficção. E começamos a pensar num hibridismo entre ficção e documentário. Então, esse hibridismo me interessa muito. É o mesmo hibridismo que se encontra no filme *Crede-mi,*[38] da Bia Lessa. Onde é que termina a realidade daquelas pessoas, onde é que começa o teatro, onde é que uma coisa está sendo tomada pela outra?

---

37 Pluto, personagem de desenhos animados da Walt Disney Productions, criado em 1930, que teve por modelo um cão da raça *bloodhound* e que apareceria em mais de cem filmes, na maioria deles acompanhando Mickey Mouse.

38 *Crede-mi* é o título de um filme dirigido por Bia Lessa e pelo músico e ator Dany Roland, que foi lançado em 1997, no qual trabalham com uma adaptação do romance *O eleito* (1951), do escritor alemão Thomas Mann (1875–1955), recriado, por eles, em *workshops* com não atores no interior do Ceará.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Define-se então o bom documentário como aquele que faz essas perguntas, que interroga os seus limites...

CARLOS ALBERTO MATTOS: Eu acho que sim. É claro que existem excelentes documentários de puro registro, de pura conversa. *Edifício Master*, do Eduardo Coutinho,[39] por exemplo. É uma obra-prima de documentário brasileiro. E Coutinho tem um dispositivo, que substitui o roteiro. Ele não tem roteiro, ele tem um dispositivo. O dispositivo é essa decisão prévia à filmagem, de ir para um prédio em Copacabana e fazer um filme só com moradores daquele prédio. Ele tem um dispositivo que condiciona toda a filmagem, tudo que vai entrar no filme. E a partir daí, coleciona cenas e histórias e conversas maravilhosas sobre a vida, os sonhos, os medos, os delírios de moradores de Copacabana. É um documentário de registro: ele liga a câmera e conversa com os seus personagens.

Mas há documentários de Eduardo Coutinho que vão além desse registro, como é o caso de *Jogo de cena*, lançado em 2007. Ali existe algo mais, algo que transcende esse registro, essa busca, esse dispositivo. Tem algo que mexe com a fronteira entre documentário e ficção. Primeiro, Coutinho publicou um anúncio de jornal e entrevistou 83 mulheres que atenderam ao anúncio para que contassem suas vidas diante de uma câmera. Depois, ele selecionou 23 delas para serem filmadas no Teatro Glauce Rocha. E em seguida, convidou atrizes para interpretarem, cada uma a seu modo, o texto extraído das falas daquelas mulheres. E misturou depoimentos originais e monólogos interpretados pelas atrizes. Trata-se então de um filme que mistura depoimento e dramaturgia, pessoas que narram suas vidas e atrizes que interpretam personagens. E todo o tempo está a pergunta: o que é dramaturgia e o que é depoimento? O que é teatro e o que é memória? Ali existe algo mais. E esse hibridismo para mim é mais estimulante, mais excitante. Tenho prazer em ver, em escrever sobre *Jogo de cena*.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Essa mistura entre documentário e dramaturgia já estava nos primeiros filmes de Eduardo Coutinho, já estava em *Cabra marcado para morrer*, de 1984.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Sem dúvida. E é interessante pensar como esse hibridismo se manifesta em diferentes filmes do Eduardo Coutinho. Desde *Cabra marcado para morrer*, lá está a procura dos personagens de uma história de ficção, que estava sendo rodada no passado e foi interrompida pela violência do Golpe Militar de 1964, pela censura, pela perseguição aos camponeses e aos

39 Sobre Eduardo Coutinho, ver nota 28, p. 576.

atores do filme original. O documentário tenta retomar aquelas filmagens vinte anos depois, buscando o destino dos participantes daquele filme censurado, que misturava atores e camponeses. Então existem vários níveis de linguagem: atores interpretavam personagens numa peça filmada em 1964, camponeses trabalhavam como atores naquela época, e depois o filme busca rastrear o que aconteceu com aqueles atores e camponeses, deixando entrever a realidade brasileira ao longo de vinte anos da história recente do Brasil, justamente os anos da ditadura civil-militar das décadas de 1960 e 1970. É um filme que interroga dramaturgia e depoimento, e também narrativa ficcional e narrativa histórica.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você dedicou livros monográficos a Eduardo Coutinho, Vladimir Carvalho,[40] Mário Carneiro,[41] Jorge Bodanzky.[42] São cineastas muito diferentes, com uma produção cinematográfica bastante diferente. Seria possível, por exemplo, pensar numa oposição entre os documentários de Eduardo Coutinho e Vladimir Carvalho, por exemplo...

CARLOS ALBERTO MATTOS: É possível sim, claro.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Entre os cineastas do cinema novo, há também estilos muito diferentes de documentários.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Sim, você tem razão. Há estilos e abordagens muito diferentes. Os meus livros também foram motivados por razões diversas, escritos em épocas diferentes. No caso do livro sobre Eduardo Coutinho, eu fui convidado para escrever o ensaio pelo Américo Santos, diretor do Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, que na época tinha cacife para editar livros. A cada ano, eles editavam livros sobre um realizador, um ano era sobre um português, outro ano era sobre um brasileiro. O livro foi lançado no festival, fomos eu e o Coutinho para Santa Maria da Feira lançar o livro. Isso foi genial. E foi uma sorte minha receber esse convite.

---

40 Vladimir Carvalho, documentarista paraibano, nascido em 1935, um dos mais importantes cineastas brasileiros modernos, ligado, nos anos 1960, ao cinemanovismo e ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) de Salvador, onde cursava filosofia na Universidade Federal da Bahia, dirigiu, entre outros filmes, *Romeiros da guia* (coautoria com João Ramiro Mello, 1962), *A bolandeira* (1967), *O país de São Saruê* (1971), *Incelência para um trem de ferro* (1972), *Quilombo* (1975), *Mutirão* (1975), *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), *Negros de cedro* (1998).

41 Sobre Mário Carneiro, ver nota 196, p. 250.

42 Jorge Bodanzky, cineasta, roteirista e fotógrafo nascido em São Paulo, em 1942. Formado pela Escola de Cinema de Ulm, na Alemanha, diretor de *Iracema: uma transa amazônica* (1974), *Gitirana* (1976), *Jari* (1980), *Os Mucker* (1978), *O terceiro milênio* (1982), *Igreja dos oprimidos* (1986), *A propósito de* Tristes Trópicos (1990), *No meio do rio, entre as árvores* (2010), *Sociologia da crise* (2011), entre outros filmes.

Depois, escrevi um livro sobre cinema de ficção, mais especificamente sobre Carla Camurati,[43] para a Coleção Aplauso, editada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Foi Maria do Rosário Caetano[44] quem me convidou. Eu me interessei pelo trabalho de Carla Camurati porque tinha visto o filme *Carlota Joaquina* e ela tinha feito a ópera *La serva padrona*. Em seguida, eu voltei aos documentários e escrevi em sequência livros sobre Vladimir Carvalho, Jorge Bodanzky e Maurice Capovilla.[45]

BIA LESSA: Muito diferentes.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Bastante diferentes, bastante diferentes. Mas todos nutridos ali nesse chão comum do cinema novo. Vladimir Carvalho com um cinema social, político, intervencionista. Ao mesmo tempo, Vladimir tem um cinema parecido com o do Eduardo Coutinho, na medida em que é ele que está diante da câmera, conversando com as pessoas o tempo todo. Coutinho não ficava muito diante da câmera, ficava muito atrás da câmera...

BIA LESSA: Mas estava nos filmes.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Sem dúvida. A presença dele é notável e é notada o tempo todo nos filmes.

BIA LESSA: Isso faz a diferença.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Faz a diferença, claro. E no caso do Vladimir, também faz diferença. Há um aspecto um tanto negligenciado no trabalho dele, e que tem uma importância muito grande, que é a introdução de ferramentas ficcionais no documentário brasileiro. Isso acontece desde 1970, desde *O país de São Saruê*, um dos mais celebrados filmes dele. Nesse sentido, Vladimir Carvalho foi um pioneiro desse hibridismo entre documentário e ficção no cinema brasileiro.

---

43 Carla de Andrade Camurati, atriz e cineasta brasileira, nascida no Rio de Janeiro em 1960. Dirigiu, entre outros trabalhos, os curtas *A mulher fatal encontra o homem ideal* (1987) e *Bastidores* (1990) e os longas *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), *Copacabana* (2001), *Irma Vap: o retorno* (2006).

44 Maria do Rosário Caetano, jornalista e pesquisadora de cinema. Formada em jornalismo e letras pela Universidade de Brasília (UnB), colaboradora da *Revista de Cinema* e do jornal *Brasil de Fato*. Autora de *Cinema Latino-Americano: entrevistas e filmes* (1997), *João Batista de Andrade: alguma solidão e muitas histórias* (2003), *Fernando Meirelles: biografia prematura* (2005) e *Marlene França: do sertão da Bahia ao clã Matarazzo* (2010).

45 Maurice Capovilla, ator, roteirista, produtor e cineasta brasileiro, nascido em 1936, diretor de *Bebel, garota propaganda* (1968), *O profeta da fome* (1970), *Noites de Iemanjá* (1971), *Vozes do medo* (1972), *O jogo da vida* (1977), *O boi misterioso e o vaqueiro menino* (1980), *Harmada* (2003).

MARÍLIA SOARES MARTINS: *O país de São Saruê* teve forte repercussão e foi censurado na época.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Foi censurado sim. Passava uma imagem fortíssima da miséria brasileira. Mas ali já havia sequências em que ele forjava situações para que, através de uma encenação, se revelasse uma verdade. Tinha mil recursos operísticos, como o uso da música e de uma poética que transcendia aquela abordagem rústica do registro da miséria. Então, Vladimir tem um documentário híbrido. E tem um cinema de intervenção política: ele fez um filme sobre o senador Teotônio Vilela e outro sobre José Américo de Almeida, que, além de escritor, era também político, tendo sido senador e governador da Paraíba. Vladimir fez um cinema de intervenção política desde a época da ditadura militar e nos anos mais duros de repressão e censura.

Depois, mais tarde, ele se dedicaria a um cinema mais biográfico, tendo feito filmes sobre o escritor José Lins do Rego, sobre o artista plástico Cícero Dias. É um documentarista de biografias e que aprecia as figuras que são temas de seus filmes. Vladimir é um documentarista do afeto, ele é muito afetivo com os personagens que escolhe tematizar.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você não acha que a diferença entre os cinemas de Vladimir Carvalho e de Eduardo Coutinho está na ênfase que Coutinho dá à dramaturgia, fazendo um documentário de cunho muito mais teatral do que Vladimir Carvalho?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Bem, acho que a vida real, na verdade, não interessava muito para o Coutinho.

BIA LESSA: Uma coisa é filmar um copo d'água numa situação corriqueira; outra é filmar um copo d'água no meio do deserto. O copo d'água ganha outra importância. O copo d'água se torna dramático. Há uma dramaturgia que envolve essa cena. Nesse sentido, o cinema do Coutinho é teatral.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Eduardo Coutinho faz um cinema que vai à rua, que busca os lugares onde tudo ocorreu, busca locações reais. Então nem tudo é teatro. Ao mesmo tempo, o próprio teatro tem um sentido particular em alguns de seus filmes. Em *Jogo de cena* (de 2009), ele traz as pessoas para o teatro. Em *Últimas conversas* (2015), ele põe as pessoas dentro de uma salinha também. Na maioria dos filmes, ele é que vai em busca dos personagens e de suas histórias. Ele é que transforma aquele espaço num teatro. Em *Santa Marta* (1987), ele passou duas semanas no Morro Dona Marta, na Zona Sul carioca; em *Santo forte* (1999), Coutinho vai à favela Vila Parque, do Rio, para narrar experiências religiosas; em *O fim e o princípio* (2005), Coutinho vai para a

Paraíba com nada, com zero de pesquisa, para descobrir lá um filme para fazer. Ele foi ao lugar para conhecer pessoas e histórias.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Em todos esses filmes, ele usa um método.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Sim, Coutinho usa um dispositivo nesses filmes. Ele tem uma proposta: "Vou para a Paraíba sem pesquisa nenhuma e vou encontrar alguém que me ajude a fazer um documentário lá". Ou então: "Vou para esse edifício fazer um filme sobre moradores desse edifício de Copacabana".

MARÍLIA SOARES MARTINS: Ou então: "Vou recuperar o filme que eu ia fazer, que se chamava *Cabra marcado para morrer*".

CARLOS ALBERTO MATTOS: Ou então: "Vou fazer um filme que se passa todo numa noite de virada do século e do milênio, num lugar que é o Morro da Babilônia, e chamar o filme de Babilônia 2000". Havia sempre um dispositivo no cinema de Eduardo Coutinho. Era o que ele chamava de "prisão".

MARÍLIA SOARES MARTINS: Ele chamava de "prisão"?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Ele chamava de "prisão". Porque você não pode sair dali. Você não pode sair daquilo, desse dispositivo inicial. E você tem que gerar um filme dali. Frequentemente, ele achava que não ia conseguir fazer o filme, num pessimismo criativo.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Vladimir Carvalho é o contrário disso.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Vladimir é o contrário. E ele é de projeto, Vladimir é de projeto. Ele é capaz de ficar anos e anos gestando um projetinho, a partir de um filmezinho feito na invasão da Universidade de Brasília (UnB) pelo exército, em 1968. Vladimir fica com aquilo remoendo, anos e anos, arruma um dinheirinho aqui, grava uma coisinha ali, vai de uma coisinha a outra, e então ele vai juntando, juntando, juntando, e vai construindo um filme. Ele é um construtivista, digamos assim. O filme se constrói no tempo e na acumulação de materiais...

BIA LESSA: E o Jorge Bodanzky? Como você define o cinema de Jorge Bodanzky?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Jorge Bodanzky é um documentarista da aventura.

BIA LESSA: E como é que você fazia os livros? Você conversava com eles? Como era o processo?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Cada livro teve um processo diferente. Mas em todos eu procurei, de alguma forma, na maneira de escrever, refletir o jeito de ser de cada cineasta. No livro sobre Carla Camurati, por exemplo, eu procurei fazer de alguma maneira um texto meio feminino, que tivesse uma pegada meio doce. Mas o método foi simples: fiz entrevistas, depois reescrevi essas entrevistas em primeira pessoa, na voz de cada cineasta, como se fosse ele falando em

primeira pessoa. Então, no caso de Carla Camurati, era uma mulher falando, e eu tentei preservar isso de alguma forma na estrutura.

O livro sobre Bodanzky, eu escrevi como um livro de aventura. Um livro em forma de aventura, em que você sai do lugar. Procurei fazer com um jeitão de livro de aventura. São sempre viagens, cada obra de Bodanzky é uma viagem. De fato, *Iracema*, se você pensar, é um *road movie* na Amazônia; *O terceiro milênio* é um *river movie*, acompanhando um candidato populista fazendo campanha na Amazônia, distribuindo cartão para índio. Então, cada filme é uma viagem, são narrativas de viagem. Aí era preciso encontrar um jeito que combinasse a narrativa com a figura do personagem.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Vamos falar do Mário Carneiro? Você também escreveu sobre ele. Ele deu, aliás, um depoimento excepcional para esta série da Casa Rui. Foi fundamental como fotógrafo. Sobretudo quando se fala da luz brasileira, tão forte e tão difícil de ser filmada que, se o cineasta não tomar cuidado, ele só vai filmar antes das 7h da manhã ou depois das 16h... Mas o Mário Carneiro pensou como a luz podia estourar, como transformar em gravura a imagem da tela do cinema. Muita gente diz que o Mário foi uma influência muito grande para Glauber Rocha.

CARLOS ALBERTO MATTOS: O que eu conheço do Mário Carneiro é essa concepção de luz brasileira. Era uma luta para filmar, contra esse excesso de sol. Então, ele trabalhava no sentido de domar esses excessos para que eles não fossem um carnaval permanente na tela. Mas acho que essa fotografia estourada veio de *Aruanda*, do paraibano Linduarte Noronha.[46] Não se fala muito que a grande influência da fotografia do *Vidas secas* está no *Aruanda*, filmado em 1960, um documentário clássico do cinema novo.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mais do Linduarte Noronha do que do Mário Carneiro?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Linduarte Noronha foi um dos lançadores da estética do cinema novo. Glauber Rocha ficou louco quando viu *Aruanda*. E Mário Carneiro estava no outro filme, que passava junto com Aruanda na mesma sessão de cinema, que era *Arraial do Cabo*, que o Mário fez junto com o Paulo César Saraceni. E eu sei que, em *Arraial do Cabo*, Mário Carneiro conseguiu convencer o Saraceni a tirar a câmera do tripé e botar a câmera na mão, para

46 Linduarte Noronha (1930–2012), repórter, crítico de cinema, procurador do estado da Paraíba e professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, diretor do documentário em curta-metragem *Aruanda*, de 1960, que trata de um quilombo de escravos fugidos na Serra do Talhado e de seus descendentes. Dirigiu também o curta *O cajueiro nordestino* (1962) e o longa-metragem *Salário da morte* (1971).

acompanhar com mais vida os movimentos das pessoas. *Aruanda* foi fotografado pelo Rucker Vieira,[47] na Paraíba, e teve Vladimir Carvalho como assistente de direção e corroteirista. *Aruanda* foi o primeiro filme a ter essa fotografia gravurística, estourada, em que o céu se confundia com a terra, e que trazia essa coisa da gravura, da xilogravura. Veio de Linduarte Noronha, junto com Rucker Vieira, foram os dois que criaram pela primeira vez essa fotografia gravurista.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Essa fotografia está também no *Arraial do Cabo*. Acho que a inspiração dessa fotografia vinha das gravuras do Oswaldo Goeldi.[48]

CARLOS ALBERTO MATTOS: Exatamente. A inspiração vem das gravuras de Oswaldo Goeldi. Vem dali os grandes contrastes entre o escuro e o claro do cinema novo. As imagens noturnas das gravuras de Goeldi têm aquela coisa muito recortada do claro e do escuro. Mário Carneiro fez estudos de luz para criar um efeito de impacto gráfico inspirado no trabalho de Oswaldo Goeldi.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mário Carneiro tinha formação de artista plástico.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Sim. Ele tinha formação de artista plástico. Era pintor e gravurista. E a maioria dos documentários do Mário Carneiro é sobre artistas plásticos. Trabalhou, por exemplo, para a série RioArte Vídeo-Arte Contemporânea. Nos filmes feitos para o circuito comercial, em que ele

---

47 Rucker Vieira (1931–2001), fotógrafo e diretor de fotografia pernambucano, atuante entre as décadas de 1960 e 1980, quando foi responsável pela fotografia dos filmes *Aruanda* (1960) e *O cajueiro nordestino* (1962), de Linduarte Noronha, e de *Os homens do caranguejo*, de Ipojuca Pontes. Não utilizava refletores ou rebatedores, produzindo uma fotografia caracterizada por uma luz crua, plena de sol. Dirigiu ainda, entre outros filmes, *A cabra na região semiárida* (1966), *Viva o frevo* (1970) e *Amanhecendo* (1981). Trabalhou igualmente como diretor do Departamento de Cinema da TV Universitária e como cinegrafista e fotógrafo da Fundação Joaquim Nabuco.

48 Oswaldo Goeldi (1895–1961), desenhista, ilustrador, gravador carioca, mestre de certa releitura brasileira do expressionismo, um dos artistas mais significativos nas artes brasileiras no século XX. Sua formação artística se realizaria na Suíça alemã, onde viveria de 1902 até 1919, fato fundamental para a sua interlocução com o movimento expressionista. Aspecto característico do seu trabalho, a partir de 1923, ao lado dos desenhos com *crayon*, nanquim, a bico de pena, foi o emprego da técnica da xilogravura, em diálogo não apenas com certos processos da gravura popular, mas, sobretudo, com o trabalho de Edward Munch e Alfred Kubin (1877–1959), e lançando, em 1930, o álbum *Dez gravuras em madeira,* prefaciado por Manuel Bandeira. Povoadas de cenas urbanas marcadas pela presença de figuras solitárias, ruas vazias, postes de ferro, urubus, casarões, animais e coisas soltas, abandonadas, numa versão seca e sombria do Rio de Janeiro, característico às suas gravuras foi o desenvolvimento de uma linha que funciona como uma espécie de negativo luminoso contra o fundo escuro da matriz de madeira. Sobre o artista, sintetizaria Mário Pedrosa em 1952: "Este é um dos grandes momentos da arte brasileira. Em preto e branco ele alcança uma profundidade que os pintores nem sempre alcançam, apesar da palheta carregada de cores. É a sua imagem do Brasil novo, um espaço mais amplo e sugestivo dentro do qual os homens são homens e não mais tipos, simplesmente!"

trabalhava fazendo fotografia, como por exemplo para o Paulo César Saraceni, ele buscava inspiração nas artes plásticas. No filme *Batalha dos Guararapes*, do Paulo Thiago,[49] ele buscou muitas referências visuais nas pinturas holandesas. Mário Carneiro conhecia muito história da arte. Inspirava-se em Rembrandt, fazia jogos impressionantes de claro-escuro... Ele procurava domar a luz, ele falava muito nisso. Domar esse excesso de luz no Brasil. Criar uma luz brasileira que fosse domada, passível de ser assimilada pelas câmeras, mais do que ser esse estouro de luz. Mas tinha também o lado do claro-escuro que estava por exemplo em *Porto das Caixas*, em que a inspiração é a gravura de Goeldi.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Então você acha que Glauber Rocha está entre esses dois modelos de fotografia, o da superexposição e da luz estourada e o da ênfase do contraste claro-escuro?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Quando se fala do trabalho de fotografia, a estética da fome implicava não só a qualidade e a textura da imagem, mas também a atitude de produção da imagem. Como fazer filme sem dinheiro? Se você não tem dinheiro, você tem que encontrar uma estética para fazer o máximo com pouco. Essa estética era a da crueza, era a do registro, era da câmera na mão, da coisa improvisada, criada naquele momento... A luz era crua por força da produção, que não tinha grandes recursos. Como pensar a imagem com poucos recursos? Como fazer uma estética com uma produção pobre? Esse era o problema principal. Daí a incorporação de profissionais de cinejornal. Um filme central do cinema novo e do trabalho de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*, foi fotografado por um cara que fazia cinejornal, um grande fotógrafo, Waldemar Lima.[50] Glauber queria que Waldemar trouxesse

---

49 Paulo Thiago Ferreira Paes de Oliveira, cineasta brasileiro nascido em 1945, diretor, entre outros filmes, de *A criação literária de Guimarães Rosa* (curta-metragem de 1968), *Os senhores da terra* (1970), *Sagarana, o duelo* (1974), *Batalha dos Guararapes* (1978), *Águia na cabeça* (1984), *Vagas para moças de fino trato* (1993), *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* (1998), *Poeta de sete faces* (2002), *O vestido* (2003), *Coisa mais linda: histórias e casos da bossa nova* (2005).

50 Waldemar Lima (1930–2012), fotógrafo, cinegrafista, diretor de fotografia, cineasta, nascido em Sergipe, e integrante do movimento baiano de cinema dos anos 1950, do qual participaram Walter da Silveira, crítico que funcionava como uma espécie de mentor do grupo, Roberto Pires, Glauber Rocha, Luís Paulino dos Santos, Paulo Gil Soares, Olney São Paulo, Geraldo Sarno e Orlando Senna, entre outros. Foi cinegrafista da Iglu Filmes, onde fazia matérias para o jornal cinematográfico *A Bahia na Tela*. Estreia como fotógrafo de cinema, em parceria com Marinaldo da Costa Nunes e David da Costa Nunes, no curta *Um dia na rampa* (1957), de Luís Paulino dos Santos. Foi diretor de fotografia e operador de câmera nos curtas *A cruz da praça* (1958) e *Pátio* (1959), ambos de Glauber Rocha. Foi assistente de direção em *Barravento* (1961), também de Glauber Rocha, fotografado, no entanto, por Tony Rabatoni; e foi diretor de fotografia de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Leia-se, sobre o trabalho de Waldemar Lima, a entrevista ao *site* da Associação Brasileira de Cinematografia: <http://www.abcine.org.br/uploads/pdf/entrevista_com_waldemar_lima.pdf>.

essa estética jornalística do cinejornal para *Deus e o diabo*. Ao mesmo tempo, é um filme muito bonito visualmente, sem ser um filme estetizado. Já *Terra em transe* tem uma fotografia bem mais estetizada porque aí Mário Carneiro estava por trás do grande fotógrafo Dib Lutfi,[51] fazendo a luz. Mário fez a luz do *Terra em transe*.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Outra vez Mário Carneiro repensando o visual do filme num momento em que não se tinha dinheiro para nada...

CARLOS ALBERTO MATTOS: Mário Carneiro trazia um refinamento para o cinema brasileiro, que vinha da sua formação de artista plástico. Os cineastas chamavam o Mário Carneiro para fotografar porque sabiam que ele vinha das artes plásticas, sabiam que ele ia trazer alguma informação nova, algo de nobre, de referência culta, para as imagens dos filmes. Era um refinamento. Não era simplesmente um técnico de fotografia ou de iluminação. Ele iria trazer um refinamento para a imagem do cinema.

BIA LESSA: O cinema brasileiro tem pensadores incríveis da iluminação e dos efeitos de luz.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Muitos. Artistas da luz e da fotografia.

BIA LESSA: Por que no teatro isso não acontece? Onde estão os artistas da luz no teatro brasileiro? O cinema brasileiro tem mestres fantásticos dos efeitos de luz. Mas eles praticamente não existem no teatro brasileiro. Interessante isto, não é?

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eu queria falar da geração seguinte à do cinema novo, que foi a geração dos anos 1980... Foi a geração contemporânea do período da redemocratização do Brasil, a década em que o país saiu da ditadura civil-militar. E aí eu queria falar de dois documentaristas, que são bem distintos de Eduardo Coutinho. Se o cinema de Coutinho trabalha com uma espécie de "encenação da fala", há outra concepção de documentário ligada a uma imersão em imagens de arquivo, como é o caso de Eduardo Escorel e Sílvio Tendler. Ambos são grandes pesquisadores de arquivos históricos, com trabalhos importantes lançados nas décadas de 1980 e 1990. Como você vê esta diferença de abordagem no documentário brasileiro?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Sem dúvida. São ambos historiadores do cinema.

---

51 Dib Lutfi (1936–2016), cinegrafista, diretor de fotografia, um mestre no uso da "câmera na mão" característica do cinema novo brasileiro. Trabalhou com Glauber Rocha, em *Terra em transe* (1967). E com Nelson Pereira dos Santos (em *Fome de amor*, de 1968, *Azyllo muito louco*, de 1969), Arnaldo Jabor (*Opinião pública*, de 1967, *O casamento*, de 1975, *Tudo bem*, de 1978), Ruy Guerra (*Os deuses e os mortos*, 1970), Eduardo Coutinho (*ABC do amor*, de 1966), e em mais de 50 filmes brasileiros.

MARÍLIA SOARES MARTINS: A década de 1980 é a do documentário de arquivo. Sílvio Tendler[52] chegou a comprar arquivos de cinejornal que estavam destinados ao lixo... E hoje ele é dono de um incrível arquivo de imagens de cinejornais brasileiros, em especial das décadas de 1950 e 1960. A mesma obsessão arquivística está presente nos documentários de Eduardo Escorel,[53] não só nos filmes que dirigiu como também naqueles em que Escorel trabalhou como editor de imagens.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Esse trabalho com imagens de arquivos é marca constante no trabalho de Escorel. E está, por exemplo, no filme de João Moreira Salles,[54] *No intenso agora*, lançado em 2017, que tem Escorel como editor de imagens também. E nesse filme também está uma filmagem do enterro do estudante Edson Luís, cuja morte foi um marco na escalada de repressão da ditadura civil-militar dos anos 1960. A filmagem foi feita por Eduardo Escorel, que décadas depois aproveita o material na edição de *No intenso agora*. Como se vê, as imagens ficaram no arquivo por décadas esperando o momento de serem aproveitadas num filme.

MARÍLIA SOARES MARTINS: É uma compulsão por filmar o que está acontecendo, para guardar e depois aproveitar em algum filme. É um modo de fazer cinema documentário, com base em arquivo.

BIA LESSA: É uma obsessão por documentar. Quem faz documentário tem que filmar, tem que sair filmando. Depois decide o que fazer com o material.

CARLOS ALBERTO MATTOS: José Carlos Avellar fez filmagens na década de 1960. Tem imagens do Avellar no filme do João Moreira Salles também.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Como é que você vê essa guinada na direção do arquivo?

CARLOS ALBERTO MATTOS De fato, houve grandes documentários de sucesso popular com temas históricos, como foram os casos de *Jango* e *Os anos JK*, do Sílvio Tendler. Os dois, aliás, estão entre os maiores sucessos de bilheteria na produção de documentário do cinema brasileiro.

---

52 Sílvio Tendler, cineasta brasileiro e professor da PUC-Rio, nascido no Rio de Janeiro em 1950. Diretor, entre outros filmes, de *Os anos JK: uma trajetória política* (1980), *O mundo mágico dos trapalhões* (1981), *Jango* (1984), *Josué de Castro: cidadão do mundo* (1994), *Conceição das Crioulas: vestígios de quilombo* (1996), *Castro Alves: retrato falado do poeta* (1999), *Milton Santos, pensador do Brasil* (2001), *Marighella: retrato falado do guerrilheiro* (2001), *Glauber, o filme: labirinto do Brasil* (2003), *Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá* (2006), *Utopia e barbárie* (2009), *Tancredo, a travessia* (2011), *Os advogados contra a ditadura* (2014), *Militares da democracia* (2014).

53 Sobre Eduardo Escorel, ver nota 33, p. 578.

54 Sobre João Moreira Salles, ver nota 24, p. 574.

Sylvio Back[55] é outro cineasta que trabalhou muito com arquivos. Ele fez vários filmes compostos de materiais de arquivo como *Revolução de 30* (de 1980). O documentário *Yndio do Brasil* conta a história da imagem dos indígenas no Brasil e é uma colagem de dezenas de filmes nacionais e estrangeiros, entre filmes de ficção, filmes de cinejornais e documentários, desde a primeira filmagem de um índio no Brasil, que foi um registro feito em 1912. Então, eu acho que houve na década de 1980 uma redescoberta da questão do arquivo como material, como matéria-prima para um novo cinema. E há também a facilidade com que se passou a acessar e a trabalhar com esses materiais, propiciando esse trabalho de recomposição e recompilação.

Criou-se uma nova consciência a respeito do filme de compilação, acho que em nível mundial. Você tem Ken Jacobs,[56] com grandes teorias sobre cinema de compilação. Você tem o húngaro Peter Forgács,[57] que só faz filmes em cima de arquivos alheios, reinterpretando, ressignificando ou procurando contar uma outra história que não a oficial. Ganhou força nessa época a proposta de fazer história com outro ponto de vista, através dos arquivos privados, dos arquivos particulares, dos arquivos familiares. Eu acho que o cinema de compilação histórica cresceu realmente muito na década de 1980 e o impacto que ele teve vem até hoje. O filme do Eryk Rocha *Cinema novo*, de 2016, é um filme inteiramente feito a partir de imagens de arquivo...

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas há hoje uma espécie de divisão. Há duas maneiras muito diferentes de mexer com arquivo. João Moreira Salles, por exemplo, mexe com imagens de arquivo, mas são arquivos pontuais, recortados, e faz um cinema-crônica, de crônica da memória. Ele dirigiu *Santiago*, feito com arquivos da família. E lançou, em 2017, *No intenso agora*, com base em três

---

55 Sylvio Carlos Back, jornalista, poeta e cineasta brasileiro, nascido em Blumenau em 1937, diretor, entre outros filmes, de *Aleluia Gretchen* (1976), *A guerra dos pelados* (1970), *Lance maior* (1968), *Revolução de 30* (1980), *República guarani* (1981), *Guerra do Brasil* (1987), *Rádio Auriverde* (1991), *Yndio do Brasil* (1995), *Cruz e Sousa: o poeta do desterro* (1999), *Lost Zweig* (2003), *O Contestado: restos mortais* (2010), *O universo Graciliano* (2013).

56 Ken Jacobs, cineasta experimental e professor de cinema norte-americano, nascido em 1933 em Nova York, diretor de *Tom, Tom, the piper's son* (1969), *Opening the nineteenth century: 1896* (1991), *Circling zero: we see absence* (2002), *The scenic route* (2008), *Star spangled to death* (2004), *Joys of waiting for the Broadway bus* (2013), entre outros filmes.

57 Péter Forgács, artista e cineaste húngaro, nascido em 1950. Autor de *Private Hungary* (1998–2008), série de filmes baseados em registros caseiros de vidas comuns, realizados entre os anos 1930 e 1960, da série *Interlude*, que inclui *Márai Herbal* (1991) e *Wittgenstein tractatus* (1992), de *Episodes from the life of professor M.F.* (1987), *Own death* (2007), *Miss Universe 1929 – Lisl Goldarbeiter – a Queen in Wien* (2006), *El perro negro: stories from the Spanish Civil War* (2005), entre outros filmes, vídeos e instalações.

arquivos distintos, sempre com um tom de crônica, levantando perguntas para interrogar a memória.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Mas João Moreira Salles dirigiu também documentários de observação, como é o caso de *Entreatos* (em torno da campanha política de Lula, de 2004). É um documentário na linha do cinema direto americano, cinema total, nada de arquivo, o oposto do arquivo, aliás. *Nelson Freire*, de 2003, é cinema direto, *Futebol* (série de TV de 1998, dirigida com Arthur Fontes) tem cinema direto. Eu acho que o João procura a cada filme criar um método, um tipo diferente de documentário. *Notícias de uma guerra particular*, de 1999, dirigido em parceria com Katia Lund, é um filme feito com entrevistas, contrastando depoimentos, sobre os conflitos entre polícia, moradores e traficantes, numa comunidade do Rio de Janeiro. Já *Santiago*, de 2007, é um filme feito com imagens do arquivo pessoal da família Moreira Salles. *No intenso agora*, de 2017, também é um filme feito inteiramente com imagens de arquivo.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas o dele é um cinema de crônica da memória. Ao contrário, por exemplo, do cinema de Eryk Rocha, que, mesmo quando trabalha apenas com imagens de arquivos do cinema brasileiro, como é o caso de *Cinema novo*, tem tom ensaístico. Eryk faz com que as cenas dos filmes e as entrevistas falem por si, interferindo por meio da montagem, desenhando o tom ensaístico nas repetições, nos contrastes, e por aí vai.

CARLOS ALBERTO MATTOS: O Eryk já tinha feito *Rocha que voa*, um filme sobre o pai, um filme feito por um filho que busca conhecer o pai que ele perdeu quando era criança, com ênfase no período que Glauber Rocha viveu em Cuba, no exílio, entre 1971 e 1972. Acho que dirigir *Rocha que voa* liberou o Eryk para fazer *Cinema novo*, um documentário sobre o movimento de uma geração, das décadas de 1950 e 1960. Nesse sentido, a abordagem de *Cinema novo* é diferente, é uma abordagem ensaística, de interpretação visual de um movimento cinematográfico, de uma estética cinematográfica.

Quando se fala de documentário de arquivo, há várias abordagens diferentes. Na década de 1980, quando Sílvio Tendler trabalha com arquivo, ele tem uma abordagem de historiador, de quem cursou história na universidade. Tendler trabalha no sentido de tentar recompor um fio de história, através dos arquivos, e fazer uma reflexão sobre um período.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Sílvio Tendler procura compreender um processo histórico.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Exatamente. Tendler busca entender um processo histórico. Sílvio Tendler busca compreender o sentido original das imagens de

arquivo, recuperar um sentido da história a partir da compreensão do processo histórico em que as imagens foram produzidas. Mas há também um cinema de arquivo que busca ressignificar o material filmado. Por exemplo, *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, filme de 1999 do Marcelo Masagão,[58] feito com imagens de várias décadas do século XX, a partir de arquivos colhidos na internet, contando uma história ficcional do século XX. Uma história de personagens grandes e pequenos, conhecidos e desconhecidos. Ele cria um enredo ressignificando arquivos que tinham outro sentido no momento em que foram feitos. As imagens e signos do passado assumem outra feição numa nova escrita. É uma ressignificação da memória.

MARÍLIA SOARES MARTINS: O filme *Cinema novo*, do Eryk Rocha, também propõe uma ressignificação de imagens, cenas e personagens do movimento.

CARLOS ALBERTO MATTOS: No *Cinema novo*, Eryk Rocha não destrói o significado original das cenas que ele usa no filme. O que ele faz é uma justaposição de imagens, uma edição que se constrói de forma tão produtiva que ele cria uma história inesperada do cinema novo. É uma história visual do cinema novo, em que se observam cenas, diálogos, movimentos, perseguições, cortes, de modo a deixar em relevo as conexões de ideias entre filmes aparentemente distantes e distintos. O filme do Eryk Rocha revela quais eram os fluxos de pensamento, de ação e de gestos que havia dentro do movimento do cinema novo. Por que tantos personagens corriam naqueles filmes? Por que havia tantas estradas sem fim? Por que tantos olhares, tantas lutas, tantos esgares, tantos discursos? Essa justaposição de imagens, de ritmos, de trilhas sonoras, de depoimentos, de movimentos de câmera, constrói uma interpretação ensaística, rítmica e visual do cinema brasileiro das décadas de 1950 e 1960. Ao mesmo tempo que o Eryk está contando uma história, com áudios das pessoas falando, na época, o que era o cinema novo, há também cenas de bastidores, maravilhosas, que eu nunca tinha visto. Tem cenas de gente jogando pingue-pongue, por exemplo, enquanto fala de cinema. Mário Carneiro jogando pingue-pongue com Joaquim Pedro de Andrade. Há ali uma história afetiva do cinema novo. Mas,

---

58 Marcelo Sá Moreira Masagão, cineasta brasileiro, nascido em São Paulo em 1958. Coordenou o Grupo SANIDADE/LOUCURA, em 1979 e 1980, a rádio livre Xilik, em 1985 e 1986, e a TV Cubo, experiência de televisão livre em Pinheiros (São Paulo), em 1987 e 1988, realizando o seu primeiro longa-metragem *Nós que aqui estamos por vós esperamos* em 1999. Sua filmografia inclui ainda, entre outros filmes, os curtas *1 minuto na vida de André e Liza*, *Deus tudo pode*, *O ar pertence a Deus*, *11 hs e 30 minutos na Estação da Luz*, *Neurotec*, *Sexo, fé, sorte e morte no centro de SP*, e os longas *Nem gravata nem honra* (2001), *Otávio e as letras* (2007), *1,99: um supermercado que vende palavras* (2003). Coautor dos livros *Rádios livres: a reforma agrária no ar* e *Rede imaginária*.

principalmente, o filme do Eryk conta uma nova história das imagens, mostrando elos, singularidades, diálogos que a gente não imaginava que existissem. A gente percebe como os filmes do cinema novo eram tão diversos e eram tão parecidos. Um filme dialogava com o outro. E você percebe essas conexões na escolha dos trechos filmados, na mesa de edição do Eryk. Esta é a marca do ensaio. Mais do que um produto de historiador, o filme é o produto de um ensaísta da imagem.

MARÍLIA SOARES MARTINS: O que é diferente do João Moreira Salles, de *No intenso agora*...

CARLOS ALBERTO MATTOS: *No intenso agora* é o primeiro filme do João feito inteiramente com material de arquivo. Não há nenhuma imagem filmada por ele. O filme é uma indagação. Por que essas pessoas filmaram essas imagens na década de 1960? Qual era a atitude dessas pessoas quando filmaram? Qual era a emoção que estava por trás dessas pessoas e dessas câmeras? O que é que estava na frente da câmera? O que pretendia aquele cara, um anônimo, que filmou clandestinamente escondido da janela, através das cortinas da janela, os tanques soviéticos entrando em Praga em 1968, para acabar com a Primavera de Praga? Por que ele se escondeu? Estava com medo de quê? O medo desse cara filmando clandestinamente através da janela influencia no modo com as imagens são vistas? E como a mãe de João Moreira Salles, que era uma pessoa apolítica, uma primeira-dama da burguesia brasileira, vai para a China em plena Revolução Cultural passear com um grupo de empresários numa excursão? Como é que ela via a Revolução Cultural chinesa? Em que condições essas cenas foram filmadas? Como é que ela interpretava a China daquele tempo? A mãe do cineasta aparece nas cenas filmadas; então quem filmou aquelas cenas? Aliás, o filme não explicita quem filmou aquelas cenas; isso é algo que fica no ar. A mãe do João torna-se um personagem que aparece nas cenas filmadas. Então, há uma indagação e a voz do João está presente o tempo todo. Dessa vez, é a voz dele mesmo que narra o filme. É diferente do que acontece em *Santiago*.

BIA LESSA: O João me disse algo muito bonito quando me contou sobre esse filme. Ele disse que tinha acabado de descobrir que as imagens eram o que havia de mais poderoso no mundo, mais do que qualquer outra coisa. E daí ele me contou que, quando ele via as imagens de 1968 na França, percebia que todas as pessoas eram muito parecidas, usavam o mesmo corte de cabelo. Mas isso não acontecia nos EUA: a revolta dos jovens americanos era bem diferente, cada um tinha um visual, não havia aquela padronização europeia. E daí ele observava que a revolta americana tinha uma imagem bem mais libertadora.

CARLOS ALBERTO MATTOS: João faz uma investigação pessoal, em que a dúvida prevalece sobre a afirmação, a pergunta sobre a resposta. Eu acho que o grande

interesse dele é pelo documentário, é se perguntar para onde o documentário pode avançar. Seja no modelo da observação, seja no modelo da interação, seja no modelo do ensaio. Eu acho que é por aí. É um constante experimentar-se e uma certa insatisfação que o leva a procurar um outro meio. Por isso, os filmes dele são muito diferentes.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Há um cineasta pelo qual você tem muito interesse, e sobre o qual escreveu – o Walter Lima Jr.[59] – de quem talvez você pudesse falar um pouco também, Carlinhos.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Walter Lima faz um cinema pelo qual eu tenho uma afeição especial. Ele sempre fez um cinema diferente dentro da produção cinematográfica brasileira. Era um cinema de poesia, de magia, de encantamento. Que eu aprendi a amar com *A Lira do Delírio*, que estava justamente nessa interface entre ficção e documentário. Era uma espécie de documentário dos atores em cena. O que é que nós estamos vivendo nesse carnaval? Estamos vivendo isso, os caras se drogando, e a mulher dele morre no final da filmagem.

BIA LESSA: Foi ali que ela morreu?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Foi. Anecy Rocha,[60] irmã de Glauber Rocha, morreu quando ele se preparava para montar e finalizar *A Lira do Delírio*. E a morte de Anecy tem forte impacto sobre a montagem do filme. A montagem do filme já reflete a dor do Walter com a perda da Anecy. E o filme tem cenas impressionantes. Rever *A Lira do Delírio* é uma experiência muito forte. O filme trabalha com essa mistura de ficção e documentário, enredo e realidade.

Walter Lima Jr. tem uma filmografia muito interessante. *Inocência*, *Ele, o boto*, *A ostra e o vento* eram filmes que me agradavam por ser de fato um cinema diferente do padrão do cinema brasileiro. E aí eu tinha muito interesse pelo cinema do Walter Lima Jr. e me propus a fazer um livro sobre ele que fosse uma espécie de análise da obra e da vida dele, que fosse biografia e análise da obra, conjugadas. Por sorte, ganhei uma bolsa Vitae e pude me dedicar ao livro

---

59 Walter Lima Júnior, cineasta fluminense, nascido em 1938, diretor de *Menino de engenho* (1965), *A Lira do Delírio* (1978), *Inocência* (1983), *Ele, o boto* (1986), *A ostra e o vento* (1997), entre outros filmes.

60 Anecy Rocha (1942–1977), atriz brasileira, irmã de Glauber Rocha, casada com Walter Lima Jr., que iniciou sua carreira participando, ao lado do irmão, de *As jogralescas*, espetáculos de estudantes nos quais se trabalhava com dramatização de poemas e em trabalhos na Escola de Teatro da Universidade da Bahia. A estreia no cinema aconteceu em *Moleques de rua* (1964), e em seguida no filme *Menino do engenho* (1965), de Walter Lima Jr. Atriz de grande sensibilidade, atuou, entre outros filmes, em *A grande cidade* (1965), *As amorosas* (1968), *Os herdeiros* (1971), *O amuleto de Ogum* (1974), *Tenda dos milagres* (1977), *Capitu*, *Em família*, *Brasil ano 2000*, *A Lira do Delírio* (1977). Anecy morreria tragicamente aos 34 anos, ao cair no fosso do elevador do prédio em que morava, no Rio de Janeiro, à época da finalização das filmagens de *A Lira do Delírio*.

quando saí do CCBB, em 1997. Eu pude me dedicar à pesquisa e levei três anos escrevendo o livro. Fiquei revendo cada filme, conversei com o Walter sobre cada aspecto da sua vida, fiquei pesquisando tudo que era possível, entrevistei oitenta e tantas pessoas sobre ele. Pessoas que trabalhavam com ele, parentes, etc. Então, esse é um livro cheio de histórias. E acho que foi a melhor coisa que eu fiz até hoje. Walter Lima Jr. continua sendo um cineasta que me interessa muito até hoje.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Walter Lima continua produzindo. Lançou em 2016 *Através da sombra*, uma adaptação de *A outra volta do parafuso,*[61] de Henry James, ambientada no Brasil.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Walter teve grandes intervalos de tempo entre um filme e outro. E chegou a se dedicar ao teatro. Depois de *A ostra e o vento*, de 1997, ele teve um longo período sem filmar. Walter fez em 2001 um filme com coprodução italiana chamado *Um crime nobre* e, depois disso, só foi fazer *Os desafinados* em 2008. Ele se tornou também professor de oficinas de atores para cinema e teatro. Esses intervalos longos são uma pena, porque Walter Lima Jr. é um cineasta muito talentoso. Ele tem uma vida intrigante e é um homem intrigante, com um tipo de personalidade e de trajetória biográfica muito particulares. Os filmes reverberam muito da vida pessoal de Walter, desde as doideiras marginais como *Boca da noite* nos anos 1970, na época da ditadura, quando seu irmão, Umberto Trigueiros Lima,[62] estava preso, até *A Lira do Delírio*, com a tragédia que se abateu sobre a sua vida pessoal.

BIA LESSA: O irmão do Walter Lima foi torturado na ditadura militar?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Foi sim. Umberto Trigueiros Lima foi militante de uma organização clandestina, foi preso e torturado. Walter chegou a ajudar o irmão a esconder documentos e se arriscou no limite em que ele pôde se arriscar. Ele tem uma trajetória muito interessante e uma obra que intriga muito. Ele foi casado com duas mulheres que morreram tragicamente, a cantora Telma Costa, com quem ele teve uma filha (Branca Lima), e a atriz Anecy

61 *The turn of the screw*, novela publicada por Henry James (1843–1916) primeiro em formato serial na revista *Collier's Weekly* (entre 27 de janeiro e 16 de abril de 1898) e no livro *The two magics*, publicado pela Editora Macmillan de Nova York e pela Heinemann de Londres em outubro do mesmo ano.

62 Umberto Trigueiros Lima (1948), militante nos anos da ditadura civil-militar brasileira. Fez parte da juventude do Partido Comunista Brasileiro (PCB), atuou no movimento estudantil e foi vice-presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE) entre 1966 e 1967. Aderiu, em seguida, à luta armada no Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8). Foi preso em 1969 e cumpriu pena de aproximadamente dois anos no Presídio da Fortaleza de Santa Cruz e no Presídio da Marinha, localizado na Ilha das Cobras no Rio de Janeiro. Foi solto e banido do país em troca da liberdade do embaixador suíço, sequestrado em dezembro de 1971. Viveu no exílio até 1980, quando regressou ao Brasil.

Rocha. Pagou um preço pessoal alto. Observar essa trajetória foi muito interessante. Escrever esse livro foi muito bom. Aprendi muito com o Walter. Ele é um grande cineasta, um cinéfilo obsessivo, um crítico muito interessante e culto.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Carlinhos, você lançou recentemente uma coletânea de ensaios, intitulada *Cinema de fato*. Há ali um conjunto de reflexões sobre documentários, em grande parte brasileiros. Queria pedir a você para comentar brevemente como você vê o cinema brasileiro hoje?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Eu acho que o cinema brasileiro ainda está num bom momento, fruto de mecanismos de financiamento, de apoio e de profissionalização que vêm do governo Lula, do governo Dilma. E, através da Ancine, apesar de toda a burocracia, de todas as críticas muito justas que se fazem à maneira de a Ancine conduzir esses processos, mas o fato é que o resultado tem sido exuberante em termos de produção e, acho, de qualidade também. Kleber Mendonça Filho,[63] por exemplo, e os filmes de Pernambuco, antes de mais nada, são mostras de uma boa produção. Os filmes do Kleber Mendonça Filho, dos curtas *Vinil verde* e *Recife frio* até os longas *O som ao redor* e *Aquarius*, são bons. Também Gabriel Mascaro,[64] com os documentários *Um lugar ao sol*, A*venida Brasília formosa* e agora o longa de ficção *Boi neon*, é destaque. Marcelo Pedroso,[65] realizador que também investiga muito essas novas formas de documentário, assinou *Pacific*, um filme feito só com materiais de turistas que filmavam cruzeiros em Fernando de Noronha, e ele ficava pedindo que as pessoas cedessem cópias do que filmaram durante algum cruzeiro. Ele monta um filme sobre o sonho e o delírio da classe média brasileira, a partir desse material de viajantes, sem nenhuma intervenção, a não ser da edição. E há várias outras experiências do Marcelo que merecem destaque, como *Brasil S/A*,

---

63 Kleber de Mendonça Vasconcellos Filho, diretor, produtor, roteirista e crítico de cinema brasileiro nascido no Recife em 1968. Formado em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco, foi o responsável, durante muitos anos, pelo setor de cinema da Fundação Joaquim Nabuco. Escreveu para o *Jornal do Commercio* de Recife, para o *site* CinemaScópio e para as revistas *Continente* e *Cinética*. Dirigiu, entre outros trabalhos, *Vinil verde* (2004), *Eletrodoméstica* (2005), *Noite de sexta manhã de sábado* (2006), o documentário *Crítico* (2008), *Recife frio* (2009), *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016).

64 Gabriel Mascaro (1983), cineasta e artista visual, graduado em comunicação social na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Dirigiu, entre outros trabalhos, *KFZ-1348* (2008, codirigido por Marcelo Pedroso), *Um lugar ao sol* (2009), *Avenida Brasília Formosa* (2010), *Doméstica* (2012) *A onda traz, o vento leva* (2012), *Ventos de agosto* (2014), *Boi neon* (2015).

65 Marcelo Pedroso, cineasta brasileiro, nascido em Recife em 1979. Mestre em cinema pela Universidade Federal de Pernambuco, cofundador da Símio Filmes, produtora de cinema, realizou, entre outros filmes, *KFZ-1348, Pacific* (2009), *Corpo presente* (2011), *Câmara escura* (2012), *Brasil S/A* (2014).

um filme-ensaio com olhar crítico sobre o Brasil contemporâneo e a sua classe média.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Pernambuco nos salva.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Pernambuco ajuda muito a nos salvar.

BIA LESSA: Mas essa observação que você fez é realmente um esforço gigantesco no Brasil. Porque o polo de cinema sempre foi Rio-São Paulo.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Exatamente.

BIA LESSA: Recife passou a ser cinema de referência no Brasil de hoje.

CARLOS ALBERTO MATTOS: O eixo se deslocou. Recife tem hoje um cinema de referência, cinema de avanço. E há também um novo polo no Ceará. No Ceará, há uma produção incrível que não tem tanta repercussão. É o cinema jovem. É o cinema dos irmãos Pretti, Ricardo e Luiz Pretti,[66] são os documentários do Alexandre Veras,[67] extremamente criativos, inovadores, feitos com baixíssimos recursos, muitos deles sem recorrer a edital, e que estão jogando uma lufada de ar novo, de ar jovem no cinema brasileiro.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E no Sudeste, nada?

CARLOS ALBERTO MATTOS: Infelizmente, no Sudeste há o império das comédias da Globo Filmes, e que fazem sucesso comercial. Mas poucas têm algum valor além do mero retorno de bilheteria. Essas comédias mantêm um certo mercado de trabalho, que se confunde muito com o mercado da televisão, através dos atores, das equipes, etc. É gente que trabalha para a televisão e para o cinema ao mesmo tempo. E os filmes de autor? São os filmes que surgem eventualmente, por um imenso esforço do diretor, um esforço feito contracorrente. Como foi o caso de Anna Muylaert,[68] por exemplo, com *Que horas ela volta?* Uma beleza

---

66 Participantes da produtora Alumbramento, coletivo de realizadores de audiovisual (entre eles, Alexandre Veras, Thaïs Dahas, Ivo Parente, Fred Benevides, os irmãos Pretti, Pedro Diógenes, Guto Parente) surgido em Fortaleza em 2006 e integrado por 13 realizadores (e dezenas de colaboradores), que costumam trabalhar em parceria. A filmografia dos irmãos Luiz e Ricardo Pretti inclui: *Estética da solidão* (2001), *Dias em branco* (2004), *Um homem sem mulher* (2005), *Performance* (2004), *Último trago* (2016); *Estrada para Ythaca* (2010) e *Os monstros* (2011), em parceria com Pedro Diógenes e Guto Parente, e *Com os punhos cerrados* (2014), em parceria com Pedro Diógenes; além de *O Rio nos pertence* (2013), dirigido apenas por Ricardo Pretti.

67 Alexandre Veras Costa, cineasta, videoartista, professor de vídeo, nascido no Ceará em 1969, coordenador do Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção (1999–2012), cujo primeiro trabalho como realizador foi o vídeo *Uma noite com Buda* (1999). Dirigiu, entre outros trabalhos, o documentário *Vilas volantes: o verbo contra o vento* (2005), *Marahope 14/07* (2007), *O regresso de Ulisses* (2008), *A partida*, *Linz: quando todos os acidentes acontecem* (2013).

68 Anna Muylaert, cineasta, roteirista e produtora de cinema e TV brasileira, nascida em 1964. Formada

de filme. Foi também o caso de Eliane Caffé,[69] com um belíssimo filme chamado *Era o hotel Cambridge*, que faz um *mix* de documentário e ficção com um resultado extraordinário, com uma força incrível sobre o momento brasileiro. É a questão das ocupações e dessa estética que nasce das ocupações. Um filme que se junta a uma ocupação e produz um filme dentro de uma ocupação, um longa-metragem de ficção dentro de uma ocupação. É maravilhoso.

Há hoje uma onda de repolitização do cinema brasileiro, que não existia até 2012/2013. O cinema político da época do cinema novo era um cinema sociológico, cinema político de intervenção. Depois do fim do movimento do cinema novo, há um novo cinema político de cunho mais antropológico. Um cinema que é representado pelos últimos filmes de Eduardo Coutinho. É um cinema das pessoas, do indivíduo, não é mais um cinema da sociedade. É um cinema que recusa a visão sociológica, são cineastas que não estão fazendo filme sobre um grupo social. Estão fazendo filme sobre a pessoa que está aqui diante da câmera. Aquele indivíduo fala da sua visão da realidade, da religião, do seu modo de vida, dos sonhos, do que espera da vida, do que pensa da vida, dos afetos e tal. Esse é um cinema mais antropológico, e isso prevaleceu até recentemente.

Eu acho que as manifestações de 2013 mudaram um pouco isso. E isso talvez seja o único fator positivo das manifestações de 2013, que foi trazer de volta um cinema interessado na política real, a quente, do momento. Então aí entra em cena o midiativismo: esse ativismo de rua, esse ativismo de coletivos de informação, como a Mídia Ninja ou os Jornalistas Livres. Esses e vários outros coletivos e indivíduos saem às ruas para filmar e foram também para o Congresso, filmar as negociações políticas. Há agora sete filmes sobre o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff, ou em torno do *impeachment*, todos filmados no Congresso, nas ruas, etc. Muita gente foi para a rua filmar, registrar os protestos de rua, e isso acabou constituindo um acervo, um novo arquivo, que tem sido utilizado com frequência para produção de longas-metragens, de documentários, de séries. Essa presença cinematográfica, por exemplo, registrou e

em cinema pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, dirigiu, entre outros filmes: *As rosas não calam* (curta, 1992), *A origem dos bebês segundo Kiki Cavalcante* (curta, 1995), *Mama África* (videoclipe com Chico César), *Durval discos* (2002), *É proibido fumar* (2009), *Chamada a cobrar* (2012), *Que horas ela volta?* (2015), *Mãe só há uma* (2016).

69 Eliane Caffé, cineasta brasileira, formada em psicologia pela PUC-SP, com mestrado no Instituto de Estética y Teoria de las Artes – Universidad Autónoma de Madrid, Espanha. Dirigiu, entre outros trabalhos, *O nariz* (1987), *Arabesco* (1990), *Caligrama* (1995), *Era o Hotel Cambridge* (2016), *Céu sem eternidade* (2011), *O sol do meio-dia* (2009), *O mago dos viadutos* (2008), *Narradores de Javé* (2003), *Kenoma* (1998).

debateu as questões da Copa do Mundo, das remoções, dos Jogos Olímpicos… Também foram feitos filmes sobre o Movimento Sem Terra e o Movimento Sem Teto, ou sobre as questões indígenas. Toda essa massa crítica está sendo canalizada para o cinema, através do midiativismo ou através dos cineastas que estão filmando esses movimentos. Como Maria Augusta Ramos,[70] uma grande documentarista que fez um filme sobre o *impeachment* de Dilma. Como Anna Muylaert, Petra Costa[71] e Douglas Duarte,[72] que também fizeram filmes sobre o *impeachment*. Petra Costa, antes, dirigiu *Elena*. E Douglas Duarte fez *Personal Che*, um curta sobre as várias assimilações do Che Guevara pelo mundo afora, pelas mais diversas ideologias e causas.

Nessa nova onda do cinema político, houve o documentário acompanhando o dia a dia do Jean Wyllys[73] dentro do Congresso, e, através dele e dos embates dele, faz um retrato impressionante do conservadorismo naquele antro político. Ao lado disso, há muitas comédias comerciais fazendo sucesso de bilheteria, como *Minha mãe é uma peça 2*, que ameaçou bater o recorde de *Tropa de elite 2*.

MARÍLIA SOARES MARTINS: O documentário foi o gênero que mais se politizou desde 2013?

CARLOS ALBERTO MATTOS: O documentário passou a fase daquela primavera, entre 2004 e 2010, que foi o grande momento de explosão das várias formas de documentação, do documentário de invenção que floresceu e desabrochou com mil experiências completamente diferentes de junção do documentário com videoarte, com o cinema experimental e o cinema de dispositivo, que foi muito criativo também, e o cinema sensorial…

---

70 Maria Augusta Ramos, musicóloga e cineasta brasileira. Formada em música pela Universidade de Brasília (UnB), com estudos de musicologia e música eletroacústica no grupo de pesquisas musicais da Radio France e na City University de Londres. Residindo na Holanda, nos anos 1990, estudaria direção e edição na Academia Holandesa de Cinema e Televisão. Dirigiu, entre outros filmes, *Eu acho que o que eu quero dizer é...* (1993), *Boy e Aleid* (1994), *Two times at home* (1996), *The secret of the vibrato* (1998), *Butterflies in your stomach* (1998), *Rio, um dia em agosto* (2002), *Brasília, um dia em fevereiro* (1995), *Desi* (2000), *Justiça* (2004), *Juízo* (2008), *Morro dos Prazeres* (2013).

71 Petra Costa, atriz e cineasta brasileira, nascida em 1983, dirigiu *Dom Quixote de Bethelehem* (2005), *Olhos de ressaca* (2009), *Elena* (2012), *Olmo e a gaivota* (2015).

72 Douglas Duarte, jornalista, roteirista, diretor de cinema, nascido em 1976, dirigiu *Sete visitas* (2015) e *Personal Che* (2007).

73 Jean Wyllys de Matos Santos é um jornalista, professor universitário e político brasileiro, nascido em 1974, deputado federal pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) do Rio de Janeiro.

BIA LESSA: Como o cinema do Carlinhos Nader.[74]

CARLOS ALBERTO MATTOS: Sim. Carlos Nader fez um belo filme sobre Leonilson.[75] Mas é importante procurar o filme da Karen Harley[76] sobre Leonilson, que é anterior e antecipou 80% do que está no filme do Carlinhos Nader. O filme de Karen Harley é um média-metragem de 1997, chamado *Com o oceano inteiro para nadar*, em cima dos *Diários falados* do Leonilson. Mas, sem dúvida, Carlinhos Nader é um tremendo criador, inventor de formas no documentário. Assim como Lucas Bambozzi,[77] Kiko Goifman,[78] muita gente. O próprio Eduardo Coutinho, em *Jogo de cena*, faz um dos filmes experimentais brasileiros mais ousados.

Andrea Tonacci,[79] recentemente falecido, fez *Serras da desordem*, um filme de um poder de invenção incrível, quando ele conta a história de um índio, extraviado de sua tribo nos anos 1970, que passou quatro anos zanzando pelo interior do Brasil, sozinho, perdido, sendo abrigado por famílias pelo Nordeste. E depois acabou sendo colocado em contato com um sertanista, que o levou para Brasília e reconstituiu a vida dele e o que restou da tribo. Tonacci filma

---

74 Carlos Aziz Nader, cineasta brasileiro, nascido em São Paulo, em 1964, dirigiu, entre outros filmes, *A paixão de JL* (2015), *Eduardo Coutinho: 7 de outubro* (2015), *Homem comum* (2014), *Chelpa Ferro* (2009), *Pan-Cinema permanente* (2008), *Preto e branco* (2004).

75 Sobre Leonilson, ver nota 2, p. 478.

76 Karen Harley, montadora e diretora de cinema e televisão, nascida em Recife em 1965, responsável, ao lado de Mair Tavares, pela montagem dos filmes *O quatrilho* (1995), de Fábio Barreto; *Tieta do agreste* (1996) e *Veja esta canção* (1994), de Carlos Diegues; ao lado de João Jardim, de *Janela da alma* (2001), documentário dirigido por ele e Walter Carvalho; ao lado de Aluísio Abranches, do filme *As três Marias* (2002). Montou, ainda, *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e *Baixio das bestas* (2007), de Cláudio Assis. Dirigiu seu primeiro videodocumentário, sobre o artista plástico Leonilson, em 1997. O documentário, intitulado *Com o oceano inteiro para nadar*, receberia um Prêmio Especial do Júri no 13º Rio Cine Festival e seria considerado o Melhor Vídeo no 5º Festival Mix Brasil, de 1997, recebendo, ainda, o Prêmio de Melhor Direção e Fotografia no Festival de Cinema de Ceará, em 1998.

77 Lucas Bambozzi, artista multimídia e cineasta, nascido em Matão, São Paulo, em 1965. Graduado em comunicação social pela UFMG, trabalha como professor na Faap (SP), no Departamento de Artes Visuais (em nível de graduação) e no Departamento de Comunicação (na pós-graduação). Entre seus filmes, destacam-se a *Série Multidão* (2006–2013), *Oito ou oitenta: BH underground* (codirigido por Rodrigo Minelli, 2011), *Desvios, derivas, contornos* (2007), *Do outro lado do rio* (2004), *O fim do sem fim* (codirigido por Beto Magalhães e Cao Guimarães, 2001), *Eu não posso imaginar* (1999), *Otto, eu sou um outro* (codirigido por Cao Guimarães, 1998), *Ali é um lugar que não conheço* (1997).

78 Kiko Goifman, cineasta, escritor, ator e roteirista brasileiro, nascido em 1968, diretor, entre outros filmes, de *Periscópio* (2012), *Olhe pra mim de novo* (2011), *FilmeFobia* (2008), *Handerson e as horas* (2007), *Atos dos homens* (2005), *Morte densa* (2003), *33* (2002).

79 Sobre Andrea Tonacci, ver nota 53, p. 598.

esse índio já velho e refaz esse trajeto, essa viagem, reencontrando algumas das pessoas que abrigaram o índio naquela época dos anos 1970 e refaz o percurso como se ele estivesse chegando de novo para ser abrigado por aquela mesma família. E aí ele revive tudo aquilo. Então, é uma encenação de um índio, que é ator dele próprio.

Hoje, a gente tem documentários mais convencionais, a maioria é feita de documentários biográficos, musicais, etc. Poucos são inovadores, como o documentário da Bia Lessa[80] e do Dany Roland,[81] *Então morri*, que reata uma trilha de real aventura do documentário. Ali existe a busca de um cinema de invenção, numa trilha mais mítica, através de cenas reais das vidas de pessoas pobres do interior, de cenas de seu cotidiano. Esse também é um outro tipo de documentário político, um cinema político com alto poder de intervenção. É um documentário inventivo, criativo, que recorta, superpõe, propõe intervenções em cenas reais, nas vidas de pessoas reais. E nesse sentido é também político. Assim como existe ainda uma outra vertente desse cinema político, que trabalha com imagens de arquivo, que reativa a memória, que reinterpreta o passado de modos surpreendentes, que reinventa o passado e o presente. Como faz o filme-ensaio, como fazem João Moreira Salles, com *No intenso agora*, e Eryk Rocha, com *Cinema novo*.

Depoimento de Eryk Rocha

ERYK ROCHA: Começo, então, pela minha formação. E, nesse sentido, houve um momento decisivo na minha vida, que foi o deslocamento da minha família do Rio de Janeiro para Bogotá, para a Colômbia, no início dos anos 1990. Foi em decorrência daquele momento político muito ruim no Brasil, no governo Collor, em que a Embrafilme foi fechada. Minha mãe, Paula Gaitán,[82] que é

---

80 Sobre Bia Lessa, ver nota 88, p. 645.

81 Daniel David Roland Pinto (1962), mais conhecido como Dany Roland, é um músico, ator, diretor de cinema, designer de som e produtor de discos brasileiro nascido na Argentina. Participou da banda de rock progressivo/experimental A Gota Suspensa, que se converteria na banda Metrô, da qual se afastaria em 1987, mas que voltaria a se reunir em 2002 e 2015. Tocou também na banda de rock experimental Okotô e na banda The Passengers, já nos anos 1990. E em 2007, ao lado de Stéphane San Juan, Domenico Lancellotti e Zero Telles, criou o projeto Os Ritmistas. Assina, ao lado de Bia Lessa, a direção dos longas-metragens *Crede-mi* e *Então morri*.

82 Paula Gaitán, cineasta, artista plástica, fotógrafa, videoartista, professora de cinema experimental, nascida em Paris em 1954. Formada em artes visuais e filosofia pela Universidade de Los Andes, em Bogotá, viria para o Brasil em 1977, trabalhando, no ano seguinte, com Glauber Rocha, na direção de arte de *A idade da Terra*. Sua filmografia inclui *Olho d'água* (1987), *Uaka* (1988), *Lygiapape* (1991), *Arquitetura do espaço – Rogelio Salmona* (1995), *Presença / ausência* (1996), *Pela água* (2004), *Kogi*

cineasta, ficou desempregada na época e a gente ficou numa situação muito complicada. Então a família teve que migrar para a Colômbia. Minha mãe tem dupla nacionalidade, ela é colombiana e brasileira, e então eu tenho família na Colômbia. E ela recebeu, nessa época, um convite para trabalhar na TV Cultura de lá. E nós – minha mãe, minhas irmãs Ava e Maíra e eu – emigramos para Bogotá. Eu tinha 16 anos e isso foi muito importante na minha vida. Foi um divisor de águas, inclusive com relação à minha aproximação com o cinema. Naquela época, eu queria ser historiador, jornalista, sociólogo, jogador de futebol...

Sou neto de Jorge Gaitán Durán,[83] um grande poeta colombiano, ensaísta, escritor da geração do Gabriel García Márquez. Os dois fundaram, na Colômbia, uma das mais importantes revistas de literatura na América Latina, nos anos 1950, a revista *Mito*.[84] Infelizmente, meu avô morreu precocemente, num acidente de avião, com 39 anos, em 1962. Deixou uma obra muito potente, que foi e continua sendo publicada em diversas línguas, inclusive no Brasil. Meu avô era muito amigo do Octavio Paz, do Gabriel García Márquez, do Álvaro Mutis. Era uma geração brilhante. Meu avô era escritor e minha avó era diretora de teatro. Minha avó, Dina Moscovici,[85] há décadas professora de teatro

(2005), *Pelo Rio* (2007), *Monsanto* (2008), *Agnès Varda: a chuva no meu jardim*, *Eliane Radigue: trilogia da morte*, *Diário de Sintra* (2007), *Vida: Maria Gladys* (2008), *Agreste* (2010), *Memória da memória* (2013), *Exilados do vulcão* (2013), *Noite* (2014), *Sutis interferências* (2016).

83 Jorge Gaitán Durán (1924–1962), poeta colombiano, autor de *Insistencia en la tristeza* (1946), *Presencia del hombre* (1947), *Asombro* (1951), *El libertino* (1954), *Amantes* (1959), *El libertino y la revolución* (1960).

84 Revista de cultura criada em 1955 por Jorge Gaitán Durán e Hernando Valencia Goelkel (que foi crítico de cinema da revista *Cromos*). "*Convertir una tierra amorfa y pestilente en una patria*" era um dos propósitos de *Mito*, na voz de Gaitán Durán", segundo Mar Estela Ortega González-Rubio, professora colombiana da Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá. A publicação bissemestral circulou até junho de 1962 e teve importância fundamental na resistência à ditadura do general Gustavo Rojas Pinilla, na "desmitificação da vida cultural colombiana" e na discussão de poéticas beletristas ainda dominantes nos anos 1950, afirmando formas mais rigorosas de exercício crítico e uma tomada de consciência da função do intelectual latino-americano, assim como abrindo caminho para maior experimentação literária e divulgando a obra de escritores como Jorge Guillén, Vicente Alexaindre, Luis Cernuda, Carlos Drummond de Andrade, Álvaro Mutis, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz, Gabriel García Márquez, León de Greiff, Jorge Luis Borges, Eduardo Cote Lamus, entre outros.

85 Dina Moscovici, diretora de teatro, escritora e professora no curso de improvisação teatral de O Tablado, no Rio de Janeiro. Formada em direção de cinema pelo Institut des Hautes Études Cinématographiques e em direção teatral pelo Théâtre des Nations – Paris, foi diretora do Teatro Estudio da Universidade Nacional da Colômbia, vice-presidente da Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e curadora do Espaço Sérgio Porto. Autora do romance *Não iria explicar ao vento* (2008).

no Brasil, foi diretora de teatro quando morava na Colômbia. Há poucos anos, ela publicou seu primeiro livro, um romance muito instigante. Os meus avós se conheceram em Paris, no final dos anos 1940. Minha mãe nasceu em Paris na década de 1950.

Então, como eu estava dizendo, esse movimento de ir para a Colômbia foi chave na minha vida. Aos 16 anos, eu não tinha ideia do que iria fazer. E duas semanas antes de me mudar para a Colômbia, eu vi dois filmes que foram decisivos para mim. Eu estava na casa de um casal de amigos da minha mãe, Claude e Camuyrano, que eu considerava como tios. Camuyrano[86] era um excelente montador de cinema. E foi lá que vi dois filmes fundamentais: *Outubro*, de Serguei Eisenstein, e *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti. As cópias eram em VHS, muito precárias, mas tive ali a intuição de que o cinema era uma mistura de várias paixões que eu já tinha: a história, a sociologia, o ritmo, a busca da imagem. O cinema era o cruzamento entre vários interesses meus. E, naqueles dois filmes, isso estava muito claro. Então, naquele momento, o deslocamento para Bogotá, com a experiência de ter assistido esses filmes, foi algo marcante.

No Rio de Janeiro, eu era um adolescente um pouco disperso. Tive grande parte da adolescência na rua, e acho que foi muito importante para o que eu vim a fazer depois, no cinema. Sempre gostei muito de rua, de caminhar por aí. Todos os meus filmes são atravessados por essa questão da rua, do espaço urbano. Mas naquela época a rua me deixava vivo, mas um pouco disperso, muitas vezes saía de casa sem definição clara de para onde eu queria ir. O Rio de Janeiro tem um pouco essa característica, é uma cidade de praia, as coisas acontecem na rua, a cidade chama para a rua, as pessoas ficam pouco em casa, é uma cidade mais para fora. E Bogotá é o contrário disso. Bogotá é uma cidade para dentro, onde tudo acontece nas casas, nos interiores das casas, é uma cidade mais fria. Uma cidade cinza, muito introspectiva, onde as casas são os ambientes de encontro, de troca, de interlocução. E de criação, claro. Eu lembro que essa mudança foi muito importante para mim. E com o tempo, percebi que o movimento em direção ao cinema e à arte também exigia isso: a concentração de ficar mais tempo nos interiores, estudando, pesquisando, vendo filmes

86 Carlos Alberto Camuyrano (1946–2003), montador, assistente de direção, diretor, continuísta, editor de som. Teve uma parceria muito produtiva sobretudo com Nelson Pereira dos Santos, com quem trabalhou em *Azyllo muito louco*, *Como era gostoso o meu francês*, *Quem é Beta?*, *Na estrada da vida*, *Insônia*, *A missa do galo*, *Memórias do cárcere* e *A terceira margem do rio*. Fez parte do Grupo Câmara, experiência cooperativista de produção, que teria em *Como vai? Vai bem?* (1969), filme em oito episódios, uma de suas realizações. Nesse filme, caberia a Camuyrano a direção de *10 anos de casados*, história de um homem que mata a mulher por causa de uma galinha.

com meus amigos, muitos deles filhos dos amigos da minha mãe. Eu cresci muito próximo de minha irmã Ava, ela tem um ano a menos que eu e sempre foi uma grande amiga. Nesse período de Bogotá, estávamos especialmente próximos, descobrindo o cinema, a arte e a juventude juntos. Nesse momento, comecei a escrever pequenos ensaios de cinema, comecei a ver muito cinema, a frequentar a Cinemateca de Bogotá e o Museu de Arte Moderna. Quase sempre com Ava e nossos amigos. Assistíamos três, quatro filmes por dia, tudo em 35 mm, vi muitos clássicos, estudei a história do cinema, vi os expressionistas, surrealistas, vi os construtivistas, os filmes de 1960. Devorei muitos filmes. E aí, aquela faísca que eu senti semanas antes de viajar para Bogotá foi virando um fogo. E virou uma grande paixão pelo cinema.

Apesar de eu ser filho de cineastas e haver nascido no cinema, sinto também que tudo isso se deu de uma forma muito própria, fluida, numa aproximação minha com aqueles filmes que eu estava vendo, com esses amigos meus de adolescência, naquele início de fase adulta. Fui trabalhar com um grupo de amigos que incluía cineastas, jornalistas, artistas plásticos, cada um com seu projeto. E começamos a fazer nossos primeiros filmes experimentais com câmeras Hi-8. Nesse momento, também criamos uma revista chamada *Generacción*.

Com 17 anos, um amigo da minha mãe, que era fotógrafo, me levou a um lugar chamado San Andresito, em Bogotá. É um lugar na periferia de Bogotá, onde tinha contrabando de eletroeletrônicos, sobretudo de câmeras e acessórios, onde você comprava tudo muito mais barato. E lá eu comprei minha primeira câmera: com 17 anos, eu tinha uma Hi-8. Então foram esses os pontos decisivos – *Outubro*, do Eisenstein, *Morte em Veneza*, do Visconti, mudança para Bogotá, meus amigos de adolescente, as visitas à Cinemateca Distrital, ao Museu de Arte Moderna, e comprar essa câmera Hi-8. Até sinto um arrepio agora ao lembrar dessa época. Eu comecei a filmar muito. A câmera passou a fazer parte do meu corpo, era um hábito diário, era o meu modo de escrever diariamente, de criar apontamentos, de pensar e de sentir o mundo. Foi isso que o cinema se tornou para mim: uma forma muito simples de pensar e sentir o mundo.

Conheço muitos cineastas que não têm essa relação de intimidade com a câmera, e mesmo assim são grandes cineastas. Eu fui tomando muito gosto por filmar, gostava de sair com a câmera na mão. Sinto que o meu cinema vem muito desse prazer em filmar. Já naquele momento de uma forma muito mais corpórea do que intelectual, mais física do que mítica. Eu sinto que não tenho uma relação historicista ou mítica com o cinema. Não considero o cinema como uma entidade maior ou mais importante do que a vida. Para mim não é. Minha relação com o cinema é muito corpórea e muito intuitiva. Devo isto

a esse período de iniciação em Bogotá e à minha mãe, que foi a pessoa fundamental nessa minha iniciação no cinema.

Naquele momento, a minha mãe passou a trabalhar na direção de documentários experimentais e ensaísticos para a TV pública cultural da Colômbia. E produziu mais de 60 documentários para a TV. Ela foi uma inovadora da TV colombiana e criou ali uma linguagem televisiva autoral e muito peculiar. Ela trabalhava com orçamentos muito baixos, com uma estrutura enxuta, e conseguiu produzir muita coisa boa, muita coisa de altíssimo nível, que depois inclusive circulou em festivais. Até hoje, eu acho curioso um canal de televisão ter exibido uma produção tão ousada que foge completamente do padrão de uma televisão convencional. Realmente havia uma linguagem bastante ensaística, de muita experimentação, e sempre híbrida com o documentário, a ficção e as artes plásticas. Comecei assim no audiovisual, e vendo muito minha mãe trabalhar.

Debate

CARLOS ALBERTO MATTOS: Eryk, talvez o seu início de trabalho audiovisual com a sua mãe tenha sido possível apenas porque se tratava de uma televisão pública, não é? Se fosse uma televisão comercial, talvez essa produção experimental não tivesse lugar.

ERYK ROCHA: É verdade. Eu tinha uma grande admiração pelo trabalho da minha mãe, como ainda tenho até hoje. E naquela época, ela começou a me levar, a mim e minha irmã Ava, para a ilha de edição. Depois, no momento em que ela viu que eu estava muito engajado nessa história de filmar com a minha "camerazinha", e viu que eu já estava filmando coisas, ela me convidou para trabalhar com ela. Aí ela me disse assim: "No próximo trabalho, você vai ser meu assistente de direção; vamos fazer um documentário sobre o seu avô Jorge, sobre a obra dele." Eu lembro que dirigi uma cena dentro de um carro, onde havia uma encenação de dois atores que representavam personagens da literatura do meu avô.

Em seguida, minha mãe me chamou para participar com ela de uma série de quatro capítulos sobre amor, erotismo, sexo e desejo. Era uma série de programas em que ela queria abordar essas quatro questões, na forma de ensaios audiovisuais, tendo como fontes de pesquisa a história da arte, o cinema, a literatura, a poesia. Depois, ela me disse: "Você vai dirigir sozinho um dos programas!" Eu tinha 18 anos. E aí, eu filmei. Uma das atrizes era minha namorada, Amaranta, uma atriz mexicana com um rosto bem indígena. A linguagem misturava documentário e ficção. Eram duas atrizes, a outra era uma artista plástica chinesa que morava em Bogotá. A figura feminina naquele programa

era uma mistura das duas, uma se transmutava na outra. Uma viagem...Eu fui filmando, mas, no momento da montagem, eu recebi a notícia de que tinha sido aprovado na Escola de Cinema de San Antonio de los Baños, de Cuba. Aí eu não pude montar o programa, e a minha mãe fez a edição do que eu havia filmado. Eu acho, então, que passei naquela prova de fogo proposta por ela apenas pela metade, pois não realizei a montagem. Eu fotografei, filmei e assinei a direção com ela. Ela fez a um belíssimo trabalho de montagem. Acho que essa questão da intuição do cinema tem muito a ver com o meu olhar vendo minha mãe criar. E vendo os trabalhos que ela produziu.

ANA CAROLINA NASCIMENTO: Esse foi o seu primeiro filme?

ERYK ROCHA: Esse é o único filme daquela época que eu considero "mostrável", que pode ser apresentado para um público [*risos*].

FLORA SÜSSEKIND: Você tem cópia desse trabalho?

ERYK ROCHA: Talvez eu tenha um VHS desse trabalho, sim. Eu me lembro que, quando eu já estava em San Antonio de los Baños, em Cuba, minha mãe mandou uma cópia do filme para mim. "Ficou pronto!", pensei. E vi aquilo muito fascinado, pensando que aquele filme havia passado na televisão e que milhões de pessoas tinham visto aquelas imagens. Eu tinha 19 anos.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eryk, como a experiência na escola em Cuba mudou o que você pensava de cinema?

ERYK ROCHA: Foi uma mudança radical de vida. E o cinema foi junto. Algo que foi realmente transformador na minha vida. Quero trazer a lembrança de uma imagem muito forte também (que aconteceu muito antes da passagem pela Colômbia), quando minha mãe concluiu o primeiro filme que ela dirigiu, *Uaka*. O filme foi exibido em 1988, mas nunca lançado comercialmente nas salas de cinema. Eu me lembro de uma das poucas vezes em que o filme foi exibido no Rio de Janeiro, numa sala do Cinema São Luís, e ali eu vi Joaquim Pedro de Andrade sentado no chão. A sala estava lotada, e Joaquim assistiu ao filme sentado no corredor, no chão. Um homem sentado no chão de uma sala, vendo um filme. Mas não era um homem comum apenas, era também um grande cineasta, era Joaquim Pedro de Andrade, autor de tantos filmes inesquecíveis e um dos cineastas de que eu mais gosto na história do cinema brasileiro. E eu vendo o filme da minha mãe, um filme que ela dedica para mim, para a Ava e para os povos indígenas do Xingu. Minha irmã, Ava Rocha, que também dedicou vários anos ao cinema, principalmente como montadora, aliás supertalentosa, uma verdadeira autora. Ela montou meus filmes *Intervalo clandestino* e *Transeunte*, além do curta *Quimera*. De alguns anos para cá, ela se transformou numa cantora, compositora potente, uma das vozes que mais

gosto de ouvir da música brasileira. Voltando ao filme da minha mãe, *Uaka* é um filme belíssimo. Ele fez uma boa carreira de festivais, viajou pelo mundo, mas nunca foi bem apresentado no Brasil, por conta desse contexto político tenebroso da época do Collor, desse começo da década de 1990. Hoje percebo que esse filme me marcou muito, pois reúne forças e qualidades que me interessam profundamente no cinema, é um filme que une poesia e antropologia. O filme rompe com essa visão meramente etnográfica, da visão "branca" sobre os indígenas. Me impressionou muito a minha mãe fazer aquele filme com os indígenas, com uma liberdade poética e um pensamento altamente experimental, na imagem e no som. O som do filme é incrível.

FLORA SÜSSEKIND: É uma imagem muito forte mesmo. Acho importante você estar sublinhando a experiência formadora do cinema da Paula Gaitán, da sua mãe, na sua trajetória.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Mas você estava falando de sua chegada a Cuba...

ERYK ROCHA: É. Eu sempre falo sobre isso, e isso está no *Rocha que voa*. Eu morei sete anos fora do Brasil. Morei em três países diferentes na América Latina por sete anos. E voltei ao Brasil com um filme filmado, *Rocha que voa*. Lembro que na época de lançamento do filme, muita gente no Brasil tinha a expectativa de ver um documentário convencional sobre Glauber Rocha, feito pelo filho… É claro que existe uma forte presença do meu pai em mim, ela está no meu corpo, na minha memória afetiva, em tudo. Mas *Rocha que voa* não correspondia àquela expectativa de um documentário convencional.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas a passagem pela escola de cinema de Cuba também deve ter tido influência no filme...

ERYK ROCHA: Claro que sim. Cuba foi uma revolução na minha vida, depois da passagem pela Colômbia. Eu acho que Cuba é uma revolução na vida de muita gente. Até hoje, para mim, há dois lugares que conheci e que fogem completamente a qualquer paradigma de sociedade, mesmo sendo muito diferentes entre si: Cuba e Índia. A Índia eu vim a conhecer muito depois, já na época de frequentar festivais de cinema. Cuba foi um grande aprendizado, principalmente aprender a apreciar o valor do ser humano, independentemente de casta, de classe, de poder, de profissão, de gênero, de cor, de raça, de ideologia. Eu acho que essa dimensão humana da troca, da solidariedade, foi a minha grande experiência ao morar em Cuba por três anos. Lembro de uma imagem, de ver um cineasta famoso no ponto de ônibus, junto com trabalhador, engenheiro, médico, estudante, todos esperando para pegar um ônibus. Todo mundo junto. Há algo muito singular no cotidiano. Lembro que fiz a pré-produção do *Rocha que voa* andando de bicicleta. Eu morei em San Antonio de

los Baños e depois fui morar um ano em Havana e lá fiz a produção do *Rocha que voa*, eu com mais dois amigos, andando de bicicleta, frequentando o Icaic, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Trabalhávamos com um orçamento muito curto.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eryk, você podia falar sobre como funcionava a escola? Ela é tão importante para o cinema latino-americano…

ERYK ROCHA: Vou falar da escola, claro, mas antes quero dizer que Cuba formou em mim uma nova sensibilidade, me deu uma formação humana, mais sensível, mais atenta para os seres humanos, e me fez ver a vida de outro modo. E claro que isso afetou a minha formação como cineasta. Eu sinto que esta formação humana está em mim. Cuba está em mim. Isso me constitui. Cuba é um aprendizado de afeto, de prestar atenção a esses rostos anônimos que transitam ao redor de nós, a essas pessoas que passam por nós na rua. Cuba me deu um novo sentido para o cinema de rua. Eu vivenciei isso lá.

CARLOS ALBERTO MATTOS: A ponto de esta figura do anônimo virar protagonista de um filme seu, como *Transeunte*…

ERYK ROCHA: A figura do anônimo tornou-se muito forte para mim. Eu ficava horas conversando com as pessoas na rua; em Cuba, é tudo muito vivo, a rua é sempre muito movimentada. A cidade tem uma coisa viva, e se tem muito debate político nas ruas, nos bares.. Existe uma oralidade pulsante, uma forte musicalidade nas narrativas. O espanhol cubano é um espanhol muito africano, muito musical. É quase um português baiano. No que se refere à escola, ali eu tive alguns encontros importantes, inclusive com os amigos com quem eu fiz *Rocha que voa*, que foram o Bruno Vasconcelos[87] e o Miguel Vasilskis.[88]

Bruno Vasconcelos é um mineiro muito talentoso que fez o som do filme. Aqui no Brasil, Bruno já trabalhou com Marília Rocha[89] e com Tiago Mata

---

87 Bruno Vasconcelos é formado em comunicação social pela UFMG e em cinema pela EICTV – Escuela Internacional de Cine y TV, em San Antonio de los Baños, Cuba. Integra o grupo de curadores e realizadores do forumdoc.bh. Trabalha com desenho de som, montagem e fotografia em produções audiovisuais.

88 Miguel Vasilskis, diretor de fotografia nascido em Montevidéu, em 1971. Estudou cinema em Cuba, na EICTV, onde realizou seu primeiro filme como fotógrafo, *Idea*, de 1998, além de colaborar com três filmes de Miguel Coyula, entre eles *Buena onda*, de 1999. Fez a direção de fotografia de *Rocha que voa*, ao lado de Eryk Rocha, filme lançado em 2002.

89 Marília Rocha, cineasta brasileira nascida em 1978, voltada, sobretudo, para o cinema documentário. Foi integrante durante dez anos do centro de pesquisa e produção audiovisual Teia (ao lado de Clarissa Campolina, Helvécio Marins Jr., Leonardo Barcelos, Pablo Lobato e Sérgio Borges), grupo que trabalhava de forma colaborativa, combinando pesquisa individual com trabalhos coletivos. Criou,

Machado.[90] Ele é da turma de Minas Gerais, escreveu comigo o roteiro de *Rocha que Voa* e depois fizemos juntos a montagem. E Miguel Vasilskis é um uruguaio que foi o diretor de fotografia, que é um irmão para mim. Ele veio para o Brasil, para fazer a marcação de luz do *Rocha que voa,* e nunca mais foi embora. Casou com uma brasileira e tem duas filhas, uma delas é minha afilhada. Miguel fez comigo *Rocha que voa*, *Transeunte*, *Jards* e *Campo de jogo*. Atualmente estamos preparando juntos *Miragens*, meu novo filme. É um excelente diretor de fotografia, um cara incrível, um irmão. Mora em Santa Teresa, no Rio. Como você vê, *Rocha que voa* me proporcionou dois encontros muito fortes.

Agora vou falar da Escola de Cinema de San Antonio de los Baños. Lá eu tive um outro encontro também muito importante para mim. Foi com uma montadora alemã que trabalhou com o cineasta inglês Peter Greenaway. O primeiro ano de San Antonio é polivalente e o segundo ano é dedicado à especialidade escolhida pelo aluno. Eu escolhi fazer a minha formação em montagem. Fiz prova de direção e de montagem e tive uma pontuação muito boa em ambas. Eu era um dos alunos mais novos da escola, tinha 19 anos. Em setembro, começavam as aulas e eu faria 20 anos em janeiro.

Eu já achava, na época, que ninguém aprende a ser diretor em escola de cinema. E hoje reafirmo isso. Eu acho muito difícil alguém virar diretor de cinema numa escola. Então, por isso eu preferi estudar montagem. E o encontro com essa professora de montagem alemã no primeiro ano foi importante para mim. Lamentavelmente, ela saiu de San Antonio no segundo ano porque teve divergências com a direção da escola. E ali começou mais um capítulo para mim, o da desmistificação da escola. Em San Antonio, nos primeiros meses de estudos, eu peguei o finalzinho da moviola, e essa montadora me ensinou muito. Eu montei vários curtas na moviola, em 16 mm e em 35 mm. Foi muito legal. Logo depois, veio o cinema analógico, e em seguida o digital.

A experiência na moviola foi muito marcante, e essa professora de montagem costumava me dizer o seguinte: "Eryk, sempre acredite no primeiro ponto de

em seguida, ao lado de Clarissa Campolina e Luana Melgaço, a Anavilhana Filmes. Sua filmografia inclui *A falta que me faz* (2009), *Acácio* (2008), *Aboio* (2005), *A cidade onde envelheço* (2016).

90 Tiago Mata Machado, crítico de cinema, curador e cineasta brasileiro. Mestre em multimeios pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), foi crítico de cinema dos jornais *O Tempo* (1996–2000) e *Folha de S. Paulo* (2000–2006). Como videoartista, fotografou os vídeos *475 Volver* e *Cruzada*, de Cinthia Marcelle. Foi coautor dos vídeos experimentais *Plataforma*, *Buraco negro* e *O século*. E, como cineasta, é autor do média-metragem *Curra urbana* (1998) e dos longas *O quadrado de Joana* (2002) e *Os residentes* (2010). O longa-metragem *Os sonâmbulos* está em fase de finalização, com previsão de lançamento até o fim de 2017.

corte que você escolhe; o primeiro ponto de corte é sagrado, nunca despreze esse ponto". Então, às vezes, eu ficava assim olhando… eu parava na moviola, vocês sabem como é… Olhava para o fotograma que estava ali na hora, na telinha, e ficava buscando o melhor ponto de corte. E ouvia a montadora me dizer: "Não despreze o primeiro ponto, que é a sua primeira impressão do ponto de corte. Isso é uma coisa muito importante; é a sua intuição". Eu gostava de experimentar na montagem e ela também. Então a gente teve uma troca muito boa. Nós bebíamos juntos, conversávamos muito. E foi muito triste ela ter ido embora no segundo ano, justamente quando eu iria estudar montagem. Aí entrou um professor inglês, que decidiu impor uma ditadura do modelo da BBC, de Londres, na escola de San Antonio. Eu então bati de frente com ele. São choques e tensões importantes de contar. Esse professor novo, que era muito autoritário, inundou a escola de diretores, montadores e documentaristas ingleses... Ele queria criar e ensinar uma linguagem padronizada de montagem para os alunos, sem debater qual a "melhor montagem" para cada filme, pensar filme por filme. Ele queria que houvesse uma fórmula única, uma fórmula padronizada. Aquela velha história de que você tem que aprender primeiro o convencional para depois poder desconstruir. Eu não acredito nisso. Eu acho que uma escola, qualquer escola, é um lugar para que o aluno possa justamente perceber o que ele quer, conhecer a sua própria sensibilidade, de modo a descobrir caminhos e possibilidades.

Eu vivi um momento bem complicado de crise da escola de San Antonio de los Baños. Um momento em que a escola estava sendo colonizada por um olhar europeu. A escola estava com dificuldades financeiras, então diziam que precisava receber dinheiro da Europa para sobreviver. E aí você ficava subordinado a ter essa visão pedagógica, quase dogmática. Foi um momento de revolta para mim. Eu pegava o material para montar, e eles queriam que eu montasse de uma forma determinada, com plano e contraplano. Eu não gostava de montar assim, nem sabia montar assim. Foi um momento também muito importante para eu entender para onde não queria ir. Às vezes é mais importante saber o que você não quer e descobrir para onde você não quer ir. Eu acho que não estive San Antonio no seu momento mais luminoso, nem mais criativo, nem muito menos audaz ou inovador. Foi um momento em que San Antonio virou uma escola muito técnica, muito televisiva, muito eurocêntrica. Eu era muito agressivo, tinha 20, 21 anos, falava as coisas que eu pensava e batia de frente com a direção.

Tudo isso eclodiu numa crise que ajudou a reformulação da escola, anos depois. Lembro que quando eu exibi *Rocha que voa* no Festival de Havana de 2002, em

Cuba, o filme já tinha sido exibido em Veneza e já estava rodando festivais pelo mundo. O filme ganhou um prêmio Coral no festival de Havana. Encontrei, na festa do festival, que era organizada pela Fundação do Novo Cinema Latino-Americano, com Gabriel García Márquez,[91] Fernando Birri,[92] Orlando Senna[93] e García Espinosa.[94] E me disseram: "A gente soube de todos os embates que você teve e a gente quer se desculpar e dizer que você impulsionou esse movimento de repensar a escola e de voltar à proposta original". Uma coisa que eu disse a eles, e que contestava muito na escola, era o seguinte: como pode uma escola em Cuba, uma escola essencialmente latino-americana, criada para estudantes que não tinham condições de estudar cinema noutro lugar, ter em sua ampla maioria professores europeus? Como pode uma escola de cinema ser totalmente colonizada pela linguagem televisiva? Como pode uma escola destinada a ser um despertador criativo para a experimentação virar uma escola simplesmente técnica? San Antonio se havia tornado o contrário do que era a sua essência, o seu espírito original, a sua força originária.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Mas San Antonio é uma escola de cinema e televisão…

---

91 Sobre Gabriel García Márquez, ver nota 34, p. 621.

92 Fernando Birri, cineasta e roteirista argentino, nascido em 1925. Formado em Roma pelo Centro Sperimentale di Cinematografia, voltaria, em 1956, a Santa Fe, onde fundaria o Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Foi um dos criadores da Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños de Cuba, da qual foi também diretor. Sua filmografia inclui, entre outros filmes, *El Fausto criollo* (2011), *Che: muerte de la utopía?* (1999), *El siglo del viento* (1999), *Enredando sombras* (1998), *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988), *Rafael Alberti, un retrato del poeta* (1983), *Buenos días, Buenos Aires* (1966), *La primera fundación de Buenos Aires* (1966), *La pampa gringa* (1963), *Los inundados* (1962), *Tire dié* (1960).

93 Orlando Sales de Senna, roteirista, jornalista e cineasta baiano, nascido em 1940, autor do roteiro e codiretor do filme *Iracema: uma transa amazônica* (1974). Dirigiu também o episódio "Cinema novo" de *Enredando sombras* (1998), *Brascuba* (1987), *Diamante bruto* (1977), *Gitirana* (1975), *A construção da morte* (1969), *Imagem da terra e de povo* (1962), *Festa* (1961). E foi responsável, entre outros trabalhos, pelos roteiros dos filmes *O rei da noite*, *Coronel Delmiro Gouveia*, *Abrigo nuclear*, *Ópera do malandro* (com Chico Buarque), *Quincas Berro d'Água* (adaptação do texto de Jorge Amado), *Oedipo alcalde* (1996), ao lado de García Márquez e Stella Malagon. Foi diretor da Escola de Cinema de Cuba nos anos 1990 e professor no Instituto Dragão do Mar em Fortaleza.

94 Julio García Espinosa (1926–2016) roteirista, ensaísta e cineasta cubano, diretor, entre outros filmes, de *As aventuras de Juan Quin Quin* (1967), *El Mégano* (1955), *De cierta manera* (1974), *The other Francisco* (1975). Autor de texto seminal para as discussões cinematográficas latino-americanas – *Por un cine imperfecto* – divulgado em cópia mimeografada em dezembro de 1969 e, em seguida, durante a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, realizada na Itália em junho de 1970, reflexão a que retornaria em 1994, em *Por un cine imperfecto: veinticinco años después*.

ERYK ROCHA: Eu sei, claro. Mas tem que haver um equilíbrio. Ser uma escola televisiva não é ruim. O ruim é ser uma escola televisiva careta, convencional, conservadora, entendeu?

Hoje não sei exatamente em que momento a escola está...

CARLOS ALBERTO MATTOS: E como você teve contato com esse material que o Glauber Rocha tinha produzido em Cuba, e que deu origem ao filme *Rocha que voa*?

Eryk Rocha. *Rocha que voa*, 2002. *Frame* de cena com Glauber Rocha. Acervo: Aruac Filmes

ERYK ROCHA: O filme surgiu dessa estada em Cuba e também desse estado de inconformismo em relação àquele sistema educacional. Eu, Bruno e Miguel fomos buscar material sobre o período que meu pai viveu em Cuba. Caramba, eu sempre tinha ouvido falar do exílio do meu pai em Havana, da passagem dele por lá, mas aquilo sempre foi um enigma, pouco se sabia na verdade. E quando eu saí da Escola de San Antonio, muito inquieto, com muita energia, com 21 anos de idade, muito inconformado... O filme nasceu nesse país tão fascinante, tão complexo e contraditório que é Cuba, com tanta pulsão de vida... Fazer *Rocha que voa* foi uma aventura que se transformou na minha verdadeira escola de cinema. Ali eu fui ter a prática do cinema, pegar as câmeras, de produção. Foi um momento de pesquisar sobre a passagem do meu pai por Cuba, estudar o cinema latino-americano, o cinema cubano, a revolução de Fidel Castro e Che Guevara, e o que foi esse momento da América Latina dos anos 1960 e 1970. Então, foi um mergulho muito intenso em tudo isso. O Icaic abriga e guarda essa memória audiovisual da América Latina. E eu lembro que eu ouvi lá, durante a pesquisa, vários depoimentos de guerrilheiros que foram

fazer treinamento em Cuba. Guerrilheiros da Aliança Libertadora Nacional (ALN), por exemplo. Eu lembro que eu ouvi um longo depoimento do líder camponês brasileiro Francisco Julião. Tudo em fita magnética. Então, eu liderei esse projeto, junto com esses dois amigos, e montei a coprodução do filme com o Icaic. Isso foi incrível. E essa foi a nossa carta de apresentação para o cinema. O que a gente quer fazer de cinema quase tudo está nesse filme. De todos os meus filmes, esse é o que mais traz uma carta de desejo, de amor pelo cinema.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Você tem ali a memória da América Latina, você tem ali a poesia das imagens, você tem a história.

ERYK ROCHA: Os anônimos, a história.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E a história do próprio cinema. Arquivos preciosos do cinema latino-americano.

ERYK ROCHA: Os arquivos também, claro. Então, ainda bem que eu vivenciei esse um ano em Havana, se não, com toda a sinceridade, eu teria ido embora de Cuba um pouco frustrado, pois é preciso lembrar que a Escola de Cinema está a uma hora de Havana, ela fica situada numa área rural. Nesse ano de pesquisa que morei em Havana, eu viajei por Cuba, eu peguei trem, passando por várias cidades, e fui até Santiago de Cuba. No total, eu fiquei um ano assim, mergulhado na pesquisa e na produção do *Rocha que voa*. E aí a gente viabilizou esse projeto com muito pouco dinheiro. A produção custou US$ 7 mil, incluindo toda a preparação e a filmagem. A gente conseguiu o apoio de uma empresa brasileira, que estava em Havana, além do Icaic, que entrou com parte dos equipamentos. Tivemos uma equipe de cinco pessoas no total. O Miguel fotografando, eu dirigindo, o Bruno de diretor assistente e fazendo som direto e mais dois cubanos na produção. E assim a gente filmou *Rocha que voa*.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E como foi o uso do material de arquivo?

ERYK ROCHA: Trabalhamos com vários tipos de materiais. *Rocha que voa* teve de tudo. Tinha imagens de arquivos em 16 mm e 35 mm, Betacam, analógico, tinha película 16 mm filmado por nós e tinha filmagem com câmeras menores, digitais.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E você usou aquela câmera Hi-8?

ERYK ROCHA: Filmei com essa Hi-8 também, mas bem pouco. A gente teve quase um mês de filmagem em Havana, filmando conversas, andando pela cidade, observando o povo cubano, entrando em bares e em vários lugares por onde meu pai passou, lugares que eram ponto de encontro do cinema cubano. Parte do negativo de 16 mm que filmamos era uma película vencida, dos anos 1970, que a gente comprou de uma forma clandestina lá em Havana. E filmamos com

essa película. A gente não sabia o que ia aparecer ao certo dessa película. Isso me fazia lembrar muito de uma frase do cineasta colombiano Luis Ospina:[95] "Acreditar no cinema é acreditar naquilo que ainda não foi revelado".

CARLOS ALBERTO MATTOS: Agora não é mais, não é?

ERYK ROCHA: Agora isso só vale no sentido mais filosófico do cinema, menos nos materiais. Porque hoje a gente tem um controle diário, simultâneo, dos materiais. Então, naquela época, a gente filmou com essa película vencida chamada Orwo que era produzida na Alemanha Oriental e nos anos 1960 e 1970 difundida para os países comunistas da época, inclusive para o cinema cubano. *Rocha que voa* foi feito com essa película.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Um filme que tem uma textura, uma granulação diferente.

ERYK ROCHA: Tem uma textura, uma granulação, uns sobressaltos. É uma película, uma imagem muito pouco límpida, uma imagem com texturas, com fungos, com sujeira, com ruído. Então, os próprios materiais usados nesse filme já traduzem, já dialogam com o tema do filme, que é a memória. Foi um acaso isso, a gente incorporou esse acaso no filme, e filmamos muitas coisas com essa película...Esse material que a gente filmou se misturou com todas as imagens de arquivo e a gente resolveu *Rocha que voa* na montagem. A gente descobriu *Rocha que voa* no trabalho de montagem.

CARLOS ALBERTO MATTOS: É uma escrita na montagem.

ERYK ROCHA: É uma escrita. E a voz está presente muito mais como um pincel. A voz desse filme é criada na montagem, é um pincel, e ao mesmo tempo uma voz muito musical.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Sai das mãos e não da boca.

ERYK ROCHA: Sim. E muito dessas relações sonoras visuais também, que eu apontei antes. Você tem a voz lenta do meu pai ou de outros cineastas, refletindo sobre cinema, e uma montagem acelerada. Então, buscando essas formas de contraponto, de dissonância entre imagem e som, para tentar de alguma forma elucidar ou abrir esse diálogo com outra geração. Qual é a forma de dialogar com outra geração? É essa, quer dizer, a gente está lidando com conteúdos, com reflexões dos anos 1970, mas com uma forma, com uma construção poética criada na montagem, que obedece a um olhar nosso do agora, que tem uma outra temperatura. Então esse foi o *Rocha que voa*, essa tentativa, um primeiro filme, um filme de catarse.

---

95 Luis Ospina, diretor, montador, roteirista e produtor cinematográfico do cinema colombiano, nascido em 1949. Diretor, entre outros filmes, de *Autorretrato (dormido)* [1971], *Pura sangre* (1982), *Soplo de vida* (1999), *Todo comenzó por el fin* (2015).

MARÍLIA SOARES MARTINS: *Rocha que voa* tem uma mistura de vários suportes, de materiais produzidos em épocas diferentes... Isso para trazer a superposição de camadas da memória, essas camadas estão inscritas nos materiais do filme.

ERYK ROCHA: Sim. Nós filmamos bastante, em vários suportes, a fim de pensar um diálogo entre esses diversos materiais na linguagem do filme. Em paralelo, fizemos uma pesquisa nas moviolas do Icaic, vendo muitos filmes e procurando muito materiais do meu pai em Cuba. Eu cheguei a desanimar. Pensei: "Como é possível que meu pai, tendo morado em Cuba por quase um ano, não tenha deixado gravada uma entrevista? Nenhuma imagem? Morou tanto tempo em Cuba, e nada? Como que ele morou em Havana e não deixou um rastro mais concreto?" Aquele silêncio era muito curioso para mim, e eu não me conformava com isso. O que eu tinha eram fotos, duas ou três fotos, e só. Então trabalhamos um roteiro em torno desse silêncio. Se não tem, não tem, paciência. Vasculhamos tudo e não achamos nada. E aí, quando iniciamos a montagem e a organização do material lá no Icaic, um funcionário, um senhor chamado Fausto, me chamou para conversar. Ele era o responsável pelo departamento de som do Icaic. Ele me disse assim: "Eu acho que encontrei aqui uns materiais do seu pai em áudio". E quando apareceu esse material, ele revolucionou a montagem do filme e orientou a construção do filme. Aí, paramos a montagem e repensamos tudo. Esse material era o resultado de duas entrevistas feitas com meu pai: uma com Alfredo Guevara, fundador do Icaic; e outra com Jaime Zarusky, um jornalista e escritor cubano. O material deve ter, no total, umas cinco horas de duração. Material incrível. E a voz do meu pai virou o fio condutor do filme. E muito mais a voz do que a imagem. Você não tem nenhuma imagem dele falando, é a voz que conduz o filme. Há pouquíssimas imagens dele ali.

O único filme do meu pai que aparece em *Rocha que voa* é *O leão de sete cabeças*, um filme feito na África que tem uma conexão com Cuba, e foi feito logo depois de meu pai sair de Cuba e ir para o Congo Brazaville. Há também algo da "Eztetyka do sonho", um texto-manifesto que ele publicou em 1971, depois de ter publicado, em 1965, a "Eztetyka da fome", que foi o texto-manifesto do cinema novo. Esse manifesto de 1971, a "Eztetyka do sonho", nos inspirou muito na construção e linguagem do filme. Há também um plano de *Deus e o diabo na terra do sol*, mas é um trecho curto. *Rocha que voa* é muito curioso: fala da história do meu pai, faz uma declaração de amor ao cinema, e ao cinema dele, mas é um filme que não tem nada biográfico.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E não é um filme de filho propriamente. Uma coisa que muita gente estranhou, pois na época tinha muito filme de filho, filme de parentes, com uma colocação muito pessoal.

ERYK ROCHA: Nem no *Rocha que voa* nem no *Cinema novo*. A gente está falando lá de trás e de agora, já que 14 anos separam os dois filmes. Não senti desejo de

me incluir no filme diretamente como filho de Glauber. Não senti essa necessidade. Meu encontro com o meu pai se dá muito mais no interior e no afeto do filme e não de uma forma explícita. Realmente *Rocha que voa* estava na contramão dessa produção de "filme de filhos", que até hoje existe e é forte. A montagem do filme foi fluindo por outros ares. E em *Rocha que voa* o diálogo se dá entre a narrativa da voz do meu pai e a montagem do filme. Eu falo que o filme *Rocha que voa* é uma tríplice declaração de amor: ao meu pai, evidentemente, à América Latina e ao cinema. E aí foi isso. Eu voltei em seguida para o Brasil, depois de uma passagem pela Venezuela. Fiquei um tempo lá e foi bem interessante, porque foi bem no início do governo Hugo Chávez. Foi um momento marcante. Eu tinha uma namorada em Cuba que era uma produtora venezuelana, e aí a gente foi para a Venezuela. E coincidiu com esse momento político na Venezuela, do primeiro ano do Chávez no poder. Era o momento em que a América Latina ensaiava…

CARLOS ALBERTO MATTOS: Uma guinada à esquerda.

ERYK ROCHA: Uma guinada à esquerda. Essa nova esquerda da América Latina ensaiava seus primeiros movimentos. E eu caminhava pelas ruas de Caracas. Tinha 21 anos e caminhava muito pelas ruas, via as pessoas na rua com aquele livrinho da Constituição do Chávez. Foi a primeira coisa que ele fez, refundar o país e criar uma nova Constituição, em 1999. E foi o que o Evo Morales fez também na Bolívia, o que foi revolucionário. Era impressionante ver pessoas comuns com o livrinho da nova Constituição. Ninguém conhecia a Constituição anterior à do Chávez. Exatamente como ninguém conhece a Constituição no Brasil. Quem leu a Constituição brasileira de 1988? Então era aquilo que acontecia na Venezuela, de ver pessoas comuns ficarem conversando na rua com o livrinho da Constituição, era impressionante. Havia todo um debate político forte, num momento de muita efervescência.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você trabalhou nesse período na Venezuela?

ERYK ROCHA: Fiquei quase um ano em Caracas, trabalhando num programa de TV. Depois voltei ao Brasil com a montanha de materiais do *Rocha que voa*. Bruno e eu mergulhamos na montagem do filme e *Rocha que voa* foi nascendo...

CARLOS ALBERTO MATTOS: Você estudou montagem e tem essa relação forte com a montagem. Como é que você consegue confiar a outra pessoa o processo de montagem? Em *Cinema novo*, por exemplo, Renato Vallone[96] fez a montagem. Que parceria é essa? Como é que se dá essa parceria com o montador?

---

96 Renato Vallone, montador e editor de imagem e som, formado pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Trabalhou com Noilton Nunes, com Patrícia Gouvêa (Ateliê da Imagem), com a artista plástica Suzana

ERYK ROCHA: Eu sou muito presente e obsessivo no processo de montagem. Aliás, eu sou muito ligado em todas as etapas do filme. Meu trabalho é muito artesanal. Desde a ideia do filme até a última cena mixada, e até a distribuição do filme, eu gosto de acompanhar tudo. E acho que é por isso que eu virei diretor. Eu não tive esse movimento de dizer: "Eu quero virar diretor de cinema! Eu tenho um projeto de virar diretor". Não foi assim, eu virei diretor por necessidade, pelo envolvimento com todas as etapas do filme. Eu gosto de escrever, eu gosto de pesquisar, eu gosto de ler, eu gosto de filmar, gosto de ter essa relação forte com a câmera, fotografei vários dos meus filmes. E gosto muito de ter alguém para conversar, criar e para montar comigo o filme. Gosto de ter um interlocutor. Renato, além de um montador brilhante, é um irmão, por quem tenho imenso afeto. Com ele montei o *Campo de jogo* e *Cinema novo*, além e vários curtas e séries para TV. Eu sou muito presente nesse momento da montagem, mas às vezes tenho que respirar um pouquinho, dar umas voltas por aí para deixar o montador um pouco sozinho. Sei que isso é importante. Eu, como montador, sei que esses momentos de solidão são importantes. Eu sou presente boa parte do tempo na montagem. Acho que o trabalho de montagem é intrínseco ao trabalho de direção, uma parte essencial e sagrada.

CARLOS ALBERTO MATTOS: O seu trabalho seguinte ao *Rocha que voa* foi *Intervalo clandestino*... Como você passou de um filme ao outro?

ERYK ROCHA: Foi. Trabalhei *Intervalo clandestino* paralelamente ao *Quimera*, que eu fiz em parceria com Tunga.[97]

CARLOS ALBERTO MATTOS: Eu acho que o seu cinema, Eryk, tem duas vertentes muito marcantes. Há projetos que nascem do seu interesse por alguns temas, como *Rocha que voa*, *Transeunte*, *Campo de jogo*. Há projetos em que você se junta a uma outra linguagem artística já existente, como o *Quimera*, com Tunga; *Jards*, com Macalé; e *Os sertões*, com Zé Celso Martinez Corrêa. São parcerias que você estabelece com outros criadores e, ao mesmo tempo, filmes que são muito seus, muito voltados para sua viagem, para o seu projeto pessoal de pesquisa e de interesse, etc. Você reconhece essas duas vertentes ou você acha que elas na verdade são uma coisa só?

ERYK ROCHA: Eu acho que elas existem, mas ao mesmo tempo elas confluem e se misturam. Quando o Tunga me contou ao pé do ouvido as três linhas do que

---

Queiroz, com Eryk Rocha na série *Viaje al sol*, em *Jards*, na série sobre a loucura e a desrazão, em *Cinema novo*. Dirigiu curtas como *Aldeya Maracanã* e *Ódodó*, além de trabalhar com o Coletivo Front, grupo de teatro de rua, cinema e música, criado por ele e Ludmila Cury.

97 Sobre Tunga, ver nota 98, p. 320.

seria *Quimera*, ele disse o seguinte: "Quero fazer um filme contigo. E o que é o filme? Um gato vira a barba de um homem, e esse homem começa a fazer a barba, que na verdade é o gato, é uma transmutação".

MARÍLIA SOARES MARTINS: E como você respondeu naquele momento?

ERYK ROCHA: Eu pensei: "É uma imagem surrealista, e eu acho que não sou um cineasta surrealista". Não tenho mesmo uma relação especialmente forte com o surrealismo. Mas, quando ele me sussurrou ao ouvido, eu respondi: "Vamos conversar, tô dentro!" E o Tunga: "Eu quero que você crie o roteiro a partir disso, uma provocação". Era o Tunga, um cara que eu admiro muito e que me conheceu pequeno, numa época ele era muito amigo da minha mãe e frequentávamos muito a casa dele, eu devia ter uns nove, dez anos. Então, quando ele me fez essa provocação/convite para fazer esse filme, no meu íntimo, eu me perguntei: "O que isso tem a ver comigo? Que universo é esse?" Esse desafio de viajar a partir da viagem do outro é um processo de encontro, é um processo de você, a partir desse encontro, fazer surgir algo novo. Tunga, naquele momento, sabia que eu só tinha feito um filme, *Rocha que voa*, e que ele tinha gostado muito do filme, mas eu não tinha experiência naquele tipo de parceria com um artista plástico. Ele tinha gostado também de um artigo que eu tinha escrito, intitulado "A exaustão da normalidade". Eu tinha 24 anos e era sempre muito frontal em tudo o que eu dizia e escrevia. Tunga leu e me telefonou para comentar o texto. Então, lembro que o convite para fazer o filme *Quimera* veio também da leitura desse artigo.

Para mim, o convite de Tunga foi um movimento de generosidade e de afeto, no sentido de abraçar o universo do outro e criar algo com o outro, como se faz num improviso de jazz. Para mim, o cinema tem muito a ver com o jazz e com a música nesse sentido do improviso. Também com o *rap!* Eu acredito muito nesse espaço vivo da criação. O que existe de mais importante no mundo, senão os encontros? Nesse mundo em colapso que a gente está vivendo, nesse mundo em ruínas, onde o capitalismo não consegue nem se proteger dele mesmo, o que resta são os encontros, as parcerias, as conversas e a micropolítica. Então, na verdade, todos os meus filmes aconteceram nos encontros, a partir de encontros felizes, criativos.

FLORA SÜSSEKIND: Como o Tunga participou do filme? Como funcionou a parceria na criação do filme?

ERYK ROCHA: O Tunga me deu muita autonomia para criar o filme, mas sempre em diálogo com ele. Um diálogo muito rico e muito generoso. Ele queria conversar e conversar, a cada passo. Tunga me dizia assim: "Olha, o filme é seu, confio totalmente em você, mas estou pensando isso aqui, e isso, e mais isso…

O que você acha?" Por isto, apesar de eu assinar roteiro e direção, nós assinamos juntos: uma obra de Tunga e Eryk Rocha. *Quimera* é um filme curta-metragem que circulou tanto em grandes festivais de cinema (o filme estreou em Cannes) quanto no circuito dos maiores museus do mundo. O filme teve essa dupla penetração. Acabei usando uma expressão... bem erótica... meio pornográfica até… [*risos*].

CARLOS ALBERTO MATTOS: Muito adequado ao erotismo sempre presente no Tunga [*risos*].

ERYK ROCHA: O filme é mesmo um caso muito particular, conseguimos transitar em dois circuitos. Isso é muito interessante e, ao mesmo tempo, muito difícil de conseguir. As pessoas me perguntavam se era um filme para cinema ou um filme para museu e para galeria.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você chegou a escrever um roteiro?

ERYK ROCHA: Escrevi um roteiro, sim. Enviei ao Tunga e ele mudava aqui e ali, acrescentava uma coisa e outra. Acredito que a matéria bruta do cinema é a imagem e o som. Eu parto desse princípio: quando eu começo a pensar num filme, penso muito na imagem, no som, no corpo e na montagem. São elementos muito básicos, muito crus e essenciais. Com Tunga, foi igual. Quando ele me contou essa história no ouvido, o que eu imaginei? A gente estava no meio de um show de jazz da Orquestra Imperial. Estávamos bebendo um *whisky*. Então ele me ligou uns dias depois e seguimos a conversa. Fiz um primeiro roteiro a partir dessas conversas.

Uma coisa inusitada foi que dois ou três dias antes de começar as filmagens, Tunga me perguntou o que eu tinha entendido quando ele me disse aquelas três frases ao pé do ouvido. Eu respondi: "Naquela noite, eu entendi que o homem fazia a barba do gato, e não que o gato virava a barba do homem". Tunga riu muito e me disse: "Caramba, eu adorei isso!" Ali mesmo decidimos que as duas ideias estariam conjugadas no filme. Ficamos dois meses conversando sobre o roteiro e no último minuto descobrimos que falávamos coisas diferentes, mas que eram compatíveis, rimavam, e que criaram um "terceiro sentido". Juntamos as duas ideias e fizemos um filme que tem duas camadas: o gato vira a barba do homem e o gato é também o próprio homem, que faz a barba do gato também. Essas duas camadas são imagens-síntese do filme.

Grande parte das filmagens foi feita no ateliê do Tunga na Barra da Tijuca, onde ele tinha uma casa linda e, ao lado, o ateliê. O ateliê era repleto de trabalhos de arte e se parecia muito com a instalação do Tunga, no Inhotim. Então, Tunga ficou observando a filmagem o tempo todo. E gostava de olhar a câmera. Eu incentivava a curiosidade dele: "Tunga, vem aqui observar a câmera". Filmamos

em super-16 mm, em película. Ele era muito entusiasmado, muito apaixonado pela criação e pelo cinema.

Tunga era uma pessoa muito rara, muito rara. E sempre tivemos uma interlocução de igual para igual. Ele nunca se valeu de uma diferença óbvia: ele era um artista consagrado e eu estava começando no cinema. Ele não tinha essas vaidades. Vivíamos zoando, falando piada, saindo para a noite. Era tudo muito livre, parceria, cumplicidade de irmão. E assim também é a minha relação com o Jards Macalé.

FLORA SÜSSEKIND: E como foi a parceria com o Macalé para fazer o filme *Jards*?

ERYK ROCHA: Só quero pontuar que esses encontros com pessoas de outras gerações sempre foram de muita sintonia, para fazer um trabalho muito lúdico e, ao mesmo tempo, muito profundo. Eu passei madrugadas na casa do Tunga, madrugadas mesmo, discutindo coisas de todo tipo. Eu tinha entre 24 e 28 anos de idade; e agora estou chegando aos 40... Eu era um moleque! Então a parceria com Tunga foi um encontro de vida. E é alguém que eu vou levar sempre comigo, vou sempre lembrar daquela energia, daquela inquietação, da compreensão de que não existe limite entre a obra e a pessoa. Tunga, ele próprio, era a obra em movimento.

Uma grande aprendizagem que tive com Tunga foi entender que o hoje é o hoje. Estamos aqui conversando, e eu estou dando o meu melhor para vocês, concentrado aqui. Porque a fala também é fundamental, revela o entendimento do artista como ser político no sentido mais simples, mais elementar, de não ter medo, não ter pudor, não ter a falsa modéstia de não poder falar. Não. O artista é um animal político, que é privilegiado também, que tem um espaço de atuação e ele tem que assumir esse poder. Então é isso que nos ensinam pessoas, artistas como Glauber, Tunga, José Celso ou Jards Macalé. Eles ensinam a importância desse espaço político no cotidiano, à flor da pele, na prática, não na retórica. Eles assumiram essa compreensão política, sem medo e sem timidez. Assumiram o seu corpo também como expressão viva da obra. Isso eu acho essencial.

FLORA SÜSSEKIND: Dava, então, para você falar um pouco também da sua participação no registro da montagem de *Os sertões*, de como foi o diálogo com o José Celso...

ERYK ROCHA: José Celso também é alguém que me viu criança porque frequentava a casa dos meus pais. Mas eu não tinha proximidade com ele. Muito tempo depois, a gente se reencontrou em São Paulo, no Teatro Oficina. Ele foi ver *Rocha que voa* também, e adorou. Ele viu vários filmes meus, aliás… E passou a me escrever e-mails sobre os filmes. Eu acordava de manhã e encontrava textos

do José Celso sobre os meus filmes. Eu adorava ler aquelas mensagens. Poemas belíssimos. Ele escreveu algo muito lindo sobre *Campo de jogo*. Ele é um artista raro e único no Brasil, ele é um sobrevivente. E está muito atento a tudo o que acontece ao seu redor. Dialoga com tudo que há de novo. E eu fui ver um espetáculo de *Os sertões*: *A luta II*. Tive um tremendo impacto quando assisti à montagem no Oficina. Eu não parava de chorar. Foi muito emocionante para mim. Foi um transbordamento. Para mim, dos cinco espetáculos teatrais que fazem parte da série de *Os sertões*, esse foi o que mais me tocou. *A luta II* me arrebatou. Fui jantar com o Zé e os atores depois do espetáculo, inclusive com a minha irmã Ava, que cantava na peça, e eu continuava chorando, e então ele me convidou para dirigir o DVD de *A luta II*. José Celso trouxe para *Os sertões*, algo genial, que é o coro; o coro vira protagonista. Esse foi o grande salto de *Os sertões* em relação à obra do Teatro Oficina.

FLORA SÜSSEKIND: Esse protagonismo do coro é muito marcante na montagem de *Os sertões*, mas está presente de modo muito forte também em outros trabalhos do José Celso e do Oficina. Por outro lado, há sim uma especificidade nessa dimensão coral de *Os sertões*, pois esse protagonismo refigura narrativamente o livro do Euclides da Cunha. O aspecto coletivo deixa de ser objeto da observação de um sujeito com características profissionais e de classe bem definidas, e o coro assume a narração.

ERYK ROCHA: Você tem razão, ele já vinha fazendo isso antes, mas eu acho que em *Os sertões* é o ápice. Ele conseguiu criar ali algo diferente. Inédito mesmo. Ele mostra ali o êxtase do coro, um êxtase construído ali, naquele espaço especial do Oficina, uma procissão de sertanejos. Eu vi aquilo e pensei: "Caramba! O Teatro Oficina é mesmo algo maior, e não é maior apenas em relação ao Brasil, é maior em relação ao mundo, é o que há de melhor no teatro mundial".

FLORA SÜSSEKIND: É extraordinário sim. Foi nos anos 1960 e é extraordinário hoje. Mas, voltando ao Tunga, você fez outros filmes com ele...

ERYK ROCHA: Sim. Eu fiz *Quimera*, depois *Medula* e depois *Laminadas almas*. *Quimera* e *Medula* são filmes de curta-metragem, feitos em película, que circularam bastante por festivais. E *Laminadas almas* foi uma exposição-instalação que ele fez no Jardim Botânico. Tunga não fazia exposição no Brasil há uns dez anos e fez uma exposição no Jardim Botânico em 2007. E ali houve um encontro dele comigo e com Lia Rodrigues também. Então eu considero que esse trabalho é um encontro nosso: meu, da Lia e do Tunga. Mas é a obra dele, é evidente, as instalações, aquela coisa toda. Eu filmei tudo. Esse filme, *Laminadas almas*, só foi exibido uma única vez no Brasil, na Bienal de São Paulo, e depois no MoMa de Nova York.

ANA CAROLINA NASCIMENTO: *Medula* é exibido regularmente no Brasil?

ERYK ROCHA: *Medula* foi exibido aqui sim. Tanto na Mostra de Curtas de São Paulo quanto no Festival de Curtas do Rio. *Medula* é, de fato, uma codireção minha e do Tunga. Eu percebia que Tunga gostava muito de cinema. E *Medula* veio de um conto. Tunga me passou um conto para ler. Era a história de um casal da aristocracia, que está no Hotel Copacabana Palace, no Rio, se preparando para ir a uma festa. E tudo começa no ritual de preparação para ir à festa. Os dois se vestem numa grande suíte do hotel. O homem está abotoando o vestido da mulher. E aí a câmera se aproxima e a gente percebe que aqueles botões são dentes. Então, começa uma loucura, começa um delírio. A gente brincava muito, dizendo que nossos filmes eram "delírio-metragens". Quando começam os *closes*, os botões se transmutam. É sempre aquela história da transmutação que está na obra do Tunga. Os botões são, na verdade, dentes, e começa uma loucura. O casal está ali naquele ritual todo e tem alguém que chega e bate à porta. A câmera subjetiva sobe as escadas com o som de uma festa ao fundo. A câmera chega para olhar o casal, que está na frente do espelho. O casal então olha para a câmera para falar com esse alguém que chega e que é, na verdade, a câmera. Os dois então sorriem, e pelo sorriso os espectadores percebem que eles não têm dentes. Imagem absurda e delirante. Nós trabalhamos com um efeito visual muito sutil. O discreto encanto da burguesia… Eu acho que, de algum modo, os dois filmes – *Quimera* e *Medula* – têm algo de Luis Buñuel, um dos cineastas de que mais gosto.

E é muito curioso porque muita gente esperava que eu fizesse um filme sobre o Tunga ou sobre a obra dele. E aí vem a decepção, porque o filme não é nada disso. Como *Rocha que voa* não é um filme sobre meu pai, e *Jards* não é sobre Jards Macalé. Não me interessa fazer um filme sobre nada. Essa ideia do cinema sobre alguém ou sobre algo é prepotente e quase totalizante. Parece vinda de cima para baixo.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E você quebrou essa expectativa.

ERYK ROCHA: A palavra é linguagem. Então, a ideia do "filme sobre" implica uma ideia totalizante de controle.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Que proposição você colocaria no lugar do "sobre"?

ERYK ROCHA: Eu prefiro fazer um "filme-com" ou um "filme-através". Merleau-Ponty, um filósofo que me interessa muito, pensa a imagem assim: a imagem-com e a imagem-através. Então, se vou fazer um filme com Tunga, me interessa incorporar Tunga ao cinema.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Mas também não pode ser "sob". É preciso evitar a submissão, que é outro risco que se corre. Você fala sobre sua parceria com José Celso Martinez Corrêa. Diante da loucura que é o espetáculo *Os sertões: a luta*

II, como foi filmar tudo aqui sem fazer um filme "sob" o Teatro Oficina? Como filmar sem se submeter?

ERYK ROCHA: Eu acho que a única saída é buscar um diálogo, buscar um diálogo entre a câmera e aquele grande épico dionisíaco que é *Os sertões*, o grande épico popular que é *Os sertões: a luta II*. Não me interessa filmar aquelas cenas como registro de uma peça, porque aquilo não é só uma peça. A natureza daquilo não é uma peça. A natureza de *Os sertões* não é só uma peça de teatro. Então, o que se faz na maioria das vezes em que se está diante de um espetáculo de teatro? Filmam o teatro de fora para dentro. Fazem um "filme-sobre" a peça. O que é um "filme-sobre"? É um cinema que se pauta sobre a ideia da totalidade. E o que é a ideia da totalidade? É a ideia do espaço total, capturado pela câmera; é a ideia do plano aberto geral.

CARLOS ALBERTO MATTOS: É a frontalidade.

ERYK ROCHA: É a frontalidade do plano aberto que diz "quero mostrar tudo". E mostrar tudo de uma forma límpida, fazer o registro da peça. Essa função existe também porque alguém acha importante explicar a peça ou "vender a peça" ou "divulgar a peça". O plano aberto geral tem essa função. Uma função de registro para guardar na memória. Eu acho válido. Mas eu não sei trabalhar assim.

Se vou fazer um trabalho com José Celso, eu não sinto vontade de fazer um registro. A minha sensibilidade não está conectada com isso. Então me interessa muito mais descobrir de que forma aquele espetáculo pode se transfigurar em cinema, da mesma forma que o José Celso pegou o livro do Euclides da Cunha e transfigurou aquela narrativa para o teatro. Vou então transfigurar o teatro para o cinema. E talvez cinema nem seja a palavra certa para definir essa experiência de trabalhar junto com o Oficina. Cinema é um trabalho audiovisual, é imagem em movimento, mas talvez a minha parceria com José Celso e o Oficina seja uma outra coisa, uma experiência que ainda não tem nome, que vai muito além do filme. Uma pessoa fundamental nesse trabalho com o Oficina foi meu irmão Pedro Paulo, eu o convidei para fazer a montagem, e ele fez um trabalho tão brilhante que assinou como codiretor.

FLORA SÜSSEKIND: Queria pedir a você para comentar um pouco sobre o trabalho com a câmera nessa experiência de refigurar o teatro no cinema. Porque a impressão aí, no registro de *Os sertões*, é de que a câmera se mistura à ação, à apresentação, é de que a câmera entra em cena.

ERYK ROCHA: Fizemos poucos planos abertos, em momentos muito pontuais. Muito pontuais mesmo. Só para dar uma ideia coreográfica do movimento dos atores em cena. A gente estava falando de luta, então o pé tem que estar no chão e a câmera tem que estar na mão, porque o cinema também é luta.

A câmera participa da luta, está sempre perto, dentro do confronto. Ela incorpora o embate da luta. Como eu vou falar de luta, estando do lado de fora, só mostrando de fora, com um olhar frio de registro? Ou sobrevoando a cena com uma grua? Não pode ser assim. A filmagem tinha que estar no meio da cena. Foram 11 câmeras em cena. Foram dois dias de filmagens, fazendo o espetáculo, com o ingresso popular, a um real. O que a gente fez? A gente filmou, no primeiro dia, com 11 câmeras entre os atores. No segundo dia, eu mudei todas as posições das câmeras. Então passamos a ter 22 câmeras. E tudo isto foi tema de debate com o José Celso e com os atores. Porque o nosso filme de *Os sertões* era um filme diferente dos outros que foram feitos a partir da série de espetáculos que constituíam *Os sertões*. Era uma linguagem diferente, que propunha um outro caminho, que era uma fusão do cinema com o teatro, uma fusão ainda sem nome, que eu chamo de transfiguração.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Naquele grande corredor que é o palco do Teatro Oficina…

ERYK ROCHA: Lembro que o pessoal responsável pelos equipamentos ficava impressionado, não entendia e me perguntava: você não quer filmar mais com a grua? Não. Só quero filmar com a grua coisas muito pontuais. Para mim, a cena é a luta, e eu queria estar no meio da batalha lá. Então isso daí também traz uma questão epidérmica, do corpo. Eu acho que o meu cinema é um cinema da pele, é um cinema atravessado pelo corpo, isso está em todos os meus filmes, até mesmo os filmes de montagem de arquivo. Ou seja, eu queria estar no meio da cena, no olho do caldeirão.

MARÍLIA SOARES MARTINS: O seu filme *Cinema novo* também tem um ponto de vista de quem está no meio do arquivo, desse arquivo de imagens.

ERYK ROCHA: Em *Cinema novo,* também optamos por fazer um "filme-com" os diretores/autores que participaram do movimento do cinema novo.

No caso de *Os sertões: A luta II*, era fundamental perceber o olhar daqueles camponeses, o olhar da gente humilde que está ali, junto com Antônio Conselheiro. Havia a multidão que estava ali, tentando criar uma nova sociedade, inventar uma outra forma de vida, um outro espaço, e disposta a lutar e enfrentar aqueles massacres todos. Era um cinema ao rés do chão, no campo de batalha. Muito plano fechado. Houve uma sessão do filme na Sala Belas-Artes, em São Paulo. E quando José Celso viu o filme, ele amou, mas ficou incomodado também. É importante falar isso: José Celso amou o filme, mas fez um comentário assim: "O filme é genial, mas aquela cena era assim mesmo? E onde está aquele momento do texto em que o ator tal diz isso e aquilo?" E eu respondi: "Cortei. Esse texto talvez funcione para a peça, mas não para o filme. Ele ficou espantado: "Mas por quê?" E eu disse para ele: "Não gosto desse texto

nesse momento do filme e além disso essa cena não ficou tão bem filmada. Então o que fizemos foi uma tradução do teatro para o cinema. Tradução é traição. E é também transfiguração. Foi o que fizemos, eu e meu irmão Pedro: uma transfiguração". Acho que, pouco a pouco, o Zé foi entendendo. Então esses embates são saudáveis, importantes; é a dialética do encontro. Se a gente tem um encontro, e ele sabe como é o meu trabalho, então ele não pode esperar uma coisa convencional de registro.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Como isso aconteceu com o Tunga?

ERYK ROCHA: O espírito, o mais importante é o espírito. Com o Tunga, por exemplo, não teve embate. Muito pelo contrário. Era a coisa viva, uma troca total. Tunga ficava muito impressionado com o poder do cinema, e a gente conversava muito sobre as nossas ideias. E quando ele viu a materialização dessas ideias, o trabalho em carne e osso, ele adorou tudo. Cinema para mim é carne, osso e pele. Ele adorava.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eryk, você fez um tanto de artes plásticas com Tunga, um tanto de teatro com José Celso e com o Oficina, e um tanto de música com Jards Macalé. Como foi entrar num estúdio e filmar a música sendo gestada? É uma outra dinâmica? É outro tipo de ouvido?

ERYK ROCHA: É outra dinâmica. É olho-ouvido. É o olho que ouve. Jards era amigo do meu pai, lá atrás, e é amigo da minha mãe. E comigo, essa amizade de família foi reinventada depois de a gente se conhecer e ele ver alguns dos meus filmes. Um dia, ele me ligou e disse: "Eryk, eu quero fazer um DVD do meu trabalho com você". Nós nos encontramos na casa dele e conversamos sobre algumas ideias para o trabalho. E nessa conversa, eu disse que a gente deveria fazer um filme. Com o dinheiro do DVD, a gente poderia fazer um filme. O Canal Brasil entrou com a produção do DVD, a gravadora Biscoito Fino patrocinou o estúdio. E nós então decidimos fazer um filme. Um filme a partir do processo de criação do Jards Macalé. A ideia era fazer um filme-música, com esse grande compositor e intérprete da música brasileira. E, mais uma vez: não é um filme biográfico, não é um "filme-sobre".

MARÍLIA SOARES MARTINS: E também não é um *making of* do CD de Jards Macalé.

ERYK ROCHA: Não é um *making of* do disco do Macalé. É um filme que parte do encontro do cinema com a música. Do nosso encontro.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Eu acho que *Jards* é um ensaio sinestésico. Música e cinema num ensaio sinestésico, narrado por uma câmera-olho-ouvido...

ERYK ROCHA: Sim! É um ensaio audiovisceral! Macalé e eu ficamos três semanas juntos num estúdio pequeno e fizemos ali um jazz entre o cinema e a música.

A minha equipe era muito pequena, de quatro pessoas, e mais os músicos do Macalé. Grandes músicos, como Cristóvão Bastos, músicos incríveis. Fizemos então uma dança do nosso time com o time dos músicos. Por isto é que eu digo que é uma dança do cinema com a música, num espaço pequeno. As câmeras encostam nos instrumentos musicais. É um ato de amor. Os movimentos das câmeras variavam de um ensaio para o outro. Íamos experimentando essa dança. Filmamos com três câmeras, entre um ensaio e outro. Essas câmeras acabam virando instrumentos musicais.

Eryk Rocha. *Jards*, 2012. *Frame* de cena com Jards Macalé. Acervo: Aruac Filmes

CARLOS ALBERTO MATTOS: O foco tinha um papel fundamental no filme.

ERYK ROCHA: Fundamental. Muito pouca distância focal, tudo muito perto. Miguel fez um lindo trabalho, inclusive criou uma iluminação minimalista e poderosa.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas havia muito movimento de câmera.

ERYK ROCHA: Muito movimento. O desejo era que a gente pudesse transmutar aquela música em cinema; era o desejo de que o filme virasse música, ou seja, transformar música em imagens. Então, a câmera queria incorporar o som, incorporar os instrumentos musicais. Fazer a música virar imagem e a imagem virar música. Queríamos participar de todo o processo de criação das músicas, do processo de criação nos ensaios, com todas as suas imperfeições, com os seus intervalos, com todas as suas incompletudes, com as suas repetições e suas lacunas. Então, não é um documentário musical convencional, em que a música tem começo, meio e fim. O que interessa é o processo, é a repetição, e são os ruídos desse processo também. Então, muitas músicas que estão no filme não se completam; o público ouve um fragmento da música e a repetição desse mesmo fragmento. Acho que *Jards* é um filme que acontece muito nos intervalos entre ensaios, entre uma filmagem e outra. O que acontece nesse processo de criação? Quando você termina de gravar algo e cai num vazio…

Acho que isso se torna signo no filme. Ali está todo o processo de criação, com suas hesitações, repetições, descobertas, improvisos. A câmera participa do processo de criação desse músico extraordinário que é o Jards Macalé, um artista muito original, anárquico no processo de criação. O filme vai descobrindo esse processo de criação junto com ele. Então, acho que *Jards* é um filme muito intimista, no sentido de que trabalha um espaço subexposto. Há subexposição desse espaço de criação do estúdio. E, ao mesmo tempo, é um filme que deseja partir do cotidiano desse processo de gravação. Participamos do cotidiano do estúdio, e existe algo onírico que convive com todos que estão nesse cotidiano. A gente encontra pontos de escape, que são miragens do próprio Jards Macalé. Ele vê coisas no estúdio, e a câmera acompanha o olhar do músico enquanto ele está criando.

É um filme que quer atravessar o corpo dos músicos. E esse trabalho trouxe uma coisa muito bonita para todos nós: o filme viajou bastante pelo mundo. A estreia internacional do filme ocorreu no festival New Directors/New Movies, no MoMA, e no Lincoln Center, em Nova York. Foi maravilhoso. Jards Macalé não visitava Nova York há muitos anos. E eu me lembro que após a sessão no MoMA, houve um debate e um espectador se levantou e perguntou o seguinte: "Caramba, onde estava esse músico que a gente não conhecia? Quem é esse cara? Que música maravilhosa..."

Esse espectador também falou uma coisa muito bonita: "Esse é o primeiro filme que eu vejo que fala de um músico e não tem interesse nem preocupação de trazer dados biográficos, não fala onde o músico nasceu, qual é o nome dele, quantos discos ele vendeu, onde ele mora..." Sinto que *Jards* incorpora o ritmo da música e o fluxo da criação, e o público não precisa entender quem é Jards Macalé nem ter informações prévias para embarcar na viagem.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Seu terceiro filme, *Pachamama*, é um filme de viagem. Você estabelece uma parceria com as pessoas que estavam viajando com você pela América Latina para fazer o *Pachamama*. Quer dizer, é um projeto muito seu e também um projeto que nasceu de um encontro.

ERYK ROCHA: Fiz uma parceria com dois amigos: Francisco Carlos Teixeira[98] e João Carlos Nogueira. Francisco Carlos Teixeira é historiador. João Carlos

98 Francisco Carlos Teixeira da Silva, historiador e cientista político, com mestrado em história na UFF e na Universidade Livre de Berlim, doutorado em ciências da história, na Universidade de Berlim, professor titular de história moderna e contemporânea da UFRJ e do Departamento de História da Ucam, fundador do Laboratório de Estudos do Tempo Presente, da UFRJ, e autor, entre muitos outros livros, de *O cinema vai à guerra* (2015), *Atlântico, a história de um oceano* (com colaboração, 2014), *História geral do Brasil*, organizado junto com Maria Yeda Linhares.

Nogueira é cientista político. Eles foram ver o meu filme *Intervalo clandestino* e comentaram que pretendiam fazer uma viagem pela América do Sul. Eram quatro cientistas políticos, dois jipes Land Rover e dois motoristas. O trajeto da viagem passava por vários países da América do Sul, para entender um pouco da geopolítica do continente. Uma imagem-chave do filme é o encontro dos Andes com a Amazônia, da selva com a cordilheira. Aqueles cientistas políticos enxergavam esse encontro como a imagem endêmica do continente, imagem única, originária do continente sul-americano, que é justamente o limite entre essas duas civilizações, a amazônica e a dos incas. Então, quando eles me falaram isso, eu falei: "Caramba! Vou adorar participar desse projeto! Eu sou colombiano também, conheço vários países da América do Sul e sempre sonhei fazer um filme de viagem". E aí foi isso. E aí a gente se juntou. O que havia definido era o roteiro do trajeto, inclusive eu coloco isso no início do filme. Então, foi um projeto muito particular, no qual eu aglutinava várias funções. Eu dirigi e fotografei o filme. E dois rapazes, dois historiadores que eram alunos do Francisco Carlos, fizeram uma oficina de uma semana para aprender a fazer som direto. Eles se alternavam, fazendo o som direto, e eu ia filmando, fotografando e tal.

CARLOS ALBERTO MATTOS: E mais uma vez: não é um filme sobre a expedição. Tampouco é um registro da viagem O filme corre paralelo à expedição. É um filme paralelo à expedição.

ERYK ROCHA: Eu respeitei esse trajeto que eles tinham planejado. Em alguns momentos, sugeri mudar o trajeto. Sugeri aproveitar algumas situações pontuais. A minha interlocução era com um historiador e com cientistas sociais. Era uma experiência muito rica, com uma avalanche de informações para trabalhar. Francisco Carlos é um cara brilhante, um historiador com uma observação refinada e grande capacidade de análise. Ele trazia toda essa questão da cultura, dos processos políticos e da geopolítica da América do Sul. E, ao mesmo tempo, eu sentia uma grande solidão porque não tinha uma interlocução criativa em termos de cinema, de criação cinematográfica. Só eu estava vendo os materiais que estavam sendo filmados. Então, era uma situação muito nova, muito curiosa, e foi incrível porque eu não conhecia os lugares por onde eu passei naquela viagem. Era um trajeto de 14.000 km, tudo por terra. Era um filme de viajante, com olhar de viajante. Um viajante em movimento.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Ali você tentava sondar esse ambiente político e mítico, ao mesmo tempo.

ERYK ROCHA: Claro. *Pachamama* é um filme "polimítico". E foi muito inspirado pelas conversas daquele grupo de viajantes. Eu aprendi muito nessa viagem. Passamos pelo Peru, onde há várias lideranças indígenas no interior do país,

passamos pela Bolívia no aniversário de um ano de Evo Morales na presidência. Aliás, a explosão dramática do filme acontece na Bolívia. É o momento mais forte do filme. E *Pachamama* também me fez entender muita coisa em relação ao *Rocha que voa*. Compreendi muito do sonho de uma geração, da geração do meu pai, da geração da década de 1960, que entendia a cultura como um processo de conscientização e o cinema como um carro-chefe dentro desse processo. Era a compreensão de que seria possível fazer uma revolução social a partir da cultura, na premissa de que a cultura transforma a sociedade e consegue produzir um processo de reflexão coletivo. Nesse sentido, o cinema pode ser um instrumento de transformação social, de reflexão de uma sociedade extremamente injusta como a brasileira, e como as sociedades latino-americanas em geral.

Na Bolívia, esse projeto foi realizado de forma muito empírica. E Evo Morales, com toda a sua liderança sobre as comunidades indígenas, é um personagem fundamental dessa história da América Latina. Evo Morales consegue, a partir desse substrato cultural da história inca, recuperar essa ancestralidade e essa cultura milenar, trazendo essa herança dos incas para o contemporâneo. Morales parte dessa substância cultural comunitária indígena. Essas comunidades indígenas criam um novo paradigma político na Bolívia, tornam realidade um projeto político que era um sonho daquela geração dos anos 1960. Esse projeto político se realiza agora no século XXI na Bolívia.

No mundo contemporâneo, a Bolívia tem um projeto original e extremamente potente. E por quê? Porque os bolivianos criaram uma nova visão política a partir da cultura deles. Partindo de uma compreensão da antropologia para influenciar a política. Claro, com uma interface marxista bem interessante, que veio do vice-presidente García Linera. O movimento político boliviano surgiu dessa cosmovisão mítica e indígena. Esse movimento resultou na nova Constituição da Bolívia, aprovada em 2008, que defende o respeito às múltiplas etnias e nações indígenas e que tem a ver com a noção de uma sociedade comunitária, que verdadeiramente valorize a pluralidade.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Pela Constituição Boliviana de 2008, os 36 "povos originários" (aqueles que viviam na Bolívia antes da chegada dos europeus) passaram a ter participação ampla em todos os níveis do poder estatal.

ERYK ROCHA: Evo Morales é sem dúvida o maior símbolo de todo esse movimento popular. E acho que há uma inovação profunda na esfera política do século XXI. E não é à toa que a economia boliviana é uma das que mais está crescendo no continente latino-americano, e principalmente o modo como está crescendo. Representa uma esquerda que não conseguiram derrubar na América Latina. E resiste por quê? Porque os bolivianos construíram um

projeto político de renovação da sociedade com um forte componente cultural. Ali convergiram de fato forças culturais fundamentais, com o objetivo de transformar a economia por um novo regime de propriedade da terra, com novos paradigmas de relações sociais. Não foi uma transformação da economia apenas; foi também, e sobretudo, uma profunda mudança cultural. E aí, sim, é possível criar algo novo, de verdade. Isso é incrível. Creio que lá está em curso algo próximo de uma revolução cultural.

CARLOS ALBERTO MATTOS: *Pachamama* é o primeiro e único filme em que você entra em cena. É claro que era uma viagem, uma viagem de um grupo do qual você fazia parte. Mas isso não é uma prática sua e não é um interesse seu se colocar como personagem. Por que ali coube fazer isso até o ponto de você filmar o momento em que passa mal naquela mina, lá em Potosí?

ERYK ROCHA: *Pachamama* é o meu único filme em que apareço de forma explícita mesmo na tela. Potosí... Quase morri naquela cidade de quase cinco mil metros... Virar personagem do filme foi uma necessidade que surgiu na viagem. Ela nasceu dessa particularidade de eu estar fazendo câmera e estar filmando. Era um filme muito solitário porque eu vivia uma situação que eu não tinha vivido até então. Eu estava fazendo cinema com uma câmera-corpo. Eu queria libertar o filme para as estradas, para os caminhos, para as sensações, para os encontros, transformar em cinema esse fluxo da própria viagem. Eu quis me introduzir no filme para apresentar qual era o jogo que se fazia ali. Aquela voz inicial é importante também para apresentar o filme e apresentar quem está atrás daquela câmera. E revelar quais são os interesses essenciais que me movem.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Que movem esse olhar.

ERYK ROCHA: Que movem esse olhar do filme, sim. *Pachamama* é um filme-viagem. Nesse sentido, não sou eu quem faz a viagem, é a viagem que me faz. Aquela voz dá essa direção para o filme. Revela como a viagem vai fazendo quem está ali, naquele olhar. Eu queria que, depois de lançar aquela voz e aquela premissa, o espectador, ao longo da travessia, pudesse se lembrar do começo da narração da viagem. Lembrar aquela premissa, ter na memória aquela voz durante todo o percurso, de modo que aquela lembrança pudesse ressignificar aquilo que se estava vendo e ouvindo. E então chegamos à mina da cidadezinha de El Alto, uma cidade incrível. La Paz, capital da Bolívia, também, uma cidade muito politizada e onde há todos os sindicatos do país.

Naquela cena em que eu estou numa reunião com líderes sindicais indígenas, líderes de movimentos sociais, e ao mesmo tempo estou filmando, aparece um sujeito que diz assim: "Esse gringo está filmando!..." Ele me viu como "um gringo". Havia um risco ali. Meu corpo está ali. E eu fiz questão de me colocar dessa forma, de incorporar meu corpo na dramaturgia do filme.

Eu acho que tem uma coisa que é importante dizer: no *Pachamama*, assim como em outros filmes meus, existe um desejo de dramaturgia, um desejo que está no desenho, na estrutura dos filmes. Existe esse desejo de dramaturgia no *Cinema novo*, como no *Campo de jogo*, no *Pachamama*. Eu acho que são filmes híbridos. Sinto que há um pensamento dramatúrgico na hora de estruturar o filme. Então, em *Pachamama*, eu assumi que estou filmando, assumi essa voz para explicitar o jogo que o filme propõe. Eu acho que a minha voz já é um desejo de colocar essa questão da dramaturgia.

FLORA SÜSSEKIND: Uma dramaturgia que procura marcar o próprio lugar de enunciação, expor a perspectiva ou cruzamento de perspectivas que constituem a imagem.

ERYK ROCHA: Sim. Um desejo de dar uma perspectiva que vai permear o filme todo, inclusive no final. Muitas pessoas me disseram: "Pensei que a sua voz iria voltar no final". Não volta. Era justamente isto o que eu queria evitar. O final do filme é um espaço vazio, para cada um interpretar. A voz é um convite para a viagem do filme, que não tem uma conclusão. Até porque eu não tenho conclusão. Um amigo meu, o cineasta-mestre Geraldo Sarno, diz que, na América Latina só existem conclusões provisórias. O filme termina assim: com um espaço vazio para cada um poder vivenciar aquela experiência, sair e refletir sobre aquilo que vivenciou, projetar sua voz interior. Na cena final, aparecem aquelas crianças correndo atrás da câmera. Quando eu estava filmando, subi em uma carroça de cavalo, me lembrei do *Tire dié*, documentário seminal do Fernando Birri, de 1960. Isso foi no interior de Santa Cruz de La Sierra, na periferia, num lugar bem pobre. Assim foi feita a imagem final do filme: as crianças correndo atrás da carroça. Uma imagem forte que tem muito a ver com a questão toda da viagem de *Pachamama*. Tem a ver com a Madre Terra, a fertilidade, a minha *Pachamama*, já que sou colombiano também. Talvez *Rocha que voa* seja um filme para o meu pai e *Pachamama*, para a minha mãe. Porque a *Pachamama* é o coração da América do Sul. É uma entidade inca, é a terra, é o planeta Terra, é o feminino, é a expressão da cultura indígena do continente, da nossa Latino-América.

MARÍLIA SOARES MARTINS: É muito evidente no filme a improvisação, a relação corporal que você teve com a câmera.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Exatamente. Uma relação de volúpia, corporal e sexual, com a imagem. E ali começa também a relação com um outro cinegrafista. Já falamos dessa parceria que você tem na montagem dos filmes. Em *Pachamama*, a parceria é com o cinegrafista Miguel Vasilskis.

ERYK ROCHA: Meu trabalho com o Miguel acontece na base do afeto e do diálogo criativo.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Você fica colado com o cara, olhando no visor?

ERYK ROCHA: Colado no visor ou monitor sim, e eu gosto muito de fazer câmera também. Tem filmes que eu faço câmera. Eu gosto de ir estudando os filmes aos poucos, às vezes sozinho, com uma câmera de celular, com qualquer tipo de câmera. Acho que tenho uma relação simbiótica com a câmera. Tem que acontecer uma simbiose entre diretor e fotógrafo. E isso acontece com o Miguel. É igual ao trabalho com ator: tem que se criar uma simbiose entre ator e diretor. Não vejo como pode ser diferente...

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas você não estudou previamente o *Pachamama*…

ERYK ROCHA: Eu não planejei. Mas na hora ia descobrindo o filme, os espaços, sentindo as pessoas. Fui chegando, observando, me posicionando e filmando. No caso da relação com outros câmeras/fotógrafos, a movimentação exige certos cuidados. É preciso ter muita intimidade para combinar rapidamente o que fazer, às vezes as cenas acontecem muito rápidas diante das câmeras. Trabalhei muito com o Miguel. Há uma profunda sintonia e cumplicidade entre nós. E algo muito bacana da nossa relação é que não existem limites rígidos entre o cinema e a vida. Acreditamos muito nessa capacidade da vida surpreender e afetar o cinema. Incorporar o que acontece, o acaso... Então gosto de filmar com amigos, essa sintonia é essencial, é um jogo de reflexos, não dá para explicar muito, é uma dança, tudo acontece ali no campo de jogo, entre o conversado e o inesperado. Em geral, trabalho com pessoas próximas, amigos com quem que eu gosto de conversar, beber, debater política, falar, curtir a vida, dividir leituras, ouvir músicas, ver filmes. Então, é um trabalho muito intenso de amizade e de afeto. O cinema para mim é tudo, menos burocracia. Não adianta querer fazer um filme de esquerda ou inovador na linguagem cinematográfica e ao mesmo tempo reproduzir formas atrasadas e conservadoras de relação. Para mim, não adianta. É tudo muito vivo.

Em geral, as pessoas que trabalham comigo me ajudam a pensar no todo. Muitos são também realizadores. Elas me desenvolvem como diretor, me provocam e me abrem outros horizontes. Isso é muito importante, eu acho. Cada um da sua forma, claro. Não existe o "melhor fotógrafo". Tem que ser o melhor fotógrafo para aquele filme, para aquela aventura. Porque o filme é uma viagem que você vive com a sua equipe. Tem que viajar junto. E é uma viagem longa. E é uma memória que a gente constrói junto para o mundo. É um recado, e isso nasce das vísceras, isso nasce do encontro cotidiano com a câmera. Para mim, não é só o fotógrafo que está pensando no enquadramento da imagem ou na luz. Não é só o cara do som que pensa o som. Nem o montador que fica exclusivamente dedicado a pensar a montagem. Todo mundo pensa tudo junto. Me interessa um processo onde tudo está entrelaçado, a roda aberta para

movimentar e descobrir. Me interessam muito as imperfeições das pessoas. Eu acho que é ali que está a marca mais forte de cada ser humano, é no patológico. E a imagem está ligada a uma patologia. É uma forma de você apreender o mundo e de apreender o genuíno e específico de cada um.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eryk, você está há algum tempo já numa longa preparação para o seu novo filme, *Miragem*, não é?

ERYK ROCHA: Estamos num processo fascinante agora. É um processo que eu sempre quis fazer e agora tenho um certo controle porque é a Aruac, minha produtora, que está liderando essa produção. Também temos produtores na França e na Argentina que são ótimos, interlocutores de alto nível. Eu sinto falta disso no Brasil, sinto falta de produtores que tenham um nível de interlocução criativa, com quem eu possa conversar a fundo sobre o roteiro, por exemplo. Um produtor que leia o roteiro e discuta o filme do ponto de vista da linguagem, sem ser uma conversa administrativa, burocrática. A matéria que a gente está tratando é cinema. Não me interessa vender um produto. Cinema não é sabonete. De uns anos para cá, a minha produtora está assumindo cada vez mais o papel de liderar e desenhar os próprios projetos. Nos meus filmes, eu sempre fui produtor, mas sempre dividindo a produção com um coprodutor. Na maioria das vezes, a Aruac não era o proponente jurídico do filme, por isso não tinha o controle geral do processo, inclusive da economia do projeto. De uns anos para cá, fui entendendo cada vez mais que produção e criação são a mesma coisa. Você pode ter ideias boas, um roteiro bom e muitas intuições sobre um projeto de determinado filme. Mas, se você tem um produtor que está trabalhando em uma outra frequência, muita coisa pode se dificultar e muita energia se perde. De alguns anos para cá, fui tomando consciência disso e a minha produtora foi assumindo esse papel. Inclusive de produzir outras pessoas, outros cineastas, dentro de núcleos criativos e projetos para a TV. Assumir a produção criativa é também ocupar um espaço político importante.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E como está sendo feito o *Miragem*? Você fez o roteiro?

ERYK ROCHA: O argumento é meu. Escrevi o roteiro com um amigo, Fábio Andrade. E a minha assistente, Júlia Ariane, está colaborando comigo agora no roteiro também. Júlia é atriz, realizadora, e gosta muito de dramaturgia. Estamos fazendo, então, uma coisa fascinante no *Miragem*, que é a "pré-pré--produção". Em geral, um filme tem pré-produção de um mês; depois tem a filmagem. Aí eu inventei a "pré-pré", que é um tempo longo em que toda a equipe estuda e debate o filme. Então, vamos ter muitos meses de "pré-pré". Vamos fazendo um estudo aprofundado do filme com equipe e elenco, o roteiro vai sendo lapidado em sintonia com a preparação da produção.

Estamos estudando o filme em várias vertentes: há um estudo visual do filme, há um estudo dos espaços de locações, há um estudo sonoro da cidade, há estudo do roteiro com os atores. O filme exige muito cuidado, muita calma, muita atenção aos sons da cidade do Rio de Janeiro, já que é um filme noturno e urbano. Os sons da cidade se incorporam ao roteiro e ao filme. Então é um roteiro vivo, em pleno movimento o tempo todo, *Miragem* é um filme com dramaturgia viva. O roteiro já tem 15 versões atualmente. Eu estou há sete anos escrevendo esse filme. E trabalhava nele mesmo enquanto ia fazendo outros filmes.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eu soube que o filme conta a história de um motorista de táxi.

ERYK ROCHA: É a história de um taxista. Pela primeira vez, estou tendo a possibilidade de fazer as coisas como eu acredito que deva ser no cinema do ponto do vista do processo. O filme tem um jeito muito artesanal no modo de filmar. Muitas vezes, quando você vai fazer um longa, entre aspas, "de ficção", corre-se o risco de ficar engessado com pré-fabricações, ou pré-imposições, pré-formatos, que o deus-mercado insiste em fixar, insiste em dizer que é o certo e o errado. O tal mercado está muito interessado em formatos já testados e legitimados. E por isso mesmo o processo de *Miragem* é muito descobrir o seu próprio método de criação.

Para definir o elenco, por exemplo, a gente aboliu a palavra "teste". Fizemos encontros de conversa e leitura do roteiro. Abri a minha casa para conversar com muitos atores até escolher um protagonista. O personagem é um homem de 39 anos, um desempregado brasileiro. Um desempregado como milhões de brasileiros. O personagem está separado da mulher, num momento de depressão, e quer recomeçar a vida dirigindo um táxi. Podia ser motorista do Uber ou outra empresa desse tipo. Mas eu escolhi um motorista de táxi no Rio de Janeiro porque essa categoria tão antiga está numa imensa crise, e isso me interessa mais ainda. É uma sobreposição de crises: é a crise do indivíduo, da categoria profissional, da cidade, do país e do mundo. Uma sobreposição de crises. O filme poderia se chamar "Crise".

CARLOS ALBERTO MATTOS: Tudo se passa no Rio de Janeiro?

ERYK ROCHA: Totalmente, 100%. O filme fala dessa ressaca pós-Olimpíadas, pós-Copa do Mundo, esse momento atual de colapso, que marca o Brasil hoje, sobretudo o Rio de Janeiro. Os 18 atores que eu encontrei deram sua versão do protagonista e a sua visão da crise que vivemos. Fiz os encontros na minha casa, no bairro de Laranjeiras, no Rio.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você filmava os encontros?

ERYK ROCHA: O primeiro encontro era uma conversa de uma hora. Eu filmava sim. Eu converso com a câmera ligada. Antes do encontro, o ator recebia partes

do roteiro e se inteirava da história. Não tinha uma regra fixa. O ator recebia a sinopse do filme, conversávamos sobre algumas cenas. Então, a gente começava a conversar. Falávamos do país, da política… E o ator começava a misturar improvisação e roteiro, conversa e personagem. E eu ali, contracenando, conversando, filmando tudo. Depois dessa conversa, entrávamos num táxi, e a gente então rodava de táxi pelo Rio, à noite. O ator terminava essa primeira hora de conversa e se jogava no campo de jogo. Ele rodava por diferentes pontos da cidade e eu assumia o banco ao lado do motorista, com a minha câmera na mão. Nesse percurso, a gente fazia três cenas. O ator vai improvisando, a partir do roteiro que recebeu previamente, e a gente vai inventando, improvisando, a partir do que acontece naquele percurso, naquela noite. A cidade vai invadindo e transfigurando a cena. Por último, o ator contracenava com uma outra personagem importante do filme, uma passageira, uma enfermeira, com quem o protagonista se envolve. No total, cada encontro durava cerca de três, quatro horas.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E era tudo filmado?

ERYK ROCHA: Era sim. Fizemos encontros com vários atores. Esse processo durou três meses e meio. Foram 18 atores.

CARLOS ALBERTO MATTOS: E isso é só a "pré-pré"?

ERYK ROCHA: Sim. "Pré-pré". Então, depois de três meses e meio, a partir desse estudo, eu escolhi o ator que faria o protagonista do filme. Eram todos atores de altíssimo nível, muito talentosos e muito diferentes entre si. E esse processo traz o quê? Esse processo traz não só um olhar objetivo para escolher o ator. Ele traz todo um estudo visual do filme, essa relação da ficção com o documentário, essa relação entre o dentro e o fora do táxi, essa contracena entre o ator e a cidade. O filme começa a aparecer. Esse tempo me permitiu ver como essa contracena com a cidade é tão forte quanto viva e imponderável... Cada percurso, cada deslocamento, o imponderável da cidade vai invadindo aquele táxi, atravessando aquele homem com seus sons e imagens.

MARÍLIA SOARES MARTINS: É um laboratório.

ERYK ROCHA: Sim. Eu não gosto dessa palavra, mas é isso.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Em que medida o seu filme *Transeunte* ensinou a você caminhos para chegar a esse projeto do *Miragem*?

ERYK ROCHA: Os dois filmes têm a ver, mas no fundo são bem diferentes. *Transeunte* é um filme solar, apesar de ter cenas noturnas. *Miragem* é um filme noturno. Noturno mesmo, inteiramente filmado à noite. É essa a miragem. O filme é permeado de miragens... Miragens do sol, das luzes, miragens sonoras e visuais que nosso taxista vê pela noite. Ao tempo, esse homem está cercado pela cidade: há o cerco de ter que pagar a diária do táxi, está cercado porque

não consegue ver o filho, porque está endividado, está cercado pela violência urbana... É o cerco da cidade, da violência, da sociedade, do medo e da paranoia. Num percurso se vive o que é o Brasil hoje. Uma rua sem saída? E basta você imaginar que esse filme começou a ser escrito sete anos atrás, e naturalmente o roteiro foi afetado por esta crise brutal que estamos vivendo.

Todos os personagens são passageiros, todos estão em trânsito. Há os passageiros do táxi e há os personagens da vida desse motorista. Tem de tudo: tem classe média, tem burguesia. Os protagonistas são trabalhadores da minha geração no Brasil hoje, classe média baixa, ali nessa faixa etária. E esse cara também é produto do tempo dele, porque chegou a ter a chance de estudar numa universidade por causa do sistema de cotas implantado no governo Lula, ele é um cara negro que teve cota. Então, esse homem viu o país se transformando, teve acesso a uma oportunidade para mudar de vida e depois viu também um golpe e a economia ruir com a crise. Ele viu a transformação e a interrupção do sonho de uma vida melhor. O filme é também sobre esse desencanto.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eryk, ao mesmo tempo que está trabalhando nesse longo processo de produção do *Miragem*, você também está montando um outro filme, que se chama *Edna*. Você pode falar um pouco sobre esse outro filme também?

ERYK ROCHA: Ainda não estou montando *Edna*. Mas todo o material já foi filmado em 2016. É sobre Edna, uma mulher que participou da Guerrilha do Araguaia na década de 1970. Ela hoje vive no sul do Pará. O filme é ela. É a minha primeira protagonista feminina.

É uma camponesa que, com 17 anos, encontrou guerrilheiros de diversas partes do Brasil e foi com eles para o Araguaia. Eram guerrilheiros superjovens, todos com vinte anos. Edna fez parte desse grupo de camponeses e camponesas da região central do Brasil, que encontrou outros meninos e meninas de classe média brasileiros, que foram do Rio e de São Paulo para o interior, a fim de formar uma guerrilha de resistência à ditadura militar brasileira. Esse encontro teve muito impacto na vida de Edna. Ela se politizou no Araguaia. Ela virou professora, começou a dar aula e a fazer trabalho comunitário. E entrou na luta armada. Resumindo: a guerrilha foi massacrada, quase todos foram assassinados. Edna fez parte do pequeníssimo grupo que sobreviveu ao massacre.

A Guerrilha do Araguaia foi aniquilada em 1974, mas ninguém conta que dois anos depois, em 1976, houve outro movimento armado, a Guerra dos Perdidos, que foi a guerra desses camponeses que sobreviveram e que eram os posseiros de terras daquela região, contra o exército, que queria tirar a terra deles. Edna é a liderança dessa revolta popular, a que se deu o nome de Guerra dos Perdidos.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Uma guerra da qual ninguém fala.

ERYK ROCHA: Uma guerra que ninguém conhece no Brasil porque as Forças Armadas haviam aniquilado a Guerrilha do Araguaia e já haviam anunciado sua vitória sobre os revoltosos. Mas a resistência dos camponeses foi maior, voltou dois anos depois, dessa vez em defesa da posse de terras que eram devolutas, que não tinham dono. Ninguém conhece a Guerra dos Perdidos porque pouca gente se dedica a estudar a quantidade de revoltas que existem pelo interior do Brasil. O país vive uma guerra civil contínua em muitas regiões do país.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E como você encontrou Edna?

ERYK ROCHA: Gabriela Carneiro da Cunha,[99] minha companheira, é atriz e pesquisadora. Gabriela escreveu a peça *As guerrilheiras*, sobre as mulheres guerrilheiras no Araguaia. Eu fiz a direção audiovisual da montagem, que tem projeções de imagens da região. A gente fez um trabalho de campo lá no Araguaia, filmando as seis atrizes, numa viagem de ônibus, do Rio até o sul do Pará. Foram dois dias de viagem num ônibus, filmando com as atrizes e com a diretora da peça. E a gente fez um trabalho de campo lá no sul do Pará, na fronteira com o Tocantins. E aí, durante esse mês de trabalho de campo, a gente conheceu vários camponeses e camponesas locais, e a gente foi conversando e descobrindo pessoas. Foi quando eu encontrei a Edna.

A Edna fala assim, bem baixinho, quase sussurrado. E narra a própria história numa linguagem muito particular. Edna é uma mistura de Guimarães Rosa com Walter Benjamin. Ela é a narradora de si mesma e a memória da sua comunidade; e é também a invenção de uma outra língua, que nasce nas bordas da Amazônia. Ela é uma cabocla amazônica, oriunda do Maranhão, e aprendeu a sussurrar a própria história.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E que idade ela tem hoje?

ERYK ROCHA: Ela tem 70 anos. Esteve na Guerrilha do Araguaia e sobreviveu. Em seguida, ela esteve na Guerra de Perdidos e sobreviveu. E, logo depois, esteve na Guerra dos Cajueiros e sobreviveu. Esteve também em Eldorado dos Carajás e sobreviveu ao massacre. Edna sobreviveu a tudo.

---

99 Gabriela Almeida Carneiro da Cunha, atriz, dramaturga, roteirista e pesquisadora brasileira, nascida em 1982. Formada em artes cênicas pela Casa das Artes de Laranjeiras, no Rio de Janeiro, e uma das fundadoras da Pangea Cia. de Teatro, foi a idealizadora da peça *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos*, que contaria com dramaturgia de Grace Passô e direção de Georgette Fadel. Participou de longas como *Velho marinheiro*, curtas, como *Ao meio* (direção de Vitor Leite) e trabalhou como roteirista no curta *Se não fosse a brisa*. Atuou na peça *Flor carnívora*, de Jô Bilac, com direção de Ivan Sugahara, em 2016. E dirigiu, ao lado de Eryk Rocha, a peça *Abril*, com Carolina Virguez, apresentada no Castelinho do Flamengo, no Rio de Janeiro, também em 2016.

Ela viu tudo e sobreviveu a tudo. Ela foi torturada e violentada. Teve que aprender a falar baixo. O Norte é talvez a região mais violenta do Brasil. Araguaia é o sul do Pará. Região muito brava e sangrenta. É a região em que a terra é de ninguém, é terra de matador mesmo. Edna mora lá até hoje, na beira de uma estrada, junto com o companheiro dela. A casa da Edna é um quiosque, que vende água, cachaça, essas coisas de estrada para caminhoneiros.

Então, Edna é a voz, a melodia daquela região. Uma outra construção linguística. Desde a década de 1980, Edna começou a colecionar cadernos de escola, para contar e escrever a história da sua vida. Edna era professora, lá atrás, na época da Guerrilha do Araguaia. Ela cria uma espécie de diário. Tem uma pilha de cadernos, desses de escola mesmo, e um deles tem o título "A história da minha vida".

Edna tem muito a ver também com Graciliano Ramos. Ela me lembrou o livro *Infância*, do Graciliano. Coisa da memória, da confabulação e da reinvenção. Ela narra a experiência toda que viveu na Guerrilha do Araguaia, relembra situações da época. Ela escreve todos os dias. Ela diz que escrever é seu desabafo. No princípio, Edna tinha medo de falar, de dar depoimento, porque tinha medo de ser assassinada. Mas ela é uma contadora de histórias, uma narradora de uma oralidade muito inventiva. Gabi foi a primeira pessoa que me falou da Edna: "Eryk, você vai querer fazer um filme com ela, a Edna é incrível". E realmente foi incrível conhecê-la. Então fizemos os dois um projeto e ganhamos um patrocínio para fazer o filme.

Isso aconteceu no meio da loucura da montagem do *Cinema novo*, em 2016. Gabi foi para o Pará conversar com a Edna sobre o filme, e depois eu cheguei e nós filmamos Edna durante vinte dias. Gabi e eu escrevemos juntos o filme. Fotografei junto com um amigo. No primeiro dia de filmagem, Edna travou. Quando ela viu uma equipe de filmagem de cinco pessoas, viu que estávamos filmando tudo, ela travou. Não conseguia mais contar as histórias com a mesma naturalidade de antes. Então, combinei com Gabi e com a equipe que iríamos reescrever o roteiro. Resolvemos gravar o áudio em separado, para que a Edna pudesse relaxar e contar as histórias sem a pressão das câmeras. E depois, diante das câmeras, nós improvisamos cenas com ela. Em parte do filme, desvinculamos o som da imagem.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Tudo assim separado? Imagem e som?

ERYK ROCHA: Isso mesmo. Tudo separado. Há poucos momentos do filme em que se vê Edna contando sua história. Ela aparece em várias cenas de improviso, enquanto o áudio conta suas histórias. Eu estou louco para começar a montagem. Temos que montar com calma. Queremos levar o filme montado para Edna ver. Ela mora num bairro de beira de estrada chamado Vila Bandinha. É

um lugar hiperviolento. Cheio de igrejas evangélicas e com um calor entre 40 e 50 graus Celsius, um calor que vocês não podem imaginar. E no quiosque dela, param os caminhoneiros, param os matadores, todos param para beber pinga. E a câmera estava ali com ela, filmando tudo, vinte dias de filmagens, ouvindo tudo que ela tinha para contar. Edna tem problema de vista, tem saúde frágil, não tem aposentadoria regularizada. Então, o filme é sobre essa sobrevivente de tudo. Edna é rara, ela é poeta e política.

CARLOS ALBERTO MATTOS: É uma história incrível. Mas temos que voltar a falar dos filmes que você ainda não comentou, como é o caso de *Intervalo clandestino*, *Transeunte* e *Campo de jogo*. De alguma forma, esses filmes conversam entre si, por serem filmes de personagens anônimos, personagens saídos da multidão, um tema de que você gosta muito. Comenta um pouquinho sobre esse seu interesse pelo anônimo.

ERYK ROCHA: *Rocha que voa*, *Intervalo clandestino* e *Pachamama* formam uma trilogia. Eu entendi isso quando estava voltando da viagem do *Pachamama*.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Uma trilogia sobre a América Latina.

ERYK ROCHA: Eu acho que a América Latina é uma questão muito forte, sim. *Rocha que voa* fala do sonho de uma geração, filmado em Cuba. *Intervalo clandestino* fala desse teatro da política de rua, desse debate da política não institucional. E *Pachamama* fala da ancestralidade, da terra. E o que perpassa os três é a multidão, é o anônimo. *Rocha que voa* e *Pachamama* têm muitos personagens anônimos. Mesmo sendo um filme do meu pai, *Rocha que voa* tem também muito o povo cubano. *Pachamama* tem as culturas indígenas passando pela tela. Então eu acho que esses três filmes têm alguma coisa que…Quando eu estava voltando da viagem do *Pachamama* para o Rio, me veio esse pensamento: "Caramba, aqui tem uma trilogia... São filmes que, apesar de serem muito imagéticos, têm uma verborragia forte. Têm a oralidade do discurso".

E era uma necessidade que eu sentia de falar coisas, de falar, de pensar... Eu acho que os três filmes têm uma preocupação também com a informação, no bom sentido. Eu acho que *Transeunte* é uma ruptura. Apesar de se aprofundar essa questão do anônimo, eu acho que, com *Transeunte*, eu saio de uma perspectiva do coletivo, desse anônimo que vai para o coletivo, para chegar a uma perspectiva do individual, do anônimo individualizado.

CARLOS ALBERTO MATTOS: E sai do oral, vai para o sensorial.

ERYK ROCHA: Exatamente. Eu acho que existe essa ruptura em *Transeunte*. Eu lembro que muita gente comentou essa ruptura na época do lançamento do filme. *Transeunte* é um filme que quase não tem diálogo.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eryk, você podia falar sobre o seu filme *Intervalo clandestino*. Era sobre um momento específico daquela campanha eleitoral da reeleição do Lula.

ERYK ROCHA: Eu tive uma oportunidade de rever meus filmes, recentemente, na primeira retrospectiva integral do meu trabalho, no Festival do Porto, em Portugal, em dezembro de 2016. E revi *Intervalo clandestino*. É o meu filme que mais dividiu a crítica cinematográfica. Carlinhos Mattos não gosta muito desse filme, eu sei. Os meus filmes, em geral, foram muito bem tratados pela crítica, tanto dentro quanto fora do Brasil. Não posso me queixar. Esse filme teve uma repercussão diferente. Houve mais restrição da crítica ao filme. E é muito curioso, porque é um filme de que gosto muito. Minha mulher, Gabriela, não tinha visto o filme. E quando fomos ao Festival do Porto, ela viu o filme e comentou que *Intervalo clandestino* era muito atual. Apesar de ser um dos momentos específicos da chegada do Lula ao poder, falar daquele presidente operário...

CARLOS ALBERTO MATTOS: Foi o primeiro mandato, foi a primeira campanha?

ERYK ROCHA: Foi o primeiro mandato, mas eu misturei imagens da campanha da reeleição de Lula. Lancei *Intervalo clandestino* em 2006. Mas não é um filme que fala daquele momento e é entusiasta em relação ao Lula. Não. Isso é uma camada do filme. Tem ali uma esperança, mas também tem uma desconfiança muito grande, que é uma desconfiança que vem dessa polifonia popular, dessas vozes dos anônimos. Mas a coisa maravilhosa do filme foi o seguinte: eu desenhei todo o circuito popular de exibição pelas periferias e comunidades. Eu fui a mais de trinta periferias, fui a comunidades do Movimento Sem Teto, do Movimento Sem Terra, fui a teatros abandonados, a cineclubes, a favelas. O filme percorreu um circuito paralelo ao circuito comercial. *Intervalo clandestino* teve de fato um circuito popular e ali eu tive o entendimento do que era fazer cinema no sentido de compartilhar cinema com as comunidades mais diversas, de sair de um gueto, de sair de um circuito de festivais, do cinemão, do circuito da crítica e dos prêmios, e de fazer cinema para ser legitimado por um tal circuito. Ali, de alguma forma, eu resolvi colocar em discussão, para mim mesmo, a reinvenção do espaço social do cinema e da arte. Como é fundamental repensar o espaço social do cinema! A gente precisa ampliar a distribuição e a exibição dos filmes, retirar essa exclusividade das salas tradicionais com tela e tal. Era preciso levar o cinema para o público que de fato construiu aquele filme.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas você foi a essas sessões na periferia?

ERYK ROCHA: Eu ganhei um prêmio da Petrobras para fazer a distribuição do filme e separei uma verba para fazer esse circuito popular. Eu comecei a sofrer com essa contradição de fazer filmes sobre temas populares que nunca chegavam a um público popular. Eu comecei a questionar essa contradição. E quando

a gente ganhou a verba de distribuição da Petrobras, eu me articulei com líderes comunitários no Rio de janeiro e de várias partes da Baixada Fluminense. Fui a lugares que não conhecia. Foi uma experiência que eu nunca tinha vivido. As sessões eram seguidas de um debate: uma hora e meia de filme e, depois, pelo menos duas horas de debate. Lembro de uma sessão em Vigário Geral, num teatro improvisado, em que o debate durou quase três horas. Era impressionante. As pessoas queriam falar do que tinha sido mostrado na tela. O filme tinha uma comunicação muito forte com o povo, as pessoas se viam na tela e a indignação que estava no filme era a indignação delas. Então, *Intervalo clandestino* era um caminho para discutir o país, a política, a democracia e tudo mais, tendo como ponto de partida essas vozes da multidão. Porque o filme é caótico, tem algo desencontrado, repetitivo, ruidoso, e ao mesmo tempo lúcido, que são essas vozes da multidão de anônimos. Ali está um caldeirão de sentimentos, que é o imaginário brasileiro.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Talvez haja na crítica uma dificuldade de encarar a dureza e a crueza daquele imaginário. Às vezes, essa crueza dá um incômodo.

ERYK ROCHA: *Intervalo clandestino* é um filme que incomoda. E por isso mesmo é um dos meus filmes de que mais gosto. Ele é um debate de rua. E é um filme muito simples. E tem alguma coisa ali da formação do Brasil, do nosso abismo de cada dia. De uma democracia sem povo ou de uma multidão que não se sente representada pelo que chamam de democracia. Hoje se fala tanto de crise de representatividade… O filme fala dessa crise, desse fosso entre o povo e a política institucional. Exatamente o que acontece hoje no Brasil. Ele é repetitivo? Porque o nosso subdesenvolvimento é repetitivo. Vivemos de ciclos de golpes e interrupções. O filme mostra o que a televisão não mostra. Então, ele incomoda às vezes porque tem um certo clichê. Ele trabalha com o clichê, com a repetição, com imaginário popular. É sair na rua com uma câmera e entrevistar as pessoas. O que é a política para você? O que é a democracia na sua opinião? Você acredita em política? E o que você acha do Lula? O filme tem essa tensão de um momento histórico de transformação social no Brasil e tem a desconfiança histórica de um povo excluído por tantos séculos. Nas vozes da multidão, a gente percebe o quanto uma grande parte do povo é excluída de tudo: do mercado, do sistema. E não é representado, foi excluído e calado. Hoje o país está polarizado, e a grande multidão nem se manifesta. A grande multidão não é nem coxinha nem petralha. A multidão não é nada disso. Ela está fora desse diálogo. A grande multidão está na luta pela sobrevivência.

CARLOS ALBERTO MATTOS: *Intervalo clandestino* mostra a distância entre a multidão e a política institucional, assim como *Campo de jogo* tem uma referência oculta ao grande futebol. Os meninos da periferia no jogo de várzea sonham ser grandes jogadores de futebol…

ERYK ROCHA: Sim. Mas *Campo de jogo* é um filme muito mais coreográfico, aquele filme é uma dança. É um filme para ver e ouvir.

FLORA SÜSSEKIND: Eu acho que *Campo de jogo* tem muito a ver com o filme do Macalé, com o seu filme *Jards*. Aquela câmera que se posiciona sempre muito perto dos corpos, o que é muito bonito. E cria uma dimensão meio tátil para a imagem.

ERYK ROCHA: Em *Campo de jogo,* o palco é aquele campo de futebol. *Campo de jogo* tem algo de ritualístico para mim. É o meu encontro com o futebol, assim como *Jards* é o encontro com a música e *Pachamama* com a América Latina profunda. E *Campo de jogo* também fala de duas artes contemporâneas, que surgiram em fins do século XIX e que se tornaram artes extremamente populares no século XXI, o futebol e o cinema. Hoje não é só cinema, é o audiovisual. TV, internet, etc.

Campo de jogo é um filme bem simples. É um filme que acompanha a partida de futebol da final de um campeonato de várzea, numa comunidade popular. O campo é cercado de favelas, e de alguma forma aquele campo expressa todos os campos de peladas do Brasil. Filmei naquele campo de futebol, numa favela do Rio, todo o campeonato. Mas no filme ficou apenas a partida final. E me interessava muito ver como coexistem no Rio – e isso acontece na América Latina em geral – a guerra e a alegria. O êxtase e o conflito. Momentos de prazer e celebração ao lado de momentos de violência e de dor. Por isto, *Campo de jogo* é uma luta e uma dança, ao mesmo tempo.

Eryk Rocha. *Frame* de cena de *Campo de jogo*, 2015. Acervo: Aruac Filmes

Essa é a tônica dominante do país: lugares de comunidade onde você não tem nada, não tem perspectivas, a não ser um campo de futebol, um campo de terra batida para os meninos jogarem bola. Então isso é muito interessante. Esse lugar onde filmamos, Sampaio, no Rio de Janeiro, tem muitas igrejas, evangélicas na maioria, tem muito narcotráfico, e no meio daquilo tudo está o campo de futebol. O campo é um espaço de comunhão e de catarse para uma juventude brasileira, negra em grande parte, daquela comunidade de periferia. Então, *Campo de jogo* é um filme muito simples, no sentido de mostrar, relembrar e percorrer novamente esses espaços que todos nós sabemos que existem no Brasil. O filme percorre aquele espaço incorporando a antropologia que existe ali.

Intervalo clandestino ainda tinha um ingrediente pedagógico, uma vontade de explicar o que se via no filme; *Campo de jogo* não explica nada, nem quer explicar nada. Tem aquela cartela inicial. Todos aparecem rezando. Em seguida, começa o jogo. E o som é o que está ali, é som direto mesmo, mesmo trabalhado fora de campo, no sentido de fazer os espectadores prestarem atenção ao que ocorre fora do alcance da câmera, por causa do som. Então *Campo de jogo* tem o trabalho do fora de campo. O trabalho de som de *Campo de jogo* revela um mundo que está fora daquele campo de futebol: as vozes de pessoas que não aparecem em cena, falas de gente da favela, o som ambiente… Tudo isto está fora de campo.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Fora do enquadramento da câmera.

ERYK ROCHA: Há por vezes uma dissociação entre som e imagem para construir aquela narrativa de *Campo de jogo*. O filme foi feito com três pessoas na equipe técnica, de forma muito artesanal. E foi maravilhoso, porque a gente exibiu o filme, depois de pronto, no campo onde a gente filmou. O espaço ficou lotado, com uma multidão de gente. O filme representa muito para aquela comunidade. Eu tenho dois ou três amigos que ficaram, a partir do filme.

FLORA SÜSSEKIND: *Campo de jogo* tem também uma espécie de desejo imersivo de incluir os espectadores na cena, no meio da partida de futebol.

ERYK ROCHA: O filme tem algo de instalação. Acho que é muito diferente ver o filme a partir de um *link* de internet num computador ou ver o filme numa tela grande de cinema. *Campo de jogo* tem um desejo de instalação. Quando você vai ver o filme no cinema, percebe que a ideia é colocar mesmo o espectador dentro daquele campo, vendo aquele jogo como se estivesse ali, no meio daquela turma. E é muito curioso porque a gente exibiu esse filme também em muitos lugares fora do Brasil. Foi o meu primeiro filme lançado nos Estados Unidos, no circuito americano. E os Estados Unidos não têm tradição de futebol. Então, foi muito curiosa a reação do público. Quando mostrei o filme para um público que não tinha relação com futebol, muita gente comentava:

"Caramba, esse filme não é sobre futebol, é sobre outra coisa". Eu vivi isso em várias situações. Acho que há uma dramaturgia ali, tem uma estrutura dramática. A história do jogo é um drama com começo, meio e fim. E o filme tem um caráter lúdico também, fala do Brasil, fala da situação política implicitamente, mas tem uma coisa lúdica que é aquele jogo dos meninos.

MARÍLIA SOARES MARTINS: São vários jogos que você insere num jogo só, nesse filme.

ERYK ROCHA: Mas tem um jogo que conduz o filme e mais dois ou três jogos que entram como *flashback*. Como memória. E nesse filme, há a questão de como filmar o futebol. A televisão mostra um jogo com muitas câmeras e controle na edição. A TV quase mostra o jogo como se fosse um videogame, desumaniza a partida de futebol. Ali em *Campo de jogo* a gente está quase sempre com a câmera filmando em campo. E o jogo termina com 0 x 0. Então, o filme não é o gol, é muito mais o gesto, o corpo, é a dança do futebol, é a coreografia do jogo.

E tem uma coisa interessante, que me inspirou muito nesse filme: eu tinha lido o livro *O negro no futebol brasileiro,*[100] do Mário Filho.[101] É um livro muito importante. Ajuda a entender essa questão de como, e a partir de que momento, o negro começa a poder jogar futebol. Até 1910–1912, os negros jogavam um futebol clandestino. Com a presença do negro, com a inserção do negro dentro do futebol brasileiro, a partir da década de 1920, a linguagem do futebol se transforma e se revoluciona. Porque o negro traz o corpo e a ginga para o campo de jogo.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas isso não está no filme.

ERYK ROCHA: Não está no filme de forma direta, explícita, didática. Essa percepção do corpo no futebol, trazida pelos negros e comentada no livro do Mário Filho, foi uma inspiração para pensar a linguagem do *Campo de jogo*. Foi a partir daí que eu pensei nessa dança com a câmera, nessa linguagem coreografada do filme, na montagem. Eu costumo brincar dizendo que, no futebol, os ingleses trouxeram a técnica e os brasileiros trouxeram a estética, sobretudo os negros brasileiros.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Uma coreografia que teve grandes mestres, no Brasil, como Garrincha e Pelé.[102]

---

100 A primeira edição de *O negro no futebol brasileiro,* de Mario Leite Rodrigues Filho, foi lançada em 1947 pela Irmãos Pongetti Editores, do Rio de Janeiro.

101 Mário Leite Rodrigues Filho (Mário Filho, 1908–1966), jornalista, cronista esportivo e escritor, autor de seis livros sobre futebol: *Copa Rio Branco* (1932), *Histórias do Flamengo* (1934), *O negro no futebol brasileiro* (1947), *Romance do futebol* (1949), *Copa do Mundo de 62* (1962) e *Viagem em torno de Pelé* (1964).

102 Edson Arantes do Nascimento (Pelé), nascido em Três Corações, MG, em 1940, se converteria em figura-símbolo do futebol brasileiro. Um dos maiores jogadores da história do futebol, jogou em apenas

ERYK ROCHA: E, bem antes do Pelé, teve um artista genial como Leônidas,[103] a primeira grande expressão brasileira em campo, na Copa de 1930. Já na década de 1910, por volta de 1914 ou 1915, começa a aparecer aquilo que muito mais tarde Hélio Oiticica[104] vai chamar de "estética da ginga", o jogo bonito, a jogada de corpo, que vai virar uma arte na década de 1920 e levar ao aparecimento de um jogador genial como Leônidas. Então, o filme traz essa longa tradição da ginga de corpo para o cinema, para o movimento de câmera, para uma nova visão desse campo de jogo que é o espaço da várzea.

FLORA SÜSSEKIND: Pensando no Garrincha,[105] nos dribles, no movimento inusitado das jogadas e no que você falou antes, do seu interesse pelo trabalho do Joaquim Pedro de Andrade, há, de alguma forma, um diálogo aí com o documentário dele sobre o Garrincha – o *Garrincha, alegria do povo* (1962)?

ERYK ROCHA: Claro que sim. Joaquim Pedro é sempre uma grande inspiração para mim. Adoro *Garrincha, alegria do povo*. E claro que foi uma grande inspiração para eu fazer *Campo de jogo*, ainda que meu filme seja muito diferente do documentário do Joaquim. Adoro o filme do Joaquim, mas também adorava ver o Canal 100.[106] Via muitos filmes do Canal 100 quando era moleque.

MARÍLIA SOARES MARTINS: O Joaquim Pedro fez também, em 1967, um documentário sobre o cinema brasileiro da década de 1960, que se chamava *Cinema novo*. Você pensou no Joaquim quando fez o seu *Cinema novo*?

ERYK ROCHA: Claro, conversei muito com ele, imaginariamente. Joaquim é um dos cineastas de que mais gosto. E o documentário que fez chamado *Cinema*

---

dois clubes ao longo de sua carreira – no Santos (1956–1974) e no New York Cosmos (1975–1977). Na seleção brasileira, fez parte de três equipes campeãs do mundo – a de 1958, 1962 e 1970.

103 Leônidas da Silva (1913–2004), jogador e técnico, um dos maiores atacantes do futebol brasileiro na primeira metade do século XX, o "inventor" da "bicicleta" no futebol. Jogou pelo São Cristóvão, pelo Bonsucesso, pelo Vasco da Gama, Botafogo, Flamengo e São Paulo. Pela Seleção Brasileira, atuou nas Copas de 1934 e 1938 e marcou 37 gols em 37 partidas disputadas pelo time brasileiro.

104 Sobre Hélio Oiticica, ver nota 8, p. 20.

105 Manuel Francisco dos Santos (Mané Garrincha, Garrincha, 1933–1983), grande jogador de futebol brasileiro, dos maiores do futebol da segunda metade do século XX, conhecido pelas pernas tortas e pelos dribles belíssimos, surpreendentes, um dos principais responsáveis pela conquista das Copas do Mundo de 1958 e de 1962 pela Seleção Brasileira.

106 *Canal 100*: cinejornal brasileiro, exibido semanalmente e criado por Carlos Niemeyer em 1957, que se manteria ativo até 2000. Um de seus aspectos característicos era a filmagem de jogos, apresentada nos cinemas antes dos filmes em cartaz. Do acervo do Canal, resultariam filmes como *Brasil bom de bola* (1970), *Isto é Pelé* (1974), *Futebol total* (1974), *Saudades do Maracanã* (1995), *Fluminense campeão* (1995), *Vasco campeão* (1995), *O glorioso Botafogo* (1996), *Histórias do Flamengo* (1999).

novo é um filme de reportagem, é cinema direto. Bem diferente do meu, que é um filme-ensaio. Há imagens do *Cinema novo* do Joaquim no meu *Cinema novo*.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Eryk, fala um pouquinho do *Transeunte* e da sua experiência de trabalhar como ator.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eu me lembro de momentos do filme *Transeunte* em que a câmera se move tanto, e por tanto tempo, que dá uma espécie de vertigem. Você entra em movimento também. E o título desse filme parece fazer uma citação ao *Terra em transe*. A palavra "transe", muito preciosa no cinema novo, superpõe muitos sentidos. É verbo e substantivo. Transe é estar em movimento no espaço; é sofrer uma mutação no tempo; tem um sentido religioso, de incorporação espiritual; tem um sentido sexual e erótico, de desejo e volúpia; tem um sentido econômico, de transação comercial ou financeira… Transe é uma palavra carregada de sentidos. E você reatualizou esta palavra.

ERYK ROCHA: Transeunte é uma palavra que me seduz desde que era moleque, desde que eu tinha uns dez anos. *Transeunte* é tudo isso, mas é sobretudo essa ideia do movimento. Nós somos transeuntes do mundo, cada um à sua maneira, à sua forma. E eu acho que o meu cinema é muito um cinema de rua.

CARLOS ALBERTO MATTOS: *Transeunte* é um filme híbrido entre ficção e documentário, é uma ficção filmada meio como se fosse documentário, de um homem pela cidade, de um *flâneur* contemporâneo no Rio de Janeiro, e que tem essa característica também de um filme muito aberto às possibilidades do que surgia. Não sei em que medida o *Transeunte* tinha uma construção prévia, em que medida tinha um improviso, que se submetia à realidade da rua. *Transeunte* foi também a sua primeira experiência de trabalhar como ator, num longa-metragem. E acho que isso mudou o seu sentido de fazer cinema. Até então você não tinha essa preocupação do ator, de conduzir o ator pela cidade, de dirigir o trabalho do ator em determinadas situações urbanas de improviso.

ERYK ROCHA: Eu queria muito achar um grande ator que não fosse conhecido do grande público, de modo que ele pudesse se dissolver na multidão, ser mais um em meio a uma torcida de futebol e se misturar com o povo. Eu queria a singularidade e a possibilidade da mistura e do anonimato, tudo ao mesmo tempo, num grande ator.

CARLOS ALBERTO MATTOS: O nome dele é Fernando Bezerra.

ERYK ROCHA: Fernando Bezerra. Um grande ator. Mas eu procurei bastante até encontrar o Fernando. E essa busca foi um processo muito novo para mim. Eu queria um ator capaz de trabalhar com uma partitura para ator, uma partitura dramática do filme. Falo em partitura porque é um roteiro que tem ritmo, que tem uma sequência melódica, que tem uma certa harmonia, que tem textura e

densidade, que tem um andamento dramático. Há muitas sutilezas em *Transeunte*, que é um filme sobre um homem vivendo uma transformação, interna e externa, íntima e urbana. Teria que ser um ator capaz de trabalhar uma partitura dramática, num filme com poucos diálogos, em que nenhum grande evento acontece. Não tem um assassinato, não tem uma traição, não tem alguém que morre, não tem um casamento… São pequenas explosões cotidianas. Esse ator deveria descobrir como trabalhar a transformação desse homem nos pequenos gestos cotidianos, na travessia de cada dia, do amanhecer ao anoitecer de cada dia. O que é *Transeunte*? O filme começa contando a história de Expedito, um personagem senhorzinho, de classe média, que acabou de se aposentar. Expedito é solitário, ele mora no centro da cidade do Rio de Janeiro, não tem perspectiva, não tem mais nada do que aquela vidinha, aquela rotina cotidiana. Mas Expedito vai passar por uma transformação ao longo do filme, ainda que seja uma transformação meio silenciosa, feita de pequenos gestos.

Eryk Rocha. *Transeunte*, 2010. *Frame* de cena com Fernando Bezerra. Acervo: Aruac Filmes

MARÍLIA SOARES MARTINS: Como trabalhar o ator para dar conta dessa transformação no cotidiano? E como você se preparou para contracenar, entrando como ator no filme?

ERYK ROCHA: Eu queria descobrir um método de preparação para os atores que fosse para o meu filme. Então, fui apresentado, através do meu amigo e irmão, o grande ator João Miguel, ao pensamento do Jerzy Grotowsky.[107] Estudei um

107 Jerzy Grotowski (1933–1999) diretor, professor e teórico de teatro polonês, com papel fundamental na experiência teatral do século XX, investigando o lugar do público e condenando o teatro-espetáculo em função de um teatro-laboratório. Entre suas montagens mais importantes estão *O príncipe constante*

pouco o teatro do Grotowsky. Fiz uma preparação corporal orientada pela minha amiga Ana Paula Bouzas,[108] que, além de atriz, é bailarina. Eu não gosto de preparação psicológica para atores, não acredito em preparação psicológica. No meu filme *Miragens*, estamos fazendo também uma preparação corporal muito ligada à capoeira. Para mim, preparação é corporal. O que importa são os estados físicos, os estímulos, muito mais do que a psicologia. Psicologia é uma coisa que nunca me atraiu, menos ainda o cinema psicológico. Então, com o Fernando Bezerra foi isso: trabalhar do começo ao fim do roteiro e descobrir como vai acontecendo a transformação do corpo desse personagem.

Fernando começa o filme todo curvado, e ele vai abrindo o peito, como se a coluna vertebral estivesse mudando. Então, com essa lenta transformação, ele vai rejuvenescendo, a partir das suas andanças pela cidade, de tudo que ele vê ao seu redor e de como a cidade vai puxando por ele. Aí vem a música, uma seresta que a gente encontrou e que eu acho que é um ponto alto do filme, uma camada importante. Com a seresta, vem esse amor do passado, as mulheres que ele amou, a lembrança dos detalhes. Então, pouco a pouco Expedito vai povoando sua solidão. Foi um trabalho impressionante de preparação do ator e também um encontro lindo com Fernando Bezerra, que é um grande amigo meu até hoje. Eu não tive nenhuma dificuldade, nenhum entrave para trabalhar com ator no filme. Sim, era novo para mim trabalhar com ator, mas era também muito próximo de trabalhar com seres humanos, de criar com seres humanos, e eu gosto muito de seres humanos, de gente. Eu gosto muito de estar junto de gente, de inventar o coletivo. Era novo trabalhar com ator e pensar a decupagem da cena, ao mesmo tempo. Mas acho que a preparação do filme foi

(1968), *Apocalypsis cum figuris* (1979) e a encenação, em 1962, de *Akropolis* (1904), peça de Stanislaw Wyspianski, que se constituiria em momento exemplar dessa exploração radical da experimentação de um teatro pobre, não espetacular, no qual o público (ocupando o lugar dos vivos) assiste, de perto, a atores-prisioneiros, os já mortos de um campo de concentração, que, sem qualquer ilusionismo, sem figurinos típicos, sem nada assim, reconstroem, apenas com o emprego de objetos absolutamente comuns, o cotidiano, a tortura e o pesadelo do confinamento, incluindo o forno crematório.

108 Ana Paula Bouzas, coreógrafa, preparadora corporal, diretora de movimento, atriz e bailarina brasileira nascida em 1974, que já integrou, entre outras companhias de dança e teatro, o Balé do Teatro Castro Alves, a Mantra Cia. de Dança, a Trupe do Passo, a Companhia de Teatro da Bahia, além da Companhia Teatral do Movimento, dirigida por Ana Kfouri. Graduada em licenciatura em dança pela Faculdade Angel Vianna (RJ), pós-graduanda em preparação corporal em artes cênicas pela mesma instituição, realizou recentemente, entre outros trabalhos, a direção de *Apartamento 1201*, ao lado de Cristina Moura, e a direção de movimento dos espetáculos *Cinco Júlias* (Matheus Souza) e *A cuíca do Laurindo* (Sidnei Cruz). Participou ainda do espetáculo de dança *Fridame* (Márcio Cunha Dança Contemporânea) e da peça *Carmen*, de Cervantes (Fábio Espírito Santo), além da criação do espetáculo *Eu organizo o movimento*, montagem da Meimundo Inventações Compartilhadas.

muito boa, deu muita consistência para o trabalho de todos nós, e também um sabor, uma curtição para a filmagem, um prazer em filmar…

CARLOS ALBERTO MATTOS: Em que medida houve uma interação sua com o Fernando na criação do protagonista de *Transeunte*?

ERYK ROCHA: Nós fizemos quarenta dias de preparação, eu e ele. E na preparação, a gente já começou a construir esses diferentes estados físicos do personagem, trabalhando essa partitura dramática do filme que eu mencionei antes. Então, estávamos muito preparados para o começo da filmagem, a gente estava em total sintonia sobre o que fazer e como filmar. E trabalhar com um grande ator como ele aumenta o prazer de fazer cinema. A preparação física do ator faz com que a memória se inscreva no corpo, a memória já é uma forma física muito vital. Nós nos preparávamos juntos para a filmagem, criávamos juntos a cena, Fernando contribuindo sempre na criação do personagem e das situações.

Estou fazendo uma intensa preparação agora em *Miragem* também. Estou trabalhando com a preparação física, a filmagem, a desmontagem, os intervalos. É quase um documentário sobre o ator e sobre o seu processo de criação. É fundamental trabalhar com liberdade. E ter uma dinâmica de leveza, que possa permitir essa leveza de descobrir.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Vocês filmaram *Transeunte* em película, não foi?

ERYK ROCHA: A gente filmou em super-16, filmamos em película com a agilidade do digital. Fizemos uma ficção com uma dinâmica de documentário. Fizemos uma longa preparação, estudando a imagem do filme, e Miguel fez uma belíssima fotografia.

MARÍLIA SOARES MARTINS: *Transeunte* trabalha com uma linguagem de documentário…

ERYK ROCHA: Em *Transeunte,* o outro desafio era fazer um filme de ficção com energia de documentário. Então, a gente não fechou nenhuma rua, não fechou bar. E a *mise-en-scène* do filme acontece muito nessa dança entre o plano da filmagem e o que acontece na cidade, entre o trabalho dos atores e os transeuntes ao redor. A filmagem precisa incorporar a cidade e tudo que acontece nela. Os atores precisam improvisar, contracenar com a cidade ao redor.

Nós filmamos no Maracanã, com dois seguranças misturados com o público na arquibancada. Filmamos clandestinos no Maracanã, sem autorização, em película, com uma câmera grande, um trambolho. E, por sorte, nos dois momentos em que teve o gol do Flamengo, a câmera estava no rosto do Fernando. Filmamos com uma equipe muito pequena.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Seus filmes todos têm em comum essa ideia do marginal, personagens marginais, histórias marginais...

ERYK ROCHA: Acho que essa ideia do marginal tem a ver com o que foi colocado antes: é um cinema do anônimo, cinema de rua.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Mais do que marginal, é o não identificado, é o cinema do anônimo. O cinema feito no meio da multidão.

ERYK ROCHA: Quando *Cinema novo* ganhou o prêmio de melhor documentário, principal em Cannes, em 2016, o presidente do júri, o cineasta italiano Gianfranco Rossi, leu a justificativa do prêmio e eu fiquei muito emocionado com o texto que foi lido. Ele dizia que *Cinema novo* é o "filme-manifesto" de um movimento quase esquecido dos anos 60 do cinema brasileiro e latino-americano. E quando ouvi aquilo me veio na cabeça a minha história, tudo o que eu tinha feito até ali, todos os meus filmes. E Gianfranco Rossi definia *Cinema novo* como um filme de um novo gênero, ao mesmo tempo ficcional e documental, sensual e poético. E depois, o produtor francês Thierry Garrel, irmão do cineasta Philippe Garrel, que estava no júri de Cannes, me disse que, de todos os jurados, apenas um conhecia a fundo os filmes brasileiros do cinema novo. Apenas o Amir Labaki tinha visto os filmes de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e tantos outros. Garrel me disse que meu filme tinha recebido o prêmio principal por trazer uma nova linguagem e, claro, ao mesmo tempo permitir ao público descobrir um pouco do cinema novo, despertar o desejo de ver e conhecer aqueles filmes.

Eryk Rocha. *Cinema novo*, 2016. *Frame* de cena em que aparece trecho do filme *Os herdeiros*, de Cacá Diegues. Acervo: Aruac Filmes

CARLOS ALBERTO MATTOS: Esse é um mérito do seu filme.

ERYK ROCHA: Fiquei emocionado. Que bom que o filme existe agora para que mais pessoas pelo Brasil e pelo mundo descubram o cinema novo, esses filmes

e mestres do nosso cinema. Para mim, o filme é mais do que um manifesto. É uma carta de amor ao cinema brasileiro.

Eu acho que um filme tem três forças, três eixos que os meus filmes perseguem, e continuam a perseguir nesses 16 ou 17 anos de cinema. São três eixos assim que me movem quando eu começo a pensar num projeto.

Primeiro, tem um eixo político, que eu acho que é inevitável, que é a minha relação com o mundo, com a minha história e a forma com que eu me confronto com a minha época e com meu entorno, com a minha cidade, com meu bairro, com a minha casa, com o meu país. Depois, tem um eixo dramatúrgico. Há sempre uma dramaturgia, mesmo num documentário ou num ensaio, por mais que às vezes essa dramaturgia não seja tão visível ou não seja percebida. A dramaturgia é algo que me orienta a pensar na estrutura dos filmes, no desenho deles. E há o eixo da poética, da linguagem. Então, aqui eu estou falando da gramática do filme. O que é essa gramática? Como é essa gramática em tal filme? Qual é a relação entre a imagem e o som? Qual a relação entre o que está dentro e o que está fora de campo? Quais vão ser as cores do filme? Quais as texturas? Qual é o ritmo? Qual a cadência? O eixo da poética é tudo que envolve a linguagem, porque eu acho que no cinema não existe uma só gramática, pelo contrário, são infinitas possibilidades.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Cada filme inventa a sua.

ERYK ROCHA: O cinema tem unidade de tempo e espaço, e bola rolando. E tem a criação e a invenção de cada um. Como cada um vai se lançar nessa aventura, como vai se confrontar com os desafios do filme, como vai descobrir a poética daquele filme? Isso depende de cada diretor, de cada equipe. No cinema, nada é certo ou errado. Você pode gostar ou não gostar de um filme, mas não existe uma gramática pronta do cinema. Para mim, isso é o que me provoca muito a pensar nos meus filmes. Cada filme tem uma descoberta própria dessa gramática, dessa linguagem, dessas relações. Então eu me desafio sempre a pensar esses três eixos. Evidentemente, esses três eixos confluem entre si porque pensar cada parte é pensar o todo. As relações entre os personagens, por exemplo, têm um eixo político, um eixo dramático e um eixo poético. E isso é uma coisa muito básica que me orienta para me autoquestionar.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Essa seria uma bela forma de terminar essa nossa conversa, mas ainda quero pedir para você falar do *Aula vazia*, o filme que você fez com Gael Garcia Bernal.

ERYK ROCHA: Foi um convite do Gael. Ele queria reunir dez diretores da América Latina e partir de um tema comum: a evasão escolar. Ele queria ter muitas visões sobre o tema. E deu carta branca para todos os diretores, para cada um

lançar a sua visão a esse respeito num filme de dez minutos, documentário ou ficção, era totalmente livre. Eu fiquei muito feliz com o convite, porque essa é uma questão que me preocupa muito como cidadão.

Duas das figuras políticas que mais admiro na história do Brasil no século XX são Leonel Brizola e Darcy Ribeiro. Os dois pensaram na educação no âmbito de um país imenso como esse, uma educação libertária capaz de incorporar o conhecimento, a ciência, a linguagem, a cultura, a arte, a filosofia, a arquitetura, a história, a economia, a política e tudo o mais. Educação é o que há de mais revolucionário no mundo, o capital cultural de um povo. E quem conseguir pensar isso em termos de nação, de Estado, e realizar um imenso projeto educacional, esses vão ser os países que vão se reinventar, sobreviver e conseguir respirar no século XXI. E eu acho que aí está uma das deficiências no projeto da esquerda no Brasil. Não digo de universidade, digo mais de educação de base. A esquerda fez pouco perto do que se poderia fazer. Essa é a instituição mais velha que existe – a escola. Se fala muito sobre a importância da educação, entretanto isso fica no plano retórico e demagógico. O que é a escola de 2017? O Brasil não pensa nisso.

Essa questão me fascina: pensar o que é a escola e em como ela pode ser interessante para crianças do século XXI. Então, o meu curta-metragem de dez minutos foi sobre uma aula vazia. O meu ator/personagem é Igor, ele se autorrepresenta, ele é um rapaz de 16 anos que abandonou a escola, no ensino médio. Ele mora no Morro dos Prazeres, no Rio. Ele é um rapaz negro apaixonado pela capoeira e tem o sonho de ser ator.

Um dia, ele sai do Morro dos Prazeres, pega o ônibus, vai para a escola, que fica no centro da cidade. Mas no meio do caminho, ele se perde. Ele nunca chega na escola. Eu achei essa história muito interessante. Igor fica por aí, perambulando pelas ruas da cidade. E eu me lembrei que ele também tinha me contado que adorava capoeira, que era faixa dourada de capoeira. Aí eu juntei essas histórias do Igor num roteiro de ficção. Então, Igor sai de casa, vai caminhar pelas ruas e descobre uma roda de capoeira no Largo da Carioca. E aí ele entra em transe na capoeira.

Eu via muita roda de capoeira quando caminhava pelo centro do Rio. E o filme é isso. O filme é esse rapaz que sai de casa para a escola e encontra uma capoeira no meio do caminho, começa a jogar capoeira, entra em transe naquele movimento todo e acha a capoeira muito mais interessante que a escola. É a minha forma de denunciar que a escola está perdendo a potência desses jovens. Não é o jovem que perde essa escola, é a escola que perde a potência desse jovem. A maioria dos modelos de escola atual é falido. É velho, é anacrônico, é opressor. Então, o filme é isso. Mas, no meio do transe, Igor ouve um sinal: "vrrunnn". E

então ele chega na porta da escola e fica vendo outras crianças entrarem, através de uma grade, porque Igor se sente preso por aquela escola. Ele está preso mesmo. Então, Igor decide ir para o mar, tomar banho de mar, e depois começa a voltar para casa. O filme praticamente não tem palavras, tem só um rádio que ele ouve no final. É tudo muito simples. Filmamos na casa dele no Morro dos Prazeres, com a mãe e os quatro filhos. O Igor dorme no sofá. E o sonho dele era ser ator. E eu fui fazendo a *mise-en-scène* com ele, criando as cenas com ele. Então, é um filme bem híbrido, um documentário-ficção sobre a sala vazia de tantas escolas brasileiras.

CARLOS ALBERTO MATTOS: E para terminar esta conversa…

ERYK ROCHA: Para terminar, temos que falar sobre o desafio que a gente tem hoje no Brasil em relação ao cinema e em relação ao país, ao momento duro que vivemos. O desafio não só do audiovisual, mas de todos nós, de todas as áreas. Este é um momento de desesperança e ao mesmo um tempo de urgência. Não é uma desesperança flácida e passiva. Há um vazio, um esgotamento muito grande, mas que se cruza com uma urgência imensa, uma necessidade da atividade criativa, da atividade do pensar, do inovar, do questionar modelos. Acho que esse é um momento muito difícil. Sinto que meu cinema está mudando muito. O roteiro de *Miragem*, por exemplo, tinha um trabalho consistente de dramaturgia, mas sentia que isso não bastava. Sentia um incômodo. O país, o ambiente me afetou como cidadão e como cineasta no dia a dia, e o filme foi se remexendo e foi se bagunçando… Eu passei a questionar qualquer ideia de uma dramaturgia límpida ou limpinha. Outras forças começaram a atuar e sacudir o filme, e o roteiro mudou. Agora estou sentindo ele mais vivo...

Eu sinto urgência de repensar o meu cinema, fazer uma autocrítica constante, não perder tempo com besteira. Inventar e reinventar. E é preciso repensar o cinema sem perder a espontaneidade, sem abrir mão dessa coisa vulcânica que cada um de nós tem, dentro, o vulcão da criação, da criatividade. Não há mais margem para a ingenuidade nem para a inocência. Eu também percebo um momento de alta voltagem nas ruas. Há muita tensão nas esquinas. E, diante de tanta tensão, eu tenho muitas perguntas na cabeça: como falar para esse novo país, tão polarizado, tão dividido? O que eu quero falar? O que não pode deixar de ser dito? O que tem que ser dito com urgência? O que tem que ser escancarado? Há uma frontalidade muito grande hoje, uma frontalidade carregada, e ela vem com a busca de uma linguagem. É preciso pensar fora de qualquer fórmula. Há muito ruído, e os ruídos têm que ser incorporados. Como você incorpora essas dúvidas, essa tensão, essa energia, ao cinema? Vivemos uma vertigem. Há muita destruição. E das ruínas, vem o quê? O cinema tem que incorporar a vertigem e a ruína e ficar muito atento à vida.

Anexo

COMO CONSTRUIR UM OUTRO CORPO A PARTIR DE TANTOS SONHOS INTERROMPIDOS?

Mesa sobre "Filme-Ensaio": Eryk Rocha e Carlos Alberto Mattos

Seminário "Ensaio/Política/Ficção: Práticas, Tensões, Confluências", 17 de junho de 2016, FCRB. Org. Flora Süssekind, Tânia Dias, Beatriz Resende e Juliana Pamplona. Mediação da mesa: Marília Soares Martins.

CARLOS ALBERTO MATTOS: É difícil situar o que é um filme-ensaio, há uma dificuldade muito grande de estabelecer fronteiras. No cinema, com o surgimento do cinema digital e do cinema eletrônico, cada vez é mais difícil estabelecer fronteiras entre gêneros, até mesmo entre a animação e a *live-action*, entre o cinema sem atores humanos e o cinema com atores de carne e osso, digamos assim. Até pouco tempo, nós imaginávamos que esses seriam os maiores antípodas dentro do cinema, isto é, o cinema de carne e osso e o cinema de animação. E hoje você vê filmes em que não se consegue mais discernir o que é imagem real e o que é imagem sintética, o que é animação e o que é de carne e osso, o que é produzido no computador, o que é feito no estúdio. Então, essa que costumava ser a fronteira mais distante – aquela que separava a *live-action* e a animação – já se confundiu. Da mesma maneira, a distinção entre a ficção e o documentário, que sempre foram muito irmanados, desde o cinema inaugural dos irmãos Lumière, ainda é muito debatida até hoje, ainda existe essa divisão. Mas isso também cai por terra, na medida em que há um trânsito cada vez mais fluido entre as formas de criação, de invenção, no cinema, e entre as formas de absorção do real dentro dessa encenação. Há um tipo de documentação que se deixa permear o tempo todo pela invenção, pela criação, pela reencenação, pela dramatização. Sendo assim, hoje, essas fronteiras do cinema realmente são muito difíceis de se definir.

O filme-ensaio costuma ser muito frequentemente confundido com o documentário, em termos de classificação e de consumo de cinema. Há muitos filmes-ensaio que são documentários, mas também existe o filme-ensaio de ficção. Há hoje uma ficção ensaística no cinema cada vez mais importante. Mas a aproximação mais frequente é mesmo com o documentário. Se começamos a pensar no termo ensaio, e sobre como ele se aplica ao cinema, o que primeiro vem à cabeça é a ideia do ensaio visual. Isso é muito frequente: assim como existe o ensaio fotográfico – digamos, a exploração de um tema, de um lugar ou de um personagem por um fotógrafo, ou por vários fotógrafos –, há também o ensaio visual no cinema. É o que dizem muitos críticos. O ensaio visual no

cinema, por exemplo, aparece muito em filmes sobre artes plásticas, sobre pintura, filmes que se aproximam, de alguma maneira, das outras artes visuais e que tentam estabelecer um diálogo entre as artes visuais. E assim ganham essa denominação de "filme-ensaio" ou de "ensaio visual".

Desde o início do cinema – ou da vanguarda francesa dos anos 1920 –, esse diálogo entre artistas plásticos e cineastas sempre foi muito forte, especialmente na obra de Man Ray, de Hans Richter ou, ainda, na do Fernand Léger. Eram filmes que tematizavam abstrações, que faziam sinfonias de cidades ou que trabalhavam com formas, com ritmos, com imagens abstratas, filmes que fizeram o início do cinema experimental. Esse cinema dos anos 1920 já tinha essa característica do ensaio visual, de explorar algum tipo de forma, algum tipo de ritmo, para obter um resultado que fosse expressivo. E é justamente nessa época que Alberto Cavalcanti, um brasileiro trabalhando na França, nos deu a honra de dar ao mundo um dos primeiros filmes-ensaio, *Rien que les heures* [*Nada além das horas*], um filme sobre o dia a dia em Paris, um apanhado da vida na cidade, na Paris de 1923, e antecipando, assim, esses filmes de sinfonias, as sinfonias das cidades, como a sinfonia de Berlim, de Walter Ruttman, chamada *Berlim, sinfonia da metrópole* e feita em 1927, antes mesmo de o próprio Dziga Vertov fazer *Um homem com uma câmera*, que é a grande sinfonia de Moscou, filmada em 1929. E aqui, em São Paulo, também em 1929, Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny fizeram *São Paulo, sinfonia da metrópole*. Mas o Cavalcanti, em *Rien que les heures*, mostra Paris de forma que não documentava propriamente o cotidiano da cidade, que não estava mostrando como a cidade funcionava. Cavalcanti estava, a partir de imagens captadas na cidade, tentando formar uma ideia de Paris, formar um pensamento sobre Paris. Ele desconstruía a cidade para chegar a algo que não era mais documentação, que era um pensamento sobre a cidade. Aí a gente começa a chegar perto daquilo que constitui o espírito do filme-ensaio, que é mais do que documentar algo, mostrar como aquilo funciona ou como alguém é – ou tratar de apresentar um problema, uma questão social, o que seja. E também não é uma narrativa ficcional, uma história contada através da ficção.

O filme-ensaio é a construção de uma ideia, a construção de um pensamento, visualmente. Aí vamos nos aproximando de onde o ensaio cinematográfico está próximo do ensaio literário, no qual você tem a reunião de elementos, de ideias, de contradições, de questões em torno de um assunto. O ensaio está sempre mais perguntando do que respondendo. O documentário geralmente responde ou procura responder às questões levantadas. O filme-ensaio procura perguntar mais. Ele parte de perguntas, mas não para chegar a respostas, talvez para chegar a outras perguntas. Essa ideia de um cinema que vai em busca

de formar um pensamento é o que está, digamos assim, na base do cinema de ensaio. É um cinema horizontal, não é sequencial, não trata de sucessões de fatos, nem de tempos, nem de assuntos nem de personagens, para formar uma narrativa. O cinema de ensaio não é vertical, no sentido de que ele não está interessado em descobrir coisas ou investigar coisas. Ele está interessado em produzir ideias, produzir perguntas, produzir questões a respeito de um assunto. E ele tem um sentido crítico, que se traduz numa certa imperfeição. O filme-ensaio nunca é uma obra redonda, em que você pensa que pode sair do cinema feliz porque viu uma abordagem completa, fechada, de algum tema. O filme-ensaio é uma ideia crítica. O Theodor Adorno, quando fala do ensaio,[109] o define como uma forma que resiste à ideia de obra-prima, que implicaria em acabamento e totalidade. Essa definição de Adorno pode ser aplicada também para o ensaio cinematográfico, na medida em que se trata de um filme que deixa muitas ideias no ar, muitas perguntas sem respostas, muitos assuntos que não se fecham.

Recentemente, saiu no Brasil a tradução de um livro do Timothy Corrigan,[110] chamado *O filme-ensaio*. Acho que é a primeira publicação de um livro inteiro sobre esse assunto no Brasil. Já se publicou muito ensaio da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) sobre esse tema, já se publicou muito artigo sobre isso em revistas especializadas. Arlindo Machado é um dos críticos que já estudaram muito o filme-ensaio entre nós. Mas a primeira publicação em livro mesmo, eu acho que é essa. Timothy Corrigan lança algumas definições interessantes do que seria o filme-ensaio. E uma delas, eu acho que a principal, é que o filme-ensaio é algo atravessado por uma subjetividade muito marcada e muito marcante. A ideia de uma subjetividade enunciadora, a ideia de um autor que está presente, e se perguntando, e interferindo o tempo todo na narrativa do filme, é fundamental e imprescindível para que se tenha um filme-ensaio. Mas eu acho que uma subjetividade marcante pode se manifestar de muitas outras formas, não precisa ser o próprio autor falando a sua própria voz. Um autor pode ter uma voz substituta, por exemplo. Há vários exemplos de filmes-ensaio clássicos que usam voz substituta, como *Santiago*, do João Moreira Salles, um filme que usa a voz do irmão do cineasta para fazer o papel de narrador. Então, João fala em primeira pessoa, através da voz do irmão.

E, mais do que isso, o filme-ensaio pode trazer outros tipos de confecção de subjetividade, que não sejam só a voz do autor. Mas Timothy Corrigan define a voz do autor como sendo o principal critério definidor do filme-ensaio. Eu

---

109 ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura* I. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: 34, 2003. p. 15-45. (Coleção Espírito Crítico).

110 CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio desde Montaigne e depois de Marker*. São Paulo: Papirus, 2015.

vou ler aqui algumas passagens em que ele define filme-ensaio. Ele diz assim: "O legado literário do filme-ensaio ilumina um envolvimento único entre o verbal e o visual". Ou seja, Corrigan vê no filme-ensaio um legado literário, que vem da literatura e passa para o cinema por meio da retórica que preside o filme-ensaio. Então, Corrigan vê nisso um engajamento, um envolvimento único, singular, entre o verbal e o visual. Ele continua assim: "Um dos sinais mais reconhecíveis do filme-ensaio é uma subjetividade expressiva comumente percebida na voz ou na presença efetiva do cineasta ou de um substituto. Os ensaios tendem voluntária e muitas vezes agressivamente a minar ou a dispersar a subjetividade, à medida que ela é subsumida ao mundo que explora". Quer dizer, essa subjetividade está em crise, é uma subjetividade que não é afirmativa, ela não é peremptória, ela não é dona da verdade, é uma subjetividade que se questiona o tempo todo e que se deixa contaminar, se deixa questionar pela realidade que ela está explorando. Então é uma subjetividade em crise, em processo o tempo todo durante a realização ou a exposição do filme. Como afirma Corrigan: "Uma parte essencial do encontro ensaístico [...] almeja preservar algo do processo de pensar dentro do filme". O filme-ensaio, nas palavras de Jean-Luc Godard, é uma "forma que pensa". Ou segundo Phillip Lopate, o ensaio "é uma busca para descobrir o que se pensa sobre algo".

Assim, uma das principais características definidoras do filme-ensaio e de sua história passa a ser a obtenção de uma resposta intelectual ativa às questões e provocações que uma subjetividade não resolvida dirige ao seu público. Então, o filme-ensaio não é um filme sobre, é um filme de pensamentos proporcionados por alguma coisa. Como diz Lukács:[111] "O pensamento ensaístico é modelado sobre o formato pergunta-resposta-pergunta, iniciado como um tipo de diálogo socrático. Vista no discurso direto de segunda pessoa de muitos filmes-ensaio, a atividade dialógica do pensamento ensaístico também pode ser observada na maneira como o ensaístico assimila e pensa por meio de outras formas, incluindo a narrativa, os gêneros, as vozes líricas, etc.". Então o filme-ensaio é, por natureza, absorvente. Ele absorve o documentário, ele absorve a literatura, ele absorve às vezes a própria encenação, a dramatização. O ensaio é uma forma, por natureza, híbrida, ele não é um gênero, ele não é nem drama nem comédia, ele não é documentário nem ficção. Ele é uma forma de se colocar diante do mundo através do cinema, é uma forma de questionar, de se perguntar através do cinema.

O livro de Corrigan trata basicamente do cinema documentário, sendo muito centrado no filme-ensaio internacional, no filme documentário europeu, com alguns poucos exemplos americanos e asiáticos. Então, o Corrigan estuda

111 LUKÁCS, Georg. Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. In: *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

muitos cineastas, como o suíço Jean-Luc Godard, o russo Dziga Vertov, a francesa Agnès Varda, a vietnamita Trinh T. Minh-ha, os americanos Michael Moore, Ross McElwee e Jonas Mekas, a belga Chantal Akerman, o francês Chris Marker, o holandês Johan van der Keuken, os alemães Wim Wenders, Werner Herzog e Alexander Kluge. É basicamente um livro sobre cinema europeu. Há raras menções ao cinema latino-americano, menções muito rápidas a filmes do argentino Fernando Birri, especialmente um filme dele chamado *Tire dié*, um clássico latino-americano), há uma outra menção ao chileno Patricio Guzmán e ao brasileiro Glauber Rocha, que aparece como um filme-ensaísta de destaque. Então, é um livro que deixa um pouco de lado a produção asiática, latino-americana, e mesmo africana.

De qualquer maneira, talvez por isso mesmo, eu tive interesse em fazer uma pesquisa e passei uns meses revendo e lendo sobre filmes brasileiros que poderiam ser encarados como filme-ensaio. E escrevi um ensaio, que foi publicado no meu *blog*, em que eu fiz um mapeamento do filme-ensaio brasileiro. É um mapeamento inicial, provisório. Alguns pesquisadores já se debruçaram sobre isso, não com esse sentido do mapeamento, e sim para estudarem exemplos isolados em profundidade. Mas eu quis fazer uma abordagem mais horizontal e usei a classificação que Corrigan faz, mas para pensar o cinema de ensaio no Brasil. Ele pensou em alguns modos de filme-ensaio: o modo de retrato, o modo de diário, o modo de viagem, o modo que ele chama de editorial e o modo chamado refrativo. Então, para não me estender muito, eu queria citar pelo menos alguns filmes brasileiros que, a meu ver, atendem a esse requisito do filme-ensaio, dentro de cada uma dessas categorias.

Por exemplo, o filme-ensaio de retrato, é diferente do documentário que a gente vê na televisão ou no cinema, sobre um cantor, um compositor, um escritor, em que apenas se reúnem dados, materiais de arquivo, pessoas falando sobre aquela figura, e se forma um perfil informativo daquele personagem, daquela personalidade. O filme-ensaio expõe esses perfis a certa instabilidade. Glauber Rocha fez um filme sobre o Di Cavalcanti, quando Di morreu. Glauber foi filmar o funeral dele, no entanto, o que se tem ali naquele filme, para quem conhece o *Di* de Glauber, é um exemplo fundador do filme-ensaio brasileiro, é um filme completamente atravessado pela personalidade de Glauber Rocha e por todas as questões que poderiam aproximar o cinema dele da pintura do Di Cavalcanti. Esse pré-tropicalismo que o Cavalcanti tinha em sua obra, essa brasilidade escancarada do Di Cavalcanti, estavam no cinema de Glauber também. E, ao filmar com aquela irreverência de tirar todo o luto dali, de transformar o luto numa festa, que foi o que ele fez com o enterro do Di, o que ele criou foi um filme-ensaio, que não é a cara do Di, nem é a cara do Glauber, mas que

é a interseção entre essas duas personalidades e que é um tipo de apresentação do Brasil através desses dois personagens.

Outro filme que eu acho fundamental para o cinema contemporâneo brasileiro é o curta *Esta não é a sua vida*, do Jorge Furtado (o mesmo diretor de *Ilha das Flores*). Pois bem: *Esta não é a sua vida* trata do cotidiano de uma mulher comum, uma dona de casa anônima da periferia de Porto Alegre. Ele coloca várias questões para o documentário nesse filme. Será que todo personagem de documentário tem que ser alguém famoso, tem que ser uma celebridade? Será que a gente consegue saber de fato quem é alguém através de um documentário? Quais são os limites? O que eu não sei dessa mulher e nunca vou saber? Essa ideia já faz parte do título *Esta não é a sua vida*. Então, esse tipo de atitude que instabiliza não só o retrato, mas instabiliza a ação de retratar, é algo que caracteriza o filme-ensaio e que pode situar essa fronteira entre um filme-ensaio e o documentário mais convencional.

Haveria vários exemplos, e eu não vou citar todos aqui porque não importa, mas entre eles está o retrato de família, como, por exemplo, aquele que faz Petra Costa em *Elena*. É um filme em que ela trata da irmã, que se suicidou muito jovem. Mas, na verdade, ela está pensando, ela está vendo a si própria, percebendo os ecos da irmã nela, as ressonâncias que ficaram da mãe nas duas. Ela constrói todo um ensaio visual e verbal sobre essa perda e sobre como superar essa perda e transformar isso numa potência de arte.

Rocha que voa, o primeiro longa do Eryk Rocha, é um filme que não tem a voz do diretor. É um filme no qual ele examina o legado do pai, principalmente em relação ao cinema latino-americano. O filme é uma reunião de materiais de arquivo, com uma intervenção muito forte do Eryk, que se questiona e procura pensar sobre o destino da América Latina, a partir do cinema e a partir da presença do Glauber, num determinado momento em Cuba, tratando do cinema latino-americano. Mas não tem aí a voz do diretor, essa subjetividade não está configurada numa voz. Ela está configurada, digamos, numa voz não verbal, uma voz que fala através do manuseio dos materiais. Eryk está presente na maneira como ele articula essas imagens. É uma articulação das imagens que, ao mesmo tempo que tem a ver com o que o Glauber fazia, é também algo que o Glauber não faria mais, porque é de outra época, é da era do digital, é de uma época que o Glauber não viveu. Então tem um trabalho aí de intervenção do Eryk, de intervenção ensaística, que não se caracteriza pela voz.

Já o *Pachamama*, um filme que o Eryk fez depois de *Rocha que voa*, se encaixa na ideia de um filme-ensaio de viagem. É um filme em que ele parte num carro, rumo ao Peru, à Bolívia, procurando, tentando ver laços entre a atualidade

latino-americana de uma esquerda que estava voltando ao poder na América Latina naquela época, na América do Sul, e os mitos, as ancestralidades poéticas, que ainda estavam e que estão latentes por toda essa América Latina profunda. E, para ficar ainda na família, há também o *Diário de Sintra*, da Paula Gaitán, a mãe do Eryk. Paula Gaitán é uma grande ensaísta fílmica também, e o *Diário de Sintra* é um clássico do filme-ensaio brasileiro. Paula vai a Sintra, cidade onde o Glauber morreu, à procura de ecos do Glauber na sua memória pessoal e na memória das pessoas de lá, na memória dos lugares, na memória das fotos. É um filme poético, que tem algumas pequenas encenações, um filme de extrema capacidade poética, e que se dá nessa ideia de uma viagem na geografia e na memória.

A viagem é muito propícia ao ensaio, porque o deslocamento já induz ao pensamento. O pensamento é uma coisa que não está parada, o pensamento voa sempre. Então eu acho que o filme-ensaio de viagem já traz essa ideia do pensamento em movimento muito constante. Na forma diário, ainda, a gente tem alguns exemplos interessantes, como o *33*, do Kiko Goifman, filme em que ele passa 33 dias tentando descobrir quem era sua mãe biológica, pois ele foi criado por uma família adotiva. Ele resolve investigar quem seria essa mãe e faz um filme narrado como um diário desses 33 dias de busca. Nesse filme, ele também se interroga o tempo todo e ao mesmo tempo absorve várias modalidades narrativas. A investigação dele é toda narrada como se fosse um filme *noir*, um daqueles filmes policiais americanos das décadas de 1940 e 1950, em preto e branco, com mil luzes e bossas de câmera. Ao mesmo tempo é um filme de entrevistas com familiares, com pessoas que podem dar pistas para ele. Ele contrata um detetive para ajudá-lo, pesquisa informações na internet, faz perguntas e recebe respostas de gente tentando dar pistas e ajudá-lo a encontrar caminhos para essa busca da mãe, e ele incorpora tudo isso ao filme. Esse tipo de porosidade, em que o realizador se abre para várias formas de narração, é propiciadora também dessa forma do filme-ensaio.

Um passaporte húngaro, da Sandra Kogut, também tem esse percurso. Sandra procurar tirar um passaporte húngaro, porque ela é neta de húngaros, tem documentos da avó húngara, e ela usa esse processo de busca para investigar a história desses imigrantes que chegavam aqui no Brasil, e às vezes as suas identidades ficavam perdidas. Sandra pergunta como era esse processo de perda e reconquista de identidade para os imigrantes, em geral. Então, a partir de uma experiência subjetiva, ela abre um questionamento geral, de algo que está presente no mundo hoje, que está na sociedade em que vivemos.

Há ainda outra categoria que Corrigan comenta, que é a do filme-ensaio editorial, que seriam as investigações sobre a verdade e a ética dos acontecimentos e do comportamento contemporâneo. Então, são filmes em que você não está

propriamente inventariando uma questão social, você está usando essa questão social como uma entrada, como um túnel para outras perguntas. Um exemplo é *O país de São Saruê*, um filme clássico do Vladimir Carvalho, de 1970. Sílvio Tendler tem alguns filmes-ensaios interessantes, nesse sentido, como *Utopia e barbárie*, um filme em que ele relaciona todas as histórias das esquerdas do século XX, dentro de uma perspectiva que é a dele próprio, de como é que ele se colocou diante disso e de como essas coisas passaram pelo cinema dele e passam pelo cinema dos outros. Em *Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá*, que é um outro longa-metragem do Sílvio Tendler, ele usa as ideias do geógrafo Milton Santos para fazer uma investigação sobre como a globalização é sentida do ponto de vista de quem está nos países subdesenvolvidos, de quem perde com ela.

Eu acho que *Ônibus 174*, documentário de José Padilha, é também um filme ensaístico, na medida em que ele pega um *fait divers*, um fato aparentemente corriqueiro na crise da segurança do Rio de Janeiro, um assalto, seguido de sequestro, de um ônibus. Mas ele pega um fato aparentemente isolado do noticiário policial e vai em busca de todas as ressonâncias, de todas as implicações, das origens daquilo, pessoais, sociais ou psicossociais. Então, esse ponto de partida num fato comum, num acontecimento qualquer, em busca de suas implicações, é outra forma de você também embarcar nessa ideia do filme-ensaio.

E, por fim, Corrigan cita a modalidade do filme-ensaio refrativo, que seriam os filmes sobre cinema, sobre o próprio cinema. Uma crítica do discurso cinematográfico, digamos assim. Um clássico disso no Brasil é *Congo*, um curta do Arthur Omar, feito em 1972, em que ele criticava o cinema etnográfico muito ativo na época, e essa pretensão do cineasta etnógrafo de dar conta de uma realidade qualquer que ele não conhece, através do filme. Então, ele fez um filme que não tem nenhuma imagem de congada, ele tem só palavras na tela, questionando isso. É um manifesto, é um ensaio-manifesto, em que ele está questionando justamente a capacidade de o cinema etnográfico chegar lá. Ele filma frases irônicas sobre fundo branco ou letras pretas sobre fundo branco, letras brancas sobre fundo preto, lidando com as cores, com o preto e o branco, com a questão do Congo, dos negros, e algumas fotos e mais nada. Nenhuma imagem de congada.

Jean-Claude Bernardet, por exemplo, fez um filme chamado *São Paulo, sinfonia e cacofonia*, que o crítico Arlindo Machado considera um clássico do ensaio brasileiro, um filme sobre como São Paulo foi retratada no cinema paulista, sobre como a cidade foi vista no cinema paulista. Então, ele cria segmentos em que a cidade é violenta, terna, conflituosa, bela, veloz, calma. Ele faz um trabalho que se aproxima do ensaio fotográfico, de um ensaio visual com as

imagens de São Paulo no cinema. Há muitos exemplos assim. Também Carlos Adriano, cineasta de São Paulo, ficou famoso por seus pequenos ensaios. Ele tem um longa-metragem chamado *Santos Dumont: pré-cineasta?*, em que ele parte de um pré-filmezinho, de um minuto, que mostra o inventor brasileiro Alberto Santos Dumont exibindo uma maquete de um de seus aviões para um industrial francês. E, a partir desse um minuto, Carlos Adriano constrói todo um pensamento sobre a coincidência entre a gênese da aviação e a gênese do cinema, sobre como se poderia investigar o cinema a partir desse material, desses restos que você encontra. Adriano investiga esse tema em conversas com curadores, com pesquisadores internacionais. E vai a Paris, visita os lugares onde Santos Dumont esteve e cria aproximações poéticas entre o cinema e a aviação o tempo todo, fazendo um filme-ensaio espetacular sobre esse tema.

Queria passar a palavra agora para o Eryk, para ouvi-lo um pouco sobre o que ele pensa sobre o filme-ensaio. Na obra do Eryk, como já disse, acho que há até agora dois filmes – *Rocha que voa* e *Pachamama* – que são exemplos bem diferentes de posicionamento como realizador e ensaísta, diante do material filmado. Em *Rocha que voa*, Eryk tinha um material de arquivo que queria trabalhar, revisitar, trazer à luz. E em *Pachamama*, não tinha material prévio às filmagens e foi para a estrada sem saber o que iria filmar. Eu queria que o Eryk lembrasse um pouco desses dois trabalhos, desses dois processos de produção. Há também outro filme dele, chamado *Transeunte*, que é um filme híbrido entre ficção e documentário, uma ficção filmada como se fosse documentário, narrando o percurso de um homem pela cidade, e que tem essa característica de ser um filme muito aberto às possibilidades de improviso e à realidade da rua. Então, eu queria passar a bola para o Eryk.

ERYK ROCHA: Muito inspiradora a fala do Carlinhos. Eu tenho uma memória muito boa da Fundação Casa de Rui Barbosa. Tive a felicidade de participar aqui de uma conversa sobre o cinema de Serguei Eisenstein com o José Carlos Avellar e o Geraldo Sarno no Seminário Eisenstein # 1. Foi incrível. Há muitas provocações interessantes na fala do Carlinhos. Realmente, da próxima vez que me perguntarem o que eu faço, eu posso falar: ensaísta… Posso? Carlinhos apontou três filmes meus: *Rocha que voa*, *Pachamama* e *Transeunte*. Será que os outros não são filmes-ensaio também? Ou não? O que você acha? Eu estou perguntando de verdade.

MARÍLIA SOARES MARTINS: É preciso incluir nessa lista *Cinema novo*…

CARLOS ALBERTO MATTOS: *Intervalo clandestino* talvez...

ERYK ROCHA: Ou *Quimera*, o curta-metragem que eu fiz com o Tunga.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Sim, claro, *Quimera* é um ensaio visual, com certeza.

ERYK ROCHA: Então essa lista é bem maior entre os meus filmes…

CARLOS ALBERTO MATTOS: Eu acho que sim. Você trabalha muito nas fronteiras entre gêneros. Então, seus filmes nunca são totalmente uma coisa só. E o filme-ensaio acaba incidindo sobre essas fronteiras. Na medida em que você está na fronteira, você está tratando da fronteira também. Então isso traz para o filme um caráter ensaístico.

ERYK ROCHA: Claro. Eu estou na fronteira ou na *desfronteira*, talvez. Mas acho que é por aí mesmo. Há forças que me movem quando eu estou buscando um filme, construindo um filme. Há primeiro a busca por uma imagem, tudo começa ou a partir de uma imagem ou de um som. Eu vou buscando algo que eu não sei o que é ao certo… Eu tenho algumas pistas, alguns rastros. Essa busca se realiza justamente para eu saber o que é o filme. Eu não sei *a priori* o que é o filme. Então, eu me oriento muito por imagens, por sons e até mesmo por sonhos. Eu acho que o processo de realizar um filme é um processo de perseguição, é perseguir uma imagem que não é límpida, nem clara. Se eu soubesse o que é, eu nem faria o filme. Então, eu acho que esse processo me interessa muito. E há forças que me movem nessa busca, que para mim são importantes no momento da criação, da construção do filme. Eu quero descobrir qual é a minha relação com o mundo, o que eu quero dizer, qual é a minha relação política com o que me rodeia, o que está "intervibrando" entre mim e o mundo, o que existe nessa relação, que tem a ver com o meu tempo, com o país em que eu moro. Eu sou um cineasta brasileiro, moro no Rio de Janeiro. Já morei noutros países da América Latina também. Então, há questões que fazem parte da minha "intervibração" com o mundo, que permeiam a minha vida. Depois, vem a poética do filme, as relações entre imagem e som, que, para mim, são o coração da linguagem cinematográfica. E a visão dramatúrgica, que tem a ver com os conflitos dentro da narrativa, com os personagens e seus sonhos. Essas forças estão separadas, mas também estão sempre amalgamadas, claro, porque há muitos pontos em comum entre elas.

Rocha que voa é um filme, em grande parte, construído na montagem. A montagem é, no cinema, o que é o conceito na filosofia. Isso vem do Serguei Eisenstein, essa é a grande mensagem do cinema de montagem. A minha formação no cinema veio da montagem. Eu lia muito Eisenstein, e comecei a fazer cinema por causa dos filmes do Eisenstein. O meu entendimento do cinema, e também da direção, vem de um pensamento de montagem, que obviamente não se realiza só numa ilha de edição. É todo o processo de pensar o filme, de rastrear como surgem as ideias dos filmes, como surgem essas imagens que o cinema persegue. Então, desde o início, quando eu vou pensar num filme, vem a questão da montagem, que sempre é muito forte para mim.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Esse negócio que você falou, sobre a ideia vir já junto com a imagem, é fundamental. O que é ideia, e o que é imagem, e de que maneira essas duas coisas estão mescladas para o cineasta?

ERYK ROCHA: A ideia pode ser só uma ideia. A imagem tem carne, tem uma fisicalidade. Talvez esta seja uma grande diferença. Às vezes, você tem ideias boas, mas estão num campo mais teórico ou de uma abstração talvez. São ideias boas, que, na hora em que você vai tentar realizá-las, não funcionam.

CARLOS ALBERTO MATTOS: E você despreza essa ideia então?

ERYK ROCHA: Sim. Totalmente. Então, quando falo de dramaturgia no cinema, estou falando de tensões, das tensões possíveis que podem ser criadas, em qualquer etapa da criação, e não só com o ator. A crítica pensa muito na dramaturgia, no trabalho de encenação com os atores. Não é apenas isso. Eu acho que o cinema de ensaio, ficção ou documentário, está impregnado de dramaturgia. E é esse o cinema que me interessa. Quando penso num filme, mesmo sendo catalogado como documentário, penso também qual é a dramaturgia desse filme. E não adianta ter uma boa dramaturgia ou ter uma relação política forte, mas não ter a linguagem cinematográfica. Eu acho que aí está a diferença entre ideia e imagem, no sentido mais pleno. No cinema, tudo tem que convergir para a linguagem do filme.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Como isso acontece no *Rocha que voa*, por exemplo?

ERYK ROCHA: *Rocha que voa* é um filme de montagem mesmo. A gente tinha 500 horas de material. Acho que é muito interessante essa questão do cinema-ensaio porque nunca me interessou fazer um filme que fosse uma coisa só. Eu acho que um filme é pensado sempre por camadas. Então, essas camadas convergem ou estão em tensão, e nesse movimento elas criam um corpo. O filme precisa ter dramaturgia, ter sentido político e ser sensorial. Essas camadas coexistem no filme. Coexistem no cinema e na arte, de modo geral. No caso do audiovisual, existe a potência de um campo muito rico de possibilidades. Essas três forças permitem compor várias camadas num só filme. Uma cena mais informativa não exclui uma cena sensorial. A poesia não exclui a política. E por aí vai. São muitas as possibilidades. Então, me interessa muito mergulhar nessas possibilidades que o cinema permite. *Rocha que voa* foi um filme todo construído na montagem. E, embora se pense que é um filme quase todo de arquivo, ele não é. Na verdade, as imagens de arquivo são apenas 30% do filme.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Só um terço do filme?

ERYK ROCHA: Isso mesmo. É muito curioso isso. A gente filmou com uma película vencida, um tipo de película produzida no final da década de 1970, um material que a gente comprou de forma clandestina em Havana. Era um material muito barato. Eu tinha acabado de me formar em Los Baños, eu e mais dois

amigos, Bruno Vasconcelos e Miguel Vasilskis. Compramos essas películas no mercado clandestino. E filmamos *Rocha que voa* com essa película.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Agora, o controle da imagem é total no cinema digital…

ERYK ROCHA: Agora, a tecnologia permite um controle diário, simultâneo, desses materiais. Naquela época, a gente fez poucos testes com essa película, e mesmo assim os testes não garantiam nada. E o filme fala dessa geração das décadas de 1960 e 1970 e foi construído com essa película de época, produzida na Alemanha Oriental, difundida para os países comunistas da época, inclusive para o cinema cubano. Essa película tem uma fisicalidade forte. Incorporamos esse material de época para falar sobre a memória daquela época. Então, os próprios materiais usados nesse filme já dialogam com o tema do filme, que é a memória.

Foi um acaso isso, e a gente incorporou esse acaso no filme. Filmamos muitas cenas da cidade de Havana com essa película e com material em 16 mm. O filme foi construído na montagem depois. Esse material que a gente filmou se juntou aos materiais de arquivo e a gente resolveu o filme na montagem. Até a voz desse filme é criada na montagem. E essa montagem trabalha as relações visuais e sonoras. Tem a voz lenta do meu pai ou de outros cineastas refletindo sobre cinema e uma montagem muito mais acelerada. Eu buscava essas formas de contraponto, de dissonância entre imagem e som, para tentar, de alguma forma, elucidar a memória ou abrir esse diálogo com outra geração. Qual é a forma de dialogar com outra geração? Essa foi a forma que eu descobri, quer dizer, a gente lida com os conteúdos, com as reflexões dos anos 1970, mas com uma forma, com uma construção poética criada na montagem, que obedece a um olhar nosso de agora, que tem uma outra temperatura.

Então *Rocha que voa* foi essa tentativa, um primeiro filme, um filme de catarse. Eu queria falar muitas coisas no filme, mas não me interessou em nenhum momento colocar a minha voz explicando nada. E muita gente não sabia que eu era filho do Glauber fora do Brasil. Eu me lembro de um cara na Suíça, em Genebra, que viu o filme num festival, saiu e falou: "Você é parente dele, Rocha?" E eu falei: "Sou filho". Aí ele falou: "Eu percebi que o filme tinha muito afeto, tinha um afeto muito grande, mas eu não imaginei que era algo tão próximo..." Eu acho que o afeto, essa coisa do afeto e dessa relação entre pai e filho, está muito intrínseca no filme, ela está presente através de outros elementos menos diretos, menos informativos ou explícitos, e ela está muito mais no interior da narrativa e da poética do filme. Acho que *Rocha que voa* está carregado desse afeto.

Mas não há nenhuma menção direta no filme ao fato de que eu estava falando do meu pai. Quem não sabia que eu sou filho de Glauber Rocha não poderia deduzir isto vendo o filme. Eu via aqueles filmes de filho viajando na estrada, com aquela chuvinha, vidro embaçado, e aquela voz em *off* dizendo: "Estou buscando

meu pai, ou minha mãe, não sei onde…" Era aquela coisa nostálgica. Eu pensei: quero fazer tudo, menos um filme nostálgico. A nostalgia não me interessa, nem o saudosismo, não são coisas que me interessam. O filme teria que ser muito mais um jogo, um modo de pensar em como trazer para os dias de hoje a energia dessa geração ou a energia do meu pai ou de Cuba naqueles anos.

CARLOS ALBERTO MATTOS: O seu filme teria que ser uma incorporação.

ERYK ROCHA: Sim. Uma incorporação. Eu tenho um problema com essa coisa do "filme-sobre", porque essa coisa do "filme-sobre" pressupõe, na minha leitura, algo totalizante. O "filme-sobre" sempre pressupõe um excesso de controle ou uma ideia totalizante sobre algo.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Joel Pizzini costuma dizer que ele faz "filmes-sob", filmes sob alguma coisa.

ERYK ROCHA: É melhor.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E como entrou a questão dramatúrgica no *Rocha que voa*?

ERYK ROCHA: Na montagem dos meus filmes, eu trabalho muito por eixos dramatúrgicos. A gente cria esses eixos e depois começa a brincar, igual a um quebra-cabeça, um jogo. A gente traz uma primeira imagem, cria uma primeira versão do filme, como a gente pensou, naquela ordem, com aquela estrutura; e depois disso, a gente começa a embolar, a entrelaçar, a criar mesmo uma partitura, que não obedece só a uma dramaturgia da cabeça, a um roteiro prévio, mas tem que obedecer à linguagem do filme, a esse fluxo, ao modo como o filme vai transitar, como é essa partitura. Ela não pode ser só uma coisa racional dramatúrgica, não pode ser só do conceito. Não basta dizer: "Primeiro, eu vou colocar isso, dar essa sequência, depois essa outra, porque isso funciona num sentido tal". Não. O filme todo tem que ter um sentido, mas também tem que estar na pele. Cinema é feito para sentir o mundo. Por isso, eu tenho muita dificuldade às vezes com filmes muito cerebrais, intelectuais, uma dificuldade mesmo. Hélio Oiticica falava uma coisa linda também, dizia que o conceito é um meio, que ele não é um fim. O conceito só é o meio, a ideia, e a ideia é o meio para alguma coisa. O filme não pode ser só aquele conceito.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eu entrevistei certa vez Eduardo Escorel e ele fez um comentário sobre Glauber Rocha que eu nunca esqueci. Ele disse que Glauber escrevia o roteiro de um filme e depois reescrevia, e quando ele começava a filmar aquilo já era outro roteiro, e no meio da filmagem inventava cenas novas, e depois, quando ele ia montar, já era um terceiro ou quarto ou quinto roteiro, e depois, na hora de estrear o filme, ele já pensava num sétimo roteiro para o filme. Foi assim com *Terra em transe*, que mudou até na hora da exibição, e de uma temporada para outra poderia ter um novo corte...

CARLOS ALBERTO MATTOS: Cinema de ensaio!

ERYK ROCHA: Cinema de ensaio que não desiste de ensaiar novas possibilidades! Robert Bresson, no livro *Notas sobre o cinematógrafo*, comenta que "o filme nasce na cabeça, morre nas palavras e renasce com os atores, como flores na água". Acho isso lindo também. É isso. Cinema é assim, um filme é um processo de invenção e reinvenção constante.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Engraçado que, no ensaio literário, por exemplo, eu acho que o impulso, o fluxo de realização é muito mais direto, porque o escritor tem uma relação mais imediata com o texto. Entre o gesto de pensar e escrever, a distância é mínima. É como se a escrita fosse uma expressão direta do pensamento, que vai de palavra em palavra. No cinema, há uma série de intermediações que tornam esse gesto direto impossível. Então, essas intermediações, que são próprias da linguagem cinematográfica e do próprio meio de produção do cinema, precisam ser trabalhadas mais lentamente. Para transformar aquela ideia numa imagem, essa imagem tem que se juntar com outra num outro dia e formar uma sequência, e isso se vai num outro momento, em que às vezes a vida do diretor e dos atores já mudou. Quantas vidas você vive enquanto está fazendo um filme? Essa lentidão torna o cinema muito diferente do texto, em que se vai direto do pensamento para sua expressão em palavras.

ERYK ROCHA: Há uma coisa interessante nessa construção, nesse processo de criação do cinema. Há cineastas, inclusive amigos meus, que, quando vão pensar um plano, na hora de filmar ou de montar, sempre pensam na relação entre esses planos e o conjunto. Ou seja, esse plano está sempre subordinado a um sentido maior. E mesmo que o plano às vezes não seja bom ou que um determinado corte não tenha sido bom, isso não interessa afinal. Interessa apenas saber se aquilo faz sentido em função do todo, em relação ao que se planejou fazer. Eu tenho uma dificuldade de pensar assim. Eu acho que tem que olhar o todo, mas eu também acredito que cada imagem é autônoma, e ela é assim na minha sensibilidade. Eu tenho dificuldade de ver uma imagem apenas em função da sequência. Ou em deixar de ver uma imagem que me incomoda apenas porque ela cabe num conjunto. Seja uma imagem ou uma sequência, tudo tem que alimentar o todo, revelar a estrutura do filme, mas cada imagem e cada sequência precisam também ter uma autonomia e uma força próprias. Ou não será cinema para mim.

Nesse sentido, *Rocha que voa* é muito mais um filme-através, é um filme sobre como atravessar a memória e como a memória pode atravessar você. E isso tem muito a ver com as ideias de um filósofo de que eu gosto muito, Maurice Merleau-Ponty, que é o filósofo do olhar. Especialmente no livro *O olho e o espírito*. Ele compara o olhar ao que se vê no fundo de uma piscina. Quando olhamos, vemos

através da água. Eu não consigo ver os azulejos do fundo da piscina sem a água que está sobre eles; eu vejo os azulejos através da água, eu vejo água-e-azulejos, num só corpo, num só olhar, assim como eles, do fundo da piscina, também me olham, água-e-azulejos, unidos, inseparáveis. Então, quando olho o mundo, o mundo também me olha de volta. O cinema também é assim, ele é como o olhar-através da piscina do Merleau-Ponty: eu vejo as imagens e elas também me veem. E o filme vai se construindo nessa troca de olhares.

Quando se faz um "filme-sobre" algo ou sobre alguém, existe a pressuposição de um certo distanciamento. Isso implica que eu estou aqui e esse algo ou esse alguém está ali, separado de mim. Esse cinema implica também um voyeurismo, que quer, ao mesmo tempo, garantir e anular essa distância, um voyeurismo que pretende conhecer alguém, sem se envolver com esse alguém. Comigo não é assim. O meu cinema não é assim. Esse voyeurismo não me atrai. O que me interessa no cinema é o olhar-com e o olhar-através, como na piscina de Merleau-Ponty. Quero que o público mergulhe nas imagens, como quem incorpora o cinema. Quero fazer filmes como quem incorpora o cinema. Então, essa relação com o cinema permite a você incorporar aquilo que você está filmando, você se transforma naquilo também, como foi o caso de *Rocha que voa*, que mudou a minha relação com meu pai e com Cuba. Foi também o caso do *Pachamama*, que me levou a repensar a América Latina a partir da minha experiência de viagem e de redescoberta dessas trilhas do continente.

Em *Pachamama*, eu falo em primeira pessoa, ali tem a minha voz mesmo, apresentando a viagem, a abertura para o imponderável, para essa fusão entre o filme e a viagem, entre filmar e viajar, e não ter fronteira entre uma coisa e outra. Eu falo que estou fazendo um filme sobre o Brasil, apesar de viajar para outros países da América do Sul, para a Bolívia e para o Peru. E esse deslocamento da viagem é sobretudo uma forma de repensar o meu próprio país, de repensar o meu país também em contato com outras culturas e medindo a densidade desse deslocamento, como quem olha o fundo da piscina junto com a água que envolve a todos, o olhar e os azulejos desse fundo. E aí, nesse caso do *Pachamama*, foi possível algo inédito no meu trabalho, que foi a decisão de não ter equipe de cinema nenhuma. Foram dois Land Rovers, dois jipes viajando pela América do Sul, eu e um grupo de historiadores e cientistas políticos. Esse pessoal ia fazer um livro e eu ia fazer um filme. Eu fotografei o filme, eu produzi, eu dirigi, eu montei o filme. Durante um mês de viagem, um mês de filmagem, só existia um roteiro de viagem, estipulado pelos historiadores, e uma negociação com eles para que eu pudesse às vezes parar, aqui e ali, quando eu queria ou precisava fazer um material com mais tempo. Havia uma política ali entre nós, e a gente ia seguindo aquele roteiro. Tinham coisas

muito fortes que eu queria parar no meio da estrada ou ficar um pouco mais de tempo em determinado povoado. Então, era uma negociação constante. Mas eu não tinha um interlocutor cinematográfico. E a câmera era o meu corpo. Não existia intermediação, eu não tinha um diretor de fotografia para dirigir as imagens, alguém com quem falar e pedir isso ou aquilo. Era uma câmera-corpo, eu estava sendo arrastado por aquele movimento, por aquela realidade. Eu era um viajante em movimento constante, rumo ao imponderável, porque o que existia era um roteiro só da viagem, e que foi mudando mesmo assim ao longo do percurso.

CARLOS ALBERTO MATTOS: E como era essa negociação dentro do grupo?

ERYK ROCHA: Era um diálogo muito focado na política, na geopolítica dessa região, dessa parte do continente, a questão amazônica andina. Ali, a gente tem um limite entre duas civilizações, a amazônica e a civilização inca, é um lugar mítico, é um lugar único no mundo, que é essa coisa da divisão da Amazônia, a tríplice fronteira brasileira – Brasil, Peru e Bolívia. Então, era uma conversa impregnada de geopolítica, a questão da Bolívia, a questão do Peru, as tensões de fronteira, os movimentos sociais.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Os historiadores queriam que você fizesse um registro da viagem, e apenas isto, não é? Você poderia ter feito um documentário sobre essa expedição deles. Mas não era isso que você queria, você queria fazer um filme seu.

ERYK ROCHA: Uma parte deles queria que eu fizesse um documentário que registrasse a expedição simplesmente. Seria um documentário que estava na cabeça deles, não na minha… Foi o que eu falei um pouco antes, sobre as camadas do cinema. Um filme pode estar impregnado de um desejo político, de querer compreender realidades complexas. O cinema para mim está muito mais ligado à questão da história e não do factual. Só que o cientista político ou o jornalista, eles têm uma ânsia pelo factual. Eles querem compreender tudo ali, pelo factual. E na viagem, estava o tempo todo jorrando o factual. Mas o cinema que me interessa está mais relacionado com a história, num sentido maior. E esse filme, eu quis focar muito mais na questão da ancestralidade, a questão da cultura inca, e as relações entre a cultura e a política. Como a Bolívia, por exemplo, foi buscar a política na ancestralidade, e na própria cultura milenar inca? Como foi que isso aconteceu? E o que eles descobriram nesse processo? E como nós nos relacionamos com essas descobertas e com a nossa ancestralidade indígena? Quando eu estava voltando para o Brasil, depois de um mês de viagem, eu comecei a pensar que tinha mais de cem horas de material. Como eu vou montar esse filme? Aí eu fiz a primeira montagem, respeitando a ordem do trajeto. Queria ver se aquilo funcionava. Fiz a primeira

montagem do filme e funcionou bem. Mas não fiquei satisfeito. E comecei a repensar o filme. Então começou a surgir uma outra ordem, e comecei a juntar nisso um pouco de ficção, porque eu queria passar para o filme algumas sensações, algumas experiências que não estavam nele, que não dependiam daquela ordem do trajeto. Então, a montagem foi reinventando também o trajeto e construindo um outro filme. E foi uma experiência muito boa, mas de muita solidão também.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Você queria filmar o camponês na rua, queria incorporar a paisagem ao filme...

ERYK ROCHA: Em *Pachamama*, o que eu mais queria era ver o que estava fora de campo. Esse fora de campo me interessava muito, ver o que estava fora do campo daquele grupo de pesquisadores, ver o que estava fora dos planos de viagem, ver o que estava fora do alcance da câmera. Fora do campo estavam os temas principais daquela viagem, o que teria que ser discutido, o que teria que ser levantado. O cinema é uma outra experiência, uma experiência que permite sentir e incorporar até mesmo o que está fora do campo, fora da tela.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Isto está ainda mais forte em *Transeunte* porque esse filme vai na área da ficção ensaística, que é uma coisa nova no seu trabalho. E é como se você retomasse uma trilha que o seu pai já percorreu, porque, se a gente pensar bem, *A idade da Terra* é um filme de ficção que é também um grande ensaio sobre o Brasil.

ERYK ROCHA: Transe é uma palavra que me atrai desde moleque, desde que eu tinha uns dez anos… Nós somos transeuntes do mundo, cada um à sua maneira, à sua forma. E eu acho que o meu cinema é um cinema de rua. Eu acho que estar em movimento e estar na cidade, tudo isso me interessa muito também. E o *Transeunte* é um filme de que particularmente eu gosto, porque lança a dramaturgia para a cidade. É soltar os atores na cidade, sem fechar rua, sem barreiras, sem fechar os lugares que a gente filmou. A rua é um espaço de confluências e ficções, não é? Então, a rua também é um espaço de confluência entre atores, figurantes e transeuntes. Daí a cena se deixa transformar por ela. Na cena do Maracanã, a gente estava na arquibancada de um Fla-Flu do Campeonato Brasileiro de 2009. Todo mundo perguntava: "Como você vai filmar? Você não vai levar segurança? Você não vai colocar figurantes?" Eu queria, no máximo, duas pessoas da produção para olhar a gente, para proteger o equipamento, e não queria figurante nenhum. Então, jogamos o ator no meio da arquibancada, num Fla-Flu lotado, filmando em película super-16 mm. A gente queria filmar em película. E nos dois gols do Flamengo, a partida foi 2 x 0, por acaso a câmera estava no rosto do Fernando Bezerra, o ator que vivia o protagonista do filme. Foi por acaso. Ainda bem. Então, o filme

foi incorporando aquela multidão, sem pensar se aquilo era documentário ou ficção... Ou se era documentário e ficção juntos, no mesmo quadro dramático. O espírito do filme é esse. *Rocha que voa* e *Pachamama* têm uma coisa em comum, que é o desejo de olhar o anônimo latino-americano e perguntar: que povo é esse? *Rocha que voa* é o povo cubano, lembrando do cinema latino-americano, lembrando do meu pai, lembrando daquela época da década de 1970, com aquelas pessoas num bar, nas ruas de Havana e tal. E *Pachamama* são os rostos brasileiros e indígenas do continente latino. Então, ambos os filmes nascem de uma polifonia desse anônimo, dessa multidão. E o *Transeunte* vai para o corpo de um anônimo. Ele sai de uma ideia do anônimo, de um coletivo, uma ideia mais épica de uma certa coletividade brasileira e latino-americana, e tem um desejo de ir para a pele desse homem, habitar aquele indivíduo, sentir o que ele sente, ver o que ele consegue ver...

MARÍLIA SOARES MARTINS: O seu cinema se encaminha para a micropolítica...

ERYK ROCHA: *Transeunte* não é um filme político como os outros, ele trabalha sim com uma micropolítica, digamos assim. Sai da coisa do coletivo, da multidão, e vai para o indivíduo, e vai para o corpo desse homem, veste a sua pele. E o filme é feito através desse personagem e com o olhar desse transeunte. O filme se baseia nessa dualidade: ele é feito dentro da pele de um indivíduo e, ao mesmo tempo, pesquisa questões que têm a ver com o anonimato desse indivíduo, que têm a ver com a multidão dos anônimos. Aliás, todos os meus filmes pesquisam o que dizem essas vozes da multidão. Em *Rocha que voa*, eu vou falar do cinema ou do meu pai, através das vozes do povo cubano, da memória coletiva do povo cubano, e retiro esse poder dos especialistas. *Intervalo clandestino* é a multidão brasileira se relacionando com a política. *Pachamama* são as pessoas da viagem, e os povos indígenas originários, ancestrais, são as vozes dos camponeses e dos seus ancestrais, na memória coletiva que eles trazem para o filme. *Jards* é a voz de um cantor e dos músicos que o acompanham. O filme tem a voz de um cantor conhecido, um compositor que os brasileiros conhecem bem, Jards Macalé, mas em nenhum momento o filme fala que quem está em cena é o Jards Macalé. E por quê? Porque o que interessa ao filme é entrar na pele daquele homem, daquele músico, e entrar naquele estúdio de gravação como quem participa de um coro, um coro que compõe a música e o filme ao mesmo tempo. Em *Campo de jogo* são os caras jogando bola na periferia, é a juventude jogando futebol. Eu me dei conta disso agora recentemente, os filmes sempre estão olhando o que está na margem, o que está fora.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E *Cinema novo*?

ERYK ROCHA: *Cinema novo* é o meu sétimo filme-ensaio… [*risos*].

CARLOS ALBERTO MATTOS: Agora ele não larga mais esse nome… Cineasta-ensaísta…

ERYK ROCHA: Eu gosto, é bonito, filme-ensaio. Filme-ensaio porque é coisa de fronteira, não tem rótulo. É movimento, são hibridismos. É o pensamento em constante questionamento, em constante autocrítica. Não está fixo numa coisa só. Ninguém é uma coisa só. Somos muitos, muitas pessoas apitam aqui dentro de uma pessoa só. Então, o filme-ensaio é essa possibilidade de liberdade poética, de estar em movimento, de incorporar os ruídos também. É a possibilidade de o cinema misturar o pessoal e o social. Um filme muito pessoal pode falar ao mesmo tempo da macropolítica. Um filme que é poético pode ser sensual.

O filme-ensaio tem muito a ver com uma sensibilidade da nossa época, uma sensibilidade ruidosa, transitória, caótica, polifônica, contraditória. Onde você vê uma coisa e ouve outra, onde não tem tempo para nada. Nossa época é acelerada, mas às vezes também é onírica. Então, o filme-ensaio pode dar conta da complexidade dessa época. Não é tentar reproduzir a gramática de um filme de ficção como uma fórmula já aceita e digerida e legitimada. Ou fazer um documentário tal, tal e tal. Nada contra isso, mas não é o que eu faço... O filme-ensaio quer dar conta de algo que não tem nome, algo inominável. É um território, uma zona perigosa e maravilhosa.

Quanto ao *Cinema novo*, é o meu sétimo filme. Lá no início, a semente de tudo, foi o *Rocha que voa*, um filme muito pessoal, no sentido de uma memória, de um entendimento do que era o cinema. E aí, depois de vários filmes, seis filmes depois, eu volto a pesquisar, de alguma forma, essa fonte. É um retorno depois de 15 anos. E voltar às raízes foi também me refazer muitas perguntas. Qual o sentido de fazer cinema? Eu quero continuar fazendo filme, morando nesse lugar que eu moro? O que é que eu quero falar com os filmes? Então eu tive certa crise, que se transformou numa série de perguntas. Então eu pensei: "Eu vou lá buscar os filmes do cinema novo e fazer essas perguntas. Eu vou lá conversar com esses mestres que abriram os caminhos do cinema brasileiro". Eu e muitos cineastas que estão vivos hoje, fazendo cinema, existimos por causa do cinema novo. Ele tirou a câmera do estúdio e levou os cineastas para a rua, para olhar o Brasil. Então, para mim, fazer esse filme foi querer compreender onde essas linhas se perderam e como retomar esses muitos fios da meada deixados pelo caminho. O cinema novo lançou muitas linhas de pesquisa. Algumas se desenvolveram, outras ficaram perdidas pelo caminho. São fios de memória, são trechos de pensamentos de cinema. O meu é um filme inteiramente composto de filmes, de material de arquivo. A primeira coisa que a gente fez na montagem foi anular, botar para escanteio tudo que a gente tinha filmado.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Você chegou a filmar para fazer o seu *Cinema novo*?

ERYK ROCHA: Filmei 25 entrevistas com cineastas. E deixei todo esse material de fora. A primeira coisa que eu queria desse filme era eliminar qualquer tipo de análise ou de julgamento do movimento dos anos 1960 e 1970, queria eliminar uma certa distância para querer entender ou mesmo explicar o cinema novo, na sua completude. Então, eu partia de um princípio: os filmes daquela época podem criar um novo corpo dramatúrgico. Como essa multidão de trechos de filmes, de fragmentos de cinema, como esse material pode ser ressignificado e criar novos sentidos. Então, mais uma vez, a ideia de fazer "filme-sobre" é totalmente abolida, não me interessa explicar o cinema novo. Imagine quantos livros já tentam explicar esse movimento, quantos ótimos estudos analisaram esses filmes todos… Há toda uma biblioteca cuidando disso. Então, a primeira coisa que eu fiz foi tentar estabelecer um diálogo com esse material. Eu queria fazer aquele material falar por si mesmo. O meu filme é feito inteiramente de outros filmes. Eu queria me confrontar com aquele material, redescobrir qual era o desejo que animava aqueles filmes, perceber qual era a dramaturgia daquele movimento do cinema.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Produzir uma conversa entre esses filmes.

ERYK ROCHA: Sim. Produzir uma conversa entre filmes, personagens, histórias, imagens, movimentos de câmera… Naturalmente, esse fluxo de imagens se confronta com o de agora. É fundamental confrontar essas imagens do passado com o agora. Perceber como essa memória se confronta com o presente. Mas sem criar distanciamento.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas algumas entrevistas que você fez não aparecem no áudio?

ERYK ROCHA: Uso algumas coisas em áudio apenas. Poucas, bem poucas. Nesse confronto com o passado, eu não queria no filme alguém dizendo que o cinema novo foi isso ou aquilo. Não queria alguém falando com uma visão do presente, olhando para o passado para julgar ou analisar o que aconteceu. Não. Meu desejo era muito mais captar o cinema novo como um movimento do agora. Ou seja, eu me perguntei como dar movimento ao movimento, como transformar o passado em presente, como encontrar nas imagens do passado aquilo que nos é contemporâneo.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E qual é o fio narrativo? É a cronologia? Importa a você a cronologia dos filmes ou do movimento?

ERYK ROCHA: Não necessariamente. Os filmes obedecem a uma ordem própria. A partir da junção dos trechos, eles ganham um outro sentido próprio. Roberto Rossellini falava disso quando dizia que o neorrealismo é um estado de espírito. Então, para mim, o cinema novo é um estado de espírito. É um

movimento dos anos 1960 e 1970, mas está também no agora. Aliás, a gente está vivendo num momento muito cinemanovista no Brasil…

MARÍLIA SOARES MARTINS: De terra em transe.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Acho que está mais para *Deus e o diabo na terra do sol*.

ERYK ROCHA: Vivemos um momento cinemanovista porque as estruturas sociais brasileiras estão tensas, e é uma tensão que está à flor da pele. É um momento de tensão, de ruptura, de limite, de golpe. O cinema novo foi produzido, em grande parte, sob uma ditadura militar. Então, se me perguntarem o que mais me interessa naqueles filmes das décadas de 1960 e 1970, eu respondo que são justamente os trechos interrompidos. São muitos os trechos que não se completam. Eu quero descobrir como essa multidão de trechos de cinema, uma vez articulada, pode criar algo novo. Como criar algo novo a partir dessas interrupções, como construir um outro corpo partindo de tantos sonhos interrompidos?

NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE OS PARTICIPANTES DA SÉRIE

ANTONIO MANUEL (Antonio Manuel da Silva Oliveira), pintor, gravador, escultor, desenhista, cuja obra tem se pautado por dimensão simultaneamente política e experimental, nascido em Avelãs, Portugal, em 1947, e radicado no Rio de Janeiro desde 1953. Nos anos 1960, utilizaria inicialmente o jornal e sua matriz – o *flan* – como suporte para seus trabalhos, realizando interferências com nanquim, apagando ou inventando notícias e imagens e distribuindo seus jornais nas bancas, como se fossem autênticos. Em 1968, participaria do evento *Apocalipopótese*, organizado por Hélio Oiticica e Rogério Duarte, apresentando as *Urnas quentes* – caixas de madeira fechadas e lacradas, que deveriam ser arrebentadas pelo público, para saber o que continham. Em 1970, proporia o próprio corpo como obra, no Salão de Arte Moderna, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), proposta que seria recusada pelo júri, mas que ele apresentaria ao público na abertura da mostra, numa performance que seria definida pelo crítico Mário Pedrosa como um "exercício experimental da liberdade". Ainda nos anos 1970, realizaria vários filmes de curta-metragem, como *Loucura & cultura* (1973), *Arte hoje* (1976) e *Semi-ótica* (1975). O artista vem se dedicando, desde a década de 1980, tanto a pinturas de caráter abstrato-geométrico em acrílico quanto a instalações, como *Fantasma* (1994), *Frutos do espaço* (1980), *Ocupações/ Descobrimentos* (1998), *Sucessão de fatos* (2003), *Até que a imagem desapareça* (2013).

JEAN-CLAUDE BERNARDET, ensaísta, escritor e pensador marcado pela independência e por extraordinária capacidade de autoquestionamento e reinvenção, nascido em Charleroi, Bélgica, em 1936, e radicado no Brasil desde 1949. Formado em artes gráficas pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai), com estudos nos anos 1970 na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, Bernardet é professor aposentado da Escola de Comunicações e Artes ECA/USP, crítico de cinema, roteirista, cineasta, ator, escritor e diretor dos filmes *Sobre os anos 60* (1999) e *São Paulo, sinfonia e cacofonia* (1994). Junto com Paulo Emílio Sales Gomes, Pompeu de Sousa e Nelson Pereira dos Santos, criaria o primeiro curso universitário de cinema no Brasil, na Universidade de Brasília (UnB), fechado logo depois, no entanto, pelo governo militar. Em seguida, iria para a USP, da qual foi cassado pós-AI-5, só retomando a docência universitária depois da lei da anistia, em 1980. É autor de diversos estudos fundamentais sobre cinema, como *Brasil em tempo de cinema* (1967), *Cineastas e imagens do povo*, (1985), *Caminhos de Kiarostami* (2004), *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), *O autor no cinema* (1992), *O voo dos anjos: estudo sobre o processo de criação na obra de Bressane e Sganzerla* (1991), *O que é cinema* (1980). Autor de textos de ficção e de ficções autobiográficas, escreveria dois livros em colaboração com Teixeira Coelho – *Céus derretidos* (1996) e *Os histéricos* (1993) – e sozinho *Aquele rapaz* (1990) e *A doença: uma experiência* (1996). É autor também de diversos roteiros, como os de *Hoje* (2011), *Carrego comigo* (2000), *O caso dos irmãos*

Naves (1967), este em colaboração com Luís Sérgio Person, além de *Através da janela* (do qual é corroteirista com Fernando Bonassi e Tata Amaral, 1999), *Um céu de estrelas* (corroteirista com Roberto Moreira, 1995), *Brasília: contradições de uma cidade nova* (escrito com Joaquim Pedro de Andrade em 1968), entre outros.

ANTONIO GERALDO FIGUEIREDO FERREIRA nasceu na cidade de Mococa, em São Paulo, e é graduado em letras pela Universidade de São Paulo, onde também cursou a pós-graduação. Na década de 1990, depois de abandonar a carreira acadêmica, foi morar em Arceburgo, Minas Gerais, onde trabalha como comerciante. Publicou o livro de poemas *peixe e míngua*, pela Nankin Editorial, em 2003. Em 2012, viria a público *as visitas que hoje estamos*, seu primeiro romance, no qual trabalhou por cerca de dez anos, com foco sobretudo na questão rural-urbano e em desdobramentos desses dois mundos. Em 2014, publicaria o livro infantil *O amor pega feito um bocejo*, pela Cia. das Letrinhas.

LUIZ COSTA LIMA, professor emérito do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), nascido em São Luís do Maranhão, em 1937. Graduado em direito pela Universidade Federal de Pernambuco (1959), com doutorado em letras (teoria literária e literatura comparada) pela Universidade de São Paulo (1972), foi professor também da Uerj e da UFF. Em 2004, recebeu da Alexander von Humboldt Stiftung (Alemanha) o prêmio de pesquisador estrangeiro do ano, na área de humanidades. Em 2011, a Universidade de Queensland (Austrália) realizou o colóquio Mimesis and Culture, dedicado à sua obra. Autor de mais de vinte livros nos campos da teoria da literatura, da história e da crítica literária, do controle do imaginário, da história transdisciplinar dos conceitos, entre os quais se podem destacar *História.Ficção.Literatura* (2006), *A aguarrás do tempo* (1989), *O controle do imaginário* (1984), *Sociedade e discurso ficcional* (1986), *O fingidor e o censor* (1988), *Mímesis e modernidade: formas das sombras* (1980), *A ficção e o poema* (2012), *Melancolia: literatura* (2017), *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders e Tristram Shandy* (2009), que recebeu os prêmios de Ensaio da Biblioteca Nacional e da Academia Brasileira de Letras.

ANTÔNIO ARAÚJO nasceu em Uberaba, Minas Gerais, em 1966. É professor da ECA/USP, curador e diretor teatral. Graduado em direção pela Escola de Comunicações e Artes ECA/USP, teria entre seus primeiros trabalhos as encenações de *Aoi*, de Yokio Mishima, em 1989, de *Oberösterreich*, de Franz X. Kroetz (produção do Tusp), em 1990, de *Hiperbória* (adaptação de *Céu e Terra*, de Gerlind Reischager), no mesmo ano, e de *Clitemnestra*, de Margerite Yourcenar, em 1991. No ano seguinte, criaria o Teatro da Vertigem, ao lado de um grupo de ex-colegas e atores (entre os quais Daniela Nefussi, Lúcia Romano, Vanderlei Bernardino, Sérgio Siviero, Miriam Rinaldi, Joelson Medeiros, Roberto Audio, Luciana Schwinden, Johana Albuquerque, Luís Miranda), do iluminador Guilherme Bonfanti, do músico Laércio Resende, do cenógrafo

Marcos Pedroso e do figurinista Fabio Namatame. O grupo voltou-se sistematicamente para a pesquisa cênica em espaços não convencionais (igrejas, hospitais, prisões, cidades) de que são exemplares aqueles que constituem a *Trilogia bíblica* (integrada por *O paraíso perdido*, de 1992, com texto de Sérgio de Carvalho, *O livro de Jó*, de 1995, de Luís Alberto de Abreu; e *Apocalipse 1,11*, de 2000, de Fernando Bonassi), assim como *BR-3* (2006), com dramaturgia de Bernardo Carvalho, realizado no Rio Tietê, trabalho pelo qual o grupo receberia, em 2011, o prêmio máximo da Quadrienal de Praga, na República Tcheca, como a melhor produção teatral do mundo nos cinco anos anteriores pelo uso da cidade como espaço cênico. O encenador receberia em 1995, com *O livro de Jó*, os prêmios de melhor diretor pela APCA, Mambembe, Shell e Apetesp. E por *Apocalipse 1,11* seria premiado, em 2000, com o Prêmio Shell. Destacam-se, ainda, outros espetáculos dirigidos por Araújo, como *História de amor: últimos capítulos* (2007); *Bom Retiro 958 metros* (2012); *Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas* (2014); *A última palavra é a penúltima* (2014). Leiam-se, de, Antônio Araújo, o ensaio "A encenação performativa", publicado na revista *Sala Preta* em 2009, a sua tese de doutorado *A encenação no Coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo* (ECA/USP), além do livro *A gênese da vertigem: o processo de criação de* O paraíso perdido (2012).

SILVIO FERRAZ nasceu em São Paulo em 1959. É músico, pesquisador, compositor dos mais importantes no campo da música eletroacústica no país e professor do curso de composição do Departamento de Música da USP (Universidade de São Paulo). Graduou-se em música pela Universidade de São Paulo, em 1982, onde também defenderia o seu mestrado em artes em 1991. Estudou composição com os principais representantes do movimento Música Nova – Willy Corrêa de Oliveira, Oliver Toni e Gilberto Mendes. É doutor em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em 1996, universidade na qual realizaria também o seu pós-doutorado em composição musical em 2000. Como compositor, gravou, entre outros CDs, *Pianisticontemporâneo* e *Magnificat*, com o coral Cultura Inglesa, em 2014, *Espelho d'água* (2012), *Imaginário* (2011), *Harmoniemusik* (2009), *Novos universos sonoros* (2009), *Trópico das repetições* (2008). É autor dos livros *Música e repetição: aspectos da diferença na música contemporânea* (1997), *Livro das sonoridades: notas dispersas sobre composição* (2004), além de coorganizador da coletânea *Notas.atos.gestos* (2007).

DANIELA THOMAS (Daniela Gontijo Alves Pinto), cenógrafa, cineasta, diretora teatral, roteirista, figurinista brasileira, nascida no Rio de Janeiro em 1959. Seus primeiros trabalhos em cenografia foram para *All strange away* de Samuel Beckett, com direção de Gerald Thomas, no Teatro La MaMa, em Nova York, em 1983, e para a *Beckett trilogy*, também dirigida por ele, em 1984. Radicada no Brasil desde 1985, construiria, em mais de três décadas de trabalho continuado, uma das obras mais relevantes no campo da visualidade cênica e da cenografia na história do teatro brasileiro, de que se poderiam destacar, apenas a título de exemplo, a

sua concepção cenográfica para *Quatro vezes Beckett*, (1985), *Quartett* (1986), *Carmem com filtro* (1986), *Eletra com Creta* (1987), a grande biblioteca que abrigava a *Trilogia Kafka* (1988), *Mattogrosso* (1989), de Gerald Thomas e Phillip Glass, *The flash and crash days* (1991), ainda com Gerald Thomas. Depois de desligada da Companhia de Ópera Seca, realizaria trabalhos ao lado da diretora Renata Mello, de Beth Coelho, e manteria uma colaboração sistemática com o diretor Felipe Hirsch, como na cenografia de *Os solitários* (2002) ou de *A morte de um caixeiro viajante*, de Arthur Miller (2003). Desde meados dos anos 1990, Daniela Thomas tem se voltado crescentemente para os projetos visuais de exposições e para o campo cinematográfico, no qual realizaria, em parceria com Walter Salles Jr., os filmes *Terra estrangeira* (1994), *A primeira noite* (1997) e *Linha de passe* (2008). Codirigiu também, com Felipe Hirsch, o filme *Insolação* (2009). Finalizou, depois de mais de dez anos de pesquisa, em 2016, o sóbrio e duro *Vazante*, longa-metragem sobre o Brasil escravocrata, que participou do Festival de Berlim e do Festival de Brasília.

LU MENEZES, poeta nascida em São Luís do Maranhão em 1948. Publicou *O amor é tão esguio* (ed. da autora, 1980), *Abre-te, Rosebud!* (1996), *Onde o céu descasca* (2011), livro resultante de uma bolsa Vitae de Literatura, e, ao lado de Augusto Massi, o livro *Gabinete de curiosidades* (2016), com duas seções dedicadas à poesia de cada um. Além de textos como "Human murmur/cosmic studio", sobre Cildo Meirelles, publicado em livro organizado por Guy Brett (em 2008 e editado pela Tate Publishing, por ocasião da exposição "Cildo Meireles", realizada na Tate Modern em Londres) e do ensaio/coletânea sobre Francisco Alvim publicado pela EdUerj em 2013. A poeta fez ainda mestrado na Uerj e doutorado em literatura comparada na mesma instituição, com tese sobre a cor na poesia de João Cabral e na de Wallace Stevens.

EDUARDO SUED, pintor, gravador, ilustrador, desenhista, vitralista e professor, nascido no Rio de Janeiro em 1925. Graduado pela Escola Nacional de Engenharia do Rio de Janeiro, em 1948, iniciaria sua formação como artista plástico, no ano seguinte, no curso livre de pintura e desenho do pintor alemão Henrique Boese. De 1950 a 1951 colabora como desenhista de arquitetura no escritório de Oscar Niemeyer. Em 1953, faria um curso de gravura em metal com Iberê Camargo, tornando-se mais tarde seu assistente. Seu trabalho singulariza-se, como já observaram críticos como Ronaldo Brito e Paulo Sergio Duarte, por uma poética construtiva, abstrata, voltada para a reflexão sobre as relações entre a luz, a superfície, o espaço e a cor, e marcada por um diálogo contrastivo com a tradição moderna, em especial com a obra de Piet Mondrian e com a Bauhaus. Em 1956, começaria a trabalhar como professor de desenho, pintura e gravura, atividade que só abandonaria na década de 1980. Não chegou a participar ativamente de nenhum movimento e sua poética abstrata foi amadurecendo aos poucos, distinguindo-se, em telas de grandes dimensões, por um movimento para o exterior bastante singular no âmbito da história da arte brasileira.

PAULO SERGIO DUARTE, crítico, curador e professor de história da arte, pesquisador do Cesap (Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Candido Mendes), nasceu na Paraíba em 1946. É professor de teoria e história da arte na Escola de Artes Visuais – Parque Lage e na Universidade Candido Mendes. Foi assessor chefe do RioArte (1983–85) e primeiro diretor geral do Paço Imperial/Iphan, de 1986 a 1990, período em que foram realizadas, nessa instituição, as exposições "Lygia Clark e Hélio Oiticica", "Brasil Holandês", "Lasar Segall", "Sergio Camargo", "Miró e Gaudí", "Expedição Langsdorff", a retrospectiva de Amilcar de Castro, a mostra "Tesouros do Kremlin" e a exposição "Carlos Vergara". Foi o criador do Espaço Arte Brasileira Contemporânea (Espaço ABC) no Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte, em 1979, e diretor da Funarte entre 1981 e 1983. Membro do conselho de curadores da Fundação Ibêre Camargo, curador da 5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul (2005), é autor, entre outras obras, dos livros *Anos 60: transformações da arte no Brasil* (Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998); *Waltercio Caldas* (2001), *Guignard: a memória plástica do Brasil moderno* (2015), *Carlos Vergara* (2003), *Antonio Dias* (2015), além de muitos ensaios, entre os quais estudos como "A trilha da trama" (in: *Antonio Dias*, 1979); "Amílcar de Castro ou a aventura da coerência" (*Novos Estudos Cebrap*, n. 28. São Paulo: Cebrap, 1990); "Lasar Segall: o navio de emigrantes" (*Nossa História*, n. 7. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, maio de 2004), para ficar em um conjunto reduzido de exemplos.

FLAVIA MEIRELES, artista, coreógrafa, bailarina, pesquisadora em dança e professora, nasceu no Rio de Janeiro em 1977. Doutoranda em comunicação e cultura na ECO/UFRJ, foi professora do Departamento de Arte Corporal da UFRJ (2015–2016) e de História da Dança na Faculdade e Escola Angel Vianna (2005–2015). Mestra em artes visuais pela Escola de Belas-Artes da UFRJ, licenciada em dança pela Faculdade Angel Vianna, coordena o grupo independente de pesquisa Temas da Dança (cf. <www.temasdedanca.com.br>). Ministrou a oficina Dramaturgia em Dança em 14 cidades do Brasil (2015–16) e oficinas de história da dança no Festival Conversas de Dança (Petrópolis, 2013), no Festival Conexões Dança (São Luís, 2014 e 2016) e na Escola Livre de Dança da Maré (Ceasm – Favela da Maré, 2014). Seu trabalho de mestrado foi selecionado para participar do III Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança na Ufba, Salvador (2014) e para uma residência de dois meses em Lille (FR, 2013) no Le Vivat: Scène Conventionné d'Armentières (França), tendo nessa ocasião lecionado como professora convidada no curso de dança da Université Lille 3 (2013). O trabalho "Sem nome, todos os usos", com apoio do CND (Paris) e da Ménagerie de Verre Paris, ganhou o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna de 2008. Recebeu a bolsa do Centre International d'Accueil et d'Échanges des Récollets para residência em Paris em 2010. No mesmo ano, participou do Encontro Terceira Margem, em Fortaleza/Ceará, para o qual elaborou a performance *Versões*, para cinco participantes numa praça pública. Produziu o evento Yvonne Rainer e Amigos no Espaço Sesc Rio de Janeiro, com participação e conferência da coreógrafa

norte-americana Yvonne Rainer, em 2009. Participou do trabalho *Em redor do buraco tudo é beira* estreado na Bienal Internacional de Dança do Ceará em 2009, pelo qual recebeu o prêmio ZKB Patronage Prize 2010 de performance do Festival Theaterspektakel Zürich. Participou do trabalho *In-organic*, apresentando-se em Genebra (2009), Barcelona (2008), Madri (2008), Gijón (2008), Berlim (2008), Buenos Aires (2008), Montevidéu (2008) e São Paulo (2007). Em colaboração com Marcela Levi e Gustavo Ciríaco, criou *Arena*, videoinstalação e performance para criados para a X edição dos Solos de Dança do Sesc (2008). Coreografou *Três desejos tão desesperados* (2004) para a Mostra de Inverno Sesc de Nova Friburgo (2004). É autora, entre outros trabalhos, de *Ocupa árvore* (2014) e *Trabalho para comer* (2012).

MARÍLIA GARCIA, poeta, tradutora e editora carioca, nascida em 1979. Formou-se em letras pela Uerj, onde realizou também seu mestrado, focado nas *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e defendeu o seu doutorado em literatura comparada na UFF em 2010, com trabalho voltado para a obra de Emmanuel Hocquard. Autora de *Encontro às cegas* (2001), *20 poemas para o seu walkman* (2007); *Engano geográfico* (2012); *Um teste de resistores* (2014), *Paris não tem centro* (2015), *Câmera lenta* (2017), vem construindo uma das mais importantes contribuições à poesia brasileira de sua geração. Trabalhou, desde os tempos da graduação em letras na Uerj, na editora carioca 7Letras e nas revistas *Inimigo Rumor e Ficções*, até o início dos anos 2010. É criadora e coeditora, com os poetas Angélica Freitas, Fabiano Calixto e Ricardo Domeneck, da revista de poesia *Modo de usar & Co*. E fundou, também, recentemente a Luna Parque Edições, em parceria com o poeta e crítico Leonardo Gandolfi. Participou de encontros e festivais de poesia ao redor do mundo, realizando performances e leituras, em eventos como Corpo a corpo com a poesia, na Casa das Rosas, em São Paulo, Festival Latinoamericano de Poesía Salida al Mar, em Buenos Aires, o Festival Europalia, na Bélgica, em 2011, a Flip (Festa Literária Internacional de Paraty), em 2016.

HÉLIO EICHBAUER, cenógrafo brasileiro, nascido no Rio de Janeiro em 1941, atuante em teatro, cinema, espetáculos de música popular, óperas. Estudou cenografia e arquitetura cênica em Praga, sob orientação de Josef Svoboda, estagiou no Berliner Ensemble, na Ópera de Berlim, e trabalhou no Teatro Studio de Havana, Cuba. Professor em diversas instituições de ensino livre e universitário, foi também um dos fundadores da EAV-Parque Lage, ao lado de Rubens Gerchman. Foi o responsável, entre vários trabalhos, por cenografia, figurinos e caracterização em *O rei da vela*, na montagem histórica do Teatro Oficina em 1967, pelo cenário de *Antígona*, de Sófocles, na montagem de 1969 do Grupo Opinião, pela cenografia de *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, no Teatro Ipanema (1973); de *Os veranistas*, de Máximo Gorki, direção de Sergio Britto, no Teatro dos Quatro (1978); de *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, dirigido por Fernando Peixoto, em 1980; de *O percevejo*, de Vladímir Maiakovski, com direção de Luís Antônio Martinez Corrêa, em 1981; de *A tempestade*, de William Shakespeare, com o Pessoal do Despertar, no Parque Lage em 1982; de *Grande e pequeno*, de Botho Straus,

em 1985; de *O anjo negro*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ulysses Cruz; de *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, com direção de Enrique Diaz, em 1999. Quanto ao seu trabalho de direção de arte e cenografia em cinema, inclui, entre outros filmes, *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, *Tudo bem*, de Arnaldo Jabor, *O homem do pau-brasil*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Gabriela*, de Bruno Barreto, *Kuarup*, de Ruy Guerra, além dos vídeos *Arthur Bispo do Rosário*, de Miguel Przewodowski, e a *A sede do peixe*, de Carolina Jabor e Lula Buarque.

TATO TABORDA (Pretextato Taborda Junior), pianista, compositor e pesquisador de música contemporânea, nascido em Curitiba em 1960. Estudou com a pianista Esther Scliar e com o músico Hans-Joachim Koellreutter, tendo participado também, por mais de uma década, dos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea. Em 1998, concluiria o mestrado em música brasileira pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Unirio. Voltado não apenas para a composição e a interpretação musical autônomas, mas para experiências sonoras com objetos de cena, além de trabalhos associados ao teatro e à dança, faria sua primeira direção musical em 1985 em versão de *A rosa tatuada*, de Tennessee Williams, dirigida por Luiz Carlos Ripper. Trabalharia, ao longo das décadas seguintes, com Sebastião Milaré, Gilberto Gawronski, Aderbal Freire Filho, Amir Haddad, Luís Alberto de Abreu, Moacir Chaves Karen Acioly, Enrique Diaz e a Cia. dos Atores, entre outras parcerias teatrais. No campo da dança, entre outras colaborações, realizou com a bailarina Maria Alice Poppe trabalhos como *Tao sertão*, *Tempo líquido*, *A tempo*, *3 mulheres e um café*, *Código: fonte*. Em 1992, a partir de uma bolsa da Fundação Vitae, compõe *Canções de musgo e pó*, inspiradas pela obra do poeta Manoel de Barros, e constrói, em parceria com o tecnólogo Alexandre Boratto, o multi-instrumento Geralda, espécie de orquestra eletroacústica com mais de 70 fontes sonoras diferentes, regida pelo compositor-homem-banda, que usa todo o corpo – mãos, cotovelos, joelhos, cabeça, pés – para acioná-la. Em 2008 lançaria o CD *Tato Taborda e Geralda: música para orquestra*.

JOSÉ RESENDE (José de Moura Resende Filho), escultor, gravador, artista gráfico, arquiteto e professor paulista, nascido em 1945. Formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie, estudou gravura na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) e desenho com Wesley Duke Lee. Participou, em 1966, com Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Frederico Nasser e Carlos Fajardo, da criação do Grupo Rex. E, com Luiz Paulo Baravelli, Nasser e Fajardo, da fundação do Centro de Experimentação Artística Escola Brasil, onde lecionou até 1974. Na década de 1970 e 1980, foi professor do Instituto de Artes e Decoração da Faculdade de Comunicação e Arte da Universidade Mackenzie, do Departamento de Escultura da Faculdade de Artes Plásticas da Faap e de Linguagem Arquitetônica na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Em 1975, foi um dos editores da revista *Malasartes*. Foi também um dos editores do jornal *A Parte*

do Fogo. O artista costuma dividir seu trabalho em três momentos: 1. Nos anos 1970 e início dos anos 1980, há "uma certa geometria atuando por trás" – materiais constroem planos, linhas e vetores, "que ocupam situações inesperadas, tensionando a geometria do espaço ao ligar parede e chão ou teto, ocupar cantos etc."; 2. Em seguida, os trabalhos passam a constituir superfícies "que se transformam" ou "se formam pela combinação de materiais líquidos que, ao se solidificarem, dão forma a outros"; 3. Num momento mais recente, "esta forma obtida pelo acaso é substituída, embora mantendo às vezes o uso dos mesmos materiais", por meio de "maior intencionalidade de desenho, reaparecendo até certa figuração presente nos trabalhos iniciais". (Cf. *José Resende*: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha, 1999). Entre suas mostras individuais recentes, destacam-se: as da Galeria Bergamin (São Paulo, 2005), Manoel Macedo Galeria de Arte (Minas Gerais, 2006), "Pequenos formatos" na Galeria Marília Razuk (São Paulo, 2006), "Acasalamentos" na Galeria Marília Razuk (São Paulo, 2007), na Galeria Paulo Fernandes (Rio de Janeiro, 2008, 2009, 2010, 2011), na Paulo Darzé Galeria de Arte (Bahia, 2010), na Galeria de Arte Ipanema (Rio de Janeiro, 2010), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, 2011) e no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo (1980,1983,1985, 1991, 2002, 2004, 2011), a intervenção "Canteiro de obras da Mooca" (2012), na malha ferroviária do bairro, "A cabana do vento" no Sesc Belenzinho, São Paulo (2013). Sobre o artista, leia-se o livro *José Resende* (Cosac Naify, 2003).

RONALDO BRITO, crítico de arte, escritor e professor nascido no Rio de Janeiro em 1949. Com uma das mais relevantes experiências críticas iniciadas na segunda metade do século XX, trabalha atualmente no curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil e no Programa de Pós-gradução em História Social da Cultura na PUC-Rio. Foi também professor de estética e história da arte por três décadas no Curso de Teoria do Teatro da Unirio. Foi colaborador da seção de cultura do jornal *Opinião* e um dos editores da revista *Malasartes* e do jornal *A Parte do Fogo*. Autor, no campo da poesia, de *O mar e a pele* (1977), *Asmas* (1982) e *Quarta do singular* (1989), obras e dicção poética singulares, e ainda pouco estudadas, que estão entre o que se publicou de significativo em fins do século XX na poesia brasileira contemporânea. No campo da história da arte e da crítica, publicou, entre outros estudos, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985) *Sergio Camargo* (2000), *Goeldi* (2002), *Experiência crítica* (2005) e o texto do livro *Aparelhos* (1979), sobre o trabalho de Waltercio Caldas.

LAURA VINCI (Maria Laura Vinci de Moraes) nasceu em São Paulo em 1962. Pintora, escultora, artista intermídia, artista gráfica, cenógrafa, graduou-se em Artes Plásticas pela Faap – Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, realizando, em seguida, mestrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Com obra voltada para a reflexão e exposição da passagem do tempo e para uma investigação sistemática sobre os estados da matéria, começou a sua trajetória artística, nos anos 1980, como pintora, mas

explorando espessura e transbordamento que apontariam para obras tridimensionais, como as esculturas pretas de 1994, ou os objetos de latão, vidro e areia que constituem "Zero hora" (2016), para ficar em dois exemplos apenas. E que apontariam também para um movimento de expansão espacial, realizada, de modo diverso, nas instalações desenvolvidas por ela ao longo dos anos 1990 e 2000, de que seriam exemplares os belíssimos trabalhos realizados na exposição Arte/Cidade III, em 1997 – quando fez de um edifício uma ampulheta, movida pela passagem contínua de pó, de um andar para o outro, por meio de um furo na lage, ou em "Estados" (2003), exposição na qual ocuparia diversos andares do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, com palavras congeladas visíveis nos tubos de refrigeração do subsolo, e com bacias de vidro transparente, algumas delas com água evaporando, distribuídas no vão central do prédio. Desde o final dos anos 1990, a artista tem se dedicado regularmente ao campo teatral, como cenógrafa e diretora de arte. Sobretudo ao lado do Grupo Oficina e da Mundana Companhia. Realizou a cenografia da peça *Cacilda!*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa (1998), participando também do projeto Residência Externa-Sertões/Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa, coordenando as oficinas de cenário, figurino e direção de arte desse trabalho, entre 2000 e 2001. Em 2010, participaria da adaptação da novela de Dostoievski *O idiota* e, em 2013, de *O duelo*, adaptação teatral da novela de Anton Tchekhov, ambos trabalhos realizados ao lado da Mundana Companhia.

MURILO SALLES (Murilo Navarro de Salles), cineasta, roteirista e diretor de fotografia**,** nasceu no Rio de Janeiro em 1950. Começou a sua trajetória cinematográfica, em fins dos anos 1960, dirigindo curtas-metragens, como *Premissa menor*, *Primatas*, *Amém*, em 1969; *Abc montessoriano* (1970), *Sebastião Prata, ou bem dizendo, Grande Otelo* (1971). Em seguida, passaria a trabalhar regularmente como diretor de fotografia, estreando em *Tati, a garota* (1973), de Bruno Barreto, com quem trabalharia em diversos filmes. Assim como com Arnaldo Jabor, Neville de Almeida, Eduardo Escorel, Júlio Bressane. Seu primeiro documentário longa-metragem foi *Essas são as armas* (1978) e seu primeiro longa de ficção foi *Nunca fomos tão felizes* (1984), do qual foi também o roteirista, adaptando um conto de João Gilberto Noll, filme que seria premiado nos festivais de Gramado, Brasília e Locarno. Dirigiu também *Como nascem os anjos* (1996), *Seja o que Deus quiser!* (2002), *Nome próprio* (2007), *O fim e os meios* (2014)*, Passarinho lá de Nova Iorque* (2015), *Aprendi a jogar com você* (direção/roteiro, 2013), *És tu, Brasil* (TV, direção/fotografia/roteiro, 2003), *Todos os corações do mundo* (1995), *Faca de dois gumes* (1989).

MILTON HATOUM**,** escritor, professor e cronista, nascido em 1952 em Manaus, onde passou a infância e parte da juventude, mudando-se em 1967 para Brasília, onde estudou no Colégio de Aplicação da UnB. Durante a década de 1970, residiu em São Paulo, graduando-se em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Nos anos 1980, viveria em Madri, Barcelona e Paris, onde estudou literatura comparada na Sorbonne (Paris III). Foi

professor de literatura francesa da Universidade Federal do Amazonas durante 15 anos (1984–1999). Foi escritor residente na Universidade de Yale (New Haven/EUA), na Universidade de Stanford e na Universidade da California (Berkeley). E bolsista da Fundação Vitae, da Maison des Ecrivains Etrangers (Saint-Nazaire, França) e do International Writing Program de Iowa (EUA). É atualmente colunista dos jornais *O Globo* e *O Estado de S. Paulo*. Estreou na ficção com o romance *Relato de um certo Oriente* (1989), pelo qual receberia o prêmio Jabuti de melhor romance. É também autor de *Dois irmãos* (2000), eleito o melhor romance brasileiro no período 1990–2005 em pesquisa feita pelos jornais *Correio Braziliense* e *O Estado de Minas*. Em 2005, seu terceiro romance, *Cinzas do Norte*, obteve o Prêmio Portugal Telecom, Grande Prêmio da Crítica/APCA-2005, Prêmio Jabuti/2006 de Melhor Romance, Prêmio Livro do Ano da CBL, Prêmio Bravo! de literatura. Em 2008, publicou seu quarto romance, *Órfãos do Eldorado*, Prêmio Jabuti – 2º lugar na categoria romance. Em 2009, publicaria o livro de contos *A cidade ilhada*. E em 2013, uma coletânea de crônicas publicadas em jornais e revistas, o livro *Um solitário à espreita*. Em 2017, o escritor voltaria, depois de nove anos, ao romance, com *A noite da espera*, primeira de uma série de três narrativas nas quais se sobrepõem história familiar, romance de formação e história brasileira durante os anos da ditadura civil-militar de 1964.

VERONICA STIGGER, escritora, crítica de arte, curadora e pesquisadora nascida em Porto Alegre, em 1973. Formada em jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), chegaria a trabalhar em redações de rádio, televisão e jornal, mas optaria pelo trabalho como escritora e pela carreira acadêmica. Tem mestrado em semiótica pela Unisinos e doutorado em teoria e crítica de arte pela USP. Tem pós-doutorado pela Università degli Studi di Roma "La Sapienza", pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) e pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Coordena, atualmente, o curso de Criação Literária da Academia Internacional de Cinema e leciona nas pós-graduações em história da arte e em fotografia da Faap e na pós-graduação em formação de escritores do Instituto Vera Cruz. É autora, até hoje, de um único romance – *Opisanie swiata*, publicado em 2013, que receberia o Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional, o Prêmio São Paulo de Literatura – Autor Estreante e o Prêmio Açorianos para Narrativa Longa. Publicou também as coletâneas *O trágico e outras comédias* (2004), *Gran cabaret demenzial* (2007), *Os anões* (2010), *Massamorda* (2011), *Delírio de Damasco* (2012), *Minha novela* (2013) e *Sul* (2016), que receberia Prêmio Jabuti 2017. É autora de duas obras para crianças – *Dora e o sol* (2010) e *Onde a onça bebe água* (2015), esta última em coautoria com Eduardo Viveiros de Castro. Como curadora de artes plásticas, organizou em 2013, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), a exposição "Maria Martins: metamorfoses", que ganharia o Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), e em cujo catálogo colaboraria com importante texto sobre a artista; em 2015, organizou, em colaboração com o crítico e poeta Eduardo Sterzi, a exposição de fotografias do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, "Variações do corpo selvagem", apresentada no Sesc Ipiranga (SP), e, em 2016, organizaria a exposição "Útero do mundo", no MAM-SP, sobre o corpo, em

particular o corpo convulsivo, na literatura e na arte. Com obra marcada por um experimentalismo metódico, por modos diversos de trabalhar com a ironia e o humor, pelo tensionamento das fronteiras genéricas, opera frequentes trânsitos e interferências interartísticas entre os seus campos de atuação – perceptíveis de modo particularmente evidente em obras como *Delírio de Damasco* – livro e instalação realizada nos tapumes do Sesc da Rua 24 de Maio, em São Paulo, em 2010, e como *Minha novela*, originalmente vídeo apresentado em exposição na Casa do Brasil, em Bruxelas, em 2013. Mas igualmente presentes na justaposição de texto e imagem em *Opisanie swiata*, ou no aspecto de objeto de um livro como *Os anões*, com suas páginas materialmente resistentes, que parecem recusar a dobra, e o seu caráter mesmo de página. No campo do teatro, Veronica faria a dramaturgia da peça *¡Salta!*, do Coletivo Teatro Dodecafônico, de São Paulo, em 2013 e teve alguns de seus textos adaptados para a cena no espetáculo *Extraordinário cotidiano*, em Curitiba, e em *Puzzle*, dirigido por Felipe Hirsch e apresentado na Feira de Frankfurt e, em seguida, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

CARLOS ALBERTO MATTOS, jornalista, escritor, pesquisador e crítico de cinema, nasceu em Salvador (BA) em 1954. Crítico de cinema desde 1978, escreveu para a *Tribuna da Imprensa*, *Isto É*, *O Pasquim*, *Jornal do Brasil*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo*, para o *site* <no.com.br>, foi redator da revista *Filme Cultura* e editou o *blog* – DocBlog, sobre a produção de documentários. Atualmente escreve no *blog* Rastros de Carmattos. Foi presidente da Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro e participou dos júris da crítica nos festivais de Veneza, Berlim, Moscou e Amsterdã, entre outros. É autor dos livros *Cinema de fato: anotações sobre documentário* (Jaguatirica, 2016), *Walter Lima Junior: viver cinema* (2002), *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real* (2003), *Mário Carneiro: trânsitos*. (2013), em colaboração com Adolfo Montejo Navas e Fabiana Éboli Santos; *Vladimir Carvalho: pedras na Lua e pelejas no Planalto* (2008) *Carla Camurati: luz natural* (2005), *Jorge Bodanzky: o homem com a câmera* (2006), *Maurice Capovilla: a imagem crítica* (2006). Além de *Animation Now! Anima Mundi*, (2004), obra quadrilíngue, com pesquisa e textos de Carlos Alberto Mattos.

ERYK ROCHA (Erik Aruak Gaitán Rocha), diretor de cinema, roteirista, montador, com trabalho dos mais vigorosos e relevantes no Brasil contemporâneo, nasceu em Brasília em 1978, no período em que seu pai, Glauber Rocha, estava realizando as filmagens de *A idade da Terra*. Viveu em vários países da América Latina, em especial em Bogotá, onde morou com sua mãe, Paula Gaitán, colombiana, por cinco anos, entre os seus 15 e 20 anos. E foi na Colômbia que começou a sua trajetória cinematográfica, primeiro num grupo experimental de vídeo, que criou com amigos, e, em seguida, como colaborador em um dos documentários para televisão realizados por sua mãe, também cineasta. Em seguida, estudou cinema na Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, em Cuba. E seria nesse período em Cuba que surgiria o projeto do filme *Rocha que voa*, que teve como ponto de partida duas longas entrevistas de

Glauber Rocha sobre o cinema e a cultura latino-americanos, realizadas em Havana, em 1971, cujas gravações seriam encontradas por Eryk nos arquivos do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (Icaic). Eryk dirigiu, até este momento, *Rocha que voa* (2002), premiado no Festival Internacional É Tudo Verdade, no Festival CineSul, no Festival do Novo Cinema Latino-Americano, em Havana, e no Festival de Rosário, na Argentina; *Quimera* (curta realizado em parceria com o artista plástico Tunga em 2004), prêmio de melhor curta-metragem no Festival Internacional de Montevideo (2005) e no Festival de Belém (2004); *Intervalo clandestino* (2005), filmado durante a campanha presidencial de 2002, prêmio Menção Honrosa especial no festival de Guadalajara; *Pachamama* (2010), prêmio de melhor longa-metragem documental no Cineport 2009; *Transeunte* (2010), que receberia o prêmio da crítica e de melhor ator no Festival de Brasília 2010, o prêmio de melhor filme eleito pelo público no Festival Latino-Americano de São Paulo em 2011, e o prêmio de melhor ópera prima no festival de Guadalajara, México; *Jards* (2012), filme pelo qual recebeu o prêmio de melhor diretor no Festival do Rio; *Campo do jogo* (2015); o curta-metragem *Igor* (2015), que trata de um dia na vida do aspirante a ator e capoeirista Igor (morador do Morro dos Prazeres), um dos segmentos do filme *El aula vacía*, produzido pelo ator mexicano Gael García Bernal; e *Cinema novo* (2016), que receberia o prêmio Olho de Ouro (L'Oeil d'Or) de melhor documentário do festival no Festival de Cannes 2016.

AGRADECIMENTOS

Aos fotógrafos: Antonio Saggese, Ary Brandi, Bárbara Bergamaschi, Bárbara Fontana, Beto Felício, Branca Mattos, Claudia Calabi, Claudiomar Gonçalves, Daniel Venosa, Denise Cathilina, Edouard Fraipont, Eduardo Eckenfels, Gil Grossi, Isla Jay, João Caldas Fº, Ju Brainer, Laura Samy, Lenise Pinheiro, Mari Stockler, Mario Caillaux, Maurício Shirakama, Michel Filho, Nelson Kon, Pat Kilgore, Patricia Borges, Pedro Oswaldo Cruz, Raymundo Amado, Renato Mangolin, Renato Parada, Romulo Fialdini, Sergio Araujo, Sergio Guerini, Sergio Zalis, Vicente de Mello, Wilton Montenegro, Zeca Moraes.

Aos artistas que nos cederam fotos realizadas por eles: Angelo Venosa, Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira, Carlito Carvalhosa, Daniela Thomas, Elizabeth Jobim, Iole de Freitas, Laura Vinci, Lu Menezes, Marília Garcia, Milton Machado, Rosângela Rennó, Tato Taborda.

E a todos os artistas e escritores que nos facultaram acesso a seus acervos pessoais e nos permitiram a reprodução de textos ou imagens nele incluídos. Assim como a Jorge Sayão, pelo material inédito extraído de entrevista com Eduardo Sued.

Às instituições: Museu de Arte Modena do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Instituto Inhotim, Daros Latinamerica Collection – Zurich, A Gentil Carioca, Mul.ti.plo Espaço Arte, Galeria Luisa Strina.

Às editoras: Companhia das Letras, Nanquim, Cosac Naify, 7Letras, Cultura e Barbárie e SESI-SP.

Àqueles que contribuíram desde o começo ou em momentos decisivos para a realização do livro e/ou da série, como Adriana Seixas Magalhães, Adriana Süssekind de Mendonça, Ana Rosa Tendler, Barbara Smetak, Beatriz de Berredo Carneiro Wolf, Benjamin Albagli Neto, Cergio Prudencio, Daniel Chomsky, Eduardo Sterzi, Elizabeth Jobim, Fabio Settimi, José Almino, José Resende, Julia Murat, Laura Samy, Lia Calabre, Luiz Camillo Osório, Luiza Mello, Marcela Levi, Milton Machado, Mario Caillaux, Patrícia Baroni, Paulo Caldas, Paulo Sergio Duarte, Rachel Teixeira Valença, Roberta Basto, Rodolfo Caesar, Ronaldo Brito, Rosalina Gouveia, Rowena Esteves, Sonia Barreto, Valeria Costa Pinto, Vanda Klabin, Veronica Stigger, Victor Arruda, Wilton Montenegro.

Agradecemos, ainda, aos entrevistadores que participaram dos depoimentos em dupla da série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos incluídos neste terceiro volume: Alexandre Fenerich (professor do Instituto Villa-Lobos/Unirio), Alexandre Nodari (professor do Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas/UFPR), Aline Magalhães Pinto (professora do Departamento de Letras/UFMG), Ana Carolina Nascimento (doutoranda/Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/UFRJ), Ana Linnemann (artista plástica), Ana Lúcia de Oliveira (professora de Literatura Brasileira do Instituto de Letras/Uerj), Ana Luiza Martins Costa (pesquisadora independente e roteirista), Ana Luiza Nobre (professora de Arquitetura e Urbanismo/PUC-Rio), Ana Maria Bulhões (professora do Departamento de Teoria do Teatro/Unirio), Ana Pessoa (pesquisadora do Setor de História/ FCRB), Angélica Coutinho (Ancine), Beatriz Resende (professora da Faculdade de Letras e pesquisadora do PACC-ECO/UFRJ), Benjamin Albagli Neto (Setor de Editoração/FCRB), Bia Lessa (encenadora, diretora de cinema e curadora), Carlito Azevedo (poeta), Carlito Carvalhosa (artista plástico), Carlos Alberto Mattos (jornalista, escritor, pesquisador e crítico de cinema), Carlos Irineu da Costa (escritor, tradutor e produtor musical), Carlos Tamm (escritor e psicanalista), Carlos Zilio (artista plástico), Carmen Luz (coreógrafa, documentarista e professora da Escola de Cinema Darcy Ribeiro), Cátia Moraes (jornalista e escritora), Célia Pedrosa (professora do Departamento de Ciências da Linguagem/UFF), Claudia Holanda (compositora e jornalista), Cláudio Gabriel (ator), Cristiane Costa (professora da ECO/UFRJ), Danielle Corpas (professora do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras/UFRJ), Diana Klinger (professora do Instituto de Letras/UFF), Eduardo Sterzi (poeta e professor do Departamento de Teoria Literária/Unicamp), Elena O'Neill (pesquisadora independente, doutora em História Social da Cultura), Ericson Pires [1971–2012] (ensaísta, professor e artista), Eucanaã Ferraz (poeta e professor do Departamento de Letras Vernáculas/UFRJ), Fábio Ferreira (professor do curso de Artes Cênicas/

PUC-Rio), Felipe Süssekind (professor do Departamento de Ciências Sociais/PUC-Rio), Fernanda Junqueira (artista plástica), Franklin Alves Dassie (professor do Instituto de Letras/UFF), George Moura (escritor e roteirista), Hans Ulrich Gumbrecht (professor da Universidade de Stanford/EUA), Inês Araújo (professora do Instituto de Artes/Uerj), Inês Cardoso Martins Moreira (professora do Departamento de Teoria do Teatro/Unirio), Iole de Freitas (escultora, gravadora e artista multimídia), Isabel Cavalcanti (atriz, pesquisadora e diretora de teatro), Italo Moriconi (professor de Literatura Brasileira do Instituto de Letras/Uerj), Ivan Sugahara (diretor de teatro), Jards Macalé (cantor, violonista, compositor, arranjador e ator), João Camillo Penna (professor do Departamento de Ciência da Literatura/UFRJ), João Saldanha (coreógrafo, bailarino e fundador da Companhia Atelier de Coreografia), Jorge Sayão (coordenador acadêmico de Pós-Graduação em Curadoria e Crítica de Arte/Iuperj Candido Mendes), José Almino (escritor e pesquisador do Setor Ruiano/FCRB), José Antônio Pasta (professor da FFLCH/USP), José da Costa (professor do Departamento de Teoria do Teatro/Unirio), José Damasceno (artista plástico), Julia Murat (cineasta, roteirista, diretora e montadora), Jussara Quadros (pesquisadora e pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na USP), Larissa Elias (atriz e professora da EBA/ UFRJ), Laura Erber (escritora, artista e professora do Departamento de Teoria do Teatro/Unirio), Laura Samy (bailarina, *performer*, coreógrafa e pesquisadora), Lidia Kosovski (cenógrafa e professora do Departamento de Cenografia/Unirio), Lígia Veiga (atriz, musicista e dançarina/ Diretora da Cia. Mysterios e Novidades), Lu Menezes (poeta e pesquisadora), Luciana di Leone (professora do Departamento de Ciência da Literatura/UFRJ), Luiz Camillo Osorio (crítico de arte e professor de Filosofia/PUC-Rio), Luiz Claudio da Costa (professor do Instituto de Artes/Uerj), Luiz Henrique Sá (designer gráfico, cenógrafo e professor do Departamento de Cenografia/Unirio), Manoel Silvestre Friques (crítico de arte e professor do CCET/Unirio), Marcelo Secron Bessa (pesquisador independente), Marcia Maria de Arruda Franco (professora da FFLCH/USP), Marcos Veneu (pesquisador do Setor de História/FCRB), Maria Odette Monteiro (professora do Departamento de Teoria e História do Teatro da Universidade Regional do Cariri), Mariana Patrício (professora na Pós-Graduação Lato Sensu em Literatura Arte e Pensamento Contemporâneo no CCE/PUC-Rio), Mariana Pimentel (bailarina, coreógrafa e gestora cultural), Marília Soares Martins (professora do Departamento de Comunicação Social/ PUC-Rio), Marisa Rezende (professora da Escola de Música/UFRJ), Mauro Costa (professor da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense/Uerj e professor da Pós-Graduação da Faculdade de Dança Angel Vianna), Miguel Conde (jornalista, curador e editor), Moacir Chaves (diretor de teatro e professor do Departamento de Direção Teatral/Unirio), Paulo Henriques Britto (poeta, tradutor e professor do Departamento de Letras/PUC-Rio), Paulo Sergio Duarte (crítico de arte, curador e professor do Cesap/Candido Mendes), Paulo Venancio (crítico de arte, curador e professor EBA/UFRJ), Raúl Antelo (professor do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas/UFSC), Regina Lúcia de Faria (professora do Departamento de Letras e Ciências Sociais/UFRRJ), Rodolfo Caesar (compositor, pesquisador e professor da Escola de Música/UFRJ), Ronaldo Brito (crítico de arte, poeta e professor do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura/PUC-Rio), Santuza Cambraia Naves [1953–2012] (professora do Departamento de Ciências Sociais/ PUC-Rio), Sergio Almeida (professor na Escola de Cinema Darcy Ribeiro), Sérgio Sant'Anna (escritor), Sheila Cabo (professora do Instituto de Artes/Uerj), Stefânia Chiarelli (professora do Instituto de Letras/UFF), Sueli de Lima (professora da Faculdade de Educação/UFRJ), Tatiana da Costa Martins (professora da EBA/UFRJ), Tatiana Motta Lima (professora do Departamento de Interpretação/Unirio), Tato Taborda (pianista, compositor e pesquisador de música contemporânea), Thiago Castañon (professor substituto de Teoria da Literatura/UFRJ), Tomás Ribas (artista plástico, iluminador cênico e cenógrafo), Vanda Klabin (curadora de artes plásticas), Vera Beatriz Siqueira (professora do Instituto de Artes/Uerj), Vera Lins (professora do Departamento de Ciência da Literatura/UFRJ), Victor Heringer (escritor), Viviana Bosi (professora do IFCH/USP), Walder Virgulino de Souza (professor do Departamento de Teoria do Teatro/Unirio).

E, por fim, gostaríamos de agradecer especialmente a Isadora Travassos e Jorge Viveiros de Castro, que foram muito além da produção editorial e abraçaram de fato a edição destes depoimentos, trabalhando incansavelmente, e à generosidade, ao companheirismo e à paixão filológica das colegas de Casa Rui e amigas de muitos, muitos anos, Ivette Maria Savelli, Laura do Carmo, Marília Lutfi e Nadia Seckler, que nos momentos críticos da revisão final viraram fins de semana e noites seguidas, lendo e revendo conosco estas mais de duas mil laudas.