

CULTURA DIÁLOGOS
BRASILEIRA
HOJE

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 Sússekind

Chefe do Setor de Editoração

Benjamin Albagli Neto

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

Edição de texto: Flora Sússekind e Marília Soares Martins

Entrevistas suplementares: Marília Soares Martins

Preparação e revisão de texto: Rachel Valença e Rosalina Gouveia

Equipe de pesquisa biobibliográfica: Flora Sússekind, 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 Sússekind, Marília Soares Martins e 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 Sússekind e Tânia Dias. — Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

3 v.

1 e-book em formato pdf (520 p.)

ISBN 978-85-7004-388-7 (v. 1)

1. Cultura — Brasil — Séc. XXI. I. Sússekind, Flora, org. II. Dias, Tânia, org.

CDD 306.0981

Leticia Krauss Provenzano
CRB-7/6334

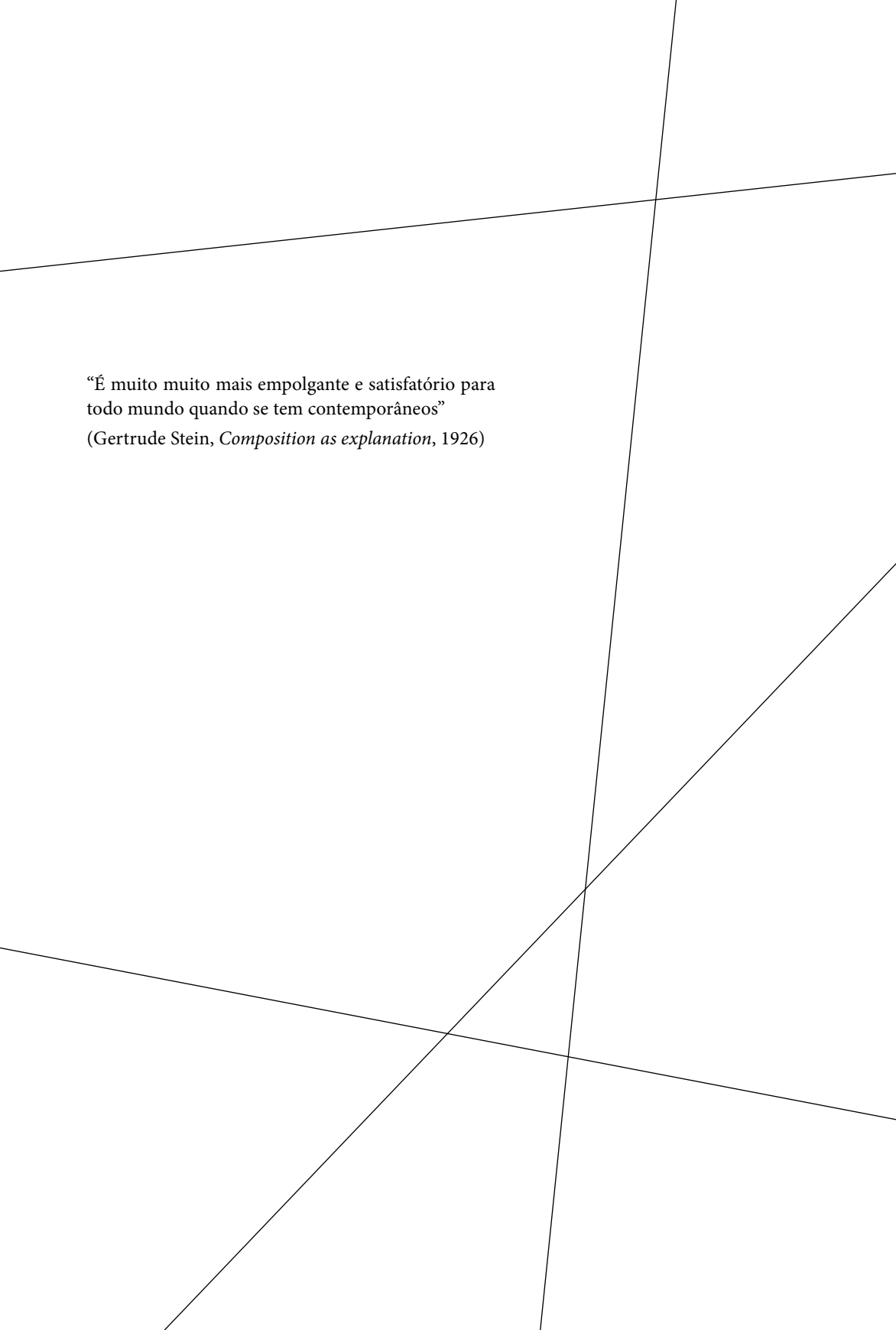
CULTURA BRASILEIRA HOJE

DIÁLOGOS

Organização Flora Süssekind e Tânia Dias

Fundação  Casa de Rui Barbosa

1

The background of the page features several thin, dark gray lines that intersect to form a complex geometric pattern. These lines are not parallel and create various triangular and quadrilateral shapes across the white space. One line is nearly vertical, while others are at various angles, including one that is nearly horizontal.

“É muito muito mais empolgante e satisfatório para
todo mundo quando se tem contemporâneos”

(Gertrude Stein, *Composition as explanation*, 1926)

NOTA PRÉVIA (volume 1)

A série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos, depoimentos em dupla e debates reunindo um conjunto expressivo de escritores, intelectuais e artistas brasileiros contemporâneos, e registrados pela Fundação Casa de Rui Barbosa durante encontros realizados pelo Setor de Filologia do Centro de Pesquisa de 2004 a 2017, talvez tenha começado de fato uma década antes, ainda em 1990, no seminário Sobre o Manuscrito, organizado por Flora Süssekind, Helena Cavalcanti de Lyra e Júlio Castañon Guimarães, em particular com o convite a Haroldo de Campos, Sérgio Sant'Anna e Caio Fernando Abreu, para conversas sobre o processo de composição de determinados textos, e sobre práticas e aspectos materiais relevantes no trabalho dos três.

Nessa ocasião, Haroldo de Campos acabara de publicar *Finismundo: a última viagem*, e a sua leitura do texto, seguida de conversa sobre a gênese do poema (que seria divulgada alguns anos depois em livrinho publicado pela 7Letras), sublinharia a urgência da implantação de projeto (já em discussão) de uma intensificação, pelo Setor de Filologia, dos estudos e seminários focados na produção contemporânea. A mesa, durante o mesmo seminário, que reuniu Sérgio Sant'Anna e Caio Fernando Abreu, exercitaria, por sua vez, o formato em dupla desses encontros abertos ao público e interessados na crítica do presente e na ampliação e diversificação da matéria textual e das práticas de registro e arquivamento que deveriam integrar o acervo da instituição.

A realização em 2001 do seminário Vozes Femininas: Gênero, Mediações e Práticas de Escrita, organizado por Flora Süssekind, Tânia Dias e Carlito Azevedo, que contou com depoimentos (aos quais se acrescentariam outros na edição impressa do evento) de Heloísa Buarque de Hollanda, Lu Menezes, Cláudia Roquette-Pinto, Ângela Melim, Zulmira Ribeiro Tavares, Dora Ribeiro e Vilma Arêas, reforçaria a percepção da relevância desses exercícios críticos em presença, voltados simultaneamente para trajetórias mais vastas e para

obras específicas. Três anos depois iniciaria, então, a série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos, organizada, desde 2004, por Flora Süssekind e Tânia Dias.

O intuito essencial da série foi (e permanece sendo) a investigação continuada do estado das artes, da literatura, e do pensamento crítico no país, assim como as formas de interação mútua entre esses campos, e deles com as dinâmicas intelectuais e sociopolíticas em jogo no Brasil desde os primeiros anos do século XXI. Partiu-se, nesse sentido, do pressuposto adorniano de que a arte “só é interpretável pela lei de seu movimento”, e se determina “ao separar-se daquilo por que tomou forma”. Esse foi – e é –, portanto, um projeto que procura pensar a produção cultural e a arte *em situação*, em sua relação com a história presente e com as estruturas e antagonismos da sociedade de que emergem e a que se dirigem.

A dinâmica desses encontros, como se verá em sua versão impressa, costuma estar pautada pelo desdobramento em três momentos, o mais longo dos quais busca dimensão coral. No primeiro deles, os dois depoentes fazem uma apresentação na qual expõem, em geral, as características de cada trajetória, a formação, as singularidades de sua poética e as transformações de sua prática artística. Em seguida, examina-se, quando possível, a interlocução potencial entre essas obras, abrindo-se espaço para o diálogo entre os dois convidados e, por fim, para o debate mais amplo, partindo das perguntas elaboradas por críticos e artistas ligados aos campos de trabalho de cada um, e de questões surgidas no calor da hora e formuladas por integrantes diversos da audiência.

As falas iniciais e as discussões, que, nos primeiros anos, foram gravadas em fitas cassetes e em registros audiovisuais, e, nos anos 10 do século XXI, passaram a ser transmitidas, via *streaming*, no momento de sua realização, estão arquivadas no acervo da FCRB. Como o acesso a esse material seria, ao longo dos anos, reclamado por muitos professores, estudantes, artistas (participantes ou não dos encontros), mostrou-se relevante a publicação em livro dos encontros, corrigidos e, em alguns casos, atualizados por novas informações, anexos e notas explicativas (já que os volumes deverão integrar bibliotecas públicas, acervos escolares e centros internacionais de estudos brasileiros).

Os depoimentos foram, então, transcritos e editados, sem que se procurasse, no entanto, eliminar integralmente os traços próprios à linguagem oral, apenas quando isso pudesse dificultar a compreensão dos encontros e debates, pois nos pareceu importante a percepção da circunstância viva da sua realização. O conjunto desses depoimentos em dupla totalizaria cerca de 2.500 laudas. Isso sem contar com o material iconográfico e com os eventuais anexos. Daí a sua divisão em três tomos. A princípio, pensamos em manter, na edição em livro, a ordem cronológica de realização dos encontros ou em organizá-los segundo certos eixos temáticos, mas a obtenção de auxílio para publicação por parte

do Fundo de Cultura em 2015, e a necessidade de cumprimento de um prazo estrito, levou-nos a optar por uma sequência determinada pela ordem de finalização e obtenção de todas as autorizações necessárias para a publicação de cada dupla. O que acabou resultando, como se verá a seguir, em curioso jogo temporal segundo o qual se contrastam, em cada volume, intervenções dos primeiros anos do século XXI a outras bem mais recentes, não faltando, no entanto, ecos elucidativos conectando discussões por vezes com uma década de distância.

Ao publicar este livro acreditamos estar incentivando a discussão em perspectiva interartística de obras e práticas artísticas e críticas consequentes e de formas de intervenção intelectual no Brasil das últimas décadas. Sedimentando-se, ainda, via projetos como o Cultura Brasileira Hoje, uma ampliação efetiva da inserção da Fundação Casa de Rui Barbosa nos estudos sobre a hora histórica presente e nas experiências artísticas e literárias contemporâneas. Assim, ao lado do seu papel na pesquisa histórica, na preservação museológica e na constituição de acervos literários, fotográficos e bibliográficos, a instituição se afirma, igualmente, como um centro de referência também no que diz respeito à crítica, à intervenção cultural e à produção artística atual.

ANNA MARIA MAIOLINO/SILVIANO SANTIAGO	10
ANA CAROLINA/ANTONIO DIAS	62
ANGELO VENOSA/BERNARDO CARVALHO	106
ARJAN MARTINS/LÚCIA MURAT	150
CARLOS VERGARA/CHICO ALVIM	202
IOLE DE FREITAS/MODESTO CARONE	260
LIA RODRIGUES/ZÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA	306
MARIO NOVELLO/PAULO MENDES DA ROCHA	356
ROSÂNGELA RENNÓ/SÉRGIO SANT'ANNA	402
NUNO RAMOS/VILMA ARÊAS	446

The background is a solid black field. It is overlaid with several thin, white, straight lines that intersect to form various geometric shapes, including triangles and quadrilaterals. One line runs diagonally from the top left towards the bottom right. Another line runs diagonally from the top right towards the bottom left. A third line is nearly vertical on the right side. A fourth line is nearly horizontal at the top. These lines create a complex, abstract geometric pattern.

ANNA MARIA MAIOLINO
SILVIANO SANTIAGO

A série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos teve início num fim de tarde de outono, em 15 de abril de 2004, na sala de cursos da Fundação Casa de Rui Barbosa, reunindo a dupla Anna Maria Maiolino, artista plástica e poeta, e Silviano Santiago, escritor, ensaísta e professor de literatura. E a força desse primeiro diálogo foi fundamental para que o projeto prosseguisse tal como fora pensado inicialmente – como encontro vivo e produção de arquivos audiovisuais que se desdobrassem simultaneamente em depoimentos e exposição de poéticas singulares e em ocasião para uma intensificação da interlocução entre formas diversas de produção artístico-cultural.

A escolha dos nomes dessa primeira dupla envolve, não é difícil perceber, a partilha de experiências geracionais comuns, mas haveria mais do que isso na sugestão de um diálogo entre Anna Maria Maiolino e Silviano Santiago. Pois se há, entre os dois, coincidências genealógicas (como a ascendência italiana) ou biográficas (como o período de exílio voluntário fora do Brasil na mesma época, e respondendo a pressões de um mesmo contexto histórico), há a vida peregrina de Maiolino (imigrante em vários países) e a conceituação de um entre-lugar do discurso latino-americano, por Silviano, há a dimensão corporal, as tensões entre interior e exterior, a sensorialidade, cruciais no trabalho de Maiolino, e de forte rastro, igualmente, na obra de Silviano desde *O olhar*, passando pelo terceiro livro de poemas, incluindo os aspectos satírico-escatológicos de *O falso mentiroso*, assim como a relevância da investigação da “doença” em seu diálogo ficcional com Machado de Assis. E há, é claro, a interlocução pregnant, nos dois casos, com Hélio Oiticica e Lygia Clark, envolvendo refigurações peculiares da dobradiça de Clark tanto na teoria do seu método de escrita por Silviano (cf. *Stella Manhattan* e *Cheiro forte*), quanto no trabalho com verso e reverso, com as dobras do plano, por Maiolino (de que são exemplares, por exemplo, seus *Mapas mentais*).

Depoimentos

ANNA MARIA MAIOLINO: Quero agradecer à Fundação Casa de Rui Barbosa e dizer que é uma honra estar aqui com Silviano Santiago participando desta série de depoimentos. Sei que é uma vergonha estar há tantos anos no Brasil e ainda ter este sotaque e tantos problemas com a língua portuguesa. Peço desculpas.

Nasci na Itália, na cidade de Scalea, na Calábria, em 1942. Tinha apenas 12 anos quando minha família imigrou para a Venezuela e 18 anos quando passei a morar no Brasil. Estou apreensiva, porque não sei bem como falar de uma trajetória de cinco décadas, que alternou períodos de pausa e outros de baixa ou grande produção, utilizando-me de diferentes mídias.

Tenho vivido em vários países, e a consciência de ser imigrante contribuiu e marcou de forma indelével minha obra. Cheguei ao Brasil em agosto de 1960, num momento especialíssimo. Jânio Quadros¹ assumira a Presidência em 1961 e havia renunciado seis meses depois. Comecei logo a estudar como ouvinte na Escola de Belas-Artes e, por sorte e faro, entrei para o ateliê de xilogravura, onde vim a conhecer a obra de Oswaldo Goeldi² e a xilogravura popular brasileira, o cordel. O ateliê de xilogravura naquele momento era visto como centro de excelência do ensino da técnica no Brasil com o curso ministrado por Oswaldo Goeldi, que infelizmente logo depois viria a falecer. Tive aulas com Adir Botelho,³ um excelente professor. Na escola, malgrado

1 Jânio Quadros (1917–1992), político paulista que assumiu a Presidência do Brasil em 31 de janeiro de 1961 e renunciou ao cargo em 25 de agosto do mesmo ano.

2 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 (1863–1944) 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 de 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!*

3 Adir Botelho, artista plástico brasileiro e professor da gravura da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisou extensamente a história da revolta de Canudos e de seu líder, Antônio Conselheiro, para fazer uma série de xilogravuras reunidas no livro *Canudos*, de 2002.

sua tradição acadêmica, a expressão da representação estava se encaminhando para um novo destino. A escola viria a ser o foco carioca de elaboração da Nova Figuração Brasileira,⁴ pois naquele período aí estudavam ou se reuniam artistas como Rubens Gerchman,⁵ Roberto Magalhães⁶ e Antonio Dias.⁷ Estive

Haveria um segundo volume, reunindo trabalhos sobre Canudos, *Canudos: agonia e morte de Antônio Conselheiro*, com reproduções de uma série de desenhos a carvão realizados pelo artista.

- 4 O movimento A Nova Figuração Brasileira foi um grupo de artistas brasileiros comprometidos com a retomada da pintura figurativa. Dele participaram Rubens Gerchman, Antonio Dias, Anna Maria Maiolino, Pedro Escosteguy, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, entre outros. “Opinião 66” foi uma exposição coletiva realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em 1966, com a participação de artistas como Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Carlos Zilio, Lygia Clark, Roberto Magalhães, Antonio Dias, Carlos Vergara, entre outros.
- 5 Rubens Gerchman, artista plástico brasileiro (1942–2008), 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). Participou da mostra “Opinião-65” e da Bienal de São Paulo daquele ano. 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”. Integra o grupo Nova Objetividade Brasileira. Morou nos EUA entre 1968 e 1973, onde foi cofundador do Museu Latino-Americano do Imaginário. De volta ao Brasil, fundou em 1975 a revista *Malasartes* e a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 1976. Da década de 1980 em diante, desenvolveu carreira internacional, tendo participado de exposições em dezenas de países. Foi casado com Anna Maria Maiolino de 1963 a 1971.
- 6 Roberto de Oliveira Magalhães (1940). Pintor, desenhista, gravador, com percurso independente e composições marcadas pelo humor, pelo diálogo com as histórias em quadrinhos e a caricatura, e pelo trânsito permanente entre diferentes técnicas (lápis de cor, bico de pena, aquarela, litografia, xilogravura e pintura a óleo), entre figurações metamórficas de toda ordem e a exploração tanto de um universo explicitamente onírico quanto de apropriações insólitas dos aspectos mais corriqueiros do cotidiano e da vida urbana.
- 7 Antonio Dias, artista brasileiro, nascido em Campina Grande, PB, em 1944. Sua formação incluiu o aprendizado de desenho com o avô, o estudo com Oswaldo Goeldi no Ateliê Livre de Gravura da Escola Nacional de Belas-Artes e temporadas diversas na Inglaterra, na França, em Milão, em Nova York, em Berlim, na Rússia, no Butão, no Irã, na Índia, no Tibete e no Nepal, onde estudaria técnicas de produção de papel e de preparação de pigmentos, usando materiais diversos, o que resultaria numa série expressiva de trabalhos cujo suporte é o papel artesanal. Sua infância nordestina, nômade, morando ora com a mãe, ora com os avós, em cidades diversas entre o sertão alagoano e a orla pernambucana, ao lado das pressões do cotidiano durante a ditadura civil-militar brasileira, parece ter sido fator decisivo no nomadismo que marcaria sua trajetória e que ele mesmo sintetizaria no título de trabalho de 1968 – *Anywhere is my land*. Nomadismo presente não apenas nas viagens constantes, mas na sua exploração de meios diversos – vídeo, fotografia, escultura, instalação, história em quadrinhos, trabalhos sonoros, livros de artista, gravura, super-8, artes gráficas, pintura. Dias teve atuação importante nos movimentos de vanguarda dos anos 1960 e 70, participando de exposições coletivas paradigmáticas desse período de resistência artística, como “Opinião 65”, “Pare!” (1966) e “Nova objetividade brasileira”. Nos anos 1970, se dedicaria, na série *Illustration of art* (1971–1978), à crítica do próprio sistema

presente desde o início no processo de elaboração da nova figuração e participei de exposições marcantes do novo momento da arte brasileira, como foram “Opinião 66” e “Nova objetividade brasileira”,⁸ em 1967, organizada por Hélio Oiticica.⁹ Meu envolvimento com esse grupo era não só uma questão de trabalho, mas de vida também, já que, em 1963, havia me casado com Rubens Gerchman. Com ele tive dois filhos: em 1964, Micael, e em 1966, Verônica.

Para mim, tudo era importante: ser mulher, mãe de família e artista fez parte de um só repertório desde o início. Embora a tematização de uma diferença entre produção masculina e produção feminina seja discutível, acredito que a arte da mulher passou a ser também uma forma de resistência à hegemonia masculina. Esse é um discurso bastante conhecido, que, no entanto, ainda me toca de perto. Sem dúvida, essa postura e minha vida peregrina foram decisivas para que meu trabalho se desenvolvesse como é: uma obra subjetiva, múltipla e híbrida. Eu mesma sou híbrida, com pai italiano, calabrês, e mãe equatoriana. As experiências do meu viver contribuíram na construção de uma obra permeada por contrastes. De um lado, trabalha com o sofisticado, os conceitos, e também se alimenta com o banal do cotidiano socialmente desqualificado, como é evidente especialmente em várias das minhas obras realizadas nos anos 1960. Meu trabalho foi sendo elaborado entre ações e pausas, sempre tendo a certeza do retorno, logo que possível. Aliás, minha única certeza, desde a mais terna idade, foi e é a arte.

de arte (sua produção, circulação e consumo), mantendo essa força de interferência, ao longo de sua obra, como, na década seguinte, no uso metódico de osso, por exemplo, em *Tango* (1985), trabalho em sintonia com a busca dos cadáveres das vítimas da repressão militar no Brasil. Nos anos 2000, na série *Autonomias*, se voltaria para o suporte pictórico em obras-montagens, nas quais trabalha com superfícies conflitantes, desiguais, que parecem expandir a noção mesma de “quadro”. Leiam-se, sobre o artista, entre outros livros, *Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla* (Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. Coleção Palavra do Artista), *Antonio Dias: depoimento*, organizado por Roberto Conduru e Marília Andrés Ribeiro (Belo Horizonte: C/Arte, 2010) e *Antonio Dias: potência da pintura*, de Paulo Sérgio Duarte (Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014).

- 8 “Nova objetividade brasileira” foi uma exposição organizada em abril de 1967, reunindo artistas de diferentes vertentes da vanguarda brasileira da década de 1960, tais como a arte concreta e os movimentos neoconcreto e nova figuração. Essa mostra se apresentou como uma espécie de balanço dos diversos caminhos trilhados pelos artistas participantes, e entre eles estavam Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Carlos Vergara, Flávio Império, Nelson Leirner, Mário Pedrosa.
- 9 Hélio Oiticica (1937–1980), um dos mais importantes artistas plásticos brasileiros do século XX. Foi um dos líderes do Grupo Frente, na década de 1950, e do movimento de arte neoconcreta, na década de 1960. Sua produção artística vai de 1953, com a série de pinturas *Metaesquemas*, passando por séries como *Bilaterais* e *Relevos espaciais*, até 1980, incluindo peças ambientais como a série *Bóldes*, ou peças para vestir como os *Parangolés*, além dos *Penetráveis* e de instalações paradigmáticas, como *Tropicália* e *Éden*.

Na década de 1960, me dedicar à xilogravura significava, para mim, me aproximar do Brasil, ter uma *pertenência* – corrigindo, um pertencimento – que nunca chegou a se completar plenamente. Pois, quando se sai de um lugar que é o seu, que é a sua terra natal, as coisas nunca mais serão as mesmas. Carrega-se um vazio que nunca será preenchido totalmente.

Em 1967, fiz minha primeira exposição na Galeria Goeldi, no Rio de Janeiro, com xilogravuras. Entre elas, estavam: *O bebê*, 1966; *Júpiter*; *O cabeleireiro*, 1966; *Ecce homo*, 1967; e *Glu glu glu...*, 1967. Algumas tematizam a relação com o corpo humano em suas funções orgânicas básicas de alimentação, digestão, elaboradas aos extremos, quer dizer; em preto e branco; direito e avesso, morte e vida. Essa biorientação engloba também o escatológico, que é visível em várias obras realizadas em diferentes momentos da minha carreira de artista, como no desenho/objeto *Linha solta*, de 1975; as bocas que aparecem no filme super-8 *In-out (antropofagia)*, de 1973–74, e de forma mais explícita no vaso sanitário que aparece na xilogravura *Glu glu glu...*, de 1967; e de certo modo aparecerá também nas séries de instalações *Terra modelada*, iniciada em 1994.



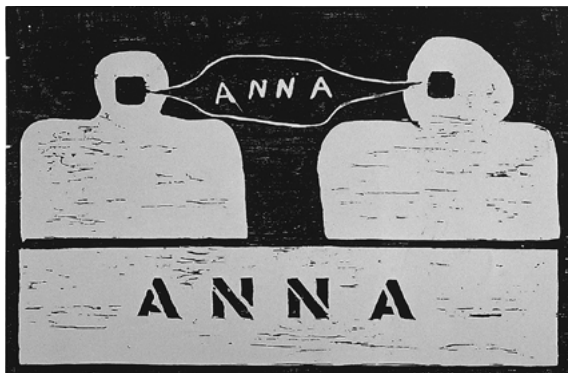
Anna Maria Maiolino. *O bebê*, 1966. Xilogravura, 66 x 48 cm. Coleção da artista. Foto: acervo da artista

Outro tema marcante e seminal é: o oco e o cheio, também ligado ao universo feminino, que aparece primeiramente no objeto de parede de madeira recortada e pintada *A espera*, de 1967. Essa obra mostra uma mulher na janela, de onde pende um varal de roupas postas a secar. A janela torna-se um lugar de fronteira do oco e do cheio, do dentro e do fora. Décadas depois, reaparece com essa motivação a série de esculturas moldadas *A sombra do outro; É o que falta, Ausentes, Uns & outros*, iniciada em 1993 e que segue em processo até o momento.



Anna Maria Maiolino. *A espera*, 1967/2000. Tinta acrílica e tecidos sobre madeira, 128 x 123 x 30 cm. Acervo: Cifo, Miami, EUA. Foto: acervo da artista

A palavra escrita é um dos elementos que compõem vários dos trabalhos da década de 1960. Ela é um signo a reforçar o discurso do trabalho e trata de não deixar dúvida à vista daquilo que é representado, feito cartilha para crianças, e que também servirá de título para as obras. Já nos últimos trabalhos a escrita é repertório integrante do significante da diversidade do discurso da obra, como na xilogravura *ANNA*, de 1967. O argumento dessa xilogravura é meu próprio nome. Trata-se de um autorretrato em forma de palíndromo, uma palavra que pode ser lida indiferentemente de frente para trás e vice-versa. A palavra Anna é um enunciado que indica uma ausência, já que está no lugar da figura. Ao longo dos anos que se seguiram, o exercício com as palavras se desdobrará de várias formas. Eu percebia que estavam prestes a acontecer grandes mudanças na minha obra. De fato, logo depois, abandonei a figuração.



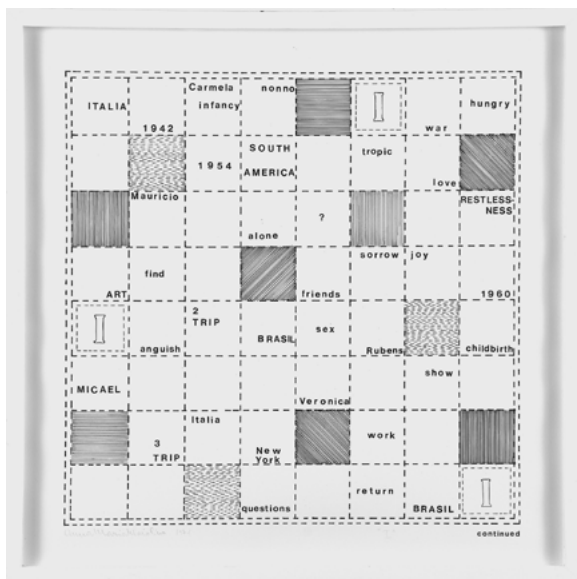
Anna Maria Maiolino. *ANNA*, 1967. Xilogravura, 66 x 48 cm. Coleção da artista. Foto: acervo da artista

Em 1968, fui morar em Nova York com as crianças e Rubens Gerchman, meu marido, porque ele tinha recebido uma bolsa de estudos. Foi quando comecei a escrever poesia. O papel era o meio mais ao alcance da mão para me expressar dentro de um espaço e um tempo tão saturados de obrigações e afazeres domésticos. Os primeiros dois anos foram difíceis, no que concerne à adaptação à cidade e à realização do meu trabalho, tendo que cuidar de duas crianças pequenas. Foi Hélio Oiticica, que era nosso hóspede, a me sugerir que levasse sempre no bolso um caderninho para anotar ideias, esboços. Pois bem, comecei a escrever misturando todas as línguas que falava e as que mal falava. Mas Hélio disse-me: “Não se preocupe com isso, escreva, vá em frente” e me animou com sua grande generosidade, agregando: “James Joyce revolucionou a língua inglesa porque era irlandês”. Essa estadia de Hélio na nossa casa nos possibilitou uma maior aproximação e foi também quando Silviano Santiago o conheceu.

No último ano nova-iorquino, trabalhei em um estúdio de desenho têxtil, tentando conseguir minha desejada independência econômica. Nunca tive a pretensão de tornar-me uma escritora, apesar de alguns poemas terem sido publicadas no livro *Vida afora*, editado pela crítica Catherine de Zegher¹⁰ e pelo The Drawing Center, de Nova York, em 2001. A escrita me importava porque me ajudava a organizar o pensamento e funcionava como rascunho. Tanto

10 Catherine de Zegher, curadora, crítica e historiadora da arte holandesa, atual diretora do Museu de Belas-Artes de Gent (Bélgica). Autora (e curadora) de *On line: drawing through the twentieth century* (1910–2010), *Mona Hatoum: beyond the violence vortex into the beauty vortex* (2011), *Anne Teresa De Keersmaeker: violin phase* (2010), *Eva Hesse drawing* (2006), *3 x abstraction: new methods of drawing by Hilma af Klint, Emma Kunz, and Agnes Martin* (2005), *The stage of drawing: gesture and act. Selected from the Tate collection* (2003), *Anna Maria Maiolino: a life line/Vida afora* (2002), *Untitled passages by Henri Michaux* (2000), entre outros trabalhos.

é que alguns desses apontamentos poéticos acabariam virando filmes super-8, mas, sendo eu uma artista plástica, encaminhei o exercício com a palavra em tantas outras direções. O papel passou a ser visto como plano, corpo, matéria. Ele não era mais somente um receptáculo compositivo.



Anna Maria Maiolino. *Capítulo I*, da série *Mapas mentais*, 1971. Nanquim e letraset sobre papel, 50 x 50 cm. Coleção da artista. Foto: acervo da artista

Em 1971 a poesia desdobrou-se, dando início às séries de *Mapas mentais*¹¹ produzidos entre 1971–1974. Os primeiros dois são intitulados: *Capítulo I* e *Capítulo II*, em que a folha do papel, anteriormente quadriculada, recebe nos quadrados palavras que substituem as imagens. Como num tabuleiro de xadrez, que nos permite uma leitura próxima da poesia concreta, aparecem: “Trip; return; restless-ness; 1942; South America; war; hungry; Sex; work; art; nonno; I”.

Como o papel tinha adquirido uma realidade material, passei a elaborar com ele trabalhos próximos da escultura, objetos de parede encerrados em caixas de madeira com vidro, que denominei de *Desenhos/ Objetos e Projetos/ Construídos*, 1971 a 1977. Exploro, nesses trabalhos, o plano do papel, o direito, com cortes e dobras na superfície, fazendo que sua parte de trás, o avesso, se incorpore à obra. Essas práticas estão muito próximas dos processos dos artistas neoconcretos. Foi essa experimentação intensa com o suporte do papel, com verso e reverso,

11 A série *Mapas mentais* acompanha Anna Maria Maiolino por um extenso período, que vai de 1971 a 1999.

negativo e positivo, que aproximou essas séries da obra de Lucio Fontana.¹² Com esses trabalhos, busco poetizar o cheio do vazio, o espaço interior, enquanto Lucio Fontana, com suas obras do *Concetto Spaziale*,¹³ através do corte pictórico, trabalha um espaço maior, um espaço infinito, livre.

Eu e Gerchman não éramos exilados em Nova York, mas era como se fôssemos. Todos os artistas latino-americanos que vivíamos ali de alguma forma assim nos sentíamos, devido às ditaduras que imperavam em nossos países. Depois de dois anos e meio, voltei, em 1971, para o Rio de Janeiro com as crianças, separada de Rubens.

A década de 1970 foi significativa no que concerne à experimentação e à utilização de diversas mídias que se apoiavam em duas produções poéticas paralelas. Numa, o trabalho de ateliê propriamente dito, com seus suportes artesanais, especialmente o desenho. Noutra, um olhar sobre o mundo, querendo entendê-lo por intermédio da arte, com os filmes e instalações. Esses serão também uma forma de resistência à censura do regime militar que vigorava no Brasil. A partir desse momento, meu trabalho veio se construindo, utilizando vários meios devido à minha grande curiosidade e pelos meus múltiplos interesses, em que prevalecia a experimentação, mais que uma busca formal. Portanto, a escolha de um material ou mídia não depende de uma preferência de meio, de técnica, mas sim porque essa técnica naquele momento é a mais adequada para aquela obra, ou porque ela é a que mais me seduz naquele momento.

Realizei a série de *Livros/Objetos*¹⁴ entre 1971 e 1976. Os últimos, *Trajatória I*, *Trajatória II*, *Ponto a ponto*, *Percursos* e *Na linha*, foram executados com os mesmos signos gráficos e as mesmas indagações dos *Projetos/Construídos*, de 1971–1976, e *Desenhos/Objetos*, 1971–1977, em que a linha de costura, os cortes, os rasgos, juntamente com os elementos tradicionais do desenho, convivem. Excluindo o livro/objeto *Na linha*, que, uma vez aberto, tanto é livro como também se transforma em uma escultura, os outros nos permitem uma leitura de frente para trás e de trás para frente, num tempo circular. A linha virtual, desenhada, junto com o fio de costura, expressa um tempo infinito nos múltiplos espaços das folhas que ficam presentes nas mãos do espectador. Na lombada, na virada das páginas, o passado e o futuro escorrem no presente. O tempo desliza nas superfícies das folhas de papel que se configuram como

12 Lucio Fontana (1899–1968), desenhista, pintor e escultor italiano.

13 Concepção artística trabalhada por Fontana, a partir da década de 1950, que se caracteriza por uma série de pinturas monocromáticas com fendas ou rasgos nas telas.

14 A série *Livros/Objetos* ocupa anos de trabalho de Anna Maria Maiolino, um período que vai de 1971 a 1976.

“lugares”, superfícies exploradas. Parecem cartografias estelares, aéreas. E em alguns momentos sugerem territórios ocupados pelo infinito.

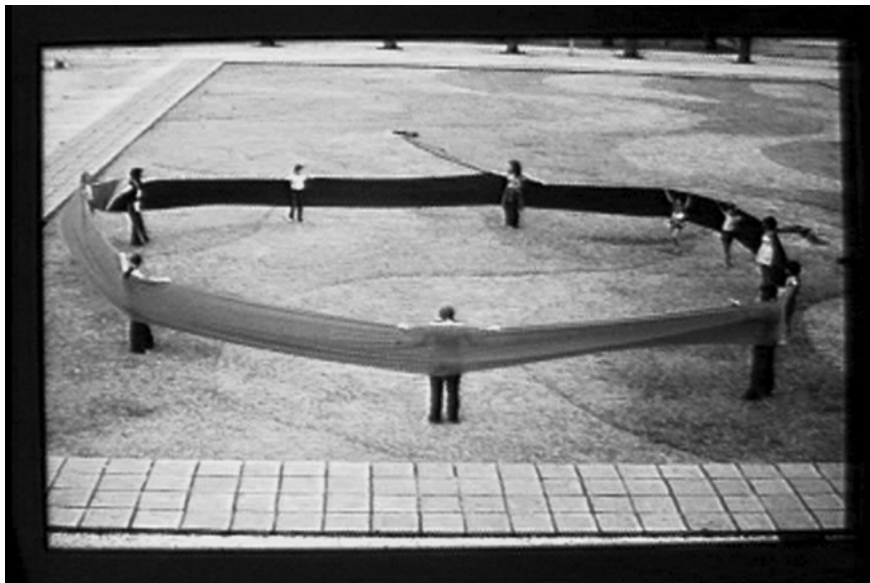
Em todos esses anos, minha obra se desenvolveu em movimentos espirais, ora se afastando, ora se reaproximando de certos pontos de interesse. Quer dizer, a obra se origina em questões primeiras e vitais do viver, sejam elas, na origem, subjetivas, inconscientes, conceituais, espirituais ou políticas. Vários desses aspectos são inerentes a todos e abordados por outros artistas, como a fome, o corpo com o que entra e sai dele. Nós sabemos que, na obra de arte, uma das forças propulsoras é a experiência individual do artista e que é esta que a torna singular. De modo que a arte acaba por incorporar à própria existência do artista e, por similitude e analogia, à existência de toda a humanidade, que possivelmente poderá se tornar história.

Se o artista é testemunha do seu tempo histórico, como eu acho que deveria ser, também será sua arte produto da vivência com as obras dos outros artistas. Sinto minha obra como um somatório de todos os aspectos do vivido. Fiz, por exemplo, trabalhos que envolviam o corpo num momento em que Lygia Clark¹⁵ estava fazendo a *Roupa-corpo-roupa*; Rubens Gerchman, a *Casa/corpo/cosmos*, Lygia Pape¹⁶ tinha

15 Lygia Clark (1920–1988), artista mineira, figura de frente do movimento neoconcreto, conhecida por suas esculturas, pinturas, instalações e performances. A série *Roupa-corpo-roupa: o eu e o tu* é de 1967. Nessa série, uma mulher e um homem se vestem com uniformes de tecido plastificado e capacetes que cobriam os olhos; o homem veste o macacão da mulher e ela o do homem.

16 Lygia Pape (1927–2004), gravadora, escultora, pintora, cineasta, professora e artista multimídia, cuja trajetória se iniciou no abstracionismo geométrico (sob influência de seus estudos com Fayga Ostrower e Ivan Serpa), tendo participado da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, em Petrópolis, em 1953. Ligada ao Grupo Frente (1953), núcleo do concretismo no Rio de Janeiro, expôs as xilogravuras *Tecelares* (série abstrato-geométrica na qual explora formalmente a textura e os veios da madeira) em mostra do grupo realizada no MAM-RJ em 1955. Participou, igualmente, da I Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e no Ministério da Educação e Cultura, no Rio, em 1956–1957. Em fins dos anos 1950, se juntaria à dissidência neoconcreta, que, no caso de Pape, apontou no sentido do questionamento dos suportes tradicionais e da intensificação da integração entre obra e espaço real, da relação entre arte e vida e da dimensão participativa no trabalho artístico. É nesse sentido que se podem compreender seus balés neoconcretos, apresentados em 1958 e 1959, assim como seus primeiros livros-objeto, como o *Livro-poema* (composto de xilogravuras e poemas) ou a trilogia *Livro da criação*, *Livro da arquitetura* e *Livro do tempo*, concebida entre 1959 e 1960, à qual se acrescentariam o *Livro da luz* (também conhecido como *Noite/Dia*) e o *Livro dos caminhos*, obra em processo iniciada em 1963 e concluída em 1976 (constituída de diagramas cromáticos da criação em sua relação com o fluxo temporal). Igualmente significativas de sua reorientação estética são as experiências participativas, como *O ovo*, objeto penetrável apresentado em 1968 no evento “Apocalipopótese”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e *Divisor*, pano (de 30 x 30 m) com perfurações, estendido, em 1969, numa favela carioca. Realizou, também, uma série de filmes experimentais, entre eles o vídeo *La nouvelle création* (1967) e o curta-metragem *O guarda-chuva vermelho* (1971), sobre o trabalho do gravador Oswaldo Goeldi. Nos anos 1970, idealizaria as *Ttéias*, instalações nas quais fios e linhas configuram desenhos quase invisíveis no espaço. A primeira delas seria concebida em 1979, as demais versões apenas a partir da década de 1990. A dimensão mais diretamente política do seu trabalho se

feito *Divisor*.¹⁷ Parece que havia uma preocupação comum a todos os artistas nesse período, mas é claro que as obras de cada um respondem a ela de modo particular.



Anna Maria Maiolino. *Construção e jogo*, 1973. Coleção da artista. Foto: acervo da artista

Para fazer uma leitura da minha performance *La construction-jeu*, de 1973, que a seguir deu origem a um audiovisual com o mesmo nome, é necessário pensar nos trabalhos desses outros artistas e ao mesmo tempo perceber, nesse meu trabalho, como se processa a diferença, pela presença da linha e sua relação com o desenho. A performance foi primeiramente realizada nos jardins do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Trata-se de um trabalho lúdico, sensorial e de

evidenciaria em exposições como “Eat me: a gula ou a luxúria?” (1976), que tematizaria a mulher como objeto de consumo, nas caixas criadas por ela — como a *Caixas de baratas* (1967), onde, numa caixa de acrílico transparente, com um espelho ao fundo, o espectador se vê refletido junto de uma série de baratas ali armazenadas, ou, ainda, em suas diversas releituras do *Manto tupinambá*, ora uma bola antropófaga de plumas, da qual saem restos humanos, ora imensa nuvem de fumaça vermelha pairando fotograficamente sobre o Rio de Janeiro, ora, como em 2002, na instalação *Carandiru*, como uma cachoeira vermelha que escorre para uma base com o formato de um manto tupinambá.

- 17 *Divisor*, de Lygia Pape, é um gigantesco lençol branco com várias frestas recortadas, de modo que várias pessoas possam vestir simultaneamente esse pano, que fica à altura do pescoço, e possam com ele caminhar, dançar, fazer ações conjuntas, parte de uma performance coletiva. A peça é de 1968 e foi usada em diferentes ocasiões, como parte de exposições de Lygia Pape.

espacialidade. Do jogo participaram várias pessoas adultas e crianças. Foram utilizados quatro rolos de tecidos de cores diferentes de 90 cm de largura por 30 m de comprimento. Os rolos de tecido trabalham na dupla função de espaço-superfície e de linha. Os participantes constroem situações num moto-contínuo de variações. Os panos transformam-se, envolvem os corpos, para logo mais se tornarem linhas. Os pontos nas linhas claramente evidentes são os corpos dos participantes que colaboram para formar estruturas vivas e mutantes. Acredito que, se o artista é fiel e honesto consigo mesmo, sempre terá poder de criar obras singulares e com diferença, mesmo quando ele elabora questões comuns a outros artistas.

A série com fotografias – *Fotopoemação* – foi iniciada em 1973, produzida e desenvolvida diretamente com imagens inspiradas pelos meus poemas escritos. Em outros momentos resultam da organização de imagens tiradas diretamente dos filmes super-8, dos vídeos, de *making of* destes e de performances, que foram realizados, em muitos casos, com a colaboração de fotógrafos amigos. Ultimamente, as fotografias são de minha autoria, tiradas com câmera fotográfica digital. Essa série de obras, além de se constituir em desafio de labor poético, é também instrumento eficiente de inovação e de liberdade. Resulta de ver o entorno, uma forma de pensar as coisas do mundo, na tentativa de transformar o que vivemos em consciência, num movimento operacional poético da conduta.

Nos anos 1970, como forma de resistência, as artistas mulheres reagem produzindo imagens com carga autobiográfica e subjetiva, em muitos casos utilizando seus próprios corpos. A produção feminina da arte silenciada nos tempos surge nessa época, colocando em xeque o modelo hegemônico masculino da produção artística. Finalmente o feminino abre espaço para as suas práticas que, historicamente, tinham sido vistas como produtos inferiores. Temos Ana Mendieta,¹⁸ de Cuba, e Martha Rosler,¹⁹ nos Estados Unidos. No Brasil, temos Lygia Pape, Lygia Clark e Anna Bella Geiger.²⁰ São dessa época os trabalhos fotográficos que realizei entre 1971 e 1979, como *É o que sobra*, 1974;²¹ *Por*

18 Ana Mendieta (1948–1985), artista cubano-americana, exilada nos EUA a partir de 1961, realizou uma série de performances na década de 1970, chamada *Siluetas series* (1973–1980), fazendo experimentações com *land art*, *body art* e arte performática, criando um gênero denominado por ela de *earth-body-works*.

19 Martha Rosler, artista americana que trabalha desde a década de 1960 com suportes variados, entre eles vídeos, fototextos, performances e instalações.

20 Anna Bella Geiger, artista carioca, nascida em 1933, que trabalha com gravuras, pinturas, fotografias, desenhos e *assemblages*; professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio.

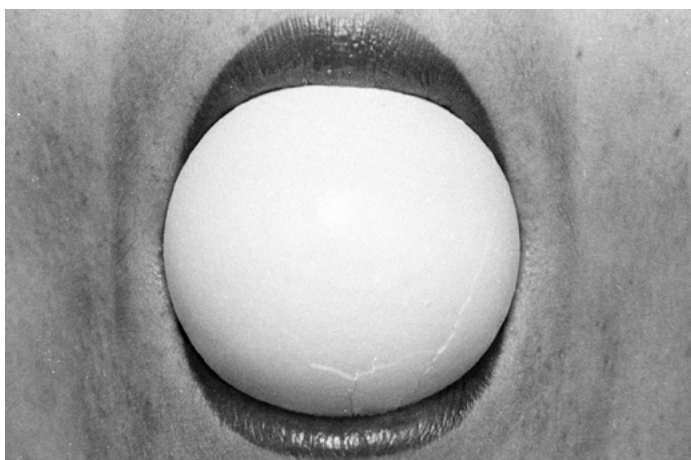
21 Em *Fotopoemação*, numa sequência de três fotografias, a artista aparece cortando a língua e o nariz com uma tesoura.

um fio, 1976; *Alta tensão*, 1974;²² *De... para...*, 1974; *Aos poucos*, 1976; *Entrevistas*, 1981. Também nessa década dei início à realização dos filmes super-8.



Anna Maria Maiolino. *É o que sobra*, da série *Fotopoemação*, 1974. Fotografias analógicas, 167 x 53 cm. Coleção da artista. Foto: Max Nauenberg/acervo da artista

Meu primeiro filme, *In-out (antropofagia)*, de 1973–1974, tem uma narrativa não linear. Os personagens são uma boca feminina e uma masculina, que articulam uma tentativa de fala-não-fala, num diálogo que não acontece, pois, mesmo o filme sendo sonoro, não há fala. É nesse filme que o ovo aparece pela primeira vez no meu trabalho, como objeto real na boca feminina, com sua forma branca e ovalada, um organismo vivo que se articula com o dentro e o fora.



Anna Maria Maiolino. *In-out (antropofagia)*, da série *Fotopoemação*, 1973–1974. Fotografia analógica (*making of* do vídeo super-8 *In-out (antropofagia)*), 25 x 38 cm. Coleção da artista. Foto: Max Nauenberg/acervo da artista

22 Trata-se de uma bandeira que trazia uma caveira branca no centro, como uma espécie de alvo para exercícios de tiro.



Anna Maria Maiolino em sua instalação *Estado escatológico*, 1978, na ocupação “Mitos vadios”, em um terreno baldio na Rua Augusta, São Paulo. Coleção da artista. Foto: acervo da artista

Em 1978, o tema da fome é retomado com o trabalho *Monumento à fome*, que fez parte de “Mitos vadios”, uma ocupação coletiva de um terreno baldio por artistas, organizada por Hélio Oiticica e Ivald Granato, na Rua Augusta, em São Paulo,²³ como resposta à 15ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1979, que estava então alinhada com os militares e a censura. Também foi montada a instalação *Estado escatológico*, que vinha sensivelmente completar o primeiro trabalho, já que ironiza a pretensão de consumo da classe dominante, da elite e do mercado, que buscam dar *status* até a uma necessidade tão básica como a defecação. O trabalho consistia de diferentes qualidades de papel higiênico pendurados no muro do terreno baldio. Desde o papel higiênico mais caro, seguido em fila de outros de qualidades inferiores, até o mais barato, passando por papel de jornal, papel de pão, e finalmente até a folha de uma planta.

Em 1979, apesar da abertura política iniciada no governo do general Ernesto Geisel,²⁴ havia um clima de medo com a chegada ao poder do general João

23 Hélio Oiticica participa com uma performance no evento “Mitos vadios”, em 1978. No entanto, o evento foi organizado pelo artista plástico brasileiro Ivald Granato, num estacionamento em São Paulo. Ver: BONISSON, Marcos. *Hélio Oiticica em Nova York (1970–1978): experiência em campo ampliado*. Niterói, 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Universidade Federal Fluminense, 2013.

24 Ernesto Geisel (1907–1996), presidente do Brasil entre 1974 e 1979.

Figueiredo.²⁵ Foi nessa época que, graças ao consulado francês, com um grupo de artistas que moravam no Rio Janeiro, criamos um *artists space* na Aliança Francesa de Botafogo. Seria um espaço para discutir livremente a produção artística e também expor ao público nossos trabalhos. Tivemos muitas dificuldades inicialmente em gerenciar o espaço, porque a censura introjetada em nós era de tal ordem que dificultava discutir nossos propósitos e como desenvolver as atividades. Maria do Carmo Secco e Amélia Toledo²⁶ eram alguns dos nomes que participavam do projeto. Foi ali que expus *O mascarado* e *Prato do dia* e montei pela primeira vez a instalação *Arroz e feijão*. Esta consistia de uma grande mesa posta com pratos brancos sobre um mantel preto no meio da sala. Nos pratos encontra-se terra onde as sementes de arroz e feijão germinados crescem e ressaltam a vida e sua resistência diante das adversidades. As metáforas com o alimento e sua falta são a um tempo um convite à reflexão e uma provocação. De fato, um terço da humanidade come demais, enquanto dois terços morrem de fome. No dia da inauguração, nos quatro cantos da sala havia quatro mesas brancas postas em que, junto com o público, comíamos arroz e feijão.



Anna Maria Maiolino. *Arroz e feijão*, 1979. Primeira montagem da instalação na Aliança Francesa de Botafogo, Rio de Janeiro. Coleção da artista. Foto: acervo da artista

25 João Baptista de Oliveira Figueiredo (1918—1999), o último presidente do período do regime militar, que governaria o país de 1979 a 1985.

26 As artistas plásticas brasileiras Maria do Carmo Secco e Amélia Toledo participaram, em 1979, de uma exposição coletiva chamada simplesmente “Artistas”, nesse espaço da Aliança Francesa, no Rio de Janeiro.

Quando saí de Caracas, em 1960, meus professores me alertaram para a importância de ir para um país em que havia um grupo de artistas que fazia arte experimental. Entrando em contato com a arte brasileira, achei que a grande facilidade que possuem seus artistas para a experimentação em parte era devida a existir aqui um descompromisso iconográfico com a arte do passado, já que o Brasil começa com o barroco, que antecede a modernidade. Fiquei especialmente tocada com a forma como é experimentada a liberdade de expressão, tão desprovida de convencionalismo, mesmo durante aquele momento duro e difícil, com a repressão da ditadura militar. Também, me surpreendia a forma como era vivido o lado lúdico e sensorial do corpo, em relação com a obra de arte. Surpreendia-me, sobretudo, com a poesia concreta e com o neoconcretismo, quando tive contato com as ideias que orientaram esses movimentos.

O conceito de antropofagia, por exemplo, foi decisivo para a realização de muitos dos meus trabalhos. Ele me ajudou a alcançar uma experimentação determinante para a elaboração de um pensamento estético que talvez não tivesse sido possível de outro ponto de vista. Sem o contato com essa vertente de pensamento brasileiro, minha obra certamente seria outra. Além disso, havia o privilégio de conviver com Lygia Clark e Hélio Oiticica, quando eu ainda era muito jovem, uma garota de 24 anos. Recordo que foi um pouco antes da “Nova objetividade” que Lygia passou a nos visitar com certa regularidade. Surpreendia-me ouvi-la falar da imanência e de como a poesia se manifesta no ato do fazer, Sendo o ato de fazer a própria obra, sem separação entre o sujeito e objeto... O ato poético como uma fusão... E também o vazio pleno... E a potencialidade de estar sendo. Somente muito mais tarde tive a inteira compreensão da complexidade do seu pensamento.

De 1978 a 1981, trabalhei com desenho têxtil em indústrias do Rio de Janeiro e São Paulo, e em 1980 acabei por me empregar numa estamparia, o que me obrigou a quase parar com minha produção de arte. Entretanto, nesses anos e enquanto durou o emprego, eu me obrigava a ter sempre à minha espera uma folha de papel sobre a mesa e, mesmo que fosse por alguns minutos, desenhava todos os dias. Foi um recurso que, de certa forma, me ajudou a não perder totalmente meu processo criativo, apesar de meu espaço-tempo ter se reduzido ao mínimo. Depois de uma década rica em experimentação, como fora a de 1970, sentia-me em uma situação lamentável. No entanto, mantendo o papel sobre a mesa, acabei realizando a série de desenhos *Cartilhas*.

Nesse ano, realizei, na Rua Cardoso Júnior, no Rio de Janeiro, diante do meu ateliê, a performance *Entrevidas*. Sobre os paralelepípedos da rua e a calçada foram espalhados centenas de ovos de galinha naturais. Os transeuntes não tinham outra opção a não ser caminhar entre os ovos, um campo minado de fragilidades de vidas. Diante do ovo, arquétipo de vida por excelência, estamos

em frente à dicotomia vida-morte. Essa performance e a instalação com mesmo título foram idealizadas em um momento sensível da vida nacional: a abertura democrática. Mas a ditadura ainda vigorava no nosso país. Com a abertura se delineavam no horizonte novas possibilidades de esperança e de liberdade, mesmo que o retorno à democracia ainda não se tivesse consolidado e se vivesse em um estado de incerteza. Literalmente pisando em ovos.

Os acontecimentos sociais e políticos daquele momento em que o Brasil e a América Latina se encontravam colocaram em xeque minha arte. Com isso, fui tomada por dúvidas e entrei em uma crise existencial e de trabalho. Foi quando reencontro o artista argentino Victor Grippo e, em 1984, passo a viver maritalmente com ele, entre Buenos Aires e Rio de Janeiro. Nesse ano chego a Buenos Aires e encontro a Argentina de luto, com dor. Por toda parte, se ouvia falar dos desaparecidos e das mães da Praça de Mayo, vítimas da ditadura militar daquele país. Todos nós, latino-americanos, éramos sobreviventes da mesma catástrofe. Finalmente uma brisa de democracia soprava por toda a América Latina. Contudo, o sonho socialista fora perdido. O pior passara. Como explicar a tristeza que perseverava na minha alma? Ainda mais, exacerbava o meu mal-estar meu compromisso com a arte da contemporaneidade, sua velocidade e fragmentação me exasperavam. Necessitava encontrar um caminho que levasse minha arte a algo maior. Utopicamente ansiava pelo TODO. Lentamente, em Buenos Aires, volto ao trabalho. Eu, que nunca havia sido pintora, começo a pintar a óleo em transparências. Sentindo-me perdida, fiz o caminho de volta: trabalho sobre o suporte tradicional da tela. A pintura, mais que um desafio, era uma escusa para a reflexão e para entender a mim mesma, a vida e o destino do trabalho. Tenho consciência de que me encontrava em um momento particular. Consigo administrar minha crise naquele estado meditativo de pintar a superfície sem uma imagem anteriormente definida. A ação pictórica seguia meu curso interno do tempo, sem me importar com o processo histórico da arte. O que importava era o trabalho das pinceladas repetidas até o paroxismo, que construíam a imagem para logo destruí-la e não para a finalização da obra. Alguns poucos trabalhos chegam a ser concluídos. Entre as transparências de um espaço quase etéreo, apareceu pintada a forma simples, o “0” (zero) como “raiz de diversidade”, que, para os hindus, é “anterior à realização, a aura do nada”.

Separei-me de Victor Grippo em 1989 e voltei ao Rio de Janeiro. As respostas ao trabalho com a pintura virão nesse ano, quando começo a realizar esculturas moldadas em que utilizo a argila na primeira etapa do processo. Então, passo a valorizar e a compreender o quanto foram importantes para minha obra aquelas práticas pictóricas de infinitas pinceladas. Finalmente, saio da ação pictórica restabelecida e, colocando literalmente a mão na massa, na terra, na argila, dei início a uma série de esculturas moldadas, técnica antiga e tradicional que

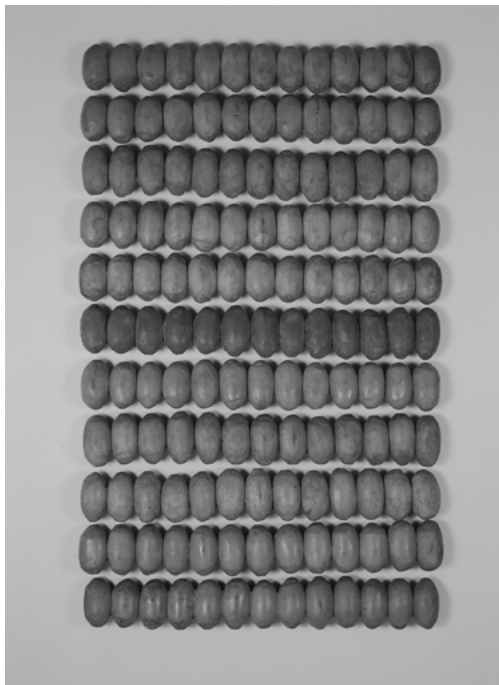
se desenvolve em três etapas. Primeiro, a realização do modelo do objeto em argila, o positivo; segundo, a execução do molde em gesso, o negativo; e terceiro, o positivo final em gesso ou cimento ou metal.

Em 1993, o encontro com a argila foi fundamental e me reconectou com as infinitas pinceladas pictóricas anteriores. Pois pelas possibilidades táteis do barro me dei conta de que era possível manter uma relação processual com os materiais. As formas básicas, na medida do homem, realizadas pelas pulsões através da ação das mãos sobre a argila permaneciam à vista do espectador na sua materialidade, não desapareciam como as pinceladas pictóricas. Passei a incorporar ao meu vocabulário os arcaicos processos de elaboração da argila, denominados cobrinhas ou rolinhos. Assim como os cortes, bolinhas e amassados dessa técnica, que, multiplicados infinitamente, ficavam armazenados no corpo da escultura depois de concluído o processo de moldagem em gesso ou cimento. Essas formas-segmentos eram realizadas cada uma com molde único. Intitulei esse trabalho *Esculturas-instalações*. Na verdade, o que existe nessas instalações é um anseio imanente de totalidade, que, na tentativa de alcançá-la, de escapar do mal-estar da fragmentação da arte contemporânea, acaba paradoxalmente acumulando fragmentos. No processo do trabalho sobra uma semivontade satisfeita, na medida em que, parcialmente, o desejo “do todo” se cumpre, na possibilidade do devir do trabalho, mas não na sua conclusão, pois o trabalho permanece em aberto, em processo, acumulando segmentos, fragmentos. No espaço do trânsito processual articula-se uma potência de vida que se transforma no percurso do tempo.

Um, nenhum, cem mil é o título de minha primeira escultura-instalação. Havia escutado várias vezes meu pai falar dessa obra de Luigi Pirandello²⁷ e achei que era apropriado para ela. Pois os segmentos repetidos iguais e diferentes, lado a lado, são de difícil identificação. Vemos *Um*, que na similitude com os outros se torna *Nenhum* e na multiplicidade se torna *Cem mil*, como tudo que está na natureza, pois aqui encontramos uma obra de conteúdo natural, minhas pulsões que a realizaram e a natureza terra. A repetição obsessiva de segmentos nas *Esculturas-instalações* de início me parecia um trabalho louco e alienante, mas, na intimidade do processo, o trabalho foi se apossando de novos e importantes significados para meu entendimento, como a repetição e a diferença no eterno retorno tão lindamente explicado por Deleuze.²⁸

27 Luigi Pirandello (1867–1936), poeta, romancista e dramaturgo italiano. A obra aqui referida é *Uno, nessuno, centomila*, romance de 1926, da qual há edição brasileira: *Um, nenhum, cem mil*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

28 Gilles Deleuze (1925–1995), filósofo francês, um dos maiores pensadores do século XX, autor de *Lógica do sentido* (1969), *Diferença e repetição* (1968), *A filosofia crítica de Kant* (1963),



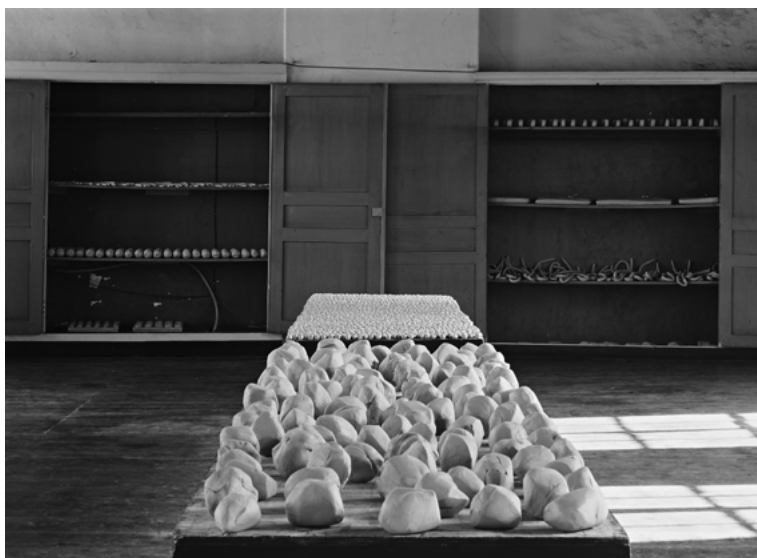
Anna Maria Maiolino. *Um, nenhum, cem mil*, 1993. Cimento moldado, 145 x 61 x 6 cm. Coleção particular. Foto: acervo da artista

É evidente que esticar o tempo, retomar a prazerosa fadiga do trabalho e o acúmulo de energia gasta, a entropia, são as bases conceituais em que estão apoiadas essas obras junto com a verdade original do primeiro gesto, que nos revela a matéria com suas possibilidades.

Às *Esculturas-instalações* se seguiu a série de instalações *Terra modelada*. Essas instalações foram consequência da vontade de realizar obras escultóricas com maior número de segmentos, em menor tempo. Elaborei no mesmo local de exposição grandes quantidades de argila. Logo a seguir, ela cumprirá seu dever natural: ela desidrata, petrifica-se, volta a ser pó. Ao pó, se acrescentarmos água, teremos novamente uma excelente massa elástica para seguir trabalhando. A forma dessas obras é sempre cambiante, decorrente do trabalho sensorial das mãos e processual sobre a argila, longe do simbólico e do alegórico, pois pretendem estar em um espaço real. Pois é o que é: trabalho. Por analogia o espectador poderá encontrar pasta, alimentos ou dejetos, contudo não é esse

O bergsonismo (1966), *Francis Bacon: lógica da sensação* (1981), *Cinema-1: a imagem-movimento* (1983), *Cinema-2: a imagem-tempo* (1985), entre outras obras.

meu propósito. Há de se ter em conta que todas as massas úmidas apresentam similaridades, que poderão ser enganosas. Seguramente, diante dessas obras, o espectador encontra o TRABALHO e a entropia, que resgata a memória coletiva do trabalho; dignificam-se, assim, até aquelas ações do trabalho cotidiano, mais irrelevantes, do próprio espectador. Foi no fazer que o homem originou suas culturas; portanto, essas obras se revestem da sagrada repetição de todo trabalho da mão do homem. Essas instalações conspiram contra a produção massificante e mercantilista do trabalho da nossa sociedade de consumo. Nesse sentido, elas se revestem das experiências insubstituíveis do ser, na sua afirmação positiva de existir.



Anna Maria Maiolino. Instalação *Muitos*, da série *Terra modelada*, 1995. Exposição "Inside the visible", Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Bélgica. 500 kg de argila moldada *in situ*. Coleção da artista. Foto: acervo da artista

E, para terminar, falo da importância que o desenho teve e tem no conjunto de minha obra. Já que ele está sempre à mão, é de fácil aproximação, não necessita intermediários ou mediação. A relação é direta entre o eu e o papel. Meu encontro com a materialidade da argila também modificou minha relação com o desenho, com as séries *Marcas da gota* e *Codificações matéricas*. Desenho pintando gotas de tinta sobre o papel, a mão segura a folha de papel no ar, como um capitão segura o timão do navio. A gota escorre, deixando seu rastro, precipitando-se na superfície do papel, atraída pela força da gravidade. Movimento a folha no ar e aproveito o acaso, o rastro deixado pela gota. Quando esta não

obedece, aproveito as marcas por ela realizadas. Colaboram para a realização do desenho as propriedades do papel, a umidade e secura do ar, meus próprios impulsos e a força da gravidade. São, afinal, resultados de experiências. Seria minha vontade e desejo de experiências o “princípio vivente” da base combinatória da estrutura desses desenhos, assim como das séries *Esculturas-instalações* e *Terra modelada*?



Anna Maria Maiolino. *Sem título*, da série *Marcas da gota n° 2*, 2002. Tinta acrílica sobre papel, 57 desenhos, 32 x 24 cm cada. Coleção da artista. Foto: Mark Ritchie/acervo da artista

SILVIANO SANTIAGO: Meus agradecimentos pelo convite e pela acolhida. Quero dizer, antes de mais nada, que, quando recebi o convite, não sabia que se tratava de encontro tão sério. Só há dois dias foi que mudei de opinião: se o convite vem da Filologia da Casa Rui, não pode ser uma brincadeira de fim de semana, tem de ser algo mais sério. E aí eu virei para mim e falei: se for uma reunião mais séria mesmo, estou roubado, porque como é que eu vou falar sobre a minha obra? Quer dizer, neste momento, com minha idade atual, estou sendo mais empurrado pelo vento da vida do que tenho vento pela frente. E sendo empurrado pelo vento, quase não tenho mais controle sobre os acontecimentos. Foi aí que me lembrei duma passagem de Roland Barthes²⁹ que sempre me

29 Roland Barthes (1915—1980), ensaísta, semiólogo, crítico literário e professor francês, autor, entre outras obras, de *O grau zero da escrita* (1953), *Mitologias* (1957), *Sobre Racine* (1963), *Sade, Fourier, Loiola* (1971) e *A câmara clara* (1980).

tocou muito de perto. Ela está na *Análise estrutural da narrativa*. Quem sabe se não podemos começar a conversar hoje por meio dela. Roland Barthes dizia que os monges budistas conseguem enxergar na cabeça de um alfinete todo o universo. E pensei assim: então, essa é a solução. Tenho que pedir a vocês que se transformem em monges budistas e que enxerguem na cabeça de dois alfinetes – que vou lhes apresentar – minha obra.

Estou querendo dizer que a solução chegou sob a forma de leitura de dois trechos de um romance meu, publicado em 1985, intitulado *Stella Manhattan*. Pela escuta dos dois trechos, espero sinceramente que vocês possam perceber a presença de algumas pessoas que me ajudam a tramar meu discurso ficcional. Num dos trechos em questão, essa pessoa tem nome, o teórico e escritor francês Georges Bataille.³⁰ Refiro-me em particular ao livro *La notion de la depense* [*A noção do gasto*]. Então, por favor, tenham um pouco da pessoa e do seu livro na cabeça e muito de monge budista. O trecho a ser lido deve durar mais ou menos uns dez minutos. Em seguida, devo ler um trecho mínimo do romance, de quatro, cinco minutos.

Quero lembrar um determinado momento da minha vida e da trama do romance. Nesse romance, tento recapturar o ano de 1969, lembrar o momento em que convivi com Anna Maria Maiolino, Rubens Gerchman e Hélio Oiticica, em Nova York. Esse romance, repito, se chama *Stella Manhattan* e se passa, como anuncia o título, na ilha de Manhattan. Então, vou ler o primeiro trecho. Não é tão pequeno assim, dez minutos mais ou menos.

Às vezes acontece que, quando vou enchendo de leite uma xícara, a mão deixa de me obedecer e continuo a despejar o leite vendo que a xícara já está cheia, que o pires está transbordando pelas beiradas e que o líquido branco está escorrendo pela mesa, ensopando a toalha, emporcalhando tudo, e só paro – se é que se pode dizer que *parei* – quando a caçarola em que esquentei o leite fica vazia na minha mão, pendente como se fosse o regador com que água no fim da tarde as plantas daquele canteiro que recebia o sol o dia inteiro e cuja terra nunca se sentia completamente satisfeita com a quantidade de água que despejava. Espero que saia mais água do regador, espero e não sei, e aí me dou conta de que a ação de aguardar tinha acabado, embora a terra sedenta do canteiro precisasse de mais água. Fico com o regador na mão como um pateta e, me lembrando da lógica de desenho animado, tenho vontade de torcer, retorcer o regador para ver se ainda pingam algumas gotas d'água.

Às vezes uma ação – sem que nem por que – canaliza esforço maior do que o necessário para fazê-la, e a ordem de *basta*, silenciosa e obscura, não chega até os nervos, não é transmitida aos músculos que se relaxam então e há um transborda-

30 Georges Bataille (1897–1962), escritor, antropólogo, sociólogo e historiador francês, ligado ao movimento surrealista, autor de *Histoire de l'oeil* e *L'érotisme*, entre outros.

mento inevitável da energia que acaba por tornar imprevisível o fim da ação que se começou a fazer. Sem um fim conveniente que lhe é imposto, de repente a ação sai do plano do real e prático para entrar nas terras do acaso.

Alguma coisa tinha-se desligado da minha vontade. Uma ação existia autônoma do meu arbítrio e era tão representativa de mim quanto a fome matinal que me tinha levado a preparar o café da manhã.

Foi isso que me veio à cabeça em 1978, ao entrar na estação do metrô Odeon em Paris e ao ver os quatro músicos de rua fazer o som transbordar do emaranhado de túneis para a escada em que descia, o som transbordava como o leite foi transbordando da xícara para o pires, do pires para a toalha da mesa.

A música caminhava em ondas avassaladoras para o sul, Porte d'Orléans, para o norte, Porte de Clignancourt, para o leste, Gare d'Austerlitz, e para o oeste, Bois de Boulogne, espichando ou encurtando o passo das pessoas que desciam as escadarias com a passagem já na mão e transpunham as borboletas de entradas, e notei que os usuários do metrô – mesmo os que não paravam hipnotizados pela música que gargarejava pelos túneis em plena tarde de inverno – continuavam os passos mudando ligeiramente a cadência da marcha, caminhando um pouco mais devagar como o cavalo amestrado para a corrida laboriosa do dia a dia e que, de repente, ao cruzar com uma fêmea no cio, se exhibe em elegante trote e já se vê caminhando para seduzir já estando seduzido, sem saber que tinha perdido completamente o rumo, rumo que a partir de então lhe é inculcado pelo dono com o chicote estalando na mão e pelas rédeas estiradas forçando a sua cabeça a reagir para a frente.

Lembro de uma frase de João Cabral que diz que a norma foi dada ao homem, ou melhor, foi inventada pelo homem para assegurar a satisfação da necessidade; o poeta quer dizer que o que sai da norma é desperdício de energia, é energia jogada pela janela dos maus resultados ou no lixo das boas intenções.

Arte não é e nem pode ser norma, é energia desperdiçada mesmo, é alguma coisa, uma ação, por exemplo – não importa agora a questão da qualidade –, que a energia humana produz num rompante e que transborda num vômito pelo mundo do trabalho, pelo universo do útil, com a audácia e inépcia de alguém que, ao despejar leite numa xícara para se alimentar pela manhã, deixa que a maior parte do líquido se desperdice pela mesa.

De repente, reparei mais os quatro músicos no corredor do metrô parisiense e percebi que o melhor deles era o mulato retraído e gordo, bem mais velho do que os outros três companheiros brancos e esfuziantes. Ele tocava um instrumento que devia ser de invenção dele: uma bacia mais funda do que o normal, de boca virada para o chão, servia de base para uma haste de aproximadamente metro e meio de altura. Uma forte corda de metal ligava o alto da haste a um buraco feito no centro da bacia.

O mulato tocava a corda com os dedos, tirando dela o som rouco e intermitente do contrabaixo, enquanto com um dos pés tamborilava o metal da bacia, dando o ritmo de bateria. Ele era todo equilíbrio: uma das mãos segurava a haste e um dos pés o sustinha ao chão.

O louro do saxofone meneava o corpo como se fosse um boneco desses cai-não-cai que quando era criança chamávamos de Gegê em homenagem ao ditador sai-não-sai Getúlio Vargas,³¹ e retirava do instrumento um som medíocre.

O rapaz baixo e moreno da clarineta perdia o ritmo e engolia algumas notas.

E o tecladista – com um órgão portátil nas mãos – caminhava de um lado para o outro na frente dos três como se fosse o saracoteante Mick Jagger³² do metrô, cantando e rebolando com voz estropiada *My Woman*.

As pessoas olhavam para o mulato retraído e mexiam o corpo de acordo com a cadência dada pela corda e pela bacia.

Explodia nele um acúmulo de energia que fugia da norma que satisfaz a necessidade.³³

E agora um pequeno trecho de um diálogo entre um jovem personagem brasileiro, bolsista em universidade norte-americana, e um professor brasileiro que ensina literatura brasileira na New York University. Apesar de a experiência que gostaria de lembrar se passar em 1969, esse diálogo se passa em 1968. Por razões não difíceis de serem compreendidas. Anibal é o nome do professor e Marcelo, o do rapaz, do jovem rapaz.

Anibal não movimenta a cadeira de rodas. Escuta de longe os comentários de Marcelo em aparente descaso, como um marido que, de repente, é obrigado a ficar escutando imperturbável a conversa entre a mulher e o convidado.

“Gosto de Albers.³⁴ E me lembra coisas de Lygia Clark. Só que, na sua série dos *Bichos*, Lygia foi mais longe, misturou a precisão geométrica de Albers com a sensualidade orgânica das bonecas de Bellmer.³⁵ Albers ficou sempre nos jogos tridimensionais dentro da superfície bidimensional. Lygia descobriu a dobradiça que deixa as superfícies planas se movimentarem com a ajuda das mãos do espectador.

31 Getúlio Dorneles Vargas (1882–1954), político gaúcho que foi duas vezes presidente do Brasil. Ajudou a depor Washington Luís, capitaneando a Revolução de 1930 e ocupando a Presidência durante os 15 anos seguintes. Em 1937, fechou o Congresso, prescreveu todos os partidos, outorgou nova Constituição, instalou o Estado Novo e governou com poderes ditatoriais. Nesse período, adotou forte centralização política e criou a Justiça do Trabalho (1930), o Ministério da Justiça e o salário mínimo (1940), a CLT (Consolidação das Leis do Trabalho, 1943), a carteira profissional, a semana de 48 horas de trabalho e as férias remuneradas. Foi derrubado pelos militares em 1945, mas voltou à Presidência na eleição de 1950, eleito pelo PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), que ajudou a fundar. No último mandato, criou a Petrobras. Suicidou-se em meio a grave crise política, com um tiro no peito, na madrugada de 24 de agosto de 1954, dentro do Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, deixando uma carta-testamento em que apontava os inimigos da nação como responsáveis por seu suicídio.

32 Mick Jagger, músico inglês nascido em 1943, líder da banda Rolling Stones.

33 SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 68–71.

34 Josef Albers (1888–1976), artista plástico alemão radicado nos EUA.

35 Hans Bellmer (1902–1975), artista plástico polonês radicado na França, ligado ao movimento surrealista.

Os olhos veem depois para apreciar a combinação que foi conseguida. Que cada um conseguiu.”

Estacionado no mesmo lugar, o professor finge desinteresse pela divagação de Marcelo. Fixa os olhos num ponto misterioso do espaço como se lá estivesse acontecendo o que importava. O resto era circunstancial e, portanto, desprovido de interesse.

“Lygia requer primeiro o tato do espectador”, continua Marcelo, “só depois a visão. O sensualismo do contato do corpo com a obra de arte, do desejo com o objeto para poder melhor compreendê-lo. O ideal é que a obra de arte seja consumida por todos os cinco sentidos ao mesmo tempo.”

Virando-se para o professor acrescenta:

“Quero fazer um poema, um livro, onde a apreensão pelo tato seja o que importa. Pedir ao leitor que pegue as palavras com as mãos para que as sinta como se fossem vísceras, corpo amado, músculo alheio em tensão. Que as palavras sejam flexíveis, maleáveis ao contato dos dedos, assim como antes, na poesia clássica, elas eram flexíveis e maleáveis quando surpreendidas pela inteligência. Quero que a polissemia poética apareça sob a forma de viscosidade. Que não haja diferença entre apanhar uma palavra no papel e uma bolinha de mercúrio na mesa.”³⁶

Era o que eu queria dizer. Muito obrigado.

Debate

ANA MARIA BULHÕES: Foi muito interessante ouvir a fala da Anna, porque eu não conhecia todo o conjunto de sua obra e ela mencionou alguns pontos que me chamaram a atenção, porque estão presentes também na obra do Silviano, sobre quem escrevi minha tese de doutorado, em particular sobre o que nela eu chamei de máscaras do narrador. Anna já disse uma vez que o artista parece ser impulsionado, desde o início, por questões que o comovem, questões para sempre retomadas. Então, queria que Silviano falasse um pouco disso. Que questões seriam essas para ele? Na obra da Anna, a gente tem a impressão de que há algo muito forte, que é a luta com a leitura, com a escrita. Queria ouvir o Silviano falar também sobre esses temas.

SILVIANO SANTIAGO: É muito difícil começar a escrever. Em particular, começar pela comoção, porque ela é algo tão impalpável, e ao mesmo tempo tão traiçoeiro, que a gente fica entre duas realidades difíceis: uma é a abstração imaterial; e, por outro lado, há qualquer coisa bem concreta, que a gente tem certo medo de expressar, em virtude da imprecisão. A comoção para o artista

36 SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*, p. 127–128. O trecho citado faz referência ao abstracionista geométrico germano-americano Josef Albers e ao surrealista alemão Hans Bellmer.

é traiçoeira, não é uma boa amiga. Agora, pode se tornar altamente produtiva por conta do medo. Hoje, uma das coisas que julgo muito importantes para mim é a sensação de medo. Tradicionalmente, o medo é tido como algo que mobiliza as pessoas. Quando estou com medo – e aqui me refiro à figura do artista no seu tempo –, essa sensação pode ser paralisante. Hoje, nós todos estamos com medo. Há inclusive esse *spray* de pimenta, que se usa justamente para paralisar uma pessoa e impedi-la de estuprar alguém, etc. O medo é qualquer coisa que provoca o seguinte: ou você mesmo percebe que está paralisado; ou você usa para paralisar o outro, a fim de que ele não possa agir contra você.

Agora, uma coisa de que me dou mais e mais conta é que o medo talvez seja o elemento mais propulsor de transformação na nossa realidade contemporânea. É o medo que nos leva à audácia. A gente não fica com medo porque cometeu algo de audacioso. O raciocínio vulgar é: você faz algo de transgressor, de audacioso, volta para casa e morre de medo do que fez, morre de medo das consequências, etc. Estou descobrindo que existe uma lógica ao reverso, e aí acho que caio no palíndromo a que Anna Maria Maiolino se referiu. Quer dizer, caminhemos juntos: o medo é algo que dá início a uma ação, e essa ação é de tal forma audaciosa que você retorna ao sentimento de medo; esse retorno, por sua vez, em lugar de deixar imobilizado, incita não só a fazer algo mais audacioso como também a prolongar a cadeia de ações audaciosas. Então, o que a gente acreditava que era construído em cima da coragem, não é; na verdade, é construído em cima do medo.

Estou querendo dizer que a comoção pode ser instigante, sob a forma de medo, entende? Eu tenho medo de ser um artista que comove e tenho medo de ser um artista comovido. Agora, isso não deve ser dado como uma sensação que me imobiliza. Deve ser o quê? Deve significar exatamente minha procura em comover o leitor. De que forma posso comovê-lo? Por uma escrita em que eu possa atingi-lo – como espero que os tenha atingido no curto trecho lido aqui –, pedindo-lhe que tenha contato sensual com minha escrita.

Falo dessa sensualidade que acho que o artista plástico manifesta e que eu descobri em Lygia Clark. É por isso que esse texto está lá no romance e serve para abrir nossa conversa de hoje. Sensualidade que, posteriormente, encontrei no convívio que tive com as obras de Anna Maiolino e de Hélio Oiticica. Quero dizer que é essa sensualidade que se requer do artista plástico e do espectador de arte que eu gostaria de trazer para a literatura. Acho que essa sensualidade, apenas ela, é uma forma de comoção *sui generis*, na medida em que a literatura tem sido muito mais lida pela inteligência do que propriamente pela sensualidade.

É nesse sentido também que comparo o curto trecho lido do romance *Stella Manhattan* à cabeça mínima de um alfinete. Nela é que gostaria que o leitor agarrasse as palavras, sentisse as palavras com o tato. Quero que essa forma seja a que

eu encontro para comover o leitor, pela sensualidade, pelos... – valho-me duma expressão de Murilo Mendes,³⁷ de quem eu gosto muito... – pelos “cinco sentidos num só”. A leitura é o momento em que você consegue que a pessoa tenha os cinco sentidos num só, tenha tato, audição, olfato, visão, paladar, todos reunidos num só. Naquele momento preciso da leitura, acho que o artista chegou a comover o espectador. E, se ele chegou a comover o espectador, repara, ele não fica comovido porque escreveu aquela obra. Ele fica comovido porque comoveu o espectador.

ANNA MARIA MAIOLINO: Acho que fui incorreta quando usei a palavra comoção, ou seja, o que move, o que impulsiona... Silviano tem razão: de certa maneira, a comoção é como o movimento que vem depois do medo, ou seja, é algo que desloca o artista para a criação. Mas não achei naquele momento a palavra certa. Nem sempre é a comoção que leva alguém a criar. Às vezes, é um exercício de inteligência reflexiva. Ou seja, não é só a comoção, são impulsos que levam a uma direção e a uma busca.

PAULO REIS: Quando ouvi Anna e Silviano, lembrei de um livro, *O anjo caído*, do José Gimenez, professor de estética em Madri, de quem eu gosto muito. Ele diz que os artistas são como anjos caídos. E, diante da realidade da vida, o artista deixa o estatuto de anjo, mas ainda não é humano, apenas se torna mais sensível e vai viver o tempo com muito mais intensidade, mais velocidade. Ouvindo os depoimentos desses dois artistas sincronizados com seu tempo, que confessam ter experimentado essa sensação de medo que leva à criação, fiquei pensando em como a questão do tempo é importante, nas marcas do corpo que a Anna coloca tão bem no seu trabalho. Mas acho que falta um dado na vida e na história da Anna que é muito importante: o fato de ser artista mulher, que demorou um pouco para ter o reconhecimento de seu trabalho, porque esse reconhecimento sempre vem a reboque das figuras masculinas na história contemporânea, e na história moderna também. Há o fato de você ter sido casada com dois artistas importantes, que são hoje figuras históricas tanto na Argentina quanto no Brasil. Há o fato de que a feminilidade e a maternidade sempre foram fatores muito presentes na sua vida. Como será que, no seu trabalho, esses momentos de criação se relacionam com os instantes em que você esteve na sombra, de certa forma encoberta por uma figura masculina? São dois grandes artistas, Rubens Gerchman e Victor Grippo.³⁸ Você, como Iole de Freitas,³⁹ que foi casada com Antonio Dias,

37 Murilo Mendes (1901–1975), poeta mineiro, expoente do surrealismo no Brasil.

38 Victor Grippo (1936–2002), artista plástico argentino, pintor, gravador e escultor ligado ao movimento de arte conceitual no seu país. Foi casado com Anna Maria Maiolino de 1984 a 1989.

39 Iole de Freitas (1945), escultora, gravadora e artista multimídia. Estudou design na Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), no Rio de Janeiro. Nos anos 1970, trabalhou em Milão como designer,

por exemplo, compartilharam a casa e a vida com outros artistas, ao contrário de outras mulheres, como Lygia Clark, que não tiveram essa experiência. Como isso influenciou no seu processo de criação?

ANNA MARIA MAIOLINO: Na verdade, sempre achei que a maturidade traria liberdade para mim. Estando livre da ditadura do sexo, eu poderia me permitir dedicação maior ao meu trabalho, o que não acontece quando somos jovens. Queria deixar claro que, em primeiro lugar, nunca hierarquizei o que vinha antes na minha vida, a arte ou o casamento. E, por outro lado, sempre acreditei no meu trabalho. Desde muito nova, tinha absoluta certeza de que seria artista. Por isso, não me arrependo de ter vivido plenamente como a mulher que sou: mãe e avó, apesar de, hoje, ser uma avó mixuruca para meus netos. Quando me separei do Victor Gripo, um artista maravilhoso, estava com 49 anos. Naquele momento, tive consciência de que não poderia mais ter outro relacionamento. Depois da separação, meu grande desafio ficou sendo o meu trabalho, o destino que daria à minha arte, pois já não havia mais desculpas. Foi uma escolha que fiz e, se você olhar meu currículo, os períodos em que fiquei sem os homens são os mais produtivos. Homem dá muito trabalho. Lygia Clark dizia que a arte é sempre feminina e a ação sempre masculina. E eu acho que nós, artistas, somos híbridos, a soma do masculino e do feminino. Mas observo que, quando estou na ação, sou muito homem; e quando estou no amor, sou muito mulher. Então, quando estava casada com esses dois artistas, ambos bons produtores, eles, de certa forma, compensavam qualquer necessidade minha de produzir, mesmo que uma parte de mim estivesse muito angustiada e questionasse minha postura. Não sei se isso acontece com todas as artistas casadas, mas, no meu caso específico, como fui educada para ser mãe de família, sempre que estou perto de um homem, sou doméstica. Eu sou realmente uma doméstica artista, por isso eu disse que não quis abrir mão de nenhum dos meus papéis. Isso é uma coisa que pode ser vista muito claramente no meu trabalho. Estou contente de ter englobado isso no discurso da minha obra. Os homens se foram, os amores acabaram.

Há outro aspecto da vida social e cultural que deve ser considerado, que é o fato de a produção feminina ter sido sempre vista como de segunda categoria. Só há bem pouco tempo ela parou de ser olhada dessa forma. Para ser mais precisa,

na Olivetti, sob supervisão do arquiteto Hans von Klier. Até o começo dos anos 1980, desenvolveu trabalhos experimentais, tematizando a representação do corpo, em fotografia e super-8. Em seguida, passou a realizar trabalhos tridimensionais, como os *Aramões*, estruturas compostas de fios, tubos, serras, tecidos. Ou como as obras de fins dos anos 1990, de extrema leveza, feitas, sobretudo, com materiais semitransparentes. Trabalha atualmente como professora de escultura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage), no Rio de Janeiro. E tem realizado, nas últimas décadas, esculturas de grandes dimensões, em geral ligadas a locais específicos, como a Capela do Morumbi, em São Paulo, e o Galpão Embra, em Belo Horizonte.

essa mudança em relação à produção plástica feminina só acontece nos anos 1960, porque foi quando começaram a aparecer muitas mulheres escrevendo crítica de arte. Então, esse discurso em espiral feminino tem muito a ver com a maneira como a mulher goza. É um gozo em espiral, e não em linha reta, ela se desdobra e não hierarquiza o entorno e os acontecimentos. O discurso feminino foi, até certa época, visto como uma coisa desprezível, porque a mulher nunca conseguia ser ela mesma. Não podíamos falar do nosso corpo. O discurso feminista radical a mim não interessa tanto; o que me importa mesmo é o feminino e a possibilidade de o homem também poder expressá-lo, finalmente. Ainda hoje se percebe esse comportamento excludente, engendrado inclusive dentro de algumas mulheres. Há ainda diretoras de museu valorizando apenas a produção masculina e vendo a produção das mulheres como algo de segunda categoria.

CÉLIA PEDROSA: Silviano é uma pessoa muito importante não só para mim como para uma porção de gente aqui presente. E estou muito contente de estar conhecendo melhor o trabalho da Anna Maria, graças a este encontro promovido pela Casa de Rui Barbosa. Eu tive agora uma visão de conjunto da sua obra e fiquei muito curiosa ao perceber, na sua fala, a presença de várias questões, de várias referências que vieram ao encontro de questões que são muito importantes na obra do Silviano, tanto como crítico como quanto ficcionista. Queria perguntar a ele justamente como é que ele perceberia uma possível relação entre o que ele faz e o que a Anna mencionou com bastante ênfase, que é a importância da sensação de pertencimento. Anna mencionou também o caráter peregrino, o caráter híbrido do que faz. Talvez por causa disso, da importância da sensação, ou da busca da ideia de pertencimento. Em seguida, ela levantou a questão da geminidade... São duas questões também muito importantes no livro *O falso mentiroso*, por exemplo. A questão do gêmeo: trigêmeo, quadrigêmeo, quádruplo, tudo associado à origem familiar. Eu gostaria que você falasse sobre isso.

SILVIANO SANTIAGO: Realmente há várias coincidências entre nós. Estávamos até conversando sobre isso. Eu também sou de origem italiana. Minha mãe é de origem siciliana, meu pai é de origem calabresa, sobrenome Imparato, bastante comum na Calábria. Mas vamos além da questão biográfica. Acho que sua questão é menos biográfica e mais estética, fala de algo delicado na arte contemporânea, que se origina no século XIX, que é questão do duplo.

Há uma enorme literatura sobre a questão do duplo, que pode começar com o romance *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson,⁴⁰ e por aí afora. Acho que, no século XX, a questão básica já não é tanto mais a questão

40 Robert Louis Stevenson (1850–1894), escritor escocês, autor de *Treasure Island* [*A ilha do tesouro*] e *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (traduzido no Brasil com o título *O médico e o monstro*).

dessa oposição, que se traduzia por exemplo pela mulher morena, satânica e a mulher loura, boazinha... Essas oposições clássicas foram corroídas pelo tempo, embora até hoje apareçam no cinema, no teatro...

A meu ver, hoje, a questão do duplo é bem mais complexa, porque fala sobre a fragmentação da identidade. Acho que foi essa a questão que você mencionou, a questão da fragmentação da identidade. Isso acarreta um problema teórico bastante complicado, que não vem ao caso a gente esmiuçar aqui, mas não custa apontar na sua direção. É o questionamento da chamada “representação realista”. É esse o problema básico que a gente tem de tratar, quer dizer, falar do modo como você reproduz a dita “realidade” numa tela ou como a reproduz num livro, etc. Aliás, o problema é bastante quente hoje, com o retorno ao cinema documentário no Brasil. O documentário é um fantasma que persegue uma arte que está sempre procurando dizer que as formas de representação não são necessariamente realistas, ou seja, elas não são conforme a cópia do real. E, nesse sentido, a fragmentação se dá plenamente, quando a representação, isso que nós chamamos de representação ou mimesis, não é realista, no sentido documental do termo. Acho que esse é um dos tópicos mais importantes no tipo de ficção que escrevo, porque a relação do ser (do personagem) com a escrita não pode ser na chave realista. Isso por uma razão muito simples: o próprio do ser humano é não ter identidade fixa, imutável.

A questão da identidade é uma questão constante na minha obra. Não como identidade, retrato três por quatro, que a autoridade prega num documento de identidade. Exatamente por a identidade não ser um retrato três por quatro que você traz num passaporte e em carteira de identidade é que a questão de identidade nos interessa. Ou seja, eu ficciono as identidades como múltiplas. O último livro ao qual você se referiu se chama *O falso mentiroso*. Pois bem: *O falso mentiroso* é exatamente a essência desse tipo de fragmentação a que estou me referindo. Trata-se do célebre paradoxo de Eubúlides de Mileto,⁴¹ um autor do século IV a.C., cuja forma mais simples é: se alguém afirma “eu minto”, e o que diz é verdade, essa afirmação é falsa; e se o que diz é falso, essa afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa, etc.

Vejamos: se você diz uma mentira, e diz que essa mentira é mentira, você está falando a verdade. E a ficção é isso, não? A ficção é você dizer essa mentira – você está ficcionalizando, repara, já não se trata mais da representação realista, você está ficcionalizando, você está inventando. E, nessa invenção, você está dizendo também que ela é ficção. Se você está dizendo que ela é ficção, então ela

41 Eubúlides de Mileto (século IV a. C.), filósofo grego da escola megárica, discípulo de Euclides de Mégara, que teria sido tutor de Demóstenes.

é verdade. Portanto, a ficção acaba sendo um elemento muito mais desconstrutor disso que a gente chama “real” do que propriamente a representação realista. Acho que me fez entender. Você desconstrói muito mais o real por meio de uma representação mentirosa que se diz mentirosa e que, portanto, é verdadeira, do que tentando representar o real tal qual ele é. É isso basicamente uma das propostas que você chamou a atenção que existe na minha obra. É essa a fragmentação da identidade.

E aí, nessa direção, Lygia Clark foi extremamente importante para mim, por meio da noção e do uso da dobradiça, a que comparo a noção e o uso do esquadramento e do reagenciamento do corpo de boneca na obra de Hans Bellmer. A boneca de Bellmer é uma remontagem. Ele remonta pedaços do corpo humano para compor uma nova boneca, que é uma boneca-invenção. Isso quer dizer que ela nada tem a ver com a boneca realista, representada por cabeça, tronco, dois braços, duas pernas, sempre na mesma ordem. A boneca-invenção é diferente. No caso de Lygia Clark, é fazer uso da dobradiça, é dar valor à dobradiça.

Descobri, então, que o mais interessante de um personagem não é exatamente ele ter aquilo que nós chamamos de “coerência psicológica”. Há críticos que dizem: “Tal personagem tem uma grande coerência psicológica...” Ou então: “Você viu como aquele escritor é capaz de emprestar uma grande coerência psicológica na criação de um personagem? O enredo vai assim direitinho, com princípio, meio e fim, tudo direitinho...” Ou ainda: “Fulano construiu aquele personagem maravilhosamente bem, com muita coerência...” Para mim, os personagens são mais interessantes quando eles são compostos por movimentos de dobradiça. No caso de *Stella Manhattan*, por exemplo, o movimento de dobradiça está no jogo feminino/masculino. E é disso que minha ficção trata: numa hora um personagem pode ser homem, noutra hora ele pode ser mulher, noutra hora ele pode... Se vocês quiserem usar uma etiqueta que traduz identidade, é uma identidade falsa...

Isso não quer dizer que o personagem é *gay*... Ou dizer que não importa se é homem, se é mulher, porque ele é *gay*. Por favor, não é esse o raciocínio. A etiqueta *gay* é ridícula. A etiqueta *gay* é ridícula porque ela é uma forma de retrato três por quatro. É uma etiqueta para dizer que aquele indivíduo é *gay*. Não é isso. Para mim, o interessante naquele indivíduo é que ele pode ter uma dupla sexualidade, uma tripla sexualidade, e aí as germinações vão *ad infinitum*. E as perversões também vão *ad infinitum*. Era isso que eu tinha a dizer... Ou a esclarecer [risos].

LUIZ CAMILLO OSORIO: Minha pergunta era para Anna, mas como Silviano falou sobre o medo, vai para ele também. Fiquei meio intrigado com essa noção do medo, e vou explicar por quê. A pergunta tinha a ver com derramar o leite, tinha a ver com essa repetição infinita do gesto pela Anna, da artesanaria até o

cansaço, que é um modo de ultrapassar a técnica, quando se lida com meios muito tradicionais, seja a gravura, seja a argila. A superação da técnica me parece muito importante. Esse excesso, esse leite que vai se derramando, ultrapassa o controle até chegar a um momento poético. E o medo pode ser bloqueador. A questão da hesitação e da precariedade me parece mais interessante. Esse nomadismo entre suportes é também um modo de gastar a possibilidade de um controle sobre a técnica, justamente para chegar a um momento poético que está além da técnica. Esse nomadismo me parece uma aposta muito mais no hesitar do que no medo. E quero tentar entender um pouco mais esse medo que o Silviano menciona, assim como gostaria que Anna falasse um pouco da questão da técnica.

ANNA MARIA MAIOLINO: É a identidade, de que falou o Silviano, o que move o ser humano e não só o artista. Ela, por exemplo, me faz voltar a quem sou e me direciona para onde vou; acho que é ela também que faz que eu continue trabalhando, porque essa busca é infinita, nunca se completa, não me leva a um lugar determinado, apesar da vontade de um dia me ver por inteiro. É essa necessidade do maior que busco trabalhar na obra.

SILVIANO SANTIAGO: Eu tenho que confessar que sou uma pessoa que vive muito por detrás de livros. Quando eu falei de medo, estava por detrás de dois livros. Estava por detrás da obra de Clarice Lispector⁴² e do livro *Le plaisir du texte*,⁴³ de Roland Barthes. Na verdade, eu me dou conta agora de que estava por detrás de três livros, porque me refiro, ao citar Barthes, a um pequeno aforismo de Thomas Hobbes,⁴⁴ que serve de epígrafe a *Le plaisir du texte*. Hobbes começa a sua autobiografia dizendo: “Minha mãe deu à luz gêmeos: eu e o medo.” E Clarice Lispector sacou isso. Sacou demais. E, se você se lembra, a epígrafe de *Le plaisir du texte* é a seguinte: *La seule passion de ma vie est la peur* [A única paixão da minha vida é o medo]. Então, foi a partir daí, do medo como paixão, que eu comecei a raciocinar. De repente, deparo com Clarice Lispector, e o que vou comentar está no texto “Seco estudo de cavalo”, que se encontra na

42 Clarice Lispector (1920–1977), escritora nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira, um dos nomes mais importantes da literatura brasileira do século XX, autora de textos jornalísticos, contos e romances como *Perto do coração selvagem*, *Laços de família*, *A paixão segundo G. H.*, *A hora da estrela*, entre outros livros. Leia-se em *Visão do esplendor*: “Quando eu descobrir o que me assusta, saberei também o que amo aqui. *O medo sempre me guiou para o que eu quero* [grifo nosso]. E porque eu quero, temo. Muitas vezes foi o medo que me tomou pelas mãos e me levou. *O medo me leva ao perigo*. [grifo nosso]. E tudo o que eu amo é arriscado”.

43 *Le plaisir du texte* foi publicado em 1973.

44 Thomas Hobbes (1588–1679), filósofo inglês, conhecido por seu livro *Leviathan*, de 1651, que primeiro estabeleceu a teoria do contrato social, mais tarde retomada por diversos autores.

coletânea de contos *Onde estivestes de noite*, de 1974. Ela vai dizer literalmente que vai assumir mais e mais a condição de cavalo. A condição de audácia na vida, de atrevida, mulher atrevida, amazona, para usar uma etiqueta. E ela se dá conta do seguinte: o cavalo é uma palavra, uma imagem. E aí decide esvaziar completamente a audácia, esvazia tudo. Nesse movimento da linguagem, contra a linguagem, é que está o que eu chamo de medo.

Roland Barthes vai dizer que esse é o momento em que você começa a produzir significantes conformes. O que quer dizer? Significantes conformes – Barthes deixa bem claro – são significantes realistas. Cavalo é cavalo é cavalo. Cavalo não é metáfora, cavalo não é comparação, cavalo não é nada. Não é alegoria, não é símbolo, cavalo é cavalo. E quando cavalo não é cavalo? Bem, isso dá medo. É esse receio que eu tenho de trabalhar. É esse recuo que eu chamo de medo, Roland Barthes chama de medo e Hobbes chama de medo. Por isso eu avisei que estava por detrás de várias pessoas. Esse recuo nosso diante dos significantes conformes é terrível e é por ele que voltamos ao tópico anterior, o da representação realista.

Na representação realista, cavalo é cavalo é cavalo. Você não pode, de repente, fazer com que uma mulher tenha forma de cavalo. Você não pode nem mesmo fazer um centauro. Se você desenhar um centauro, vão dizer que você está trabalhando com mitologia grega, e essa não tem mais a ver com a “nossa realidade”. Já é – e na verdade é – uma fabulação, como gosta de dizer Jorge Luis Borges.⁴⁵ É uma fabulação lógica que contrapõe o realismo, trata-se duma fabulação lógica que não existe. É uma invenção – é isso para Clarice. Nesse sentido, o medo para Clarice – e obviamente para mim, já que eu comecei a aproveitar disso para mim – é uma das graças da literatura. A literatura é um processo de diáspora e um processo nômade, já que você vai lendo, vai viajando, vai incorporando, e isso ficou muito claro quando se falou da água. A água está aí, todo mundo a usa, e aquele que pescar melhor é o que ganha. Não quero dizer que todos estão pescando, que todos estão imitando uns aos outros, ou que todos estão imitando aquele que começou a pescar primeiro... Não sei por que alguém começou a pescar primeiro, mas se todos estão pescando naquele momento, e aí de repente cada um está tirando da água seu peixinho, tem um que tira um peixe maior e mais bonito e mais sedutor e mais excitante, etc. Então, é nesse sentido que essa experiência de trabalhar com a linguagem dos outros para mim é um trabalho fascinante.

45 Jorge Luis Borges (1899–1986), um dos mais importantes escritores argentinos modernos, autor, entre outros, de *La historia universal de la infamia*, *El Aleph*, *El libro de arena*.

E como é que o medo influi? O medo influi através de uma palavra ridícula chamada plágio. Isso é que eu chamo medo. “Ah, não... Isso é plágio!” Então, você se recolhe: “Ih... Não posso falar de Roland Barthes porque eles vão dizer que eu o estou plagiando, ou vão dizer que sou afrancesado, ou que no fundo gosto é de comprar o livro que acaba de chegar de navio de Paris, sou o primeiro na cidade que o tem e vou mostrá-lo para todo mundo, vou para o jornal daí a pouco e anuncio que a palavra da moda agora é... o medo”. Quero dizer, então, que eu me congelo, me congelo totalmente de medo do plágio. Para mim, devo dizer que o plágio é das coisas que mais me excitam. Eu sou um falseador. Sou um falsário. Acho que uma das graças da arte é ser falsário.

Fora disso, o que a gente vai fazer? A gente vai acreditar que é original, que vai ser o primeiro a fazer isso ou aquilo... Qual nada, eu estou falsificando Barthes aqui, estou falsificando Hobbes ali, Clarice mais acolá. E é esse processo de falsário que é muito bonito na arte e é isso que eu gostaria de compreender não mais como uma espécie de prisão – todo mundo acaba em prisões rigorosas determinadas pela crítica historicista –, mas como possibilidade de artistas construírem um determinado campo de trabalho, que é um campo de trabalho generoso. Generoso não no sentido banal que nós usamos, mas generoso na medida em que há convivências, e essas convivências são o que me fascina. São incorporações da linguagem do outro, ou seja, construir uma linguagem híbrida.

ANNA MARIA MAIOLINO: Construir uma linguagem híbrida e construir um novo vocabulário que também é seu.

SILVIANO SANTIAGO: Exatamente. Esse vocabulário novo é uma combinatória. Cada um tem a sua própria combinatória. Pensar que um tem a originalidade da época é uma coisa ridícula. Eu vou falar de literatura, que conheço melhor, ou menos mal. Se você lê, por exemplo, João Cabral de Melo Neto,⁴⁶ detecta aqui Murilo Mendes, ali Manuel Bandeira,⁴⁷ acolá Carlos Drummond de Andrade,⁴⁸ etc. Agora, que Cabral conseguiu ter voz própria, é claro que conseguiu. Conseguiu uma combinatória, que faz sentido.

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 Manuel Bandeira (1886–1968), poeta pernambucano, um dos escritores modernos mais importantes da literatura brasileira (1922–1930), autor de *A cinza das horas* (1917), *Carnaval* (1919), *Ritmo dissoluto* (1924), *Libertinagem* (1930), *Estrela da manhã* (1936), *Crônicas da província do Brasil* (1937), *Lira dos cinqüent’anos* (1948), *Belo belo* (1948), *Itinerário de Pasárgada* (1959), *Andorinha*, *andorinha* (1965), *Mafuá do malungo* (1954), *Opus 10* (1952), entre outras obras.

48 Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), poeta, contista e cronista mineiro, nascido na cidade de Itabira, um dos grandes poetas do modernismo brasileiro, autor de obras fundamentais como *Alguma*

Na poesia de Carlito Azevedo,⁴⁹ por exemplo, tem a palavra *pedra* e, de repente, só nessa palavra *pedra* já está Drummond, já está Murilo Mendes, já está todo mundo. João Cabral de Melo Neto: *Educação pela pedra*. Drummond: “Tinha uma pedra no meio do caminho”. Isso tudo fascina. É fascinante. Isso é o que chamo de falsário, mas, por favor, não pensem que eu esteja aqui defendendo *les faux-monnayeurs*,⁵⁰ os falsos moedeiros-falsos. Estou defendendo os bons moedeiros-falsos. Mas isso já é matéria para a crítica e para a história literária.

CARLITO AZEVEDO: Acabei de ser apedrejado pelo Silviano... Então, me animei a fazer minha pergunta. É sobre *O falso mentiroso*. É sobre algo de que gostei muito no livro, uma parte que parece uma inserção... Parece que o livro já estava pronto e você incluiu uma interpolação, porque aquilo não vai ter desenvolvimento, ao menos não explícito. É um pequeno parágrafo na página 74. É um pedacinho que eu chamaria de “a lógica do mendigo”, seguindo a denominação empregada pelo Silviano. O personagem está passeando com o pai e há um pequeno parágrafo que diz assim:

Naquele dia, lembro, mandou reparar no mendigo, trazia um balão vermelho, atado por um barbante, o balão se sobrepunha a um guarda-chuva verde, aberto em manhã de sol escaldante, não lembro das palavras que disse sobre o balão e o guarda-chuva, lembro como concluiu a conversa. Na aparência, balão e guarda-chuva não combinavam. Os dois por sua vez não combinavam com o mendigo, muito menos com o ambiente praieiro; para o maltrapilho, balão vermelho e guarda-chuva verde tinham nascido um para o outro, formavam um par perfeito, luxo só, não podia eleger um em detrimento do outro; a lógica do mendigo é correta, a contradição está na cabeça do observador.

O que eu gostei... é o seguinte: em cima do guarda-chuva tem um balão e a gente vai ver, alguns episódios depois, os meninos transformando a camisa de vênus da fábrica em balões dentro do banheiro. Além de fazer parte da lógica do mendigo, eu também liguei isso a outra lógica, que seria a do Lautréamont,⁵¹ que dá uma definição do belo como sendo o encontro de um guarda-chuva e

poesia (1930), *Sentimento do mundo* (1942), *Rosa do povo* (1945), *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1954), *Lição de coisas* (1964), entre outras.

49 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.

50 Referência ao romance do escritor francês André Gide (1869–1951). *Les faux-monnayeurs*, de 1925.

51 Conde de Lautréamont era o pseudônimo de Isidore Lucien Ducasse (1846–1870), poeta uruguaio que viveu na França, autor dos *Cantos de Maldoror*.

uma máquina de costura em cima de uma mesa de operação. Isso é parecido com o que pensa o mendigo. Só que o mendigo juntou o balão e a máquina de costura... É mais difícil colocar a máquina de costura em cima do guarda-chuva, então ele colocou o balão. E eu achei interessante também um verbo que você usou aqui. Você não fala que o balão vermelho e o guarda-chuva foram feitos um para o outro. Você fala: “Para o maltrapilho, balão vermelho e guarda-chuva tinham nascido um para o outro”. E vai ser a primeira vez que se trata de uma pessoa que não é daquela família. Ou seja, trata-se de alguém de uma ordem diferente, porque ele é o sequestrado, ou adotado, ou aquele que nasceu do travesseiro... Mas o balão vermelho e o guarda-chuva, que pertenciam a sistemas diferentes, acabam descobrindo que podem ter nascido um para o outro. Então, isso que você chamou de “lógica do mendigo” eu achei que, na verdade, poderia ser aplicada ao livro todo. Num romance que se passa basicamente num ambiente de elite, há um pequeno parágrafo que é a única entrada social fora desse ambiente, a não ser por outra interpolação, que é a do porteiro. Tanto assim que você fala que quem quiser pode saltar aquele capítulo. A lógica do mendigo tem a ver com isso de juntar coisas dos outros. Afinal o mendigo é montado de pedaços de outros: o sapato que pegou daquele ali, a roupa que pegou daquele outro... A lógica do mendigo é um pouco a ordenadora de *O falso mentiroso*?

SILVIANO SANTIAGO: O problema todo é simples. Esse romance é um *tour de force* inacreditável, se você for até a página final. Não existe, em momento algum do longo texto, o uso de adversativas – mas, porém, todavia, contudo, entretanto. Como não existe o uso de adversativas, a convivência do balão com o mendigo é tranquila. Veja, por exemplo, quando a gente diz a frase: Ele traz um balão lindo, mas o guarda-chuva é feio... Meu interesse era construir um discurso em que não há adversativas. E, na medida em que não há adversativas, é um discurso constantemente contraditório. Ele se constrói a partir da contradição. Ele se constrói a partir de um amálgama de coisas contraditórias. E, na medida em que ele se constrói num amálgama de coisas contraditórias, ele pode ser muito rápido, porque o que atrasa o raciocínio – é o que eu tento dizer no livro – é o fato de que infelizmente na linguagem humana existem adversativas. Se não houvesse adversativas, nossa comunicação seria muito mais simples: eu queria ir ao cinema, mas está chovendo. O que é que você quer dizer afinal? Você quer ir ao cinema ou você está com medo da chuva? Entende? A adversativa atrasou o movimento do texto. Então escrevo: eu quero ir ao cinema e está chovendo. Quero que o raciocínio não seja atrasado pelo fato de que as coisas brigam entre elas, que um balão briga com um guarda-chuva, que por sua vez vai brigar com um mendigo, e por sua vez os três vão brigar com o

fato de ele, mendigo, estar caminhando no calçadão da Atlântica. Essas coisas são enumeradas, não tem adversativas nessa enumeração. Essas coisas são enfileiradas no texto, correm uma ao lado da outra. Então, eu digo brincando no final que esse romance não tem nem *perhaps* [risos da plateia].

MILTON MACHADO: Quero voltar à Anna. Meu bisavô se chamava Francesco Ianutsi, sou neto de calabrês... Você várias vezes pediu desculpas pelo seu sotaque. Eu não só não vou desculpar os seus erros de português como vou agradecer a você por eles. Foi a partir do que você chama de seus erros, de suas pronúncias erradas, que eu construí minha observação e minha pergunta. Você, no início, falou de *pertenência*, ao invés de pertinência ou pertencimento. Adorei *pertenência*.

ANNA MARIA MAIOLINO: Eu misturo o italiano, minha primeira língua, o espanhol, minha segunda língua, e português, minha terceira, e tudo vira um esperanto...

MILTON MACHADO: Mas é ótimo... Veja como é que ficou bom *pertenência*. Você trocou o i (de interior) pelo e (de exterior) e criou uma categoria diferente, que é pertencer ao exterior. E me parece uma condição própria, não só nossa, de brasileiros, mas uma condição qualitativa, referente ao fato de você ser uma artista plástica. Silviano falou de Georges Bataille.⁵² Lidamos com a nossa parte maldita, lidamos com o dispêndio improdutivo, lidamos com a mentira produtiva. Isso é, digamos, um acento positivo do seu mau sotaque. Enfim, pertencemos sempre como nômades, exteriores a essa condição de *pertenência*. Agora, há um outro acento aí, um assento, com dois esses, que tem a ver com isso aí que você está falando... Eu vivi durante sete anos fora do Brasil. E foi a época em que mais tive contato com o trabalho de Anna Maria Maiolino, que conheço desde a década de 1960, quando a gente convivia nessa nossa *pertenência* comum. Eu nunca vi tanto o seu trabalho, Anna, quanto nos sete anos que passei fora. Só que vi seu trabalho fora do Brasil. Eu vi, por exemplo, uma palestra da crítica sul-africana Griselda Pollock⁵³ sobre Anna Maria Maiolino. Ela mostrou um vídeo sobre seu trabalho que eu nunca tinha visto no Brasil. Vi a capa de um catálogo importante com essa imagem dos ovos, com você pisando em ovos. Vi várias exposições suas, vi várias referências ao

52 Sobre Georges Bataille, ver nota 30, p. 32.

53 Griselda Pollock, crítica e historiadora da arte sul-africana, nascida em 1949, professora de história social e crítica da arte na Faculdade de Artes, Humanidades e Culturas e diretora do Centro de Análise Cultural, História e Teoria da Universidade de Leeds, na Inglaterra. Autora de *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories* (1999), de *After-Affects / After-Images: trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist* (2013), *Charlotte Salomon: the nameless artist in the theatre of memory 1941–2* (2017), entre outros estudos.

seu trabalho lá fora e comecei a conviver com uma nova artista. Você falou, em algum momento, que você é uma pessoa doméstica... E você disse também que não tem espaço adequado aqui, que não tem gente para ajudar a realizar seu trabalho. No entanto, a gente vê exposições suas em Bruxelas ou em Nova York, onde há muito espaço para exibir suas peças e muita gente para ajudar. Então, a pergunta que faço é política. Temos essa vantagem de não pertencermos a lugar algum, mas aqui temos a desvantagem de jamais pertencer a um lugar que é o do artista brasileiro. Você não é uma artista brasileira nata, mas você é uma artista do Brasil. Eu também me considero um artista brasileiro, nascido no Rio, mas eu tenho muito mais visibilidade em São Paulo do que aqui, por exemplo. A pergunta que eu faria é: como é que você vê esse problema? Você se sente finalmente em casa aqui?

ANNA MARIA MAIOLINO: Como disse no início deste encontro, desde cedo assumi que não queria excluir coisa alguma. Mas também queria dizer que tenho uma formação em artes e que, apesar de preparar uma *buona pastasciutta, perché cucino molto bene* [um bom prato de massas, porque cozinho muito bem], não sou uma doméstica típica. Ressalto que a palavra “doméstica” para mim possui o significado que aprendi com o italiano: tudo o que se refere ao lar e a família, e não um sentido depreciativo e preconceituoso que damos a uma pessoa como “empregada doméstica”. Aliás, no dicionário português, o significado é o mesmo. Não sou doméstica típica, essa é apenas uma de minhas facetas. O que nos diferencia é o fato de eu ser uma mulher e artista, e nessa dupla condição posso me dar ao luxo de ser eu mesma, de assumir tudo o que já conheço e o que ainda desconheço sobre minha subjetividade feminina.

Vivo o sentimento de *pertenência* de forma bem complexa. Quando estou no exterior, por exemplo, e me perguntam de onde sou, demoro a responder, porque sinto necessidade de falar de todas as minhas capas, das minhas realidades internas e externas. Só no Brasil é que respondo prontamente que sou brasileira. E faço isso porque, apesar de essa identificação nunca se completar, foi aqui que desenvolvi meu trabalho e recebi influências decisivas... Sou uma artista brasileira, sem dúvida alguma. A dúvida sobre o que responder quanto à minha identidade vem do fato de eu ser inegavelmente italiana, calabresa, sul-americana, equatoriana, venezuelana, nova-iorquina e também brasileira. Acho que apenas tive sorte de meu trabalho ser reconhecido no exterior, porque sabemos que muitos artistas com obra de qualidade continuam a ser totalmente desconhecidos nos circuitos internacionais.

Desde 1989, durmo e acordo com meu trabalho. Já com os filhos criados e separada do meu último companheiro, meu desafio passou a ser pensar no destino que queria dar à minha obra. Uma das minhas preocupações era me aprofundar na minha linguagem artística. Eu me dava conta de que era a hora

certa para uma reflexão. Se deixasse passar aquele momento, teria que nascer de novo, pois já não teria mais tanto tempo. Apertei o espaço, deixei de ler romances. A filosofia é o que me interessa agora. Foi preciso me concentrar, pois assim poderia dar o pulo que queria. Acho que, quando se trabalha um objeto até seu limite, a possibilidade de se redirecionar a pesquisa da linguagem é bem maior. Alguns pontos recorrentes na minha obra, como, por exemplo, a questão doméstica, são levantados pela crítica estrangeira, num momento em que minha linguagem já está amadurecida e por isso foi possível o resgate de uma série de trabalhos anteriores que já eram bons. Em vez de cópia e plágio, prefiro falar de influência, de contaminação, e penso sobretudo a partir da minha experiência artística.

Vou contar uma história a esse respeito. Encontrei Victor Grippo pela primeira vez quando o grupo de que fazia parte, Grupo de los Trece,⁵⁴ ganhou o prêmio da Bienal de São Paulo de 1977. Havia, entre as obras ali apresentadas, uma que era feita de batata inglesa, alimento de origem latino-americana. Como Victor era químico de formação, ele usa a energia que as batatas soltam quando se decompõem e, por meio de fios ligados a elas, ele fazia funcionar alguns aparelhos. Era muito bonito ver todos aqueles fios enfiados nas cabeças das batatas indo para um monitor de energia. Falei para ele sobre o costume, no Sul da Itália – pelo menos, na Calábria era assim – de se preparar com as sementes um prato germinado. Elas eram postas embaixo da cama para que crescessem iguais, já que a luz se infiltrava por igual. Na Páscoa, o dia da ressurreição de Cristo, esses pratos adornados eram levados ao sepulcro e postos em cima do altar. Depois disso, não encontrei mais o Victor. Fiz minha instalação *Arroz e feijão*, que foi publicada em várias revistas lá fora. É claro que o Victor foi determinante para a instalação *Arroz e feijão*, pois eu jamais teria pensado em trabalhar com elementos vivos se não tivesse tido esse encontro com ele e sua obra. Há uma relação bem direta. Mais tarde, ele fez trabalhos com feijão, só que, ao contrário de mim, ele nunca menciona o diálogo entre nossas obras. E obviamente ele sabia da minha instalação. Não quero com isso diminuir o grande artista que ele é. Mas lidar com o ego, na convivência entre dois artistas, um homem e uma mulher, é muito difícil, muito conflitante. No meu caso, a culpa realmente não é do outro; a culpa é só minha, já que eu realmente viro doméstica.

Foi Catherine de Zegher a primeira crítica estrangeira a se interessar pela minha obra; depois, Griselda Pollock escreveu um texto sobre a instalação *Entrevidas*,

54 O Grupo de los Trece en Arte de Sistema, mais tarde denominado Grupo de CAYC (Centro de Arte y Comunicación), originou-se de uma exposição coletiva chamada “Arte de sistema”, no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, em 1971. Era formado por Jorge Glusberg, Victor Grippo, Luis Bénédict, Jacques Bedel, Alfredo Portillos, Gonzalez-Mir, Vicente Marotta, Leopoldo Maler, entre outros.

comparando-a com a *Gradiva*,⁵⁵ de Wilhelm Jensen, obra literária que é baseada, por sua vez, num relevo clássico, que mostra os pés de uma mulher caminhando, como meus pés caminhavam entre os ovos nesse trabalho. Estou circulando porque fui reconhecida; minha obra passou a ser vista de outra maneira agora, longe da sombra de Rubens Gerchman e de Victor Grippo.

VIVIANE MATESCO: Quero perguntar sobre um aspecto da sua obra do qual você falou pouco aqui: os seus filmes experimentais, como *Super-8* e *Fotopoema*. Eles são do início da década de 1970. Era uma coisa muito nova no Brasil, que poucos artistas, além de você, estavam fazendo então. E me parece que houve pouca recepção do meio artístico brasileiro na época, que apenas hoje as pessoas estão reconhecendo a importância desses trabalhos...

ANNA MARIA MAIOLINO: Nesse caso, a culpa é minha também. Além de sustentar meus filhos, eu tinha que financiar minhas obras, porque naquela época era impossível conseguir um patrocínio e eu nem tentava. Era eu mesma, por exemplo, quem fazia as fotografias dos meus trabalhos. Quem fotografava eram amigos que participavam graciosamente, sem receber pagamento. Como não achava que meu trabalho artístico era mais importante que o doméstico, eu era vista como uma mulher muito esquisita. Não havia hierarquia entre o ato de limpar a bunda do meu filho e fazer o meu filme. Não é que eu quisesse fazer arte das tarefas domésticas. Apenas queria viver igualmente todas as experiências cotidianas. O trabalho artesanal que fazia com o papel me dava satisfação, na minha vida privada, por existir uma mesa onde podia trabalhar; e também economicamente, porque um desenho poderia, por exemplo, vir a ser vendido um dia. Já com os filmes, instalações e fotografia, sabia que o retorno financeiro seria praticamente nenhum, aliás o mercado não existia naquela época para nenhuma modalidade de arte. Realizar filmes e fotografia era pesado do ponto de vista econômico, principalmente para quem estava em processo de formação.

O artista plástico, por outro lado, carrega o mito de que um dia vai ficar rico. Então, até há pouco tempo, todos ganhavam um cachê, menos o artista plástico, não é verdade? Você fazia exposição e, para os organizadores, aquelas obras eram mercadoria consumível. Portanto, não era necessário você, o artista, receber um

55 *Gradiva*, romance do escritor alemão Wilhelm Jensen (1837–1911) publicado em 1903, foi tema de um famoso estudo de Sigmund Freud, intitulado *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen*, de 1907. Tanto o romance quanto o estudo de Freud foram fonte de inspiração para diversos trabalhos de artistas surrealistas. O romance de Jensen narra a história de um jovem arqueólogo alemão que fica fascinado com um baixo-relevo romano da primeira metade do século II, que mostra uma jovem que caminha levantando a barra do seu vestido. A obra é parte do relevo das *Aglaurides*, que está no Museu Chiaramonti, no Vaticano.

cachê. As questões econômicas foram cruciais para mim. E eu mesma mostrei esses filmes muito pouco. Até dez anos atrás, garantir minha sobrevivência era um lado importantíssimo do meu trabalho. Então, como você se equaciona? Em várias oportunidades para exposições, não fui selecionada. E nunca reclamei porque sempre acreditei que se a obra tivesse qualidade ela seria escolhida. E que haveria reconhecimento. Quantos artistas não foram reconhecidos? É claro que se você está vivo e tem um mercado, é ótimo. Isso dá a você um feijão com arroz mais requintado, com linguiça, entende? Mas eu tenho muita culpa nessas questões. As paradas com o trabalho, minha descontinuidade, minha falta de presença e o longo tempo fora do país... Precisava convencer as pessoas de que meu trabalho era bom, era condizente. Agora, eu mesma nunca tive dúvida. Não me acho prima-dona, o que eu sou é uma trabalhadora. Mas tenho consciência de uma coisa: se você tiver paciência, até juntando grãozinhos de areia você terá algum resultado. Se tem dentro de você uma questão, a necessidade da transformação, movida por um ato poético... Está compreendendo? Nunca duvidei do meu destino, daquilo que eu deveria ser. Eu só saberia viver como artista. Então as coisas foram indo. Não sei se respondi a sua pergunta ou se fiquei meio exaltada. Ela toca em questões cruciais que são pertinentes a todos os artistas. Como desenvolver uma obra e, ao mesmo tempo, se manter, porque a construção da obra do artista requer tempo.

MARIA CONSUELO CUNHA CAMPOS: Quero perguntar ao Silviano sobre os personagens Eucanaã, Donana e Samuel, de *O falso mentiroso*, sobre a procedência bíblica deles. Você faz uma releitura, digamos assim, dos personagens do *Livro de Samuel*. Eu gostaria que você falasse um pouco da transformação do Samuel bíblico no seu personagem pícaro Samuel e sobre a questão dos nomes no seu livro.

SILVIANO SANTIAGO: Eu achei a pergunta muito tópica, então permita que eu faça uma resposta mais geral. O que eu acho mais importante discutir é o seguinte: as pessoas, às vezes, acreditam que os livros importantes são os livros de literatura, de filosofia, de história, etc. E, a meu ver, Machado de Assis⁵⁶ nos deu esta belíssima lição: a Bíblia é um manancial de histórias fantásticas e de personagens maravilhosos e os escritores devem se valer da Bíblia. No momento em que você enfrenta um beco sem saída, por que não ler o *Eclesiastes*, por que não ler o *Livro de Samuel*?

56 Joaquim Maria Machado de Assis (1839–1908), um dos maiores escritores brasileiros, crítico literário, dramaturgo, poeta, tradutor, jornalista, contista e romancista, autor, entre outras obras, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899), *Quincas Borba* (1891) e *Memorial de Aires* (1908).

Foi isso que aconteceu comigo. Eu estava num beco sem saída, porque tinha um personagem pícaro e o livro é meio pornochanchada... É um romance cuja metáfora básica é a camisa de vênus, porque o interesse do livro é mostrar como a metade do século XX – um século maravilhoso, de grandes conquistas e de coisas extraordinárias, que teve maio de 1968 por toda parte, etc. – de repente, acabou com um sexo... um sexo profilático... [risos] Essa metáfora pornô existe no romance para explicar o movimento do mundo.

Não queria que ficasse um livro apenas picaresco – e se transformasse em certos livros que existem por aí, de escritores que usam e abusam da escatologia, mas não num sentido grandioso, escatológico também, um discurso sobre o fim dos tempos. Essa é a beleza da polissemia: o discurso escatológico é também um discurso sobre o fim dos tempos. Então, achei importante misturar a uma dramatização pícara (no sentido da novela picaresca espanhola), ao pícaro, ao espertinho, ao safadinho, o escatológico. Dar-lhe um embasamento escatológico. Ele não só é um personagem pícaro como é também um profeta; quer dizer, ele já traz no nome a condição de profeta: Samuel.

ANA CRISTINA CHIARA: Eu não sou italiana. Quero dizer para Anna Maria que a achei interessantíssima e aproveitei demais tudo o que ela disse. Mas minha pergunta é para o Silviano, de quem eu tenho medo. Medo, medo...

SILVIANO SANTIAGO: Paralisante.

ANA CRISTINA CHIARA: Não! Isso me faz atrevida para fazer uma pergunta. A pergunta é a seguinte: essa passagem que você leu de *Stella Manhattan* é linda; mas quero ampliar a compreensão dessa passagem para a questão do artista, do escritor, em geral. Juntando a noção da arte como dispêndio com uma noção que você mencionou certa vez na PUC, a da responsabilidade do escritor.

SILVIANO SANTIAGO: Eu falei sobre isso na PUC. Mas acho que o escritor é também muito irresponsável... Graças a Deus.

ANA CRISTINA CHIARA: Muito irresponsável, pois é. Então, eu queria que você tirasse a adversativa. Como ser um escritor irresponsável, tendo a responsabilidade que você atribui aos escritores que falaram sobre Aids? Eu lembro também uma entrevista em que você fala sobre o perigo de o escritor se tornar um *best-seller*. Queria que você falasse sobre isso.

SILVIANO SANTIAGO: Não sei se tenho muito que dizer... Há uma coisa certa, que é o fato de que todo artista é irresponsável, graças a Deus. O mundo – acho que Anna Maria Maiolino deixou isso muito claro – é o mundo do trabalho. O ideal do artista, a meu ver, é virar trabalhador. É virar operário. Esse é o ideal do artista. Mas, ao mesmo tempo, se ele vira operário, ele se esculhambou de vez. Eu gostaria de ser operário das letras. Sinceramente. Agora, é essa

a realidade do artista. É alguém que já tem uma visão de arte... Há quem seja um artista responsável, que assuma a voz do operário, a voz do sindicato. Isso representa, a meu ver, o que é um artista responsável. Um artista operário, um artista que assimila em si a condição operária. Eu gostaria de ser isso, mas, infelizmente, não dá, porque o artista é também muito irresponsável. A começar pelo Bataille, que nos diz isso desde o início: o artista é um homem da cerimônia, um homem do dispêndio. Por mais que a gente queira e odeie a religião, nós somos religiosos. Alguém falou de anjo, não lembro mais quem... Nós somos anjos, somos anjos decaídos, não tem jeito... Nós somos isso que somos. Gastadores, dilapidadores do tempo alheio. Do vosso, inclusive. Vocês aqui presentes poderiam estar fazendo coisas muito mais úteis na certa, mas isso é que é a beleza. A beleza é uma forma de dispêndio. A beleza é isso, uma forma de dispêndio. Ou então nós não estaríamos trabalhando com a beleza, nós estaríamos trabalhando com outras coisas, fazendo objetos maravilhosos e úteis. A árvore que você fez aí é um dispêndio de madeira, porque aquela madeira já está na árvore. É árvore. Você não precisava daqueles enxertos de madeira para tudo quanto é lado. Não precisava daquilo. Mas precisa. Por quê? Porque a artista está em busca da beleza, não está em busca da natureza. A natureza já está lá, é linda, maravilhosa. Deus é muito melhor do que todos nós juntos. Já está tudo lá perfeito. Agora, a gente quer fazer arte. Essa intervenção pode ter as mais variadas formas, e graças a Deus. Porque também seria chato se todos os artistas fossem iguaizinhos.

Por isso, volto à questão de demarcar lugares, algo que é muito importante para mim. É bom também que haja algum artista que se julgue operário, é bom que exista algum artista que reproduza a voz do partido, seja o PT, o Partido Comunista, não interessa... Por isso, eu odeio, às vezes, esses cineastas que acham que o governo não pode ter seus artistas... O governo pode ter seus artistas. O PT tem direito a ter seus artistas. Assim como também eu posso ter o direito de ser petista e não querer ser um artista do PT. Acho que minha grande responsabilidade política é ser petista e não ser um artista do PT. Agora, a maioria das pessoas vai dizer que a grande responsabilidade é ser artista e ser artista do PT. Eu acho que não. Eu sou do partido, mas não sou partidário. Acho que é isso que é bonito, porque entre mim e o partido existe uma diferença: o que eu produzo se chama beleza e eles não sabem *ainda* o que é beleza. Talvez algum dia cheguem a saber o que é beleza. E cabe a mim, então, ter essa função didática. É uma função didática, sim. Dizer o que é a beleza no mundo. Agora, não vou dizer que o trabalho não seja importante, Deus me livre, o trabalho é importantíssimo. Isso eles sabem direitinho. Tanto que são neoliberais... [risos]. Quer dizer, não é à toa, não é à toa que o PT se tornou neoliberal.

É por causa disso. Eles sabem o peso enorme disso que a gente chama trabalho, o peso enorme que é isso que a gente chama economia, etc. Não é coisa com que a gente possa brincar, como a gente brinca com arte. De novo, o gostoso disso tudo é o lado lúdico do ser humano, que está sendo desenvolvido. É ao lado lúdico do ser humano que a gente está se dirigindo. Porque também uma vida só de trabalho, Deus me livre!

Agora, você falou também na questão de cultura de massas... Em virar *best-seller*. O problema é outro, bastante diferente, e, no entanto, semelhante, no momento em que você, em lugar de produzir beleza, tem o intento de constituir um público, quer um espectador que seja sensível àquilo que você produz, e oferece ao público aquilo que ele está pedindo que você faça. Em lugar de você oferecer ao espectador algo de estranho, algo de inesperado, de original, de bonito, você faz o que ele espera. Você sabe que hoje, por exemplo, está na moda livro de autoajuda. Então eu escrevo um livro de autoajuda... Estou oferecendo ao público aquilo que ele está pedindo. É claro que vou ser um autor de *best-seller*. Se você está com fome e eu dou a você uma banana, obviamente você vai comprar a banana, todos aqui vão comprar banana, porque todos estão com fome. Agora, se eu puder oferecer algo que não corresponda a essa fome... Pode ser linguiça... [risos]. Por falar nisso, só para terminar, há um trocadilho que Jacques Lacan⁵⁷ faz que é maravilhoso. Não sei se você sabe como é que ele escreve a palavra doméstico, em francês. Ele escreve *d' + hommestic*. *D'hommestic*. Quer dizer: o doméstico é sempre o doméstico do homem. E o trocadilho pode até ser conservado em português: *d'homéstico*, talvez, *d'homenstico*. No plural, de homens. Lacan escreve sempre *d'hommestic*. Eu adoro esse trocadilho, porque diz exatamente isso que você está querendo dizer aí o tempo todo.

ANNA MARIA MAIOLINO: Você falava da questão de não querer ser um trabalhador...

SILVIANO SANTIAGO: Não, não é não querer ser. Eu sou um trabalhador. É não ser operário.

ANNA MARIA MAIOLINO: É, porque o operário sempre é um cara que não pode transgredir. Não pode ter desvio.

SILVIANO SANTIAGO: Estamos nos referindo à norma do trabalho...

ANNA MARIA MAIOLINO: É, à norma do trabalho. Mas você disse: Deus me livre de trabalhar o tempo todo...

57 Jacques Lacan (1901—1981), psicanalista francês que revolucionou a psicanálise a partir de sua releitura dos estudos de Freud, da linguística de Ferdinand de Saussure e da antropologia de Claude Lévi-Strauss, autor de *Escritos* (1966), *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1973), entre outras obras.

SILVIANO SANTIAGO: É porque eu acho que se fala de arte pelo dispêndio gratuito...

ANNA MARIA MAIOLINO: É... Você falava e eu questionava a mim mesma. Percebo que, nesse momento, se eu parar de trabalhar...

SILVIANO SANTIAGO: Mas não é disso que estou falando. Estou falando de intermitência. Sabe aquela mulher linda que usa aquela blusa que mostra e não mostra a pele? É disso que eu falo, de intermitência. A beleza está na intermitência, naquele rasgo de pele que você vê de repente, mas não está vendo sempre. Então, não me refiro a “parar de trabalhar”. É essa intermitência que você tem que criar dentro da noção de trabalho. Em certos momentos, isso me seduz enormemente, a intermitência, quando a roupa sobe um pouquinho e você vê um pouco da pele.

FLORENCIA GARRAMUÑO: Silviano, eu vejo em *O falso mentiroso* uma repetição de problemáticas que já estavam antes na sua obra, e há sobretudo uma relação muito forte com *Stella Manhattan*, por causa do sexo e da política. Então, queria perguntar por que você escolheu esses dois fragmentos, dos quais você já falou bastante, essas duas cabeças de alfinete. Num certo sentido, acho que nessas duas cabeças de alfinete está a adversativa que você não quer, há uma certa contradição. São duas cabeças em que você fala daquilo que é a arte para os personagens. São fragmentos semelhantes, mas também são contrários. E sobretudo aquele diálogo entre Aníbal e Marcelo, de *Stella Manhattan*. Você pega a parte em que eles estão falando sobre arte e os dois têm concepções completamente diferentes de arte, que vão ser também concepções completamente diferentes de política. Você poderia dizer por que escolheu esses dois fragmentos tão particulares?

SILVIANO SANTIAGO: Dizer eu não digo [risos]. Não, é claro, perdeu toda a graça. A graça está em... Ou você é monge budista ou, lamento muito, não é... [risos]. Lamento muito. Em todo caso, deixa eu falar uma coisinha divertida. É o seguinte: você está vendo que eu não me repito tanto porque exatamente deixei de usar muita adversativa. Lembro que um rapaz, quando traduziu meu primeiro conto para o francês, virou-se para mim e perguntou: por que você usa tanto “no entanto”? Virei para ele e disse: “Você tem certeza disso?” “Tenho.” “Então, me dá aí o texto que eu vou corrigir.” E ele me respondeu: “Não corrige, porque isso é parte do seu temperamento”. Quer dizer: eu era uma pessoa de “no entantos” e estou deixando de ser, entende? Acho isso legal. Ele acrescentou: “Ficou interessantíssimo em francês; não corta não, porque ninguém aqui usa muito isso, não”. Sabe, acho que é legal a gente trabalhar esses traços. São traços tão altissonantes... Para esses traços altissonantes de estilo é que a gente tem que dizer: “Olhe, não gritem tanto, não gritem tanto”.

E se você está gritando tanto é porque é falso. Se não fosse falso, não precisava gritar tanto. Vamos baixar o tom? A hora em que baixa o tom, você já mudou. Já não é o mesmo. Uma das brincadeiras que eu fiz nesse livro – é uma brincadeira e é verdade – é a de não usar o “no entanto”, ou o “mas”, o “porém”. São todos semelhantes. Então, não há dúvida de que *Stella Manhattan* é um livro de contradições. Até mesmo por isso é que eu me vali da ideia de dobradiça. A dobradiça era exatamente para tentar eliminar a contradição. Ainda guardaria certa identidade, que estaria na dobradiça. Ou naquele “parafusozinho” ali, que possibilita você abrir e fechar a porta. O que me importava no *Stella Manhattan* é que o leitor compusesse o livro assim como a escultura de Lygia Clark. O livro exigia que você compusesse aquela escultura para que ela começasse a existir. Eu me refiro aos *Bichos*.⁵⁸ Ou às bonecas de Hans Bellmer, que também exigem o mesmo procedimento. As bonecas de Hans Bellmer são feitas de adversativas. Naquele momento, eu trabalhava a adversativa, que era uma coisa profundamente minha. Há pouco fiz um trocadilho sem querer, entre sexo e século. Era a questão da sexualidade que aflorava pelo trocadilho. Ela, a questão da sexualidade, tem tudo a ver com a idade. Estou com certa idade, então a coisa já está indo pelo bueiro, entende? [risos] E, à medida que vai indo pelo bueiro, é o próprio altissonante da sua vida que vai desaparecendo, entende? Quer dizer, não vou dizer que eu vire um tipo intimista, não, eu odeio. Não é que você fique intimista, é que você é simplesmente... As coisas não são mais assim... As coisas não são mais cunha, que você enfia numa tora de madeira, para alargá-la e forçá-la a tomar outra forma. As coisas não exigem mais o trabalho da cunha, as coisas são muito mais lisas, as coisas são muito mais pedras roliças, que é uma imagem constante no livro, pedras roliças, pedras que são trabalhadas pela água, e à medida que elas são trabalhadas pela água se transformam em pedras roliças, entende? Quer dizer, você vira um pouco pedra roliça. E por quê? Porque a questão do macho predador, se me permitem, já que estamos falando aqui tanto de sexualidade... O macho predador que você é vai desaparecendo. Quer dizer, você vai se transformando em ovelha, entende? À medida que vai se transformando em ovelha, você vai sendo muito mais dócil em relação à linguagem, você vai sendo muito mais dócil em relação aos temas que trata e vai sendo, por incrível que pareça, e isso eu aprendi com Carlos Drummond de Andrade, menos sexualizado e mais fescenino. O sexo vai existir muito mais nas palavras do que na vida real. O que é lamentável, mas é o sinal mais evidente da velhice. O Drummond usa um verbo que eu acho lindíssimo que é *envilecer*, não é *envelhecer*, é *envilecer*. Você vai se tornando muito

58 Lygia Clark cria, em 1960, a série *Bichos*, esculturas em alumínio com dobradiças que promovem a integração das diferentes partes que compõem o seu “corpo”.

mais vil quando vai envelhecendo. Seu linguajar muda... Você fica muito mais desbocado, se me permitem. Um linguajar desbocado, uma pessoa desbocada, você vai ficando desbocado. É isso que está acontecendo. Lamentavelmente. Porque eu gostaria de ser jovem... [risos].

PATRICIA CANETTI: Silviano falou da quebra de padrão, do transbordar, e fiquei com essa coisa do padrão e do ritmo. Ritmo da vida, da intermitência, da obra. E queria que vocês falassem do ritmo na linguagem. Silviano falou da construção do livro sem as adversativas: isso imprime um ritmo, não é? Tirar adversativas é construir um outro ritmo. E no seu trabalho, Anna, também existe um ritmo com a construção dos conjuntos. Percebo sempre um ritmo de linguagem. Queria que vocês falassem um pouco sobre isso.

ANNA MARIA MAIOLINO: Antes de responder a você, Patricia, queria me desculpar com a Viviane e também com o público. Reagi muito fortemente à pergunta de Viviane, porque ela me tocou muito. Esse é um assunto que ainda me dói muito. Não gostei de reagir daquela forma. É para levar para casa e pensar... Voltando à pergunta da Patricia sobre os ritmos no meu trabalho, acho que eles se dão nas sucessões, nas séries. Acabei não mostrando os *Vestígios e Indícios*, porque já tinha tomado muito tempo de vocês. Digamos que nas serialidades dos desenhos aparecem os ritmos interiores, fazendo parte da vida do próprio desenho. O conjunto das marcas deixadas pelas gotas na série de desenhos *Codificações matéricas* poderia, de certa maneira, ser visto como uma partitura. Mas a mim o que interessa é o ritmo imanente que se manifesta no desenho através das minhas pulsões, totalmente espontâneo e sensível.

Acho que alguns dos desenhos feitos com linha de costura, da série *Indícios*, iniciada em 2000, são suficientes para registrar meu impulso interior e seguem um fio interno que movimenta a mão que costura. Normalmente, faço esses desenhos vendo televisão, o olhar é distante, quase não é utilizado, trabalho com a memória de um ou outro olhar furtivo dado ao desenho e por isso meus olhos quase não seguem o processo de criação. É o que chamo de “mecânica não mecânica”, já que minha mão e meu interior estão ligados intimamente. Eles eram feitos quase às cegas e só de vez em quando dava uma olhada furtiva, o que me faz sempre achar que, com esse método, resolvo de forma mais plena a questão tão intrigante do verso e reverso. Com o movimento da agulha que costura e que vai e vem, ao mesmo tempo trabalho o lado direito e o avesso. Cheguei até a publicar um texto sobre esse assunto. Não saberia como responder à pergunta, porque não é o ritmo trabalhado de forma conscientizada, não é uma escolha, o ritmo não é uma ferramenta de trabalho.

Ao contrário dos desenhos da série *Marcas da gota*, onde trabalho com os atos conscientes de inter-relações materiais dentro de um campo de forças: meus

próprios impulsos, as propriedades do papel e da tinta e a força da gravidade, onde o olhar está presente e, alerta, captura o acaso e o incorpora. A tinta que é derramada sobre a folha de papel é o agente transformador. Aqui um sistema é estabelecido, simples e primeiro, numa estrutura de ritmos, de signos que se relacionam entre si e que sugerem a possibilidade da formatação de uma primeira linguagem.

Grupos de 25 a 30 desenhos, ou mais, são expostos formando uma estrutura de conjunto. Cada novo desenho trazido ao grupo tem sua execução intimamente ligada àquele que o precedeu e ao que estará por vir, porque ele no presente aporta a imanente prenhez do que seguirá. Os desenhos são feitos sobre papéis iguais, com as mesmas dimensões e com a mesma técnica, eles vão se seguindo como uma família. Parece que possuem o mesmo DNA, é como se o precedente contivesse o nascimento do desenho que o seguirá. A disposição compositiva do grupo, quando for exposto, poderá sempre ser mudada em uma nova combinação de ritmo, como um jogo combinatório de diferenças que se inter-relaciona com o todo e com partes em aberto, as que virão.

SILVIANO SANTIAGO: Antes de mais nada, não gostaria que fosse confundido ritmo com estilo e, em particular, o que é muito pior, com estilo de época. É claro que sei que um romance como *Viagem ao México* opta pelo estilo barroco, tinha que ser escrito no estilo barroco, etc. Isso para mim não é ritmo, entende? Ritmo para mim, por incrível que pareça, pelo menos minha concepção atual de ritmo, é algo que descobri com uma frase de Drummond... É a segunda vez que cito Drummond, isso é grave... A frase está numa crônica que se chama “Fala amendoeira”. O personagem da crônica – talvez o próprio Drummond – está à janela do apartamento e vê a amendoeira que chega ao outono. Ele descreve longamente essa amendoeira que chega ao outono, perdendo as folhas, etc., e aí termina o texto como se a árvore se dirigisse a ele. Diz-lhe o seguinte: “Outoniza-te com sabedoria, meu velho”. A noção de ritmo que estou tendo hoje e que me fascina começa no *Keith Jarrett no Blue Note*. É a das quatro estações do ano. Acho que houve um ritmo que era impetuoso... Houve um ritmo depois, que foi o da produção de frutos, e foram anos muito produtivos... Flora e alguns ex-alunos que estão aqui sabem disso. Eu trabalhava enfurecidamente na PUC-Rio, orientei cinquenta teses, escrevi *Em liberdade*, escrevi *Stella Manhattan*, escrevi ensaios, escrevi de um tudo... Era de uma produtividade meio absurda. E, depois, entrou esse período outonal. Estou tentando me outonizar. É quando começo a escrever *Keith Jarrett no Blue Note*. Começo com uma canção, o livro são cinco contos, são cinco canções, são cinco *standards* que eu trabalho. E o primeiro *standard* que eu trabalho é *Les feuilles mortes*... Em inglês, *Autumn leaves*. São as folhas do outono.

Até eu brinco que o Samuel,⁵⁹ tendo visto as folhas mortas em Paris, ficou tão encantado que, quando chegou ao Brasil e viu o chute que o Didi deu no Peru, apelidou-o de folha-seca.⁶⁰ Nos meus escritos, vou fazendo essas coisas meio absurdas, que é o ritmo que estou procurando, é o ritmo de folha seca, do chute folha-seca. É o ritmo outonal. Isso para mim é ritmo. Esse ritmo hoje não comporta adversativas, porque ele tem uma certa sabedoria de vida. A sabedoria de vida não existe quando você usa adversativas. As coisas ainda estão muito nesse ritmo de vai e vem. De dobradiça. Eu quero ir ao cinema, mas está chovendo. Será que eu vou ao cinema, se estiver chovendo? Falta de maturidade. Meu ritmo, hoje, apesar de ser um ritmo rápido, porque os velhos também andam depressa, é... outonal. Aliás, o artigo a que você ou alguém se referiu se chama “Outubro retalhado”, outubro na Europa é outono. E é o outubro retalhado, que é o correspondente ao abril de T. S. Eliot,⁶¹ “o mais cruel dos meses”. Então, não é à toa que esse livro é muito perverso também, é muito cruel. Autran Dourado,⁶² que é um autor que eu também admiro muito, me disse certa vez: “Esse livro é muito cruel. Que coisa absurda a crueldade”. Mas acho que essas coisas vêm juntas, felizmente ou infelizmente. A crueldade vem junto com a sabedoria. Não é a bondade não, garanto. Estou achando que o ser humano hoje é uma coisa difícil de aguentar... Você vê o que está acontecendo no Rio de Janeiro, vê o que os americanos estão fazendo no Iraque, no Afeganistão. Você vê essas coisas todas... Você tem que ser um pouco cruel com o ser humano. Afinal, olhe o mundo... Ponha-se em brios, ser humano, e comece a fazer alguma coisa de decente. É um pouco isso que eu poderia falar. Mas gostei muito da pergunta, porque ela corresponde a um negócio em que estou pensando muito, que ainda não coloquei em termos teóricos. Acho que nem vou colocar.

59 Personagem de *O falso mentiroso*.

60 O lance ficou famoso quando o jogador da seleção brasileira de futebol Didi marcou um gol de falta nesse estilo contra a seleção do Peru, nas eliminatórias para a Copa do Mundo de 1958.

61 T. S. Eliot (1888–1965), poeta, ensaísta, dramaturgo e crítico literário, nascido em Saint Louis, Missouri, nos Estados Unidos, e radicado em Londres, no Reino Unido, um dos expoentes da poesia modernista de língua inglesa, autor, entre outros, de *The love song of J. Alfred Prufrock* (1915), *The waste land* (1922), *Ash wednesday* (1930), *Four quartets* (1945).

62 Waldomiro Freitas Autran Dourado (1926–2012), escritor brasileiro, nascido em Patos de Minas (MG), formado em direito, trabalhou igualmente como jornalista, secretário de Imprensa da Presidência da República, no governo de Juscelino Kubitschek, e foi um dos editores da revista literária *Edifício*. Autor de *Teia* (1947), *Sombra e exílio* (1950), *Tempo de amar* (1952), *Nove histórias em grupos de três* (1955), *A barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964), *Ópera dos mortos* (1967), *O risco do bordado* (1970), *Os sinos da agonia* (1974), além de importantes reflexões sobre o ofício de escritor, como *Uma poética de romance* (1973), *O meu mestre imaginário* (1982), *Um artista aprendiz* (2000), *Breve manual de estilo e romance* (2003).

MARÍLIA ROTHIER CARDOSO: Você lembrou dos anos em que foi professor da PUC-Rio e eu fui sua aluna lá também. Você era muito jovem, nós dois éramos da mesma idade, mais ou menos. E foi com você que comecei a me interessar por uma coisa que me encanta na Casa Rui, que eu frequento por causa disso, que são os arquivos dos escritores, onde eles deixam suas memórias, seus papéis pessoais, etc. E eu pergunto ao escritor que você é sobre o seu lado de intelectual. Você diz, no ensaio “O intelectual modernista revisitado”, que está na coletânea *Nas malhas da letra*, que você se interessa por esses textos de diário, correspondência, etc., e que aí estaria marcado e problematizado o lugar do corpo histórico do escritor. Anna Maria nos falou bastante desse lugar histórico do seu corpo, do seu corpo de artista, do seu corpo de mulher. E a sua obra, em grande parte, a sua obra de escritor propriamente dita, brinca muito frequentemente com as máscaras da autobiografia. Você escreve muito em primeira pessoa, cada vez mais dobrando e desdobrando essa identidade. E eu acho que seria interessante, já que a minha é a última pergunta de hoje, que você falasse um pouco sobre como é que, nessa troca de máscaras, você vai escrevendo seu trajeto de intelectual.

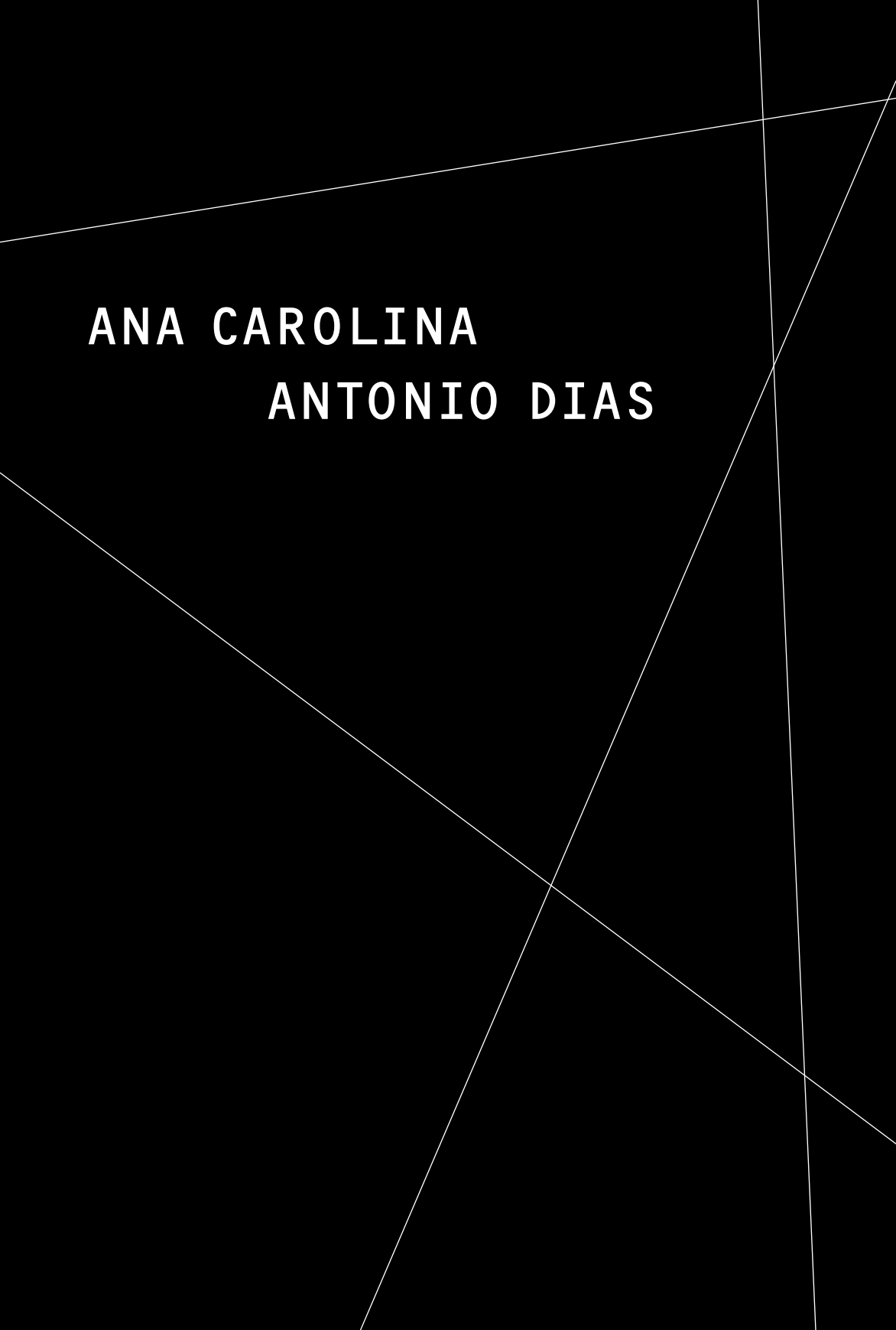
SILVIANO SANTIAGO: Puxa, é complicado à beça. E, sobretudo, é uma resposta triste. Quer dizer, falar sobre o corpo e as marcas do corpo... É gozado isso. Quanto mais prazer você teve com o corpo, menos marcas ele tem, não é? É gozado: o prazer não deixa memória. Eu disse que ia ser uma resposta triste [risos]... O prazer não deixa memória no corpo. É um negócio muito esquisito. Quer dizer, as marcas no corpo... Não é à toa que gente chama as marcas do corpo de martírio. As marcas no corpo são as marcas da dor, das coisas ruins que aconteceram com você. E o que eu acho importante, o que eu tentei em toda a minha obra, seguindo uma lição que, aliás, é nietzschiana, e que é também de Mário de Andrade,⁶³ é ser um alquimista da dor. Transformar a dor em algo que alimenta você. O verso de Mário de Andrade a que me refiro é: “A própria dor é uma felicidade”. Já que a felicidade não deixa marcas, é como se você vivesse em *no man’s land*, numa terra devastada... Aliás, permitam-me abrir mais um parêntese. Tem uma coisa que eu acho lindíssima. A única coisa que acho bonita no filme *Gladiator*, dirigido por Ridley Scott⁶⁴ em 2000, é aquela paisagem da Espanha, quando o protagonista se recorda. É

63 Mário de Andrade (1893–1945), poeta e prosador paulista, figura de frente da primeira geração do modernismo brasileiro, um dos artífices da Semana de Arte Moderna de 1922, autor, entre outros, de livros como *Pauliceia desvairada*, *Losango cáqui*, *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma*.

64 Ridley Scott, diretor e produtor de cinema britânico, nascido em 1937, cuja filmografia inclui *Blade Runner* (1982), *Alien* (1979), *Thelma and Louise* (1991), *Gladiator* (2000), *A good year* (2006), entre outras obras.

uma paisagem quase lunar. Acho que é essa a paisagem da felicidade. Não da felicidade construída pela dor. O problema é você ser um alquimista e transformar a dor em felicidade. Transformar a dor no que Nietzsche⁶⁵ chama a “força maior”, a alegria. Quer dizer, transformar a dor em alegria tem sido, foi minha busca constante de vida. Porque eu não gosto de ser miserável, não gosto de ser ressentido, não gosto mesmo. Todas essas forças negativas puxam para o ressentimento, para o sofrimento. Eu gostaria de, e quis sempre, transformar tudo que é negativo na vida em formas de alegria. Retomo Nietzsche: quis sempre dar um duplo sim à vida. Dizer sim à vida quando ela é terrível e dizer sim à vida quando ela é maravilhosa. E aí eu me dirijo a uma grande homenagem à mulher que Nietzsche faz. A representação máxima dessa alquimia está nas dores do parto. Nas dores do parto, a mulher diz sim à dor, trazendo à luz a criança. Ela diz sim à dor para dar sim a vida. É uma passagem lindíssima que está em *O crepúsculo dos deuses*, lá no final do livro. A expressão em português, aliás, em todas as línguas, é linda: dar à luz, quer dizer, a mulher dá à luz a vida. A partir do martírio maior, da dor maior e do sofrimento maior. E o filósofo diz que a gente nunca reparou muito bem o que são as dores do parto. Vou usar um verbo forte: odeio tudo que representa o cristianismo, porque ele é o sim à dor e o não à vida. Estou fora.

65 Friedrich Nietzsche (1844—1900), filólogo e filósofo alemão, um dos mais influentes pensadores do século XIX, autor, entre outras obras, de *O nascimento da tragédia*, *Ecce homo*, *O crepúsculo dos deuses*, citado por Silviano Santiago em seguida.



ANA CAROLINA

ANTONIO DIAS

O encontro entre a cineasta Ana Carolina e o artista plástico Antonio Dias aconteceu no auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa no dia 7 de abril de 2005. A ideia de reuni-los para um depoimento conjunto teve por motivação inicial não apenas certos dados talvez mais evidentes, como a experiência geracional (no entanto comum) ou cinemática (pois há também as experiências com super-8 e vídeo de Antonio Dias), ou, ainda, possível contraposição da reflexão continuada de Ana Carolina sobre a condição feminina às diversas representações fálicas realizadas por Antonio Dias (como a série de vidros soprados em formato genital dos anos 1990). O foco investigativo dessa reunião, ao lado da exposição de duas poéticas singularmente inteligentes, foi sublinhar a força com que os jogos verbais e certas formas peculiares e desconstrutoras de humor se fazem presentes como componentes composicionais recorrentes e elementos fundamentais na dimensão crítica que distingue o trabalho de ambos.

No caso de Ana Carolina, basta lembrar a tensão linguístico-cultural que funciona como fator determinante nas relações entre os personagens de *Amélia* (2000), com momentos verdadeiramente inesquecíveis, entre eles o duelo entre Francisca (Myriam Muniz) e Sarah Bernhardt (Béatrice Agenin) e a cena final, com Gonçalves Dias recitado em francês. Também exemplar, nesse sentido, são a desmontagem satírica de frases- clichê e ditos proverbiais e os jogos constantes entre imagens figuradas e a literalidade de sua visualização fílmica, tal como se dá na trilogia composta por *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987), obras nas quais se impõe situação de propositada instabilização à linguagem verbal – das referências literárias, religiosas, históricas às conversas mais cotidianas.

Quanto a Antonio Dias, cuja trajetória inclui alguns diálogos diretos com a literatura (com Haroldo de Campos e José Agrippino de Paula, por exemplo), incluiria, igualmente, desde os anos 1960–1970, o emprego periódico de elementos verbais como um dos integrantes potenciais de sua dinâmica composicional. Exemplares, nesse sentido, são as legendas de *Alpha-Omega biography* (1968), as placas de cimento com a inscrição *ARID* [árido], que compõem

objeto escultórico produzido em 1968, aquarelas como *Aqui uma mala* (1965) e *Ainda olho, ainda falo* (1966), ou os jogos entre as palavras “deserto” e “universo”, em *Camuflagem* (1968), entre “começo” e “fim”, em *The space between* (1969), ou entre “god” e “dog” na pintura *The hardest way*, de 1970. Ou, ainda, os rastros narrativos e figurais (esboços escultóricos de gente, mobília, torre, cão) presentes entre as casas sem teto, de argila e de bronze, da exposição de 2005 na Galeria Luisa Strina.

Em meio a comentários sobre a impressão de “as artes falarem de modo diferente”, sobre as especificidades dos respectivos campos de atuação e sobre a experiência de cada um, a conversa entre os dois tomava, no entanto, seu próprio rumo. E uma expressão verbal – “correr atrás do próprio rabo” – serviria de mote figural para uma discussão sobre as condições de criação, a importância de “pensar o que fazer” quando o objeto não se acha formulado, “a vontade que se vai criando” durante essa espera, e a passagem do acúmulo de elementos para “o elemento mais despojado das situações”.

Depoimentos

ANA CAROLINA: Eu começo?

ANTONIO DIAS: Sim. *Ladies first...*

ANA CAROLINA: Eu tenho a nítida impressão de que já vivi isso antes [*risos*]. Quero começar agradecendo a todos que vieram. E já que Antonio Dias está aqui e é alguém que trabalha também com imagem, cor, espaço, criação (imagino que talvez um pouco mais barata do que a criação cinematográfica) – de ver como seria possível montar alguma coisa em parceria, pensar alguma coisa juntos, levando em conta o meu trabalho e o dele... Hoje, acordei de manhã com uma frase na cabeça, uma frase preparada, como uma manchete de jornal. Eu acordei e pensei: “Hoje eu tenho que ir lá!” [*risos*]. E essa manchete que me veio à cabeça, porque agora tudo é formatação digital, ela me veio assim: “A minha formatação é correr atrás do rabo”. Acordei com essa frase completamente pronta. Todo mundo me pergunta: “O que você está fazendo?” E eu respondo: “Correndo atrás do rabo!” Há alguns anos que só faço correr atrás do rabo! Achamos que estamos fazendo alguma coisa somente quando estamos produzindo, não é? Quando não estou produzindo e/ou filmando, não sei se para as outras pessoas também é assim, a impressão é de que não se está vivendo, a gente está esperando a hora de viver ou está correndo atrás do rabo. Como fica meu cachorro quando ele quer sair, ele fica assim. Porque as questões de produção, todo mundo sabe, são dramáticas, as questões de mercado são dramáticas. E essa sensação não passa. Como agora, por exemplo. Quando

me perguntam o que estou fazendo, a resposta é: “Estou correndo atrás do rabo”. E essa foi a frase que abriu meu dia hoje.

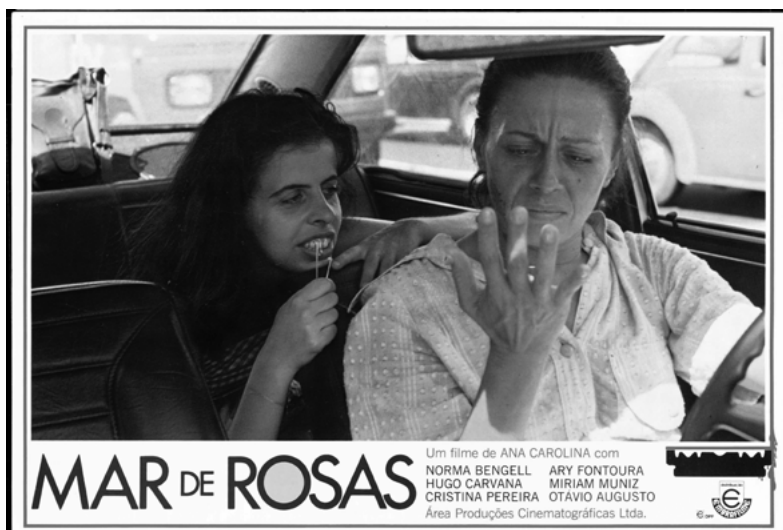
Quanto a pensar o meu trabalho, nós não vamos querer voltar muito para trás, porque tudo é passado remoto, mas, enfim, tudo o que fiz me deu enorme prazer, tudo o que fiz foi com o máximo de rigor. E tudo o que fiz eu fiz sob a condição feminina, que me é natural e inerente, e suportei esse, digamos, esse ônus até hoje... Pensando no começo mesmo, eu comecei pelo *Getúlio*,¹ um filme em que as imagens não são imagens minhas, mas eu tenho uma paixão extraordinária por Getúlio Vargas, por ele ser tão errado e por ele ter tentado ser em algum momento tão certo. Isso foi o que me apaixonou no *Getúlio*. Depois enveredei pela questão feminina e parei também. Eu nunca mais vou falar de mulher. No meu próximo trabalho, eu vou falar de homem, custe o que custar. Porque chega de falar de mulher [risos]. Quem viu, viu, quem não viu, não viu [risos].

Num filme como *Amélia*, aliás, já não falo de mulher, parece que é sobre mulher, mas não é. A questão do filme *Amélia* é outra. Mas eu fiz uma trilogia que fala sobre mulheres. A trilogia *Mar de rosas*, *Das tripas coração*, *Sonho de Valsa*² é uma discussão... talvez não exatamente sobre mulher, mas todo mundo levou por aí e eu deixei ficar. O *Mar de rosas* trata de uma questão de poder dentro de uma família, de um núcleo familiar, é sobre quem manda ali. *Das tripas coração* tem ainda uma questão de identidade sexual, mas se trata também de quem manda ali, naquele colégio, numa instituição. O filme procura pensar qual é o poder fora da família. *Sonho de Valsa*, teoricamente, seria o encontro e a libertação de uma mulher depois dos quarenta anos. E acabou! Não vou mais falar sobre nada disso.

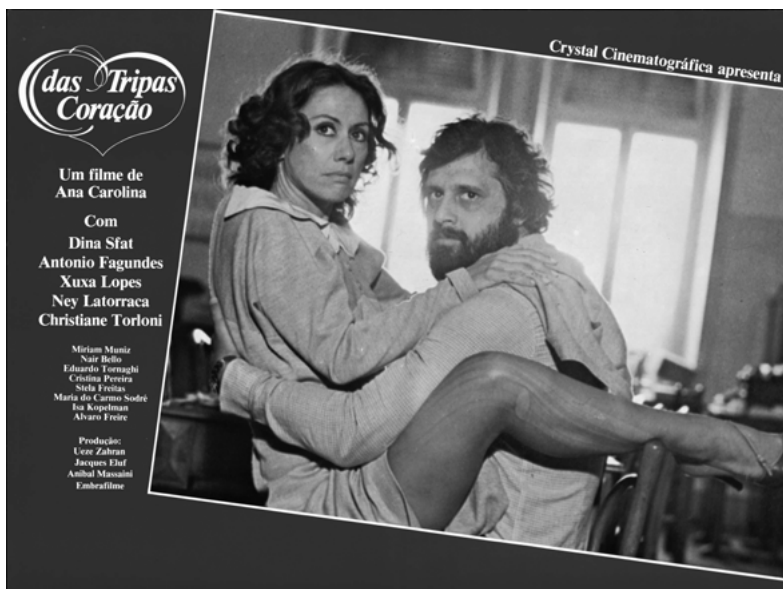
E *Amélia* então? Pode ser até que se venha a falar dessa questão de mulher em *Amélia* de novo, mas esse filme na verdade é uma discussão, uma reflexão sobre o Brasil, e sobre a inveja e sobre a incompreensão. Não tem nada de mulher no *Amélia*. E é isso aí. Acho que podemos começar daí, senão eu fico falando sozinha. E há também isso de que, na verdade, a gente faz as coisas e não sabe muito bem o que faz. São os outros que sabem o que a gente faz. Pronto! Estão abertos os trabalhos para essa conversa [risos].

1 Ana Carolina dirigiu em 1974 o documentário *Getúlio*, sobre o presidente brasileiro Getúlio Vargas (1882–1954), com texto escrito em parceria com o historiador Manuel Maurício de Albuquerque.

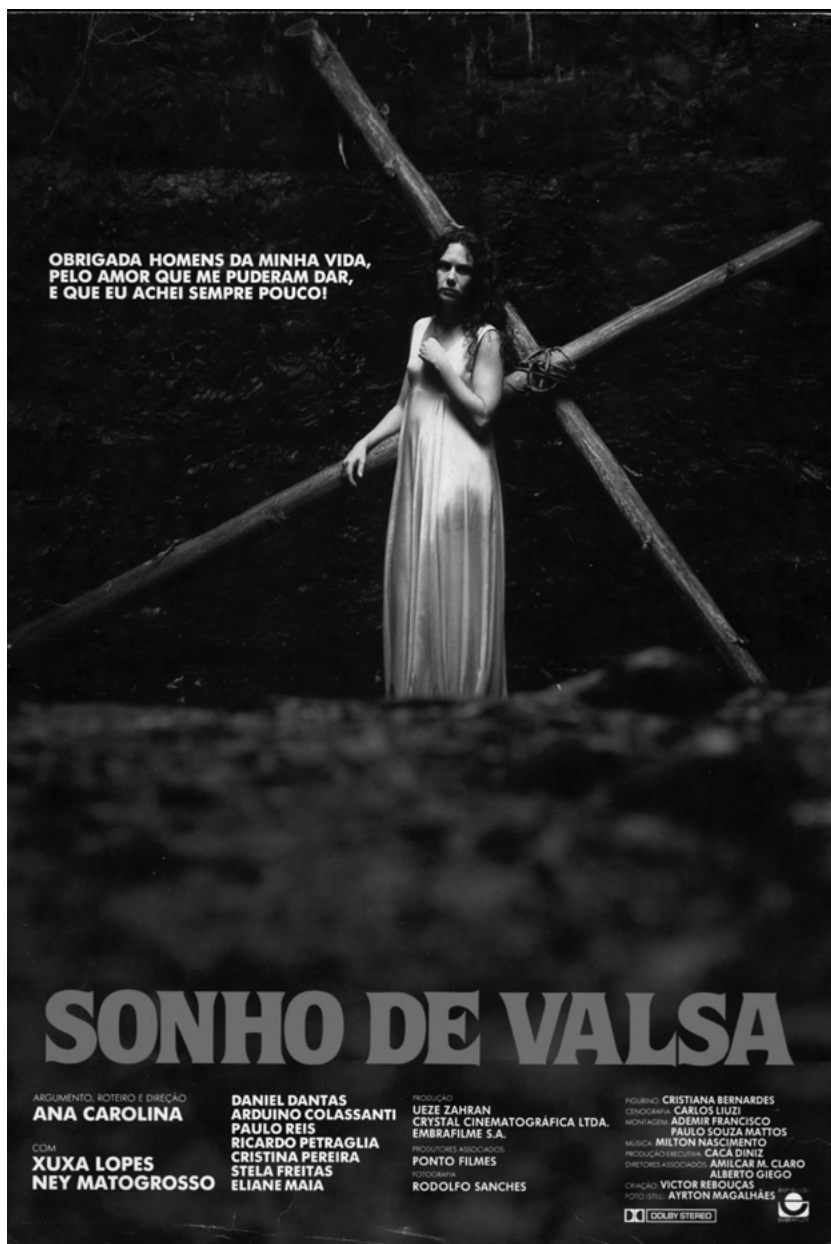
2 *Mar de rosas* foi lançado em 1977, *Das tripas coração* em 1982 e *Sonho de valsa* em 1987.



Ana Carolina. *Mar de rosas*, 1977. Cartazete. Still: Leo Gandelman. Acervo Crystal Cinematográfica



Ana Carolina. *Das tripas coração*, 1982. Cartazete. Frame do negativo. Acervo Crystal Cinematográfica



Ana Carolina. *Sonho de Valsa*, 1987. Cartaz. Cena com Xuxa Lopes. Still: Ayrton Magalhães. Acervo Crystal Cinematográfica

ANTONIO DIAS: Mas você não acha que “correr atrás do rabo” é o que a gente faz sempre? Que a única maneira de a gente refletir é sobre esse vórtice que a gente vai criando enquanto está “correndo atrás do rabo”?

ANA CAROLINA: Sim. Eu acho. Acho que também é um pouco um jeito de taxiar, de ganhar altura. Que nem o avião: que faz assim, e faz assim, e faz assim...

ANTONIO DIAS: Às vezes... tem uma região de vento quente.

ANA CAROLINA: Faz uma espiral... uma espiral ascendente para pegar uma outra ascendente também... É um padrão sim. “Correr atrás do rabo” é um padrão de comportamento e de criação.

ANTONIO DIAS: Também é.

ANA CAROLINA: Quando “corre atrás do rabo” você acha que está bom?

ANTONIO DIAS: Está. Está ótimo, para mim... [risos]. Aliás, isso muitas vezes aparece nas artes... essa cobra que corre atrás do rabo...

ANA CAROLINA: O tempo todo.

ANTONIO DIAS: O tempo inteiro?

ANA CAROLINA: É penoso, mas tem que ganhar altura.

ANTONIO DIAS: Tem que se conhecer.

ANA CAROLINA [rindo]: Não, não me fala essa palavra... autoconhecimento. Tem que se conhecer...

ANTONIO DIAS [rindo]: Ou se desconhecer provavelmente... Se eu dissesse: “De quem é esse rabo?” “Não sei!”

ANA CAROLINA: “De quem é esse rabo?” “Vamos lá, vamos atrás dele, vamos, vamos...” Pode ser, você tem razão: autoconhecimento é fundamental.

ANTONIO DIAS: Algumas vezes serve.

ANA CAROLINA: Eu tentei, você também.

ANTONIO DIAS: Mais ou menos.

ANA CAROLINA: Como é que se consegue autoconhecimento? Por meio de atos?

ANTONIO DIAS: Sem ir ao psicanalista?

ANA CAROLINA: Não. Em artes plásticas, às vezes eu fico completamente estatelada na frente de um quadro... Fico parada, fico procurando as emoções, que devem estar absolutamente latentes, e, às vezes, eu fico parada demais.

ANTONIO DIAS: É sempre essa confusão de que a emoção tem que estar ali no quadro. Às vezes, não tem emoção nenhuma...

ANA CAROLINA: Já acabou.

ANTONIO DIAS [*rindo*]: É, já acabou! Há até trabalhos que são absolutamente programáticos.

ANA CAROLINA: Pois é...

ANTONIO DIAS: Se você pensar, por exemplo, na obra de Max Bill,³ um artista plástico suíço, um concretista, que morreu em 1994, nada, nenhuma linha dele, é fora do lugar.

ANA CAROLINA: Eu acho mais difícil ver artes plásticas do que ver filme.

ANTONIO DIAS: Ah, sim... É mais difícil mesmo, é mais... silencioso.

ANA CAROLINA: Muito, muito difícil.

ANTONIO DIAS: O filme tem diálogos, tem movimento.

ANA CAROLINA: É... O cinema fala uma linguagem a que estamos mais habituados. Além do mais, todos deveriam ir ao cinema, porque toda noite cada um de nós sonha seu filminho, todos dormem e sonham um filminho.

ANTONIO DIAS: Ah, sim... Ninguém sai fazendo quadro assim de noite, é difícil.

ANA CAROLINA: Fazem um pouco também, eu acho.

ANTONIO DIAS: É mesmo?

ANA CAROLINA: Menos do que cinema, talvez. Porque a gente se movimenta no sonho... Você faz quadro dormindo?

ANTONIO DIAS: Eu passei um período fazendo.

ANA CAROLINA: É mesmo?

ANTONIO DIAS: Não fazia quadros, mas...

ANA CAROLINA: Figuras...

ANTONIO DIAS: Instalações!

ANA CAROLINA: Instalações! Dormindo... Sonhando...

ANTONIO DIAS: Eu sonhava... eu sonhava com instalações... Quer dizer, eu imaginava aquilo pronto, dormindo. Eu sonhava aquilo, acordava e anotava num

3 Max Bill (1908–1994), artista plástico, pintor, escultor, arquiteto, designer gráfico e de interiores, estudou na Bauhaus em Dessau, foi teórico do design e professor na Escola Superior de Design em Ulm e também em Zurique. Sua obra foi marcada por formas reduzidas ao essencial, pela contenção, pelo esforço de equilibrar o produto industrial à fluidez e liberdade da arte, pela busca de pontes entre o mundo da ciência e da técnica e a arte. Foi um dos responsáveis pela expansão do concretismo no Brasil e, de forma geral, na América Latina, sobretudo depois de sua participação na I Bienal de São Paulo, em 1951, quando recebeu o primeiro prêmio por sua escultura *Unidade tripartida*, influenciando uma série de artistas, entre eles Mary Vieira, Almir Mavignier, Alexandre Wollner e Geraldo de Barros.

papel como era a instalação... No outro dia, eu fazia uma checagem de como é que era mesmo aquilo...

ANA CAROLINA [*falando para a plateia*]: Estão vendo? Todo mundo é artista plástico, todo mundo é cineasta.

ANTONIO DIAS: É claro! E isso é muito bom.

ANA CAROLINA: Com certeza.

ANTONIO DIAS: Mas, continuando a nossa conversa sobre sonhos, no outro dia, você tem que dizer ao acordar: vou fazer essa instalação, ou não vou fazer isso...

ANA CAROLINA: É que aí você tem que “correr atrás do rabo” para saber que diabo é aquilo.

ANTONIO DIAS: Durante um período, eu fiz assim. Hoje, não sei mais fazer assim, não. Passou o período do trabalho noturno. Cada momento é uma experiência diferente.

ANA CAROLINA: É fácil?

ANTONIO DIAS: O quê?

ANA CAROLINA: Fazer um trabalho.

ANTONIO DIAS: Fazer é fácil, pensar o que fazer é meio complicado.

ANA CAROLINA: Há quantos anos você está fazendo isso?

ANTONIO DIAS: Agora eu acho que já há uns 45 anos ou mais.

ANA CAROLINA: Está trabalhando há mais tempo do que eu [*riem os dois*].

ANTONIO DIAS: Agora é minha vez de falar um pouco sobre o meu trabalho. E eu não sei se tenho muita coisa para falar, porque nem sei para onde ele está indo agora... Geralmente, eu não gosto mesmo de trilhar caminhos assim predefinidos. De ficar dizendo: “meu trabalho vai para ali ou para lá, está indo assim ou foi assado...” Eu optei, então, por fazer uma projeção de alguns trabalhos meus para ir conversando com vocês a partir deles.

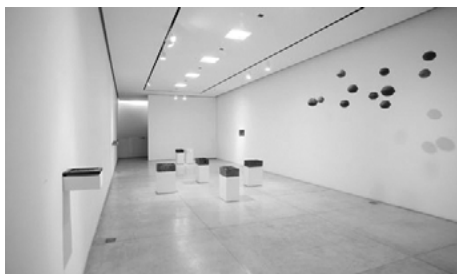
ANA CAROLINA: Alta tecnologia...

ANTONIO DIAS: O que trouxe hoje. Um projetor e imagens digitais de alguns trabalhos. Antigamente, eu fazia isto com *slides* e não podia mostrar a imagem por muito tempo porque o *slide* queimava...

ANA CAROLINA: Ou às vezes não virava o carrossel...

ANTONIO DIAS: Pois é! Queimava o *slide* ou não virava o carrossel... Agora está mais fácil com o computador. Vou projetar trabalhos que apresentei em São Paulo, na Galeria Luisa Strina, em 2005. O espaço lá é relativamente pequeno, então são poucos trabalhos. Nesse caso, eu fui me meter num campo em que eu não ousa muito me inserir, que é o da escultura, o dos objetos.

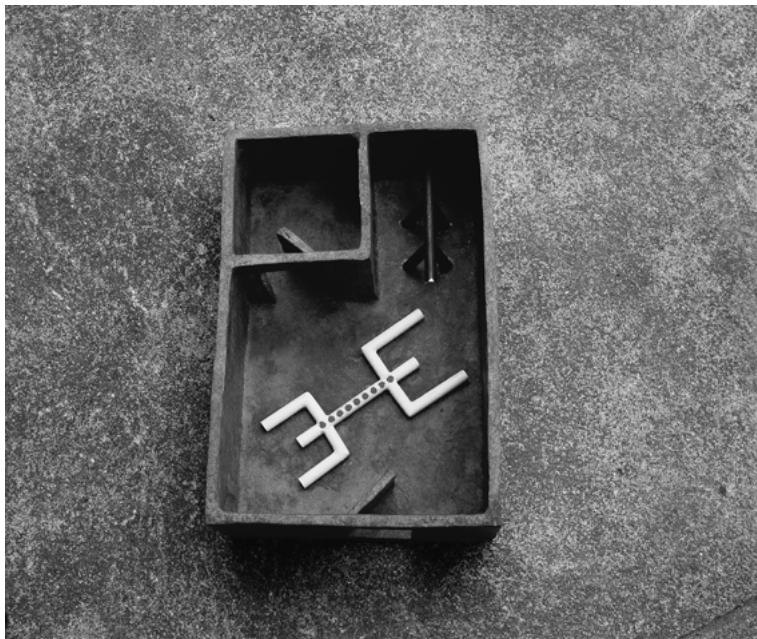
[Inicia-se, então, a projeção de imagens da exposição individual realizada por Antonio Dias na Galeria Luisa Strina entre os dias 8 de março e 8 de abril de 2005, com trabalhos que apresentavam ora casas (de argila e de bronze) – espécies de abrigos, com as portas abertas, habitados por objetos e figuras reconhecíveis, como um cachimbo, uma carabina, um homem, um cachorro e algumas mobílias precárias; ora o que se veem são torres (de bronze) e pilhas de latas (no entanto, feitas também de bronze).]



Vista da exposição de Antonio Dias na Galeria Luisa Strina, São Paulo, 2005

ANTONIO DIAS: Alguns desses trabalhos são feitos em argila, quer dizer, em cerâmica. Os outros também foram feitos em cerâmica, mas depois foram transformados em bronze, foram moldados em bronze. Foi só optar por apresentá-los dessa maneira – em terra e em bronze – que já me disseram que era maniqueísta, mas fiz isso exatamente para confundir os maniqueístas. Nessa exposição, eu apresentei, também, três trabalhos de 1968, em bronze. Durante anos, fui sempre fazendo, aqui e ali, algum pequeno objeto... E eles não chegam, em geral, a trinta centímetros cada um. Essa foi ficando uma produção que se manteve meio separada, jogada aqui e ali. Na exposição da Galeria Luisa Strina, então, como eu tinha feito outros trabalhos recentes em bronze, resolvi juntar a eles esses objetos soltos. Há trabalhos engraçados, eu acho, porque não dá para entender muito bem o resultado deles. Quando aparece o tijolinho maior, por exemplo, uso uma massinha como a que é usada em colégios para a criança fazer coisas na aula. As crianças podem fazer bonequinhos ou coisas assim e depois secam e viram, sozinhos, uma cerâmica, sem precisar queimar. E fiz também algumas peças carimbadas no tijolinho. Num deles eu escrevi “nuvem”. Mas, do outro lado do carimbo, está escrito “memória”, embora a memória não apareça no tijolinho de qualquer maneira. Fica só uma palavra... A outra palavra é o outro lado do carimbo. Esses são trabalhos mais recentes. Há também as pilhas. Um deles contém duas pilhas de latas de alimentos, assim como os que você encontra no supermercado, lata de doce, lata de leite, lata de salsicha, lata de atum... todas empilhadas. Aí eu tirei tudo em bronze também.

Há também um conjunto com quatro casas. As casas são iguais às do início, e o trabalho se chama *O mal e o bem*. Assim ao contrário. E cada uma tem um título, como se fosse um pequeno teatro que ocorre ali, no interior dessa casa, que é uma casa muito simples. Eu fiz duas versões de alguns dos trabalhos. Porque eu queria que o bronze fosse pintado, o que não é uma coisa muito natural para se fazer, mas, de vez em quando, há uma produção de esculturas pintáveis. *Cozinha do fantasma*, então, é composto de um e dois. Um e dois. Em *Diálogo amoroso*, nós temos, dentro da casa, um cachimbo, um machado e uma carabina na parede.



Antonio Dias. *Gigante dormindo e cachorro latindo*, 2002–2004. Bronze pintado, 15 x 29 x 43 cm. Coleção Galeria Luisa Strina.
Foto: Vicente de Mello



Antonio Dias. *Como pedras: nuvem/ memória*, 1968. Bronze (2 elementos), 7 x 13,8 x 3 cm / 3,5 x 9,1 x 2,2 cm. Foto: Vicente de Mello



Antonio Dias. *A cozinha do fantasma*, 2002–2004. Bronze pintado, 15 x 29 x 43 cm. Coleção Rafael Moraes. Foto: Vicente de Mello

ANA CAROLINA: Essa peça o que é?

ANTONIO DIAS: Essa aqui?

ANA CAROLINA: É.

ANTONIO DIAS: É o gigante dormindo. Você não está vendo que ele está dormindo? [risos]. E que o cachorro está latindo? Então? [risos]. É um exuzinho, não é?

ANA CAROLINA: É.

ANTONIO DIAS: Uma coisa que, se virar de cabeça para baixo, é igual, mais ou menos igual. O cachorro parece um cavalete...

ANA CAROLINA: Ali em cima?

ANTONIO DIAS: É...

ANA CAROLINA: Tem um metalzinho.

ANTONIO DIAS: Ah, é o cachorro, Ana, é o cachorro. Na verdade, ele tem a forma de um cavalete, é um pauzinho assim, com duas pernas.

ANA CAROLINA: De metal.

ANTONIO DIAS: É tudo feito em bronze. Só que alguns elementos estão pintados. Esse branco aí foi feito com pintura a óleo...

ANA CAROLINA: É que eu não estava enxergando.

ANTONIO DIAS: É que nesse tipo de projeção com a luz tudo fica muito diluído. Esses já são múltiplos, esse é um carrinho crítico que eu fiz em homenagem ao crítico de arte Paulo Sergio Duarte.⁴ Isso é um múltiplo Cohab. Na verdade, esse sim são casinhas de barro.

ANA CAROLINA: Isso é barro...

ANTONIO DIAS: Barro, barro, sim. Isso aí é uma apresentação que eu fiz em Recife numa galeria. Eu fiz uma espécie de ilha de areia e dentro havia as torres, as casas maiores, os carrinhos, as casas menores. Era uma espécie de cidade.

Na Galeria Luisa Strina, em São Paulo, acrescentei esse trabalho com a esquadilha de queijos.

ANA CAROLINA: Que é lindo!

[Antonio Dias ri]

4 Paulo Sergio Duarte, crítico, professor de história da arte e pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados (Cesap) da Universidade Candido Mendes e professor de teoria e história da arte na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro – Parque Lage. Autor, entre outros trabalhos, de *Anos 60: transformações da arte no Brasil* (1998), *Waltercio Caldas* (2001) e *Carlos Vergara* (2003).

ANTONIO DIAS: Então é isso. Quis apenas apresentar imagens de uma exposição que não foi vista no Rio de Janeiro, porque achei que era melhor do que fazer um trá-lá-lá sobre o meu trabalho inteiro. Vamos para o debate?

Debate

MARÍLIA SOARES MARTINS: Antonio, gostaria de pedir que falasse um pouco dos artistas com os quais você teve mais contato durante seu período de aprendizado e no momento em que começou a expor. Gostaria de ouvir você falar, por exemplo, sobre Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, aquele pessoal que fez a exposição “Opinião 65”, enfim, aquela turma da década de 1960... E penso que seria possível fazer talvez um contraste com alguns dos artistas mais jovens com os quais você também teve muito contato, como o Leonilson,⁵ por exemplo.

ANTONIO DIAS: Eu acho que, para falar das relações com as pessoas daquela época, temos pouco tempo aqui. Algumas horas não bastariam. Seria um assunto mais para um memorialista, para alguém que levasse muito tempo falando disso. No período dos anos 1960, havia uma procura recíproca entre os artistas. Todo mundo procurava mais informação, mais possibilidade de atuar, em relação, sobretudo, às situações criadas pelo governo militar, e também pela falta de estrutura que tínhamos aqui. Então as galerias estavam apenas começando, as instituições culturais eram as que se tinha na época, basta pensar que era unicamente o MAM do Rio que fazia exposições contemporâneas. Para mim, foi muito importante o período, mas não houve continuidade dessas relações com o passar do tempo. Quer dizer, cada um foi para o seu canto, fez uma coisa diferente... Até metade dos anos 70, houve, digamos, a possibilidade de nos encontrarmos em lugares diferentes: em Londres ou em Nova York,

5 José Leonilson (1957–1993), pintor, desenhista e escultor, nascido em Fortaleza, com importante contribuição na geração de artistas brasileiros que se afirmam nos anos 1990. Entre 1977 e 1980, curso de educação artística na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo, sem chegar a concluir a graduação, mas onde foi aluno de Julio Plaza (1938–2003), Nelson Leirner e Regina Silveira. Teve também aulas de aquarela com Dudi Maia Rosa (1946) na Escola de Artes Aster, que frequentou de 1978 a 1981. Em 1979, participaria de sua primeira exposição coletiva, “Desenho jovem”, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. E realizaria sua primeira exposição individual na Galeria Casa do Brasil, em Madri, em 1981. Sua produção, marcada por forte dimensão autobiográfica, pela subjetivação intencional dos gestos de criação, inclui exercícios de escrita mesclados a elementos gráficos, ilustrações para o jornal *Folha de S. Paulo* (1991–1993), peças (como as que apresentou na exposição “Anotações de viagem”, ainda em 1989) feitas com botões ou tecidos delicados (por vezes em tensão com texto suavemente virulento), trabalhos pautados pelo uso de objetos do cotidiano, como na instalação da Capela do Morumbi (1993), em São Paulo, na qual camisas revestiam cadeiras enquanto bordados sublinhavam “a falsa moral” e “o bom coração”, além das muitas figurações corporais e de obras voltadas mais diretamente para o registro da experiência de viver como soropositivo ao vírus HIV – de que é exemplar a série de sete desenhos *O perigoso* (1992).

aqui no Rio de Janeiro também. Mas hoje eu sinto um ambiente mais, não digo desagregado, mas cada um é isolado, cada um no seu canto, cada um cuidando da sua vida profissional. Já com o pessoal da geração do Leonilson, até mais novos, eu ainda tenho contato porque muitos vão à minha casa, porque nos frequentamos, porque alguns trabalharam como assistentes meus. É o caso do Marcos Chaves ou do Afonso Tostes aqui no Rio... Também tive outros assistentes na Europa, que nem aparecem por aqui. Mas é sempre importante. Creio que é sempre importante que os artistas se encontrem, que discutam as políticas locais, e as políticas não locais também. O modo de se relacionar com artistas de outros lugares, de trocar informações – isso é muito importante. No período atual, parece que, com a internet, você troca mais informações, mas isso não é bem verdade. Fica só mais confuso... Não, não há mais troca, não. A internet serve para determinado tipo de informação, mas, para as artes visuais, me parece que o que importa mesmo é exposição, é livro. Mais livros, mais exposições, mais instituições. E mais mercado também. Acho que isso é muito importante, porque os artistas se comunicam bem nas suas gerações, já fora das gerações é meio complicado.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Ana, eu li recentemente um texto do Ismail Xavier⁶ sobre cinema moderno brasileiro, em que, falando do seu trabalho, ele fala muito do carnaval. Ele diz que o carnaval tinha sido tratado muito ambigualmente no cinema novo⁷ – ora achavam que o carnaval podia ser uma coisa alienante, ora achavam que era uma espécie de brasilidade pulsante. E que, a partir da tropicália, especialmente a partir do trabalho do Joaquim Pedro de Andrade em *Macunaíma*, essa ideia da carnavalização adquiriu um outro *status*. Quando fala dos seus filmes, Ismail observa que neles o carnaval está presente como um jeito de fragmentar o roteiro e construir mini-histórias dentro

6 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.

7 Cinema novo, movimento que renovou a linguagem cinematográfica brasileira e, 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, Olney São Paulo.

de uma grande história. E de puxar um pouco pelo grotesco, às vezes. O *Amélia* me parece ir caminhando na direção do grotesco. No *Mar de rosas* tem o carnaval, lá na cena em que a menina foge e o casal vai procurando para ver onde ela está. E no *Das tripas coração* tem a loucura carnavalizada do colégio, na maneira como as duplas são tratadas, na relação entre as duplas. Como você vê essa hipótese do carnaval? Como você vê o carnaval? O carnaval serve a você como tema e como jeito de trabalhar uma fragmentação?

ANA CAROLINA: Respondendo sobre o carnaval, acho que, no cinema brasileiro, tem uma mania, uma idiossincrasia. É um jeito de jogar o corpo, no andar, de jogar uma coisa, dramaticamente falando, uma coisa que sempre tem, em todos os filmes brasileiros, que é anterior ao Nelson Rodrigues, é anterior à Vera Cruz,⁸ e continua tendo, que é o seguinte: todos os filmes brasileiros, em algum momento, têm um velório, em algum momento passa um morto lá, que, às vezes, não está na história; e quase todos os filmes brasileiros, em algum momento, têm também um carnavalzinho. Teorizando um pouco sobre isso, muito modestamente, acho que, dramaticamente, isso é um jeito meio canhestro de falar sobre o sagrado e o profano. Estamos sempre ali, esbarrando nisso, sem muita sabedoria. Penso que a evolução dramática disso daí, e estou falando também dos meus filmes e da sensação que isso me dá, de um carnavalzinho aqui, de uma morte, uma pequena morte ali, é que é mais simples falar em termos de carnavalização. Mas acho que a transformação desse carnaval caminha, nos meus filmes, mais para uma libertação, para um jeito malcriado de se libertar. Porque o carnaval que tem no *Das tripas coração*, por exemplo, dentro da sala de aula, ele é ostensivamente do tipo “Danem-se! Eu não quero nem saber!”

ANTONIO DIAS: É para sacanear...

ANA CAROLINA: Eu quero dar o fora, eu quero sacanear. Não é um carnaval, é quase um brado de guerra. Ou vai ou racha, entendeu? Ele está travestido de carnaval porque a nossa idiossincrasia de marcha – na qualidade de fisioterapeuta que eu sou –, a qualidade de nossa marcha dramática aparenta ser carnaval, mas é, na verdade, uma mancada. E essa mancada dramaticamente tenta se revelar acho que assim, desse jeito. Ela está mais para liberação do que para carnaval, ela aponta sempre os dois finais, a vida e a morte, a vida e a morte... com um jeito muito canhestro de resolver. Quatrocentos anos antes, o sujeito fez muito melhor isso: o carnaval e a morte. Nós fazemos muito pobremente, mas é isso aí. Eu acho que o que há aí é a vida e a morte só. Não tem nada a ver com carnaval.

8 A Vera Cruz foi uma importante companhia cinematográfica brasileira, fundada pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, que produziu e coproduziu mais de quarenta filmes de longa-metragem entre 1949 e 1954.

IOLE DE FREITAS: Antonio, tem uma parte da sua produção que conta com alguns trabalhos que acho excelentes e que são ainda muito pouco conhecidos. Alguns deles foram desenvolvidos nos anos 1970, são trabalhos nos quais você usa várias linguagens, algumas delas ostensivamente tangenciando outras... Para exemplificar, para ficar mais fácil, queria citar aquela edição que se chama *The space between*, o disco, em que você tem, de um lado, um respirar, e, depois, uma batida de tempo que remete a um relógio. Então, você tem ali a questão da corporeidade, em sentido muito amplo, em que, pelo respiro, você traz a essência da vitalidade, e em que você tem também a questão do tempo que vai sem ele... Como é que a existência se realizaria, então? O trabalho me parece perguntar isso. E com aquele envelope magnífico de papel cru, aquele carimbo... Todos aqueles elementos estão tão dentro do seu trabalho e vão acumulando camadas de significados através de determinados processos gráficos, e vão se cruzando com esses outros processos, como o fonográfico, e vão, então, abrindo um campo.



Antonio Dias. *Record: the space between*, 1971. LP 33 RPM mono 35,5 x 33,5 cm. Foto: acervo do artista

E há um trabalho como *Bring me nicely into the morning*,⁹ em que você anula a corporeidade daquelas letras enormes, porque, sendo espelhos, absorvem a

9 Peça central da exposição de Antonio Dias realizada no MAM-RJ em 1974, composta de estandarte vermelho e malha suspensa e em constante ondulação (graças ao uso de ventiladores), e cujas inscrições verbais (que compõem o seu título) em letras espelhadas e em tipos orientais se disseminavam pela sala de exposição por reflexos nas paredes.

arquitetura e desaparecem ao olhar e, no entanto, você sabe que eles estão ali, e você faz uma frase que remete ao instante em que a gente passa do sono-sonho à vigília, legitimando, outra vez, a potência da existência que muitas vezes é muito mais forte no dormir do que no atuar na vigília. Creio que a ideia de corporeidade, no sentido amplo, está presente nesses trabalhos que não são pinturas, que não são desenhos, e é aí que isso me interessa. Esses trabalhos são pontuais no seu ponto de vista para a construção da sua linguagem, porque – e por isso acho que são fundamentais – não poderiam existir de outra maneira, não é? E, além de lidarem com essas questões nucleares que interessam a tantas áreas da estética, eles lidam com questões pontuais plásticas, porque você questiona a construção de uma escultura impossível, você realiza uma escultura impossível quando você faz o disco, e você a constrói quando você ativa o espaço invisível, como em *Bring me nicely into the morning*.

Então, como pergunta, eu só queria saber como você entende, dentro do seu processo artístico, essas presenças muitas vezes feéricas, pontuais, pouco conhecidas (infelizmente), e como esse processo se reflete na produção atual, por exemplo, nos trabalhos que você comentou agora da exposição na Galeria Luisa Strina.

ANTONIO DIAS: Você pegou uns trabalhos meio complicados, porque neles vários processos construtivos e desconstrutivos ficaram se acavando o tempo inteiro até a realização do trabalho, e depois isso fica ali. Duro, fixo. No caso do disco, é realmente a história de tentar reproduzir num outro objeto artístico a ideia da escultura, que só costuma ser permitida, como se diz, de modo culto, no próprio campo... A ideia ali era essa. Eram situações que estavam acontecendo num âmbito particular, privado e, como eu não sou nada expressionista, era preciso limpar toda aquela camada do que eu considero distúrbio. Mas como eu poderia passar só a coisa essencial num objeto? Um objeto que, no caso, nem estava formulado ainda, que eu nem sabia que seria um disco. Toda a situação que eu queria reproduzir partia da percepção de uma pessoa respirando num quarto onde havia também um relógio que *tiquetaqueava* o tempo inteiro. E meu ouvido e meu cérebro não funcionavam da mesma maneira; então, numa hora eu via uma coisa e noutra hora eu via outra. Eu só ouvia uma coisa quando havia o intervalo da outra. Como um respiro permite esse ciclo, aí eu ouvia o relógio. Tentando encontrar a maneira mais clara, e a mais isenta possível, de tratar disso, foi que parti para o disco. Então, fiz um diagrama do disco. É uma superfície contínua, quer dizer, havia também a questão de criar faixas lá dentro. E, além disso, havia o *loop*... Eu pensei numa linha em que havia o lado de cima e o lado de baixo, obviamente, como qualquer disco tem. O disco tem lado A e lado B. Essa linha teria, então, três centímetros

de um lado e três do outro. Na verdade, são minutos, não são centímetros. Gráficamente, foi desenhado assim, mas foram transformados em minutos. E aí, quando eu colocasse as duas faixas, com os dois sonhos, no mesmo lugar, o que acontecia é que o disco desaparecia e se criava assim, também, a escultura não existente. O que era muito bom... [risos].

ANA CAROLINA: Muito bom o quê?

ANTONIO DIAS: Criar uma escultura que não existia.

ANA CAROLINA: Ah.

ANTONIO DIAS: Mas isso fazia desaparecer o suporte físico para se poder reproduzir.

ANA CAROLINA: Sim, sim [risos].

ANTONIO DIAS: Você trabalha com o suporte que precisa para fixar essa coisa toda. Você precisa criar essa diferença. No caso do *Bring me nicely into the morning*, essa instalação que foi “reproposta” há alguns anos no MAM do Rio foi pensada entre 1973 e 1974. E eu comecei naquele ponto de que nós falamos antes, comecei tendo uma visão, anotando o sonho, e passei depois a eliminar do sonho tudo o que não era possível ser realizado materialmente.

ANA CAROLINA: Tecnicamente?

ANTONIO DIAS: Tecnicamente.

ANA CAROLINA: Isso prova que a realidade vence sempre, não é?

ANTONIO DIAS: Sempre. Eu também acho. Então, nesse caso, eu queria uma palavra. E eu tinha uma escrita. Aquela palavra, aquele *Bring me nicely into the morning*, era uma espécie de poema, sonhado assim, mas que também dizia um pouco sobre o clima revolucionário de então, da década de 1970. De quando você esperava uma nova manhã diferente... aquela coisa toda... E já pensei nele escrito em inglês com estilo japonês, ou chinês. Com aquele toque do pincel e do escorregar, aquele estilo deriva disso. O pincel japonês toca o papel e escorrega. Então, fica aquela lâmina, tipo uma faca, uma lâmina, e eu aproveitei para fazer aqueles espelhos... Com os projetores batendo em cima da palavra, como todos os pedaços eram soltos, as letras..., quando aquilo rebatia no escuro, tirava completamente o sentido... Você não lia mais nada, só via lâminas de luz atravessando o espaço para lá e para cá... Era aquela a sensação que eu gostaria que a pessoa tivesse naquele ambiente, lendo aquilo, escutando aquele clim-clim do vidro que batia um com o outro. Você vai acumulando... e depois procura o elemento mais despojado das situações. E tudo é objeto para ser lido. Quer dizer, para cada momento, o material, a parte da realidade, o modo pelo qual você vai fazer daquilo tudo uma realidade, isso é muito importante. As

condições de apresentação, o tamanho, o uso, o objetivo daquela apresentação. Porque é tudo um pouco dirigido no meu trabalho. Não tem aquela espontaneidade que todos costumam achar que o artista deve ter, não tem aquele rio de emoção, BUM!, que você tem que receber de volta. Não, não pode receber de volta assim... Tem que ver como fazer daquilo uma realidade.

ANA CAROLINA: Mas eu acho o artista plástico muito mais livre, vocês são muito mais livres do que nós, cineastas.

ANTONIO DIAS: Parece, mas não é, não.

ANA CAROLINA: Não, não. Tem uma hora que “o bicho pega”, e vocês podem muito mais...

ANTONIO DIAS: Delirar? Nada.

ANA CAROLINA: Não, não sei se a palavra é delirar.

ANTONIO DIAS: Criar ou...

ANA CAROLINA: Ter materiais, ter o uso dos materiais... a transmissão de alguma sensação. Tudo isso tem que chegar a uma hora em que tem um limite, mas vocês... Do ponto de vista criador, vocês têm mais liberdade.

ANTONIO DIAS: Acho que não. A liberdade é uma coisa que está em nós, que não está ligada a essa dimensão material. Eu acho que há limitações em todos os dois campos de uma maneira terrível. Quando pensamos como expor o que projetamos para o público, é complicado sempre.

ANA CAROLINA: É que eu pensei... imaginei uma sala escura com os vidros pendurados fazendo barulhinhos... O equivalente disso, quer dizer, o equivalente dessa expressão ou desse significado ou desse desejo de compreensão é aquilo que está lá no cinema... Claro que é outra linguagem, é outra técnica, é outro tempo...

ANTONIO DIAS: É, mas as artes falam de modos diferentes, quer dizer, a literatura fala de literatura, o cinema de cinema...

ANA CAROLINA: Graças a Deus, são linguagens diferentes.

ANTONIO DIAS: Ainda bem, não é?

ANA CAROLINA: Se não eu ficaria louca.

ANTONIO DIAS: Elas se entrelaçam de vez em quando, mas são diferentes.

ANA CAROLINA: Dá sempre a impressão de que o outro cria mais facilmente.

SUSANA SCHILD: Achei muito interessante tudo que o Antonio estava comentando sobre suportes, objetos, sensações e transformações. Mas acho que faltou falarmos mais sobre gente. As artes plásticas têm questões diferentes e são, sim, uma linguagem diferente do cinema. Então, pensando no cinema da Ana

Carolina, eu queria falar de gente. Porque quem vê os filmes dela logo descobre que a coisa que mais impacta a plateia é o comportamento das personagens, é a força delas, é a expressão. Ana, você disse que a forma de expressão do Antonio, do artista plástico, seria mais fácil. Então, eu queria falar do suporte do seu cinema, do seu material de trabalho, que é o material humano. Nos seus filmes, aquilo que se movimenta são as personagens e, portanto, seu material de trabalho é o ator. Eu queria, então, que você falasse da sua relação com os atores. Os atores servem ao seu projeto em que medida? Como é que você trabalha com eles? Quando você está escrevendo o filme você sabe exatamente como quer que eles se comportem? E, para fazer um *link* com as artes plásticas, queria perguntar qual é a movimentação, quer dizer, qual a ligação do ator com o aspecto visual no seu cinema. Nos seus filmes, as personagens são muito mal-comportadas e muito malcriadas e muito irreverentes, mas a imposição visual dos seus filmes acho que é bem-comportada...

ANA CAROLINA: Não entendi. De qualquer jeito, só para começar, a gente sempre acha que a galinha do vizinho bota ovo amarelinho [risos]. Porque enquanto você falava lá dos atores... eu pensei assim [*fazendo um deboche*]: “Ah, mas é uma liberdade incrível! E tudo está escuro e uns vídeos lá, é tudo moleza”. É claro que é outra linguagem e é claro que eu acho que, para o criador, seja em que linguagem for, deve ser um deus nos acuda você traduzir na sua linguagem aquilo que você nem sabe se pensou.

ANTONIO DIAS: Nem sabe se pensou... Pois é... O bom é isso [risos]!

ANA CAROLINA: Então, vamos lá. A única coisa que me interessa nesta vida é o comportamento das pessoas. A única dinâmica que importa... Por isso é que eu fico estatelada com quadros e com coisas que não se movem, até fotografia. A única coisa que me interessa é a dinâmica das pessoas, é o movimento, é o que elas vão falar, é o que elas vão fazer. E o único jogo que eu jogo é, no meu mais profundo silêncio, intuir o que aquela criatura vai dizer, o que ela vai falar, como ela vai se comportar. E é um jogo terrível, porque eu não presto atenção ao que ela vai dizer, eu só presto atenção se eu vou acertar o que ela vai dizer; porque, se ela não disser o que eu achei que ela iria dizer, já não me interessa, entendeu? É terrível. E eu só posso jogar, brincar com meu brinquedo, com pessoas excepcionais, que são os atores. Quando eu falo excepcionais, não é uma qualidade ou um defeito, são pessoas diferentes. Se a gente tivesse um medidor de ator, ele está talvez dois pontos distante de um ser que não é ator. Porque o ator faz uma coisa terrível com o criador, e o criador faz uma coisa terrível com o ator, que é o seguinte: a gente tem que deixar o ponto de vista se contaminar um pelo do outro rapidamente. Eu tenho que contaminar você para a gente trabalhar juntas e você tem que me contaminar também. E tem

que ser na veia. Se não for rápido, na veia, o entendimento e a dramática das situações com as quais você vai brincar vão ficar menos boas. Então, eu tenho uma ligação forte com os atores... Eu só trabalho com os atores que eu presinto que tenho capacidade de contaminar e que têm capacidade de me contaminar também, e com os quais eu possa, sem nenhuma reserva, viver, desde o primeiro momento até o final do filme, a certeza de que estamos fazendo o mesmo filme e de que minha intimidade com eles não é perturbadora para eles e que, portanto, a intimidade deles comigo também não vai me perturbar. Pela mágica dessa contaminação, por algumas semanas, você pode me falar tudo o que você quiser e eu posso falar tudo o que eu quiser para você. E aí, no auge da minha onipotência, é claro, momentos de Narciso, momentos extraordinários, a gente tem a vaga fantasia de que o ator não está fazendo ele, de que ele está fazendo eu. Quando, na verdade, o ator está sim fazendo ele, sabendo que eu estou pensando que sou eu. E isso é um espelho, é um jogo extraordinário que tem muito pouco suporte técnico, poucos materiais. Porque o ator para de pé, o ator ri, o ator anda. Aí você fala: “Morra. Vai para lá e cai!” [*rindo*]. E ele cai. Não tem muita coisa técnica. O aparato técnico do cinema vem depois. Eu marco as cenas depois que marco dramaticamente os atores. Eu só faço foco e *travelling* ou corte, ou *close*, depois que o ator me dá a respiração que ele tem, o entendimento que ele tem, o lugar para onde ele olha e com que rapidez ele olha. E quando ele para de olhar para lá e vai olhar para cá, e por que ele vai olhar para cá, isso eu tenho que saber. E eu tenho que saber ali se eu corto, se eu avanço com a câmera até lá, se eu faço um *close* aqui ou se eu vou lá. Isso tudo é o passa-passa técnico do cinema, que é difícil. Eu demorei trinta e poucos anos para aprender a filmar. De certa maneira, essa contaminação sanguínea entre o ator e o diretor é que vai ensinar a técnica de filmar. Quando muito, se você tiver também uma contaminação com o fotógrafo – e eu tenho, porque só trabalho com a mesma equipe –, você começa finalmente a ter uma coisa de equipe. É como se fosse um time de basquete: finalmente, uma hora, você sabe que a bola vem para você e que você vai cortar. E isso é o melhor! É você trabalhar com todo mundo contaminado, fazendo o mesmo filme. Aí fica maravilhoso, mas sem isso, eu não consigo... E eu só quero isso na vida, não consigo muito mais... Nada mais me interessa realmente. Cinema assim, quanto mais se faz, mais se quer fazer. Eu teria feito – se essa vida permitisse tudo – mais que o dobro dos filmes que fiz, com muito prazer. É impossível, mas é isso aí. “Alta contaminação” se chama isso [*ri*].

CRISTINA PEREIRA: Ana, todos os seus filmes são lindos, mas o *Amélia* é uma obra-prima. E também do ponto de vista das artes plásticas. Eu acho que *Amélia* tem as imagens mais bonitas e tem uma fusão muito grande entre a

imagem, a música, os atores, as palavras, a história. É isso que sinto. Existe uma comoção com a imagem do *Amélia*, uma comoção na gente, como espectador. E, pensando assim, uma frase da atriz no *Amélia*: “Eu não tenho medo de nada. Ponto. Exceto do futuro” [*riem*]. Aí eu perguntaria a você: depois da trilogia, depois do *Amélia*, qual é o seu desejo? E como é que esse desejo se concretiza e se transforma em processo de criação? É *avant*, antes do filme, de existir no papel mesmo, ou é quando ele vai passando para o papel, porque você é a criadora dos seus próprios filmes, dos seus roteiros, das suas histórias... Como é que você passa do desejo para essa coisa que vai para o papel? Há frases que me chamam muito a atenção no *Amélia*. Essa é uma delas é: “Mesmo o talento tem fim”. Ou seja, mesmo o talento morre. Pergunto: você, Ana Carolina, acredita nessa frase da personagem Sarah Bernhardt?¹⁰ É uma frase da própria Sarah Bernhardt? De quem é essa frase? É sua? E há muitas coisas trágicas nesse filme, há um lado trágico... E em todos os seus filmes há muita teatralidade. Você trabalha com atores de teatro. Queria perguntar qual é a importância do teatro na sua vida, na sua filmografia, na sua inspiração, no seu trabalho? Por que você gosta tanto de trabalhar com atores do teatro? E qual a importância, qual a influência, a inspiração da religião nos seus filmes? Eu juntei um monte de coisas, não foi? É sobre esse monte de coisas que eu gostaria que você falasse.

ANA CAROLINA: É difícil mesmo.

CRISTINA PEREIRA: Eu fiz uma salada.

ANA CAROLINA: Eu tentarei responder tudo.

CRISTINA PEREIRA: É [*ri*]. Mas minha pergunta inicial era comentar essa frase: “Eu não tenho medo de nada, exceto do futuro”. Qual é o futuro dos filmes da Ana Carolina? Qual é o futuro? E se você quiser falar um pouco do futuro do cinema... É, essa coisa do futuro ficou na minha cabeça hoje.

ANA CAROLINA: Dá um medo horrível, não é?

10 Henriette Rosine Bernhardt (1844–1923), atriz-empresária francesa de fama mundial, mais conhecida como Sarah Bernhardt, cuja trajetória, construída na França sobretudo nas décadas de 1860 e 1870, e tendo como alguns dos espetáculos mais marcantes *Le passant*, de François Coppée, *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, *Jeanne D'Arc*, de Jules Barbier, *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, se desdobraria em turnês europeias, norte-americanas e também na Austrália, no Havaí, na América do Sul (tendo visitado o Brasil quatro vezes). Talvez a atriz emblemática do teatro oitocentista, seria também uma pioneira do cinema, atuando como Hamlet no filme *Le duel d'Hamlet*, realizando dois filmes biográficos (um deles sobre o seu cotidiano – *Sarah Bernhardt à Belle-Isle*, em 1912), além de versão cinematográfica de *A dama das camélias* (1906), dirigida por Lou Tellegen, de *Elisabeth, rainha de Inglaterra* (1912), filme dirigido por Louis Mercanton, e *Jeanne Doré* (1913), dirigido por Tristan Bernard. Escreveria, entre outros textos, sua autobiografia – *Ma double vie* – em 1907, e uma obra com ensinamentos teatrais, *L'art du théâtre: la voix, le geste, la prononciation, etc.*, publicada em 1923.

CRISTINA PEREIRA: Dá. E isso ficou na minha cabeça depois de assistir a *Amélia* pela quarta vez.

ANA CAROLINA: Essa frase “Eu não tenho medo de nada, exceto do futuro” está em todos os meus filmes. Essa é a frase que a Norma Bengell,¹¹ que interpreta a personagem Felicidade, de *Mar de rosas*, fala antes de cair do trem; é também a fala da menina interpretada por Isabella Secchin no *Das tripas coração*, na festa orgiástica, carnavalesca, na sala de aula, que começa com um carnaval e acaba com uma masturbação junto da bandeira brasileira. Isabella diz essa frase antes de começar a cantar, ela entra e fala [*fazendo um deboche*]: “Não tenho medo de nada, exceto do futuro”. A mesma coisa diz a Teresa, personagem da Xuxa Lopes no *Sonho de Valsa*, quando ela está numa cena de sexo que tem um bode preto. E o *Sonho de Valsa* ainda tem mais essa: tudo o que se fala se vê. Falou em bode preto, tem um bode preto. Ela fala essa frase aí também... Creio que essa frase é minha [*risos*], porque fui eu que fiz, não é? Eu tenho pavor, eu tenho um medo extraordinário do futuro... Aliás, eu tenho medo de tudo e pena de todos... [*risos*]. Tudo o que você aprendeu nessa vida é difícil passar para os outros. Tudo o que você aprendeu a fazer como ofício às vezes não ajuda a vencer o medo. Você às vezes não consegue ter naturalidade com o que é verdadeiramente dramático em você. Então, eu acho que esse é meu maior medo. E esse é o medo da Sarah Bernhardt no filme, no trabalho dela de atriz. Há um momento em que ela começa a enfrentar a decadência, como todos nós. É um fenômeno hormonal. Não psíquico. E, quando ela diz que “até o talento tem um fim”, acho que essa frase também não é dela. Não é? Nada é dela. Tudo é pretexto. Porque eu não sei quem é Sarah Bernhardt na verdade. Eu acho que é difícil manter o talento diante de todos os combates da vida e com todas as dificuldades de você fazer criações e criações e criações. Assim como você não pode parir filhos depois de certa idade, você só consegue manter o talento em países em que há condições sociais muito favoráveis para se continuar criando. Porque os hormônios diminuem, a força diminui... É muito difícil continuar criando e enfrentar o embate do cotidiano. O talento vai se

11 Norma Bengell (1935–2013), atriz, vedete, cineasta, cantora e compositora carioca. Trabalhou em espetáculos de Carlos Machado, produtor de musicais, e lançou o primeiro disco, com músicas de Tom Jobim e João Gilberto, nos anos 1950. Em teatro participaria de *Cordélia Brasil*, em 1968, sob a direção de Emilio Di Biasi; de *A noite dos assassinos* (1969), de José Triana, com direção de Eros Martim; de *Os convalescentes* (1970), com direção de Gilda Grilo; *Vestido de noiva* (1976), de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski. No cinema, participou de 64 filmes de diretores como Paulo César Saraceni (*A casa assassinada*, 1971), Glauber Rocha (*Idade da terra*, 1980) e Júlio Bressane (*O anjo nasceu*, 1969). A atriz fez história em 1962 ao exibir o primeiro nu frontal do cinema brasileiro, no filme *Os cafajestes*, de Ruy Guerra. Nos anos 1980, estrearia como diretora de cinema com *Eternamente Pagu*.

desfazendo, é sim uma questão hormonal! Ele vai se desfazendo. É preciso ter um esforço dobrado para se superar. Você coloca em xeque a sua capacidade de produzir com qualidade. A sensação física é de que “o talento tem fim”, e isso leva à frase “não tenho medo de nada, a não ser do futuro”. Meus hormônios vão para o brejo e cada vez é mais difícil produzir. Eu estou falando da minha experiência. Mas eu acho, por exemplo, José Celso Martinez Corrêa¹² o homem mais criativo que existe, do ponto de vista teatral. Ele une talento, qualidade, ousadia... Mas acho que, para ele também, é um esforço tremendo continuar produzindo e segurar o nível dos hormônios.

CRISTINA PEREIRA: Então, pensando na teatralidade dos filmes...

ANA CAROLINA: Tudo o que eu sei de ator e de teatro – e eu não sei nada de teatro, porque só fiz ópera, não fiz teatro – tudo que eu aprendi foi com Zé Celso e com o Teatro Oficina. Eu me lembro que, em 1966, quando o Teatro Oficina pegou fogo, não sei por que cargas-d’água, eu senti que eu tinha uma responsabilidade imensa com relação àquele fogo. Eu tinha um conjunto de música barroca, na época, que se chamava Musikantiga, e eu passei a fazer concertos por São Paulo inteiro, para dar a renda dos concertos para o Zé Celso, para ele tirar o Teatro Oficina das “ruínas”. E por causa disso eu me tornei uma espécie de “patrona” da reconstituição do Oficina. Fiquei durante meses e meses, e anos até, ao lado do elenco permanente do Teatro Oficina, que era composto por Ety Fraser, Raul Cortez, Renato Machado, Cláudio Correia e Castro, Fernando Peixoto, Otávio Augusto, Ítala Nandi, Célia Helena... Fiquei ali muito tempo...

12 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 a direção de Amir Haddad. Entre outros espetáculos, o grupo montou *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht, e *Roda viva*, de Chico Buarque, em 1968, *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht, em 1969, *Gracias Senôr* (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 Hirsch, 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.

Eu via perfeitamente como é fazer teatro. Ficava como um rato no escuro, e via todos os ensaios. O Zé dizia: “Então, vamos ensaiar!” E eu via de longe como é que um espetáculo se levantava e como é que um espetáculo caía, e como é que se marcava um espetáculo. Eu pensava: “Essa frase não é assim! Agora tem que avançar!”, “Por que será que esse ator faz assim?”, “Não! Vai de novo!” Isso tudo aprendi com o Zé Celso; e também aprendi essa questão da contaminação com o Zé Celso, e a questão da intimidade, da confiança. Zé Celso dizia sempre: “O ator tem que ter confiança em você”. Claro, porque o teatro é um salto louco. Eu dou um salto louco para fazer um filme, mas o ator também dá. Então, é um salto sem rede e seja o que Deus quiser.

No cinema, isso é mais nervoso, dá muito mais desgaste, porque o cinema não é um ofício que você faz todos os dias e, portanto, a cada dia novo de filmagem você entra no personagem para saber exatamente como ele é! E dominando-o a cada dia, você poderá fazê-lo melhor. Você pega o ator contaminado e fala assim: “É agora! Dá tudo agora!” Em trinta segundos, eu não vou filmar mais porque não tem negativo, porque acabou a luz, porque o ator teve um problema, ou outro já caiu no chão de tanto calor... Então, aqueles trinta segundos são preciosos. O ator tem que ter concentração máxima, interpretação máxima, compreensão máxima. Mesmo que ele não tenha nada disso, ele faz com que você acredite que está tendo, e o público também, e vamos, e vamos, e vamos. Então, o que eu sei das diferenças entre cinema, teatro, ator de cinema e ator de teatro, tudo o que trabalhei eu aprendi no incêndio do Teatro Oficina. Foram quatro anos de Oficina, foram quatro anos ali dentro, e valeu a pena. Eu acho que o Zé Celso é, ainda hoje, o melhor parâmetro de criatividade, de arte criativa, segurando os hormônios, *le talent, enfin!* [risos]. O que mais que você tinha perguntado?

CRISTINA PEREIRA: Sobre a religião...

ANA CAROLINA: Ah! A religião é necessária. Eu agora, por exemplo, estou lendo, para ver se eu aguento a barra, *Os exercícios espirituais de Inácio de Loyola* [risos]. Porque o desejo tem que ficar na coleira [risos], parado do seu lado, sem abrir a boca, sem latir, sem porra nenhuma, montando guarda, para ver se você não desmonta. O desejo tem que ficar na coleira fantasiado de fé [risos]. Porque se não for a fé, você não vai. Você tem que botar seu desejo na coleira com uma gola deste tamanho, dourada, e uma amarela e uma coisa! É um bicho! Mas é a fé, porque se você não tiver fé, os hormônios não seguram [risos]. E se você largar um pouco aquele cachorrão... pronto, vai tudo por água abaixo! [risos]. Tem que segurar, senão vai embora. E, nos meus filmes, quando eu consigo realizar algum, eu dou um pontapé em tudo que queira dizer “contenção”. Porque eu passo 10 anos, 12 anos, segurando o bicho na coleira. Imagina o tesão

na coleira. É um horror! [risos]. Agora, o futuro – só para responder, porque estamos aqui para isso – o futuro... Há muitos filmes que eu quero fazer. Quero fazer a *Primeira Missa*.¹³ E, durante essa missa, se discute se vale a pena fazer a missa ou não [risos]. “Vamos discutir...” E a Primeira Missa não acaba mais. E quero fazer *O Guarani* na França, na Bastilha. Na Praça da Bastilha!



Ana Carolina. *A primeira missa*, 2014. Frame. Acervo Crystal Cinematográfica

MARINA MARTINS: Eu sou bailarina, coreógrafa e professora de dança na UFRJ. E gostaria de fazer uma pergunta à Ana Carolina sobre a encenação da ópera *Salomé*, de Richard Strauss,¹⁴ que ela dirigiu no Teatro Municipal de São Paulo

13 O filme intitulado *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum* estrearia em 2014 e se apresentaria como uma obra em abismo, como um filme que discute o tempo todo a própria realização. O “Vamos discutir...”, mencionado por Ana Carolina no depoimento, dá mesmo o mote. Trata-se, em suma, do seguinte: tentando recriar o quadro *A primeira missa*, de Victor Meireles, uma equipe cinematográfica procura reconstruir uma paisagem e um marco na história do Brasil: o momento da primeira missa. Frei Henrique de Coimbra e outros jesuítas buscam silêncio para que a missa possa se concretizar. Mas é um burburinho, é o confronto entre o diálogo dos portugueses e dos índios (pensando no futuro do país) e os diálogos dos membros da equipe de filmagem (comentando o contexto político do Brasil contemporâneo) que de fato movem o filme.

14 Richard Georg Strauss (1864–1949), compositor e maestro alemão, cuja obra prolífica inclui, entre outras composições, os poemas sinfônicos *Don Juan* (1889), *Till Eulenspiegel's Merry Pranks* (1895) e *Also Sprach Zarathustra* (1896), e as óperas *Guntram* (1892–1894), *Feuersnot* (1900–1901), *Salome* (1903–1905), *Elektra* (1906), *Rosenkavalier* (1911), *Ariadne auf Naxos* (1912), *Die Frau Ohne Schatten* (1919), *Die Ägyptische Helena* (1928). Strauss dirigiu também a Ópera Real de Berlim e a Ópera de Viena, além de ter criado o festival de Salzburgo. Nos anos 1930, Strauss se associaria ao regime nazista, aceitando o cargo de presidente da Câmara de Música do Reich, para o qual fora escolhido por Goebbels e Hitler, e do qual seria afastado, no entanto, ao manter o nome de Stefan Sweig, judeu,

em 2003. Então, eu queria saber como foi para você, Ana, passar de cineasta para encenadora? E por que você escolheu Strauss? Queria que você falasse um pouco sobre como foi que você conseguiu segurar as rédeas dessa ópera, com dezenas de atores, e fazendo aquela encenação louca com duas mulheres enlouquecidas no palco, ao lado dos outros personagens parados.

ANA CAROLINA: Eu encenei também *Ariadne auf Naxos*, também do Richard Strauss, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Antes de mais nada, sim, concordo que a ópera é a mais louca das artes loucas. Ópera é uma coisa louca. Na ópera, quanto mais facada melhor, quanto mais corno melhor, quanto mais traição melhor. Ópera é um exagero. Eu acho que a ópera está para a arte assim como a novela estava para o rádio, nos anos 1920! Não é essa novela que a gente tem hoje. É a novela de rádio, que tinha tanta loucura quanto a ópera. E eu acho um barato, porque tem começo meio e fim, é rápido, e é mais próxima, nesse sentido, do cinema como espetáculo! E a produção não é minha, então não tenho responsabilidade pela questão financeira, e isso dá certa liberdade. Eu só sei que em dado momento tem que abrir a cortina e estrear. E pronto! E só tem oito récitas, o que é ruim! Você gasta um dinheirão, você ensaia, abre a cortina oito vezes, fecha a cortina oito vezes e acabou a ópera! Ninguém mais sabe como foi aquilo que você fez. Porque ninguém filma ópera. Então, isso dá aflição e dá algum alívio também. Porque vão esquecer aquilo. Se for ruim, vão esquecer... [risos]. Isso é bom. Mas se for bom, esquecem também. E eu tinha um projeto, que apresentei para a Prefeitura do Rio de Janeiro, de encenar a ópera *Salomé* ao ar livre, na pedra do Forte de Copacabana, de noite, com a orquestra. Queria fazer uma caixa, onde estivessem a plateia e a orquestra, e soltar a ópera na pedra do Forte de Copacabana. Queria iluminar da caixa preta para lá, como se ali fosse o Palácio de Herodes; e a cisterna, onde fica preso São João Batista, ficaria em cima da pedra. Eu queria tirar João Batista da cisterna e colocar tudo em cima da pedra, dividindo espaços só com iluminação. Mas a Prefeitura do Rio não conseguiu levantar a produção. Aí a Prefeitura de São Paulo me chamou e perguntou se eu gostaria de fazer ópera no Teatro Municipal de lá. E eu falei: “Eu quero fazer *Salomé*”. Eu queria fazer *Salomé*, porque é uma ópera apertada, tem uma hora e vinte minutos, não tem intervalo, e tem um ritmo como *Cidade alerta*¹⁵ [risos na plateia]. Você pode resumir assim: “Era uma vez um rei, casado com a messalina que enchia ele de

como libretista da ópera *A mulher silenciosa*, que estrearia em junho de 1935 em Dresden, sendo cancelada depois de apenas duas récitas.

15 *Cidade alerta* é um programa de TV que dramatiza casos policiais tenebrosos do cotidiano das grandes cidades brasileiras, em especial São Paulo.

corneo. Originalmente a messalina tinha sido mulher do irmão dele”. Pronto, já atraiu a atenção... E a narração continua: “Essa messalina tinha uma filha de treze anos que o rei queria comer” [risos]. Aí, ele fala para ela: “O que você quiser eu dou! Está na Bíblia! Tira os véus. Dança! Eu faço o que você quiser. Eu quero você na minha cama...” Aí ela, com 13 anos, começa a paquerar o São João Batista, que está lá embaixo na cisterna, e é santo. E o santo diz para ela: “Não gosto de você, não gosto da sua cara, não gosto da sua boca, não beijarei você jamais!” Ela responde: “Vai ver o que eu faço com você, porque eu sou amiga dos poderosos. Eu vou mandar cortar a sua cabeça”. *Cidade alerta!* [risos]. E então a Salomé diz para o rei: “Eu vou tirar a roupa para você, mas quero fazer um pedido. Eu quero a cabeça do João Batista numa bandeja, para poder beijar a boca dele!” Ah, como eu adorei aquilo!

Então, claro, fui montar a ópera em São Paulo. Aí, a produção contratou uma cantora com uma voz esplêndida; e, o que é uma coisa rara, ela tinha uma voz esplêndida e um corpo bonito e ainda sabia dançar! Para fazer a dança dos sete véus, se tiver um corpo tipo salsichão, não vamos conseguir. A coisa curiosa dessa montagem é que o São João Batista era preto e o texto da ópera dizia assim: “Sua pele branca, suas mãos tão claras...” Eu disse: “Que coisa complicada! Como mudar o texto? Não dava...” [risos]. Mas foi assim mesmo. A regência era do maestro Ira Levin,¹⁶ a Salomé era interpretada pela soprano Morenike Fadayomi¹⁷ e o João Batista era o barítono Donnie Ray Albert.¹⁸ Eu já tinha visto várias *Salomé*s. Uma delas com uma cantora esplêndida, a soprano Jessye Norman. No Teatro Municipal de São Paulo, Morenike Fadayomi, que interpretava Salomé, não era uma adolescente; era uma mulher de 40 anos... E não dá para fingir com aquelas luzes todas que tem ali uma garotinha com véus dançando para o Herodes. Não dá. Então, eu falei: “Vamos fazer uma Salomé adulta, mulher adulta, porque é melhor”. E a perversão fica muito maior nessa mulher sedutora, porque é de uma crueldade absoluta quando ela faz a declaração de amor para a cabeça cortada do São João Batista. Ela sabe o que está falando, tem plena consciência do que está fazendo quando pega aquela cabeça e diz

16 Pianista e regente norte-americano, Ira Levin foi diretor musical e artístico do Teatro Municipal de São Paulo (2002–2005) e do Teatro Nacional de Brasília (2007–2010).

17 Morenike Fadayomi, soprano inglesa de ascendência nigeriana, com formação em dança realizada na Colombo Dance Factory, em Zurique, e formação vocal clássica sob a orientação da professora U. Preier-Raunacher, em Viena. Foi solista no Stadttheater Basel (Suíça) de 1993 a 1996, e, desde 1997, na Deutsche Oper am Rhein, em Düsseldorf (Alemanha).

18 Donnie Ray Albert, barítono norte-americano, bacharel em música pela Louisiana State University, com mestrado pela Southern Methodist University de Dallas, que tem mantido ativa trajetória internacional como convidado de companhias de ópera e orquestras sinfônicas desde 1975, quando iniciou sua carreira internacional.

que finalmente vai beijar aquela boca, o que é uma coisa absurda! Eu gostei de ter feito a ópera. Eu incluí uma cena em que a adaga passa pela cabeça de João Batista. Na ópera original não existe isso. Em primeiro lugar, na ópera, São João Batista não sai da cisterna. Na montagem de São Paulo, ele entrava numa bola, que é uma grade, como se fosse aquela bola da motocicleta de circo. Ele vem andando dentro daquela bola. E fica totalmente aparente, o que dá certa aflição, mas eu achei legal. A morte dele é em *off*, é na coxia..., mas, momentos antes, na partitura, há um momento de silêncio... Há segundos em silêncio. E depois Salomé diz: “Ouvi um barulho!” E é a cabeça de João Batista que caiu. Nessa hora é que passa a adaga. A adaga tinha nove metros de comprimento, com uma luz em cima de uma coisa que brilhava. E havia um barulho de adaga... Shiuuu! Foi uma cena que eu adorei fazer. E eu exagerei mesmo. Depois, tem aquele imenso pano vermelho, aquele sangue todo que vai até a plateia com luz vermelha e tal. Gostei de fazer a ópera. E tem a cena da briga entre mãe e filha. O rei está sentado, os guardas estão por ali. Eles estão no escuro. Só há foco de luz na mãe e na filha. Eu acho que essa é a grande luta da ópera, do ponto de vista psicanalítico, é a mãe contra a filha. A grande luta da humanidade é o bem e o mal. A grande luta psicanalítica é a mãe e a filha. Para a filha poder existir, a mãe tem que dar passagem. E é disso que se trata na *Salomé*...

CLEUSA MARIA: Minha pergunta é para o Antonio Dias. O escultor Franz Weissmann¹⁹ costumava dizer que o grande público não frequenta galeria. Quando você está executando um trabalho seu, você se preocupa com o público? Às vezes você se preocupa pensando “Será que isso vai ficar claro?”, ou isso não passa pela sua cabeça?

ANTONIO DIAS: Esse pensamento me vem o tempo inteiro. Eu me interessei sempre em saber onde é que vai ser apresentado aquele trabalho e para quem vai ser mostrado, que tipo de público é, em que país. O público não é indiferente para mim. Se mando uma peça para um canto e uma segunda peça para outro canto, isso não é a mesma coisa. Tenho realmente que escolher. Isso faz parte do meu trabalho. Exatamente o que eu estava tentando explicar aqui. Ter a ideia é ótimo, pode até vir emoção, mas tudo isso vai sendo filtrado, tudo. Qualquer eixo vai sendo removido aos poucos, porque o que mais quero é me comunicar com alguém. Quer dizer, às vezes é um público mais vasto, às vezes é um público mínimo, às vezes pode ser até que ninguém entenda o que eu fiz. Mas o público sempre me interessa muito. O público, em determinados países,

19 Franz Josef Weissmann (1911–2005), escultor brasileiro nascido na Áustria, com trabalho de cinza, construtivista, valorizando formas geométricas, submetidas a recortes e dobraduras, e utilizando chapas de ferro ou zinco, fios de aço e alumínio. Integrou o Grupo Frente, em 1955, e foi um dos fundadores do Grupo Neoconcreto, em 1959.

em certos museus, é muito atento e numeroso. O público de alguns museus supera o público de campos de futebol. Na Alemanha, isso acontece já há muitos anos. A frequência é maior nos circuitos de arte. Mas isso, de certa maneira, cria também vícios colaterais. Por exemplo, os museus agora não querem assumir nenhum risco de virar uma instituição antipática. Então, tudo tem que ser pensado em função disso.

ANA CAROLINA: O que é uma instituição antipática?

ANTONIO DIAS: É uma instituição que não atrai o público, que faz exposições que o público não frequenta ou que acha chatas. Então, os museus têm que ter sempre aquelas exposições bombásticas. Aí um museu mostra, por exemplo, o Picasso erótico, uma coleção de desenhos eróticos dele. O que rende assunto na mídia. Aí o público vai mesmo, é um imenso público pagante e isso ajuda o museu, que acaba comprando a cama que foi usada pelo artista quando jovem. O problema é que, por causa disso, está havendo certo conflito entre o que é produzido e o que é mostrado. Muitos artistas não têm lugar para expor as obras. Por outro lado, você não pode fazer nunca coisas sem pensar no público. Não há artista que diga assim: “Ah, nunca me interessei pelo público”. Isso é maluquice. Então, para que você está expondo? Vai para o quintal da sua casa e toca fogo naquilo tudo. Eu acho que quando você está produzindo, qualquer que seja a situação artística, você está preocupado com o público sim.

ANA CAROLINA: Mas você não acha que existe, neste exato momento, um paradoxo extraordinário: o artista não pensa em nada do público e ao mesmo tempo ele pensa em público. Não tem um negocinho aí no meio?

ANTONIO DIAS: Eu acho que a gente trabalha com paradoxo o tempo inteiro.

ANA CAROLINA: É sim e não, sim e não, sim e não.

ANTONIO DIAS: Sim e não, continuamente. E há coisas que você não pode prever. Por exemplo, hoje o público já um pouco mais jovem tem videogame o tempo inteiro, quer chegar bem na frente de um trabalho e olhar igual turista olha para a *Gioconda* do Leonardo da Vinci: fica trinta segundos e vai embora. Você não pode nem olhar para algo além do olho ou do sorriso da *Gioconda* ao longo desse tempo. Não dá. Já vem com aquilo tudo enlatado na sua cabeça. “Puff, olhei, vi!” Nem sabe o que viu. Se ele não comprar um livro depois para ler sobre aquilo, ter uma ideia da obra, ele não sabe o que viu.

ANA CAROLINA: Mas o público de galeria compra livro?

ANTONIO DIAS: Não. Acho que alguns poucos comprem. É a mesma coisa com o cinema... Muita gente vai por divertimento, aí chega lá e diz: “Nossa, que filme pesado! Que horror! Não volto mais ao cinema”.

ANA CAROLINA: “Filme-cabeça”.

ANTONIO DIAS: É, “filme-cabeça”, chato demais. Dizem isso e fogem.

MILTON MACHADO: A gente percebe que falar de artes plásticas, e depois falar de cinema, leva a uma comparação. A impressão que a gente tem é que o mundo das artes plásticas é um mundo desabitado diante do cinema, que sempre trata de seres humanos, dramas humanos... Há uma passagem do Gilles Deleuze em que ele conta a história de um chinês que é pintor. Ele diz assim: “Uma pintura, para ser considerada uma pintura, tem que estar totalmente coberta de tinta, mas para ser uma obra de arte ela precisa deixar lugares vazios para que passem cavalos”. Então, estão aí as obras de arte habitadas por cavalos e por buracos para que possam passar esses cavaleiros montando cavalos, cavalos com cavaleiros. Então, eu estava vendo suas casinhas, Antonio, e me lembrando primeiro da figura da planta, agora elevada à condição de maquetes – pensadas como construções tridimensionais, que são recorrentes no seu trabalho desde o início, desde os anos 1960. A planta tem a sua origem de desenho de arquitetura. E eu fiquei pensando quem é que habita essas casas. Eu localizei, por exemplo, o Jasper Johns²⁰ com o *Bronze pintado*, que é um título da escultura dele. Então, lá vem o Jasper Johns montando seu cavalo, blá-blá-blá. Percebi habitando algumas das suas casas Joseph Beuys,²¹ com aquele cachorro que parece um pouco a cabra, ou veado, e o raio daquela instalação. Percebi o Exu...

20 Jasper Johns, pintor, escultor e gravador norte-americano, nascido em 1930, um dos mais importantes artistas da segunda metade do século XX, cuja obra, incorporando iconografia popular, tem em bandeiras, mapas, alvos, letras e números, elementos explorados sistematicamente por ele, não um tema de referendo simbólico, mas sim, ao empregar imagens de recepção quase automática, forma de sublinhar a superfície pictórica, a obra como objeto visual. O artista, conhecido por sua intensa pesquisa de materiais plásticos e de técnicas diversas de gravura, realizou vários trabalhos em colaboração – como, em 1976, com Samuel Beckett ao criarem o livro *Foirades/Fizzles*, com 33 gravuras em diálogo com textos beckettianos; ou como no trabalho continuado (sobretudo entre 1967 e 1980) com a Cia. de Dança do coreógrafo Merce Cunningham, com quem criou, entre outras obras, *Walkaround time* em 1968.

21 Joseph Heinrich Beuys (1921–1986), 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 coite; *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.

ANTONIO DIAS: Exu é um artista também? [*rindo*]

MILTON MACHADO: Exu é “o” artista... O Exu tem a ver com a sua situação meio “nomádica”. Você é um cara que não tem casa porque você tem várias casas, mas você habita um trânsito, você está sempre viajando... Então, além dessas habitações de passagem, esses artistas que habitam os seus quadros são muito... E a coisa do Exu é engraçada porque Exu tem que ficar meio do lado de fora, ele não pode ficar dentro, aprisionado, porque se não ele fica “brabo”. Exu é igual a Hermes, igual a Mercúrio, ele tem que ficar ali no umbral, pronto para partir. Um pouco que nem você, não é? Você está em Colônia, você está em Milão, você está no Rio, você está em São Paulo, está sempre em trânsito... E você falou um pouco da dificuldade ou da complicação que representaria para você fazer esses objetos. Na sua fala, você mencionou que uma incursão deixa você, de certa forma, desconfortável. E a pergunta é simples: que casa é essa que você habita? Ou que caverna, já que você está na Idade do Bronze? [*ri*]. A pintura, por exemplo, é uma casa num sentido geográfico? Ou físico, arquitetônico, como coisa parada. Mas nessa sua migração, nesse seu nomadismo, de um suporte para o outro, de um lugar para o outro, como são essas casas que você habita e como você as habita?

ANTONIO DIAS [*rindo*]: Você citou artistas que, sem dúvida nenhuma, eu observei. Prestei atenção no trabalho deles. Não posso dizer que sou influenciado pelo trabalho deles do ponto de vista formal, mas sim do ponto de vista ético, do ponto de vista da atitude com relação à arte ou ao mundo da arte, nisso eles me interessam. Jasper Johns me interessava mais quando jovem. Ele se tornou um senhor um pouco saudosista dele mesmo, isso me chateia um pouco. Mas você me lembrou do *Bronze pintado*. O *Bronze pintado* já deve ser alguma sacanagem com a taça de absinto pintada pelo Pablo Picasso [*ri*]. Picasso pegava aquela coisa absolutamente normal, mas fazia de maneira grotesca e ainda dava umas lambrecadas de pintura, assim, bem *à la* Picasso... Era uma coisa raivosa. No caso do Jasper Johns, tem uma coisa técnica, um bronze pintado. Porque os trabalhos têm nome... Ele faz uma provocação com a pintura, ali. São pequenas provocações. É claro que eu fiz meu trabalho também com alguma intenção de mexer com essa gente ou com aquele tipo de conhecimento. Agora, Exu [*ri*] eu uso para marcar esse umbral... É essa pessoa que pode se mexer sem ter a quem responder. É por conta dele. Mas ali, no caso do gigante deitado, é já tudo cheio de falsas pistas. Se aquilo é gigante, então a casa o que é? O cachorro então é um monstro e se ele está dormindo, então ele não sabe disso, mas o título diz que sim. Se o cachorro está latindo e ele não sabe, se está latindo ou se está dormindo, isso já cria um problema. Eu ouço todas essas coisas, mas acho que as pessoas ficam notando mais o *frame* do que as insinuações de leitura que estão dentro de cada trabalho. É geralmente a estrutura externa, embora

disfarçada, que chama a atenção, e ela é sempre a mesma. Então, dentro é que eu vou encontrar relações diferentes, às vezes é com propostas ou provocações ou alfinetadas que você procura humanizar um pouco o trabalho. Quer dizer, ali é que está a coisa. Mas eu me preocupo em desumanizar a mim [ri].

ANA CAROLINA: Como disse?

ANTONIO DIAS: Eu tiro as minhas emoções e guardo para mim. Não tem nada que botar no quadro, no trabalho. E há sempre, para mim, esse conflito entre mostrar e esconder.

ANA CAROLINA: Mas você acha que esconde mesmo?

ANTONIO DIAS: Claro! De propósito.

ANA CAROLINA: Mas você acha que consegue esconder algo? Com toda essa tecnologia atual?

ANTONIO DIAS: Isso aí tudo... [ri]. Fica complicado esconder, entendeu? Se você põe só emoções num trabalho, a pessoa que vê seu trabalho teria apenas que receber essas emoções. E geralmente não é isso. Ela olha e diz assim: “Chato, não é? Tudo preto!”

ANA CAROLINA: Isso se chama reversão de expectativa.

ANTONIO DIAS: A sensação é: “Ele não me compreendeu”.

ANA CAROLINA: É o medo.

ANTONIO DIAS: Uma vez li uma crônica sobre o cidadão que toma conta da sala com as pinturas abstratas de Ad Reinhardt no Museu de Arte Moderna em Nova York. Ele é o guardião da sala e comentou o seguinte: é muito engraçada essa sala. Tem gente que passa aqui, olha, bota a cabeça assim na porta, olha em torno e diz: “Tudo preto. Já vi tudo”. E vai embora. Eu, que passo o dia inteiro aqui, fico me deliciando com essas variações mínimas que existem dentro de cada quadro, de cada cor, de cada tom... Essa gente toda que visita o museu não sabe ver nada. É um pouco aquela história do público dos museus. Você tem que saber o que está indo ver, que não é a cabeça reduzida do macaco que está ali, ou o botão da farda de Napoleão... Você tem que ler aquilo ali e entender o que está fazendo ali dentro. Então, constantemente, a gente está tentando iludir o que está no trabalho, quer dizer, a gente precisa enrolar com outra coisa qualquer o que a gente está fazendo para poder passar pelos lugares.

ANA CAROLINA: Passar pela guarda.

ANTONIO DIAS: Passar pela guarda!

ANA CAROLINA: Tem que passar.

ANTONIO DIAS: É como uma espécie de caixa de sapato que você bota em volta da bomba para poder entrar com ela ali. Então, isso da habitação, voltando à

pergunta do Milton Machado, a casa também me serve para isso. É realmente uma casa, é um depósito, mas eu vou e coloco coisas lá dentro.

ANA CAROLINA: Coisas perigosíssimas.

ANTONIO DIAS: É... Coisas às vezes engraçadas. Perigosas não, mas engraçadas [ri].

ANA CAROLINA: Eu acho que são perigosíssimas.

ANTONIO DIAS: Nem tão perigosas assim...

ANA CAROLINA: Mas tem o Exu... Estou numa confusão extraordinária.

ANTONIO DIAS: Sim, tem uma linha... Coberta de cabelos...

ANA CAROLINA: Sei [risos].

ANTONIO DIAS: Há uma linha central, que seria o corpo, e uma coisa para as pernas, e outra para os braços. E isso depois resulta numa figura de Exu...

ANA CAROLINA: Mero acaso.

ANTONIO DIAS: É por acaso... [risos]. Depende da geometria. É isso mesmo. Mas isso vem também do meu trabalho. No início eu usava essas figuras de origem popular, ou nordestina, ou africana, ou símbolos que vêm das culturas indígenas. Então, para mim, isso representa uma passagem. Exu é uma transição, não é? O lado humano dessa coisa diabólica é que é fazer arte.

ANA CAROLINA: Bonito isso... O lado humano da coisa diabólica.

MARCELO AUGUSTO PINTO TEIXEIRA: Originalmente, minha pergunta seria para a Ana Carolina, que é uma ex-vizinha minha e cujo trabalho me encanta há tanto tempo. Na rua, eu via a Ana passeando e não queria ser desagradável e nunca disse isso. E hoje a gente vai poder começar a ter essa conversa. Mas eu também gostaria de estender a questão para o Antonio Dias. Eu queria partir de um texto de Jean-Claude Bernardet²² em que ele pensa a história do cinema

22 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 históricos e Céus derretidos*, os dois últimos em colaboração com o crítico e professor Teixeira Coelho. Corroteirista de *O caso dos irmãos Nunes* (2004), ao lado de Luís Sérgio Person; de *Brasília: contradições de uma cidade*

brasileiro e em que ele pensa certas linhas que se desdobram da dramaturgia cinematográfica brasileira: de um lado, um tipo de produção ufanista que se volta para a paisagem ou para temários como o sertão, por exemplo; de outro lado, a dimensão de paródia que vem da chanchada, da contaminação da chanchada, esse nicho da segunda voz desconstrutora, que é o que sempre observei na obra da Ana Carolina. Uma segunda voz que abre novos campos e tenta destruir o senso comum. E a obra dos dois artistas aqui presentes convoca uma semântica desconstrutora visceral. Quando eu era estudante de artes plásticas, me entusiasmei com o trabalho do Antonio Dias porque ele parecia recodificar a arte *pop*. Havia alguma “coisa limpa” na arte *pop* que a sua obra não permitia manter limpa... É isso que eu chamo de semântico-visceral. Eu queria perguntar, então, sobre essa questão do senso comum, sobre como vocês o exibem e destroçam e creio que vocês têm algo em comum nisso.

ANTONIO DIAS: Das minhas imagens tenho a dizer que não tenho nada a ver com o movimento *pop*, mesmo. Quer dizer, nós somos contemporâneos do que acontecia nos Estados Unidos. Havia, naquele momento, no mundo inteiro uma tensão para uma nova figuração, para a retomada de uma linha que tinha desaparecido logo depois da Segunda Guerra Mundial. Quase toda a produção de arte tinha se tornado uma série de variações, de abstrações, de construções, que eram regidas ora pela geometria e pela confiança na razão, ora por um desejo de cancelar ou de pintar mesmo certa coisa qualquer. E isso aconteceu aqui no Brasil, como aconteceu em vários países no mundo. Certa arte *pop* americana foi promovida com toda a força, sobretudo num país como o Brasil que, até então, tinha apresentado nomes importantes em artes visuais, mas que estavam completamente fora do que era considerado cultura visual pelos americanos. É com a *pop art* que os americanos se instalam e depois até podem andar retroativamente no território da arte deles. Mas isso era uma coisa que a gente aqui ainda não tinha distância crítica para perceber. James Rosenquist,²³ por exemplo, era considerado um artista crítico da sociedade

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*.

- 23 James Albert Rosenquist (1933–2017), artista norte-americano que teve participação fundamental na *pop art* e intensa produção sobretudo nos anos 1960, adaptando a linguagem visual do *outdoor* e da cultura de massas ao contexto das artes plásticas, apropriando-se, em suas pinturas em grande escala, de referências ao universo da propaganda e da sociedade de consumo, que se misturavam em imagens fragmentárias e autoirônicas, às quais se acrescentavam por vezes algumas críticas políticas bastante diretas. Exemplar, nesse sentido, é a obra *F-111*, exposta na Galeria Leo Castelli, em Nova York, em 1965, e desdobrada, ao longo da galeria, em 23 seções que funcionavam como um comentário político em escala monumental sobre a Guerra do Vietnã no momento mesmo em que

americana apenas porque, uma vez, pintou uma F-105... Mas nunca mais ele imprimiu na obra dele qualquer referência que pudesse ser vista como política. Agora, essas coisas todas de geladeira, flores, tudo que ficava bonzinho... isso ele sempre pintou. Não é um artista de que eu gosto. Então, acho um equívoco dizer que essa figuração é o setor, vamos dizer, político do meu trabalho. E dizer isso apenas pelo fato de ser figurativo. O figurativo é visto como coisa política, e quando o trabalho deixa de ser figurativo ele deixa de ser visto.

ANA CAROLINA: Deixa de ser visto?

ANTONIO DIAS: Como atitude política.

ANA CAROLINA: Quando é abstrato se imagina que não é político?

ANTONIO DIAS: Pois é. Eu considero o contrário. Porque naquele momento do trabalho que era considerado político, eu era pouco mais do que um adolescente. Eu comecei a trabalhar antes de fazer vinte anos. Então, meus “conflitos” vinham todos à tona. E, naquele momento, eu usava algo mais ou menos como uma escrita automática. Não parece, mas, naquela época, eu só montava um arcabouço assim muito sólido para poder enlouquecer por dentro. Isso sem ter que olhar muito para a composição, essa coisa toda. Tudo estava dentro de uma jaula, já de saída. Era a loucura enjaulada [risos].

ANA CAROLINA: É engraçado hoje. Mas na época devia ser um sofrimento incrível.

ANTONIO DIAS: Na época, eu achava um sofrimento sim.

ANA CAROLINA: Lógico que é. Naquele momento, você escolher um quadrado onde estava aprisionado aquilo que mais lhe doía... É terrível! Dramaticamente falando, é terrível.

ANTONIO DIAS: É, mas acho que não é psicológico esse sofrimento.

ANA CAROLINA: Ah, mas era sim. Com vinte anos de idade, fazer um quadrinho e botar você mesmo lá dentro é dolorido.

ANTONIO DIAS: É, mas tem um vício de educação. “É a loucura do não sei o quê, não sei o que lá”!

ANA CAROLINA: Santo Inácio de Loyola²⁴ tinha vícios de educação também [risos].

as tropas norte-americanas iniciavam sua participação direta no conflito. Rosenquist relataria sua trajetória como pintor na autobiografia *Painting below zero: notes on a life in art*, publicada em 2009.

24 Inácio de Loyola, nascido Íñigo López (1491–1556), canonizado em 1622, foi o fundador, em 1540, da Companhia de Jesus, cujo objetivo era a reconquista católica em regiões protestantes. A educação era, para ele, o instrumento essencial da catequização. Daí o papel dos jesuítas na constituição de missões, colégios e universidades. Baseado na sua conversão de soldado em missionário e na

ANTONIO DIAS: Exatamente por aí [ri].

ANA CAROLINA: Ele tinha muitos...

ANTONIO DIAS: Agora a sua resposta.

ANA CAROLINA: Agora eu. Palavras. Blá-blá-blá. Eu acho palavras... paralisantes. Tenho infelizmente comigo essa questão de que são muito poucas as palavras que, para mim, não são malditas e perigosas. E parte daí toda a questão dos diálogos e da natureza dos personagens – porque todos eles falam muito, e falam com essa chancela terrível que são as palavras paralisantes, as palavras perigosas, as palavras malditas, as palavras vazias. E aí você começa a construir o perigo, o que vai dar errado, ou vai dar certo, o que será dramaticamente certo, ou humanamente errado. Eu sempre escrevo pensando no ator com quem vou trabalhar. Porque há certas palavras que, se outro ator falar, não resolvem. A pausa não resolve, a palavra não resolve, o significado daquela palavra não se resolve... Então, é muito raro eu escrever um texto se não tiver o ator já pronto. E, aliás, construindo e desconstruindo essa coisa toda, na verdade, o filme que a gente faz já é por si só algo que está inteiro lá na cabeça, mentalmente você já viu aquele filme mil vezes, você já montou, já editou, já resolveu. Depois, você vai escrever aquele filme, mas, na verdade, você vai descrever o filme que tem na cabeça. Você já ouviu aquelas palavras, você já viu aquelas pessoas, você já viu aquelas cenas, e você vai “descrever” no papel, cena por cena, uma coisa que está intacta, feita na sua cabeça, inteira. E começa aí a desconstrução. Nunca mais esse filme será tão bom como era na sua cabeça. Porque, à medida que você vai pondo no papel, ele é outra coisa. E a gente faz três filmes, na verdade. Faz o filme intacto na própria cabeça, faz um filme no papel e depois faz o filme que os atores vão fazer e que a lente vai filmar e que a tela vai mostrar para os espectadores. E, a cada vez mais se vê alguma coisa que não era nada daquilo originalmente. Era mais ou menos aquilo. A desconstrução se dá no momento em que você vai escrever. O bicho só está intacto antes de você escrever. E eu não me movo para escrever enquanto o bicho não estiver inteirinho. Porque se não saberei descrever, não saberei usar aquelas palavras. E, sobre a questão dos ditos populares, do lugar-comum, que é tema de um ensaio da Flora Süssekind, isso funciona como uma espécie de truque, de pausa para tomar ar. Não servem para nada os ditos populares. Dramaticamente, aquilo é apenas para tomar ar. E na vida também. A gente diz assim: “Não, nada! Vai

própria experiência espiritual, Inácio de Loyola, a partir de 1522, escreveria um roteiro – *Exercícios espirituais* – para “examinar a consciência, meditar, contemplar, orar vocal ou mentalmente”, no qual revisitava os assuntos sobre os quais refletiu, meditou e contemplou, e as atitudes e procedimentos que o moveram a mudar de vida e entregar-se a Deus.

dar tudo certo!” E o que quer dizer isso? Ora, como assim? Como vai dar tudo certo? Não vai dar nada certo! Ou, se der, vai ser mais ou menos... Então, os ditos populares servem para tomar fôlego. Nos filmes também. Eles servem para esvaziar a tensão, para dar tempo de vir coisa pior, para dar tempo de o ator se colocar na justa medida da ironia. “Não se perturbe, vai melhorar”. A ironia que se segue tem que ser especial. Eu, agora, nem estou me lembrando de todas as falas assim dos filmes, mas, por exemplo, a Myriam Muniz,²⁵ em *Mar de rosas*, tem uma cena em que ela sobe num montão de terra e começa dizendo um texto assim: “Bom, também, ninguém é obrigado a viver, não é?” Aí ela dá uma respirada e continua: “essa frase não serve para nada, mas já que ninguém é obrigado a viver, vou falar o que eu quiser falar, porque tanto faz”. E ela dá aquela pincelada maravilhosa: “O iníquo fica inócuo, o histérico fica histórico!” Essa frase que ela fala no início é a preparação para chegar nesse beco... Eu só sei jogar dessa maneira. Não sei nem se sei explicar o diálogo do ponto de vista da teoria da linguagem. E acho que isso é um beco sem saída que você percorre com passos muito rápidos... E tem que sair rápido dali, porque, se você prossegue, é perigo constante. É um perigo. A palavra, com a excelência da entonação dos atores, é mortal. Então, é isso. Todos os ditos populares não servem rigorosamente para nada e cada palavra bem dita ou mal dita por um ator vai trazer perigos incríveis e vai fazer trabalhos incríveis. Antônio falou ainda agora uma frase extraordinária: “É a loucura do não sei o quê, não sei o que lá”. Essa frase bateu legal.

ANTONIO DIAS: E você esqueceu [risos].

ANA CAROLINA [rindo]: Eu não esqueci... É medo! É medo. É por aí...

SÉRGIO ALMEIDA: Ana, eu usei seu filme *Mar de rosas* para dar aula de roteiro e os alunos ficaram bastante perplexos: “Mas o que eles estão falando?” E aí quando chegou naquela cena deslumbrante da personagem Felicidade, depois que ela transa com o Otávio Augusto, e fica no banheiro, sozinha, e ela se masturba e

25 Myriam Muniz de Melo (1931–2004), atriz e diretora formada pela Escola de Arte Dramática, EAD, de São Paulo. Estreou em peça de Maria Clara Machado em 1961. E, no mesmo ano, integraria também o elenco de *José, do parto à sepultura*, de Augusto Boal, encenação de Antônio Abugamra para o Teatro Oficina. Participou, ainda, de *Tia Mame*, de Jerome Lawrence e Robert E. Lee, e *Chuva*, de John Colton e Clemence Randolph, do repertório de Dulcina de Moraes. Em 1963, iniciaria longa colaboração com o Teatro de Arena, destacando-se como atriz cômica nas montagens da companhia, todas sob a direção de Augusto Boal: a mãe, em *A mandrágora*, de Maquiavel; a criada Dorina de *O Tartufo*, de Molière, em 1964; a mulher do governador em *O inspetor geral*, de Nikolai Gogol, em 1966; uma camponesa desbocada em *La Moschetta*, de Angelo Beolco, em 1967. Em 1975, ao lado de seu marido Sílvio Zilber, do psicanalista Roberto Freire e do cenógrafo Flávio Império, abria o Teatro-Escola Macunaíma, centro experimental de formação teatral. No cinema, trabalhou com Joaquim Pedro de Andrade, Ana Carolina e Roberto Santos, entre outros cineastas.

começa a dizer aquele texto belíssimo... Eles disseram: “Agora estamos entendendo o que ela está falando!” Acho que foi um dos textos mais bonitos sobre a solidão, não só da mulher, mas do ser humano, do que não se tem, da falta, do buraco...

ANA CAROLINA: E os meninos entenderam? Ou não?

SÉRGIO ALMEIDA: Eles entenderam. Eles ficaram emocionados, e aí sentiram a solidão daquela cena. Nos seus filmes, há essa verborragia. Os personagens falam, falam e falam e falam... Agora você explicou essa preparação da frase feita. Esse seria um momento.



Ana Carolina. *Amélia*, 2000. Cena com Myriam Muniz, Camila Amado e Pedro Bismarck. Still: Vantoen Pereira Júnior. Acervo Crystal Cinematográfica

ANA CAROLINA: Para dar espaço...

SÉRGIO ALMEIDA: Para dar espaço... Você já falou muito do seu processo de escrita do roteiro, mas eu queria perguntar sobre a maravilhosa participação da escritora Isabel Câmara como roteirista no filme *Mar de rosas*. Nem é uma pergunta, é um agradecimento. Queria agradecer a você por esse presente. Assim como foi um presente ver a atuação maravilhosa de Myriam Muniz em *Mar de rosas*, em *Das tripas coração* e em *Amélia*... Nós, aqui do Rio, tivemos poucas oportunidades de ver Myriam Muniz no teatro. E você nos trouxe Myriam no cinema. A Dona Niobi, de *Mar de rosas*, é uma interpretação deslumbrante de

Myriam Muniz. O mesmo acontece com a Muniza de *Das tripas coração* e com a Francisca de *Amélia*. Myriam Muniz era uma atriz excepcional, como raras atrizes nas artes cênicas brasileiras. Queria perguntar, então, como era a sua relação com Myriam?

ANA CAROLINA: Myriam Muniz foi a pessoa que mais me deu um negócio que se chama “assoalho psicológico”. Myriam me deu “assoalho psicológico”, um espaço, uma abertura, uma generosidade... Ela sempre falava assim para mim: “Pode vir! Vem mais”. Eu ia mais. E ela falava: “Vem mais...” E eu, eu ficava absolutamente deslumbrada de ver a Myriam atuar, de ver a Myriam construir personagens, e ela fazia e desfazia, cada *take* era um lance de dados, cada *take* era um lance diferente. Eu nunca tive uma experiência humana tão forte, tão extraordinária como trabalhar com a Myriam. Com a Myriam, eu poderia fazer qualquer filme. E as palavras, quando saíam da Myriam, quando ela articulava as palavras, eram uma sabedoria. Não era possível para ela dizer uma palavra que ela não estivesse compreendendo perfeitamente. Como quando, no *Mar de rosas*, ela dá aquela receita das batatinhas... E ela fala em seguida: “Isso aqui não tem o menor interesse”. Ela interpreta criticando e vivendo a total falta de interesse daquela tonta da Dona Niobi, que falava de receita, ou de horóscopo, ou de qualquer coisa. Os livros do marido, que ela mal lia... Myriam interpretava falando. Não, falando, não. Era *não falando* o texto, não falando. Porque tinha um texto ali e ela ia atropelando o texto. Isso é um requinte extraordinário de interpretação. Ela era uma atriz extraordinária. Myriam sabia mais do que eu que o talento acaba. E ela fazia dela mesma uma usina penosa, física, para conseguir vencer a falta de hormônio que dá aquela vontade de ver novela das oito [risos]. Ela ligava todos os motores juntos, era tração nas quatro rodas, e... ela ia. Mas isso queimava a Myriam, o esforço era imenso, imenso. A cena do *Amélia* em que ela faz o duelo com a Sarah Bernhardt é puro talento, *le talent enfin...* Ela estava caindo aos pedaços, do ponto de vista físico. Suava em bicas, estava pálida. E eu falava: “Myriam, vou ter que fazer mais um *take*, vou ter que fazer um *close*”. E pensava: “Agora ela vai me dizer para não fazer”. Ela respirava com dificuldade e fazia maravilhosamente bem. Isso, isso é desejo de fazer. É a melhor coisa do mundo. De ver, de viver, de poder fazer. Dá pavor, porque você tem a impressão de morte – eu tenho também, acho que ela tinha, as pessoas que fazem esse esforço sabem disso. Há um momento em que você tem uma sensação de morte. Você pensa: “Se eu fizer mais um, se eu fizer mais uma forcinha aqui, eu morro!” Você tem a impressão de que vai morrer! Você pensa assim: “Quanto tempo falta?” “Falta meia hora. Eu tenho que fazer aquela coisa em meia hora. Eu não... eu não vou conseguir!” Eu falo e os atores também falam. “Não vai dar, não vai dar... Vamos tentar... Acende a luz, vai lá, vamos lá [batuca na mesa], ação!” Pronto. Foi. É assim. Isso é uma coisa extraordinária.

Mas é uma coisa da Myriam Muniz e dos atores que ela formou – a Cristina Pereira, que está aqui, por exemplo, tem muito a ver com a formação que a Myriam Muniz passou para ela. Eu já vi a Cristina Pereira em momentos em que ela não conseguia respirar. Eu falava: “Câmera, ação.” Ela estava com asma, diarreia, asma [risos]. Eu pensava: “Vai dar tudo errado”. E dizia em seguida: “Ação!” E ela fazia, cantava em cena. “Corta!” Aí o ator morre. Apaga a luz toda e [assoprando] fuuuu! Aquela criatura desaparece totalmente. *Anima zero*. É extraordinário.

SÉRGIO ALMEIDA: Como há essa questão do texto nos seus filmes e essa visão de uma falência da palavra, eu queria perguntar, então, o que você gosta de ler, onde você se abastece para escrever os roteiros, os textos?

ANA CAROLINA: Olha, eu leio muita coisa esquisita. Quer dizer, claro que li os clássicos brasileiros, com o maior interesse. E também li os clássicos espanhóis. Mas ultimamente fiquei com o pé preso em Gonzalo Torrente Ballester,²⁶ que é um extraordinário romancista galego, da geração dos anos 1930, e também numa romancista portuguesa que se chama Agustina Bessa-Luís.²⁷ Claro, eu fiquei embatucada na Teresa de Ávila,²⁸ freira carmelita, santa do século XVI... O livro dela tem tamanhas exclamações que, para sair dele e passar para o *Sonho de Valsa*, foi um deus nos acuda, porque eu fico ali, eu gosto de ficar ali... Também li muitos alemães. Eu estudei num colégio alemão, então passei grande parte da minha adolescência lendo clássicos como o *Fausto*, de Goethe, e todos os românticos alemães... Li alguns russos, também, li muito Dostoiévski. Tive uma formação assim. Nesse momento, eu estou engalfinhada com Inácio de Loyola, para me pôr uma coleira. E com a Agustina Bessa-Luís também.

26 Gonzalo Torrente Ballester (1910–1999), ensaísta, professor, romancista, crítico literário e teatral, dramaturgo e jornalista espanhol, da Geração de 36, autor, entre outras obras, de *La saga/fuga de J. B.*, *Don Juan*, *Fragmentos de Apocalipsis*, e da trilogia *Los gozos y las sombras*.

27 Agustina Bessa-Luís é o nome literário de Maria Agustina Ferreira Teixeira Bessa, escritora portuguesa nascida em Vila Meã em 1922. Descendente de família de raízes rurais, a partir de 1950 fixaria residência no Porto. Estreou como romancista em 1948, com *Mundo fechado*, mas seria com o romance *A sibila*, de 1954, que alcançaria reconhecimento como escritora. É autora de mais de cinquenta obras, entre romances, contos, peças de teatro, biografias, relatos de viagem, ensaios e livros infantis. Vários de seus textos de ficção foram adaptados para o cinema por Manuel de Oliveira, entre eles *Fanny Owen* (*Francisca*, 1981), *Vale Abraão* (filme homônimo, 1933), *As terras do risco* (*O convento*, 1995) e *A mãe de um rio* (*Inquietude*, 1998).

28 Teresa de Ávila, nascida Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada (1515–1582), mística e santa católica do século XVI, importante por suas obras sobre a vida contemplativa e por sua atuação durante a Contrarreforma, foi cofundadora da Ordem dos Carmelitas Descalços, juntamente com São João da Cruz. Entre suas obras, destacam-se a autobiografia *A vida de Teresa de Jesus*, o belíssimo *El castillo interior* e o *Camino de perfección*, compilação de suas práticas meditativas.

ROBERTO CONDURU: Ouvindo esse comentário da Ana Carolina sobre a leitura, gostaria de perguntar aos dois como se dá a manifestação subjetiva no trabalho de vocês. E, também, por outro lado, como os outros têm falado do trabalho de vocês?

ANTONIO DIAS: Roberto, para mim, no início, era apenas descrever. Quer dizer, eu tinha que mostrar esse arcabouço, se não o trabalho caía no chão, ou não sei, eu riscava na parede. Minha saída do Brasil, no período de intensa movimentação militar, criou uma espécie de vácuo. Primeiro, comecei a viver na França e eu me dizia assim: “Ah, que bom! Você vai para a praça e não precisa ficar preocupado se tem um cara seguindo você na rua. Você fica lá pegando sol, igual a uma lagartixa. Se quiser ler um livro não precisa ficar escondendo o título do livro”. E isso me distanciou um pouco das situações brasileiras cotidianas. E meu lado, vamos dizer, privado começou a ficar interessado por outras coisas e aí eu fui realmente procurando outros caminhos... Foi quando Tommaso Trini, um crítico de arte em Milão, me disse: “Puxa, é sempre difícil falar com você sobre seu trabalho, em vez de falar sobre trabalho, teoricamente, tentando tirar as cordas mesmo da estrutura, da coisa, você sempre vai contar uma historinha boba que não tem nada a ver...” Então, eu fico sempre nesse dilema. O que provoca em mim a vontade de fazer um trabalho não é uma atuação manual. Não é o fazer. Muitos artistas têm essa necessidade, inclusive porque eles têm uma relação com a matéria que é desse tipo. Eu pensei que era muito estranho você estar se expondo e as pessoas que vão à exposição não veem aquilo. Como eu fazia inicialmente... Eu falava dos meus conflitos... “Quero matar fulano, vou declarar meu amor por fulana”, e tudo eu colocava dentro dos quadros. Quem via, não via nada disso... Via figuras, via planos, via coisas assim [rindo]. O resto se torna uma espécie de anedotário em volta... Então, não tive mais vontade de trabalhar, por um tempo. Acabou essa história que vinha do íntimo, que vinha das revoltas e tal. Não tinha mais nada, eu estava seco, acabou, eu me conformei. Mas, depois de um tempo, comecei a olhar para certas coisas e a pensar coisas assim absurdas, como olhar para nuvens e ficar vendo imagens. Eu ficava olhando manchinhas no trabalho. E como sempre trabalhei em outras coisas paralelas, tipo desenho gráfico ou desenho de estamparia, para manter minha independência do ponto de vista da sobrevivência, acabei vendo ali coisas e imaginando: “Vamos partir daqui, daqui eu posso recomeçar a imaginar”. Mas aí eu já queria uma não imagem, porque eu não queria que ninguém olhasse e apreendesse coisas diferentes daquilo que eu tinha imaginado.

ANA CAROLINA: Uma não imagem?

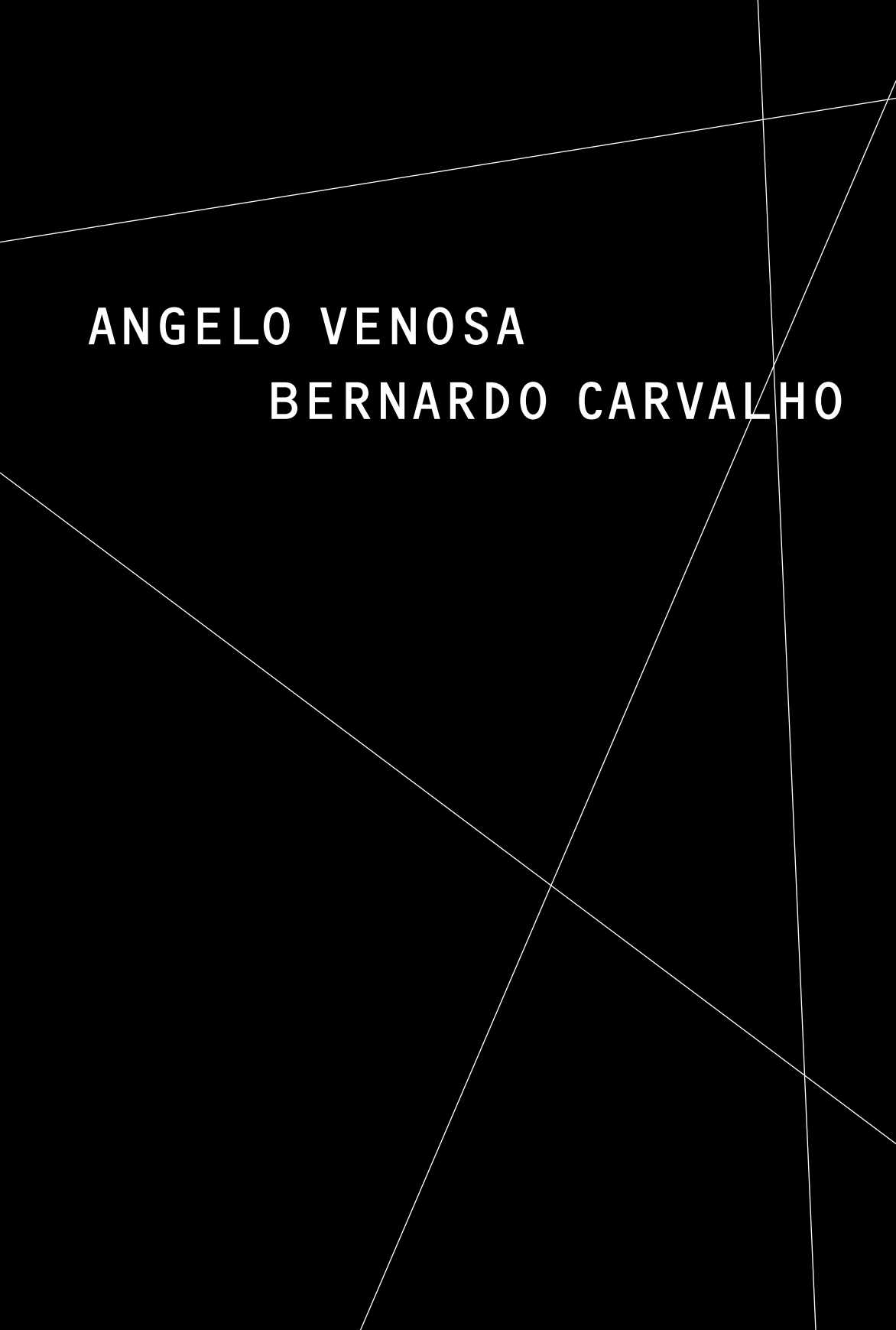
ANTONIO DIAS: Sim. Uma não imagem. A não imagem é não imagem. Aí eu comecei a usar aqueles campos com retícula. Apareceram até algumas pessoas que perguntavam se eu faço aquilo pontinho por pontinho. Na verdade, eu criava um defeito numa lata de *spray*, na válvula, e em vez de fazer *spray*, eu

apertava aquilo e ela cuspiu [*faz um barulho do spray cusbindo*] e tinha cuspe de quase todo tamanho. E aí, em cima daquilo, eu podia trabalhar. Com isso eu me livrei do problema do subjetivo. Quer dizer, mais ou menos, não é?

ANA CAROLINA: Você é quem acha isso, não é?

ANTONIO DIAS: Fiz disso uma coisa esquemática, só. Seria mais fácil para alguém projetar ali dentro o que quisesse. É uma espécie de tablado. Vem daí a casa que o Milton Machado comentou aqui. Quer dizer, você cria um quadradinho qualquer, que pode ser desse tamanhinho, desse tamanho, daquele tamanho, e você projeta seus troços ali dentro, não sei [*ri*].

ANA CAROLINA: Sobre o que o Roberto Conduru perguntou, eu tenho muita dificuldade com o limite entre objetivo e subjetivo. É um problema, até hoje. Porque é um fiozinho de nada e eu acho que o que está dentro é muito mais verdade do que o que está fora. Vide o *iceberg*. Então eu trabalho ali. Só me interessa ali. Sem nenhum problema. Nenhum, nenhum, nenhum, nenhum, nessa divisão. Os outros devem tentar localizar essa divisão. Eu não tenho nenhuma preocupação com isso. Nenhuma. Se você olhar meus filmes, você vê que está tudo por um fio ali. Acho que quem pode falar melhor disso são as pessoas que veem, porque eu seria incapaz, hoje, de pegar filme a filme e dizer: “Ó, está passando por aqui. O meridiano da...” nem sei como chamar isso. Que meridiano? Como ele se chama? Esse meridiano entre o objetivo e o subjetivo é tão, como diria o meu amigo Vicente Pereira, tão “sútil” [*risos*] que a gente fica nesse “impasse” [*risos*]. É um “impasse sutil”, porque é ali! Nesse fiozinho entre objetivo e subjetivo. E são os outros que têm que identificar, porque, depois que você faz, está feito. E você vai fazer de novo? Vai repetir o erro ou repetir o acerto? Acerto a gente não repete, porque a gente não sabe por que acertou. Vai repetir o erro? Não sei. É assim, então, que se dá meu trabalho: nesse “impasse sutil”.

The background is a solid black field. Overlaid on this are several thin, white, straight lines. One line runs diagonally from the top-left towards the bottom-right. Another line runs diagonally from the top-right towards the bottom-left. A third line is nearly vertical, positioned towards the right side of the frame. These lines intersect to form a series of geometric shapes, including triangles and quadrilaterals, creating a minimalist, abstract composition.

ANGELO VENOSA

BERNARDO CARVALHO

O encontro entre o artista plástico Angelo Venosa e o escritor Bernardo Carvalho, amigos há muitas décadas, além de sublinhar aspectos característicos à trajetória de cada um, procurou recortar uma espécie de interlocução em curso sobre processos distintos de trabalho, já que os dois são, na verdade, não apenas criadores extremamente autoconscientes, mas observadores atentos cada um da obra do outro. E isso em meio a percursos quase avessos e marcados, no caso de Angelo Venosa, por uma espécie de retração metódica, por grandes intervalos entre as exposições, pelo difícil cultivo da opacidade e de um adensamento lento da obra, e no de Bernardo Carvalho, por colaborações constantes na imprensa, intervenções públicas e um ritmo regular de publicação de sua ficção, o que é igualmente difícil tendo em vista a relevância inegável do seu trabalho como ficcionista e como crítico cultural.

O depoimento conjunto buscou expor a diferença dessas trajetórias, ao lado da forte afinidade de ambos na construção de deslocamentos (em seus respectivos âmbitos de atuação) e na compreensão das tensões entre construção e indeterminação, ordem e desordem, presentes em seus processos de criação. O encontro foi realizado no auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa no dia 17 de maio de 2004 e, não à toa, logo se encaminhou para um diálogo direto entre os dois participantes, no qual, de início, o foco foram exatamente processos composicionais marcados pelos desdobramentos entre projeto, intenção, consciência construtiva e algo desordenado, da ordem do *páthos* ou da aventura, algo como “um sentido que escapa da intenção”.

Nessa linha, produz-se, em seguida, uma discussão entre Patricia Canetti, Paulo Sergio Duarte e Bernardo Carvalho sobre o fatiamento, a exposição esquelética, os desmembramentos presentes no trabalho de Angelo Venosa – compreendidos, sucessivamente, como dissolução da forma, como formalização outra, estranha, que expõe a própria estrutura, o próprio esqueleto, ou como uma espécie de processo de mimese de formas da natureza (mas para opor a elas outras formas fortes, concretas). Da discussão participaram também o crítico Luiz Camillo Osorio e o artista Raul Mourão, permitindo a eles e ao artista conjecturarem sobre o lugar histórico desse trabalho (cuja dinâmica chega a ser nomeada como uma “poética da desconfiança”), tanto com relação ao da

Geração 80 (de que se distancia e a que, no entanto, pertence) quanto com relação à tradição construtiva (com a qual Venosa dialoga intensamente, mas com indescartável ceticismo).

No campo da produção ficcional de Bernardo Carvalho, duplo deslocamento semelhante (com relação à contemporaneidade e à tradição romanesca brasileira) será também assinalado. E, ao lado da discussão sobre alguns autoexílios voluntários, assim como sobre a experiência de criação no Teatro da Vertigem, permitiria, por sua vez, ao escritor – em diálogo com Santuza Naves, Sérgio Mota, Cristiane Costa, Regina de Faria, Karl Erik Schöllhammer e Italo Moriconi – reflexão dialeticamente crítica sobre relações possíveis entre literatura e artifício, entre literatura e naturalismo. E, ainda, sobre as perspectivas de um trabalho que se realiza em meio à percepção continuada de que “no mundo para o qual se achava fazer sentido”, não se faz, ou talvez apenas “para quatro gatos pingados”.

Quanto a essa última questão, a resposta paradoxal de Bernardo Carvalho – “mais raiva me dá e mais vontade me dá de fazer alguma coisa” – parece definir igualmente a dinâmica de seu percurso intelectual no sentido de uma intensificação, de um *páthos* produtivo.

Depoimentos

[À guisa de fala inicial desse encontro/depoimento, transcrevemos aqui, com anuência do escritor, texto publicado originalmente em blog do Instituto Moreira Salles, em 3 de fevereiro de 2016, que sugere uma literatura “contra o leitor” que seja também de (e por) um novo leitor, mote que nos pareceu significativo do ponto de vista da poética que orienta o trabalho de Bernardo Carvalho.]

BERNARDO CARVALHO: Ganhei a edição bilíngue, em alemão e em inglês, dos primeiros poemas de Thomas Bernhard:¹ *On earth and in hell* (*Na terra e no inferno*, tradução de Peter Waugh, edição Three Rooms Press, NY, 2015). Bernhard tinha 26 anos quando o livro foi lançado na Áustria, em 1957. São poemas de juventude, influenciados por Baudelaire e Rimbaud, por Artaud e Georg Trakl,² mas também pelo imaginário bucólico da literatura de gosto duvidoso professada pelo avô materno, figura mítica da infância do autor. Há coisas extraordinárias nesses versos. No prefácio, o tradutor explica que Bernhard era “um agente

1 Thomas Bernhard (1931–1989), escritor austríaco (nascido na Holanda), autor de *O naufrago*, *Árvores abatidas*, *Origem*, *Velhos mestres*, *O sobrinho de Wittgenstein*, entre outras obras.

2 Referência aos poetas franceses Charles Baudelaire (1821–1867) e Arthur Rimbaud (1854–1891), ao dramaturgo, pensador e ator francês Antonin Artaud (1896–1948) e ao poeta austríaco Georg Trakl (1887–1914).

provocador implacável, um sabotador literário das posições entrincheiradas da sociedade intelectualmente tolhida do pós-guerra”. Bernhard surgiu para desagradar, para dizer o que não se queria ouvir, o inverso do que hoje se aconselha ao jovem escritor que quer ser publicado.

Há alguns anos, participei de um debate na França, com um escritor canadense e um colombiano. A certa altura, o mediador quis saber o que a literatura francesa significava para cada um de nós. Lembrei na mesma hora das imagens de arquivo de uma entrevista que o editor Jérôme Lindon,³ das edições de Minuit, concedera à televisão francesa, no final dos anos 50, depois de lançar Samuel Beckett⁴ e os primeiros autores do *nouveau roman*.⁵ O entrevistador perguntava o que pretendia a Minuit e Lindon respondia, sem hesitar, com um sorriso jovial, orgulhoso e realizado: “Publicar os livros que ninguém quer ler”. Eu disse ao mediador que, para mim, quando comecei a escrever décadas depois, a literatura francesa teve o significado dessa liberdade.

Lindon se tornou um mito da edição. Filho de judeus parisienses que se refugiaram no sul da França durante a ocupação, passou a juventude entre a clandestinidade e a Resistência. Depois da guerra, aos vinte e poucos anos, sem diploma e sem profissão, disse ao pai que queria ser editor. A Minuit era uma pequena editora criada na clandestinidade, durante a ocupação, por um escritor e ilustrador da Resistência, Vercors. O nome (Minuit/Meia-noite) fazia referência à hora em que os livros eram impressos e distribuídos. A situação financeira da editora não podia ser pior quando Lindon a assumiu e a transformou em um modelo de excelência e independência, com uma receita que hoje deixaria qualquer editor de cabelo em pé: publicando os livros que ninguém queria ler, alguns deles obras-primas da literatura universal.

Ninguém queria publicar Samuel Beckett. Inconformada, a mulher do escritor decidiu enviar os manuscritos da trilogia (*Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*) ao novo editor na praça. Ficou famosa a epifania de Lindon, no metrô, lendo os manuscritos pela primeira vez, às gargalhadas, com as folhas voando

3 Jérôme Lindon, editor francês (1925–2001).

4 Samuel Beckett, escritor irlandês (1906–1989), dos mais importantes do século XX, Prêmio Nobel em 1969, romancista, dramaturgo, poeta e diretor teatral, autor, entre outras obras, de *Proust* (1931), *Esperando Godot* (1952), *Fim de jogo* (1957), *Krapp's last tape* (1958), *Dias felizes* (1961), *Molloy* (1951), *Malone morre* (1951), *O inominável* (1953), *Companhia* (1980).

5 A expressão *nouveau roman* abrange um conjunto de experimentos narrativos diversos, realizados na França no pós-guerra, sobretudo entre 1950 e 1962, com o propósito de renovar a forma romanesca, rompendo com alguns de seus determinismos constitutivos mais característicos (psicológicos, sociológicos e metafísicos) e tendo como representantes fundamentais os escritores Michel Butor, Claude Simon, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget e Nathalie Sarraute.

pelo vagão. O próprio Beckett, ao saber que a Minuit decidira publicá-lo, disse à mulher que seus livros levariam o jovem editor à falência.

Ir “contra o leitor” pode significar escrever que a Terra é redonda para gente acostumada a ouvir que a Terra é chata. É claro que é muito mais fácil (e moralmente justificável) defender uma literatura “contra o leitor” depois da ocupação e do nazismo do que num mundo medido por *likes*. Que moral pode ter um leitorado de ex-colaboradores arrependidos na França ou na Áustria? A literatura “contra o leitor” é também a literatura de (e por) um novo leitor. E é essa a beleza radical da provocação de Lindon e de Bernhard.

Esse projeto civilizatório se perde (a ponto de se tornar inconcebível) quando a literatura é sequestrada pelo gosto. E aí não resta espaço para alargar a consciência e a compreensão do mundo para além daquilo que já é apreciado e conhecido. A novidade passa a ser uma palavra vazia, no máximo um eufemismo para pretensão. Dizer hoje que se escreve “contra o leitor” é imediatamente associado à suposta arrogância e à presunção de quem diz. É uma heresia e um paradoxo, uma contradição em termos, além de ser considerado uma ofensa. Porque o leitor é um cliente e, como mandam as regras do bom comércio, o cliente vem em primeiro lugar. É o tempo do academicismo, da aplicação das normas e das convenções, do pensamento pequeno e da visão curta. É o tempo de sentenciar que tal romance é chato ou bem construído, bem ou mal escrito, que os personagens são psicologicamente críveis, de carne e osso ou não. “Aquilo que você falou sobre o editor francês era piada, não era?”, o escritor colombiano me perguntou quando saímos do debate. “Não”, eu respondi.

ANGELO VENOSA: Sou paulista, nascido na capital em 1954, filho de imigrantes italianos que vieram para o Brasil no pós-guerra. O ofício do meu pai era a marcenaria, minha mãe, por sua vez, costurava.

Esse era o ambiente em que nasci; fazer coisas, transformar a matéria em alguma coisa. Em São Paulo cursei o Ginásio Vocacional,⁶ uma escola pública experimental, onde tive como professores Evandro Carlos Jardim⁷ e Maciej

6 O Ginásio Vocacional Oswaldo Aranha, escola pública experimental, experiência pedagógica exemplar do Sistema de Ensino Vocacional, foi criado por Maria Nilde Mascellani no estado de São Paulo em 1961, durando em seu formato original até 1969, quando foi interrompido pelo governo militar. Disponível em: <http://www.pucsp.br/cedic/memoria_educacao/root/historia.html>.

7 Evandro Carlos Frascá Poyares Jardim (1935), gravador, desenhista, pintor. Em 1953, ingressa na Escola de Belas-Artes de São Paulo, onde estuda pintura com Theodoro Braga (1872–1953), Antônio Paim Vieira (1895–1988) e Joaquim da Rocha Ferreira (1900–1965), além de modelagem e escultura com Vicente Larocca (1892–1964). Entre 1956 e 1957, estuda gravura em metal com Francisc Domingo Segura (1893–1974). Especializa-se em gravura em metal, na técnica da água-forte. Paralelamente à carreira artística, desenvolve intensa atividade docente em várias instituições, como

Babinski.⁸ Minhas memórias do colégio me levam a crer que passei grande parte do tempo enfiado na sala de artes plásticas.

No final do segundo grau, frequentei por alguns meses a Escola Brasil,⁹ criada pelos artistas Baravelli, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser. Isso foi às vésperas da minha vinda para o Rio. Mas só me assumi como artista quando me mudei para o Rio de Janeiro, em 1974. Aqui cursei a Esdi (Escola Superior de Desenho Industrial), onde conheci minha mulher, tive filhos e me estabeleci.

Não sei precisar exatamente quando tudo começou; porque parece que há um momento em que as coisas engrenam, a inércia é rompida e se começa a trabalhar. Em 1981, frequentei por alguns meses a Escola de Artes do Parque Lage. Embora tenha sido uma passagem muito rápida, foi lá que conheci os artistas¹⁰ com quem tive meu primeiro ateliê, em 1983, numa vila na Rua São Clemente, em Botafogo.

a Escola de Belas-Artes, a Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) e a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Durante o regime militar, promove leilões de obras suas para ajudar os familiares de presos políticos e colabora com o movimento pela anistia política. Em sua produção gráfica, enfoca constantemente o cenário urbano de São Paulo. O artista, que revela extremo cuidado técnico na execução de suas obras, reelabora constantemente certas imagens, como a do Pico do Jaraguá, além de representações de pássaros, frutos, janelas ou de um cavalo morto.

8 Maciej Antoni Babinski (1931), gravador, ilustrador, pintor, desenhista, professor. Em 1940, migra com a família da Polônia para a Inglaterra, por causa da Segunda Guerra Mundial (1939–1945). Inicia sua formação artística, tendo aulas de aquarela com o padre Raphael Williams, que o introduz na técnica da pintura ao ar livre. Em 1949, fixa-se com a família em Montreal, Canadá, onde estuda pintura com John Goodwin Lyman, na McGill University. Além disso, tem aulas de gravura com Eldon Grier e faz cursos de desenho e pintura com Goodridge Roberts, na Art Association of Montreal. No ateliê de Roberts, pinta paisagens, interiores e naturezas-mortas. Paralelamente, aproxima-se do grupo de vanguarda Les Automatistes, reunido em torno de Paul-Émile Borduas, e expõe com eles, em 1952, no Musée des Beaux-Arts de Montréal. Ainda na fase canadense, realiza sua primeira individual, em 1953. Nesse mesmo ano, muda-se para o Brasil, e permanece no Rio de Janeiro até 1965. No período carioca entra em contato com Oswaldo Goeldi, Augusto Rodrigues e Darel e participa de diversos salões e mostras coletivas. Realiza, em 1961, 24 águas-fortes para o livro *Cadernos de João*, de Aníbal Machado, editado pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. A galeria Selearte, em São Paulo, e a Petite Galerie, no Rio de Janeiro, abrigam suas primeiras individuais no Brasil, em 1962 e 1964, respectivamente. Em 1965 é convidado a lecionar no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília – ICA/UnB, do qual se afasta um ano depois em virtude de perseguições políticas. Após viver oito anos em São Paulo, de 1966 a 1974, muda-se para Minas Gerais, primeiro para Araguari e depois para Uberlândia, e vai lecionar na Universidade Federal de Uberlândia – UFU, onde fica de 1979 até 1987. Com a anistia política, é reintegrado à UnB em 1988, e lá permanece até se aposentar, em 1991, quando passa a residir em Várzea Alegre, interior do Ceará. Em 2004, é realizada a retrospectiva “Babinski: 50 anos de Brasil”, no Conjunto Cultural da Caixa, em Brasília.

9 A Escola Brasil, fundada por quatro artistas paulistas, Luiz Paulo Baravelli, Frederico Nasser, Carlos Fajardo e José Resende, antes alunos de Wesley Duke Lee, existiu em São Paulo entre 1970 e 1974.

10 Daniel Senise, João Magalhães e Luiz Pizarro.



Ateliê do artista na Lapa, Rio de Janeiro, 1985. Foto: Isla Jay



Escultura em execução no ateliê do artista na Lapa, Rio de Janeiro, 1987. Foto: Angelo Venosa

Comecei como pintor, mas a pintura me levou à escultura. No meu primeiro trabalho tridimensional, havia uma silhueta que definia a forma daquele objeto e que correspondia ao rasgo que eu havia feito numa tela. Há nessa peça umas pinceladas, um colorido, que dão a impressão de uma tela estufada. Era uma escultura que fazia uso de um tratamento de superfície próprio da pintura.

Na segunda metade da década de 1980, meus trabalhos se tornaram cada vez mais densos e orgânicos. Eram construídos a partir de uma estrutura de madeira (processo derivado daquele primeiro trabalho), que muitas vezes eu cortava, girava, alterando radicalmente a forma à medida que os concebia.

Essas estruturas eram revestidas com tecido, gesso e tinta, produzindo uma pele densa e opaca. O procedimento era semelhante ao da pintura. Destrói-se, refaz-se, reorganiza-se tudo a cada pincelada. Embora eu sempre partisse de desenhos e esboços, o processo de construção era bastante mutável. São desse período as grandes esculturas negras, que foram expostas na 19ª Bienal de São Paulo, em 1987. Na hora em que estou mergulhado elaborando determinado elemento que vai compor uma peça, eu me preocupo em saber se ele vai ou não funcionar. É a relação interna desse elemento com os outros o que eu visualizo enquanto estou trabalhando, e é isso que vai me dizer se ele funciona ou não.



Angelo Venosa. *Sem título*, 1987. Madeira e fibra de vidro, 121 x 450 x 143 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Foto: Daniel Venosa

No começo da década de 1990, comecei a utilizar, explicitamente, elementos orgânicos, como dentes de boi, costelas, vértebras e crânios de animais. Amalgamando esses elementos, cera de abelha, parafina e chumbo eram empregados. Eram construções geométricas com conteúdos orgânicos ou com a representação deles, como dentes de chumbo ou vértebras de cera. Um sincretismo do orgânico com o geométrico. Alguns desses trabalhos foram mostrados na 45ª Bienal de Veneza.¹¹

11 45ª Bienal de Veneza, 1993. Essa edição da Bienal com curadoria de Achille Bonito Oliva, incluiu a participação de 45 países. O prêmio de melhor participação nacional coube à Alemanha: o piso do pavilhão



Angelo Venosa. *Sem título*, 1994. Osso de boi e bronze fundido, 47 x 42 x 20 cm. Coleção Mara Fainzilber. Foto: Sergio Araujo

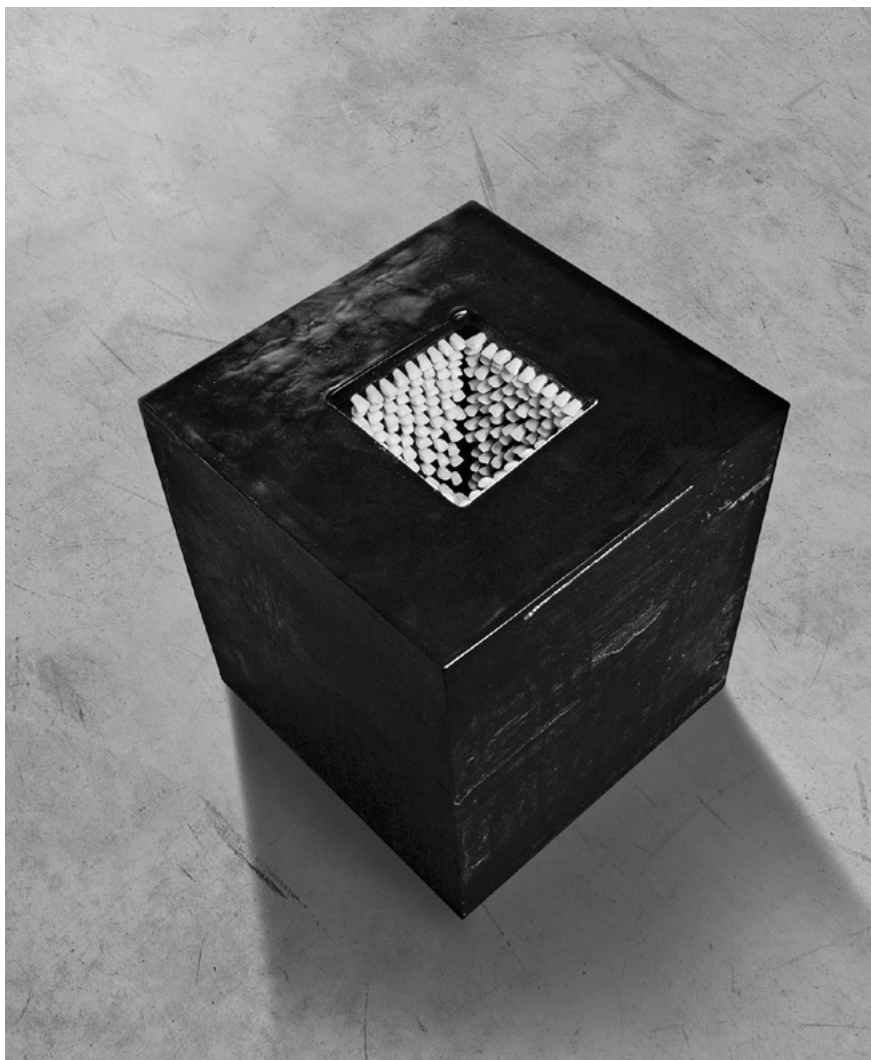


Angelo Venosa. *Sem título*, 1992. Chumbo e cera, 21 x 24 x 3 cm. Coleção particular. Foto: Sergio Zalis

foi quebrado pelo artista Hans Haacke, forçando o visitante a caminhar sobre os “restos de uma nação”. O pavilhão brasileiro levou os artistas Angelo Venosa, Carlos Fajardo e Emmanuel Nassar.



Ateliê de Angelo Venosa. Foto: Sergio Zalis



Angelo Venosa. *Sem título*, 1994. Dentes de boi e parafina, 65 x 40 x 40 cm. Coleção particular. Foto: Sergio Zalis



Angelo Venosa. *Sem título*, 1994. Cera e dentes. 64 x 6 cm. Coleção particular. Foto: Angelo Venosa

A partir de um crânio e um fêmur humanos, iniciei um processo de desmontar e remontar esses corpos por meio de camadas. Inicialmente por meio de tomografias e transformação das imagens tomográficas em desenhos lineares. O desenho, nesse período, pode ser interpretado como um elo crucial, presente em todas as fases de produção dos trabalhos.

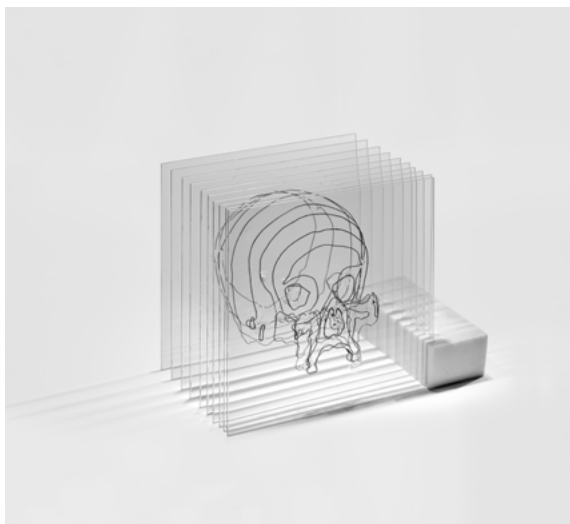
Idealmente, era como se eu quisesse que esses vários desenhos, ordenados em camadas, flutuassem no ar, criassem a percepção de um corpo a um só tempo concreto e ilusório. Mas como isso não seria possível, comecei a usar placas de vidro como suporte para essas camadas. No trabalho feito a partir do crânio pode ser vista a sua reconstrução com fios de arame colados nas placas de vidro com gotas de breu.

Em meados de 1990, um CD do The Visible Human Project¹² chegou às minhas mãos. Fiquei fascinado por essas imagens e, tal qual um anatomista maluco, me debrucei sobre elas, gerando novos contornos, deformações e superposições que resultaram em formas totalmente diversas do corpo de onde se originavam.



Angelo Venosa. *Sem título*, 1998. Aço Corten, 130 x 100 x 0,2 cm. Coleção particular. Foto: Angelo Venosa

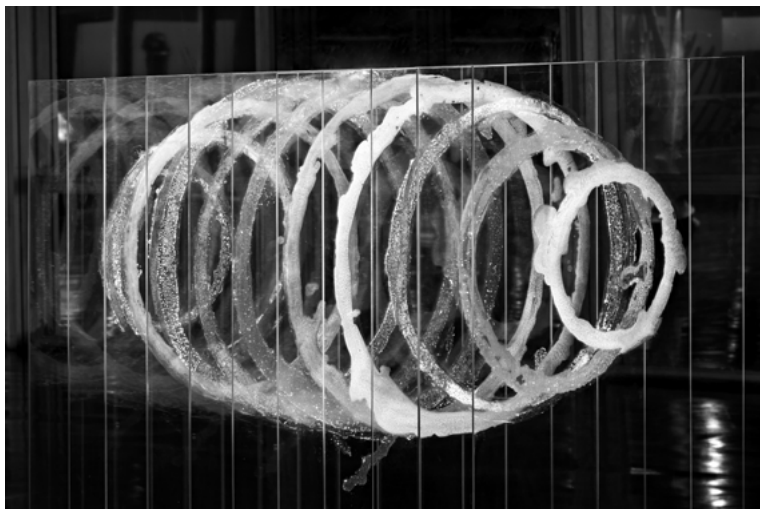
12 The Visible Human Project tem por finalidade criar um conjunto detalhado de dados de fotografias de cortes transversais do corpo humano, a fim de facilitar aplicações de visualização de anatomia. O projeto foi realizado pela Biblioteca Nacional de Medicina dos EUA (NLM).



Angelo Venosa. *Sem título*, 1997. Mármore, vidro, arame de ferro e breu, 35 x 44 x 23 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand comodato MAM-RJ. Foto: Sergio Araujo



Angelo Venosa. *Sem título*, 1994. Aço Corten, 45 x 150 x 60 cm. Coleção Banco Itaú. Foto: Sergio Guerini



Angelo Venosa. *Sem título*, 1997. Vidro e sal, 140 x 60 x 120 cm. Coleção particular. Foto: Sergio Araujo



Angelo Venosa. *Sem título*, 2002. Vidro, 59 x 57 x 9 cm (cada). Coleção do artista. Foto: Angelo Venosa

Na sequência, deixei de usar o vidro como suporte para sustentar a linha, o desenho ou a mancha, e ele passou, então, a ser usado como matéria em si. Nesse momento, a execução e o trabalho manual passam a ser mais fortes do que o projeto. Utilizava um diamante para cortar as placas de vidro, criando camadas que iam sendo sobrepostas, produzindo corpos sólidos. O diamante foi para mim uma espécie de caneta.

O vidro tem uma característica fascinante. Trata-se de um material que não é líquido nem sólido. Há cientistas que consideram o vidro um material líquido de alta viscosidade e outros que o classificam como um sólido amorfo. O vidro não tem estrutura cristalina. Os sólidos cristalinos são aqueles materiais que apresentam um padrão de simetria em sua composição molecular. Dizem, por exemplo, que, se formos medir a espessura do vitral de uma catedral gótica, será possível constatar que a parte de baixo é mais espessa, porque o vidro, lentamente, com a passagem do tempo, escorreu.

Com o domínio do vidro, eu queria escapar do desenho e da noção de desenho. Mas acho que o desenho ainda prevaleceu por algum tempo; eu queria escapar dessas linhas que são planos e que dão uma construção ilusória de volume. Eu não tinha a menor ideia de quanto tempo iria continuar trabalhando com esse material. Tive que imaginar um método construtivo diferente daquele que vinha adotando. Começava, digamos, pelo miolo da peça, usando uma das camadas como uma espécie de semente de onde o resto do corpo derivava. E, à medida que ia cortando, ia decidindo o desenho do plano seguinte, sem projeto prévio e sem um final predeterminado.

Eu diria que meu trabalho pulsa em duas direções: por um lado, ele é extremamente racional, possui uma organização de decupagem, de entendimento. E, por outro, ele é absolutamente desordenado. É como se houvesse uma vibração entre esses dois campos, ordem e desordem, que, em tese, são opostos; e mesmo que não o fossem, dificilmente andariam juntos.

Acho que a obra de um artista é o resultado de um processo lento, que só vai ter alguma densidade depois de certo tempo. É um pouco como se fosse possível encontrar um tipo de inteligência específica. É como se se identificasse que o trabalho só pode ser isso, que ele veio de tal lugar e que obedece a certos fluxos. Acho também que não se tem muito controle ao longo de uma obra, de uma carreira. E o artista, a meu ver, se atira nessa aventura porque ela alimenta seu espírito. Para mim, existem padrões; há uma espécie de gramática interna que, vira e mexe, se faz presente e vai coagulando o trabalho, tornando o artista mais ou menos potente, mais ou menos feliz, no sentido do resultado a que se chega.

Antes de vir aqui, fiquei pensando não só no meu trabalho, mas também no do Bernardo e sobre como começaríamos esta conversa. Primeiramente pensei

em reler todos os livros dele para refrescar a memória, mas percebi que seria bobagem, porque não gostaria de fazer perguntas literárias, e sim sobre seu processo criativo.

Gostaria de saber se o processo criativo dele seria parecido com o meu, guardadas as particularidades do ofício de cada um. Me refiro, especificamente, ao uso da preposição, à gagueira e à sequência de decisões que, em certas ocasiões, me parecem cristalinas e em outras me parecem um tanto obscuras.

Sei que o Bernardo é um cara muito metódico e, como o conheço há algumas décadas, percebo muitas vezes no seu texto claras intenções, mas percebo também que há ali, digamos, um descontrole, proposital ou não, da escrita. Gostaria que ele respondesse se minha intuição faz sentido.

Gostaria também de saber como ele lida com o risco de uma escrita artificiosa, na medida em que é possível constatar, na elaboração de sua escrita, um desejo claro e uma estrutura predefinida e como brota, a partir daí, algo mais profundo e desordenado, que vai dar amálgama ao que foi previamente pensado e também ao que escapou à sua intenção inicial.

BERNARDO CARVALHO: Ir além da intenção é o que me interessa. Acho que, em geral, é isso que é forte na literatura, em arte e em tudo mais. Mas também tenho uma ideia muito clara de que a literatura, e a arte em geral, é artifício sempre. Você, Angelo, parte de um ponto que é para mim muito importante, pois não acredito que tomando um ácido se possa escrever um livro mais verdadeiro do que aquele que foi elaborado, do que aquele que é puro artifício. Acho que a escrita é artifício de qualquer jeito. E por isso não tenho a mesma crença, por exemplo, que o projeto de literatura *beat*, que diz que com a experiência se tem uma verdade mais verdadeira, o que é, para mim, balela. Acredito que, tomando ou não ácido, a literatura vai ser sempre um artifício. E também acho que não existe espontaneidade em literatura.

No meu caso, o processo de trabalho varia conforme o livro. Antes do livro *Nove noites*, por exemplo, as frases precediam a história. A história surgia da frase. Eu não sabia muito para onde estava indo; o trabalho, às vezes, era a própria frase. Acho que acabei criando uma frase labiríntica, que se autocontradizia; ela começava dizendo uma coisa, e no meio dizia outra, que já era o oposto do seu início. Essa estrutura se repetia no próprio romance; quer dizer, uma parte era de um jeito, a outra de outro; e a segunda contradizia a primeira. Começava com uma frase, uma frase labiríntica de difícil leitura, porque a escrita era em espiral; às vezes, ela ia descendo, passando pelos mesmos pontos; e cada vez que ia passando por um deles, ela já estava em outro patamar, o que fazia com que dissesse a mesma coisa de outra forma. Parece que a frase precedia, que ela

buscava a história. O que aconteceu com *Nove noites* foi um processo muito particular: quando li um artigo de jornal, tive uma espécie de epifania. Não sei por que, o artigo bateu de um jeito muito forte. Com este livro, comecei a pesquisar para fazer ficção, o que nunca tinha feito antes. Tinha até mesmo certo preconceito com relação a esse modo de fazer literatura, porque discordo dos que pensam que ficção com pesquisa é melhor. No entanto, comecei uma pesquisa para escrever o livro. Ele foi sendo criado antes da frase; ou seja, a história foi sendo criada na minha cabeça. Quando veio a frase, ela se transformou numa espécie de frase jornalística. Era como se a ficção já existisse como fato; não que ela fosse um fato, mas a ficção era uma realidade anterior à escrita do livro, o que significa que a história foi sendo composta na minha cabeça antes da frase. Então, a frase acabou sendo mera brincadeira, porque parece jornalística. Mas a realidade que foi construída na minha cabeça, anteriormente, era uma realidade alucinada, e por isso não pode ser jornalística. A frase é um registro, mas registro de uma realidade alucinada. Ela é direta, curta, jornalística; e é assim, diferentemente dos livros anteriores, em que a frase era mais labiríntica e construída em espirais. Por coincidência, antes de eu começar a escrever *Nove noites*, recebi uma bolsa para escrever outro livro, *Mongólia*. E, embora *Mongólia* tenha sido escrito depois, foi planejado durante *Nove noites*. Planejei a viagem à Mongólia durante a escrita do *Nove noites*. De certa forma, o mesmo processo de criação se reproduziu em *Mongólia*. Embora eu soubesse, antes da viagem à Mongólia, que queria escrever um romance e não um relato de viagem; embora tivesse na minha cabeça alguns esboços de personagens e tudo mais, antes de viajar, antes de conhecer qualquer coisa da Mongólia, o livro, no entanto, foi sendo escrito durante a viagem. Eu viajava o dia inteiro e, à noite, quando acampava, ou ficava na casa de nômades, escrevia um diário, mas de maneira direcionada, pois já tinha dois personagens. Eu imaginei que estava escrevendo um romance que era uma espécie de diálogo entre diários de viagem. Portanto, já sabia mais ou menos quais assuntos tinham a ver com um dos personagens, e quais eram do interesse predominante do outro. Então, fui, mais ou menos, direcionando, ao longo da viagem, a escrita do diário. É por isso que acho que o processo de criação depende de cada livro. O fato de alguns livros terem histórias que precedem à frase não garante que o seguinte não seja uma frase labiríntica de novo. Não tem progressão no processo de criação, tudo vai acontecendo conforme a exigência do projeto do livro.

ANGELO VENOSA: O engraçado é que sempre tendemos a perceber as similitudes. Enquanto você falava, eu pensava no que havia de parecido com meu processo de trabalho. Me parece que meu modo de trabalhar é muito semelhante ao seu, no que diz respeito à existência de alguma coisa prévia. Sua noção de frase

labiríntica me remete a meus trabalhos mais antigos, que foram realizados como se fossem originários de uma semente ou de um fragmento.

BERNARDO CARVALHO: Tem um aspecto do seu trabalho que, para mim, é muito interessante. Você tem uma espécie de obsessão pelo artesanal, pela coisa do artesão no sentido renascentista. Antes, você trabalhava com material orgânico: a cera, o dente... De repente, você passou para material tecnológico, meio *high tech*. E o curioso é que você nem tem essa prática, esse espírito do material *high tech*. Esse anacronismo *high tech* é curioso. É como se você criasse um mal-estar para si mesmo dentro da obra. É como se você insistisse em ser artesão com um material que é tecnológico. Eu acho interessantíssimo também que você, talvez sem querer, vai contra uma espécie de fascínio que o material tecnológico desperta hoje, como se ele, por si só, fosse um gênero artístico. Então, você usa material industrial e pós-industrial, mas de uma forma própria, como se fosse um sujeito da Renascença. Imagino que seja um mal-estar para você, mas acho que o resultado disso é muito interessante, porque ele vai contra essa ilusão de que basta que se use o vídeo para que se tenha uma obra, como se o vídeo fosse, em si, um gênero artístico. Pensar que o tecnológico é um gênero artístico é ridículo, da mesma forma que é absurdo pensar na internet como um novo gênero artístico. Diante da sua obra, a gente sabe que a arte quem faz são os homens. E os artistas continuam com o desafio de produzir um trabalho artístico e acho isso muito bacana. É como se você sentisse esse mal-estar, no próprio material e na forma como lida com ele. Por isso, você fica quebrando vidros...

ANGELO VENOSA: Essas obras a que você se refere não tem propriamente um projeto. Quando me aproximei da informática, tive um encontro feliz. Para mim o computador funciona como uma faca, um formão, um canivete. Uma série de trabalhos desse período exemplifica o que estou dizendo. Os desenhos digitais, que eu chamo de material impresso, são para mim muito caros. Foi quase como fazer gravura. Em nenhum momento tentei esconder a utilização do computador. Eu fui usando aquilo da minha maneira, que, aliás, é o modo como eu me aproximo de qualquer técnica. Me aproximo comendo os pedaços que me interessam. Se tenho que aprender a soldar, compro uma máquina de solda, boto no ateliê e fico tentando fazer a solda, até aprender. Com o computador foi assim também. Foi uma iniciação como outra qualquer. Eu acho o computador uma senhora ferramenta.

BERNARDO CARVALHO: Mas é uma ferramenta, não é?

ANGELO VENOSA: É uma ferramenta.

BERNARDO CARVALHO: É isso que eu acho bacana.

ANGELO VENOSA: Há, sim, no meu trabalho um pouco desse foco no artificioso. Me ocorre uma noção italiana (pelo menos eu a percebo assim) que pensa a arte como uma especialidade manual. Um artista é o sujeito especialmente hábil naquilo que faz, e, por motivos óbvios, essa forma de ser artista está, para mim, na epiderme, muito presente. É por aí que entra a tecnologia também, quer dizer, é igual a usar osso, vidro, etc.

Debate

SÉRGIO MOTA: Minha pergunta é para o Bernardo Carvalho. É sobre seu livro *Mongólia*. É grande a importância da questão do deslocamento e da viagem na sua obra. Essa é uma das tônicas do seu trabalho, e isso ficou mais forte ou mais evidente, eu creio, em romances como *Nove noites* e *Mongólia*. A origem do livro *Mongólia* é uma viagem. Nele, a gente não está mais no campo da suposição. A viagem aconteceu. E a impressão que se tem ao lê-lo é que você quer e não quer fazer um relato de viagem. Você quer fugir dos clichês dos relatos de viagem. Então, há um confronto muito instigante nesse sentido, durante a leitura. E é engraçado que você abre o livro e tem um mapa com dois percursos que não se cruzam. Você tem documentos, você tem fotos que a ficha técnica diz terem sido feitas por Bernardo Carvalho, há uma foto sua num acampamento. Então, você tem um trabalho de campo e há um nível de informação, no *Mongólia*, que é bem grande, muito por conta das três instâncias narrativas que vão se misturando: as fontes do diplomata, o texto do ocidental e os próprios diários do fotógrafo desaparecido, que vão narrando, alternada e simultaneamente, a história. Isso me remete a um conto do Sérgio Sant'Anna chamado "Cenários". É um conto sobre a desimportância do localismo. E é engraçado que há, contemporaneamente, uma retomada dessa noção de localismo no romance brasileiro. Tem o seu *Mongólia*, tem o *Budapeste*, do Chico Buarque, tem *Macau*, do Paulo Henriques Britto... Todos estão nesse misto de desencantamento e choque cultural. Nessa linha, eu li uma resenha do seu livro com um comentário que dizia que você deve ser o turista mais mal-humorado que existe, porque você não se entusiasma, não se deslumbra, só desconfia de tudo ao seu redor. Então, minha pergunta é sobre a ideia do deslocamento, sobre como ela está presente na sua obra. Você trabalhou como jornalista nos Estados Unidos e na Europa e viveu certo exílio, a própria viagem à Mongólia não deixa de ser um exílio encomendado. E, num desdobramento dessa primeira pergunta, queria comentar uma entrevista sua, num jornal de Curitiba, em que você disse o seguinte, falando do *Nove noites*: "Por trás disso tudo, há uma vontade minha de furar todo tipo de aparência, de discurso, de fórmulas, para achar uma nova forma de romance que seja mais verdadeira do

que as conhecidas. O romance só vale a pena quando se procura chegar num lugar que é desconhecido; se for para chegar ao conhecido, não vai servir para grande coisa. Não sei se vou conseguir isso um dia, mas é essa vontade que me move.” Será que com *Mongólia* você estaria mais perto desse lugar desconhecido que você almeja?

BERNARDO CARVALHO: Em relação ao jornalista que diz que eu sou um turista *blasé*, diria que se eu fosse assim não escreveria um livro. Por trás de cada livro tem uma paixão. E mesmo *Nove noites* é um livro absolutamente apaixonado. Tem paixão na relação *blasé* com os índios e também com o exotismo indígena. A irritação dos personagens do *Mongólia* com o exotismo budista ou com a mística oriental não tem nada de *blasé*; ao contrário, é totalmente apaixonada. Não sei se mau humor é a palavra adequada para definir essa relação. Acho que é outra coisa, eu diria que é mais paixão. Sobre o romance, buscar o desconhecido, embora seja quase um clichê dizer isso, é, de fato, o que todo escritor quer. O desconhecido é aonde todo mundo quer chegar, porque o que já se conhece é simples. Você pode pensar que não há choque cultural no *Mongólia*, mas eu tive um choque cultural ligado a uma experiência pessoal. Foi muito interessante e, ao mesmo tempo, revelador perceber minha cegueira em relação ao Brasil. Hoje tenho mais consciência disso. Na época, o que eu queria fazer originalmente no *Mongólia* era o relato de uma série de desaparecimentos, como uma boneca russa. Eu queria que um cara fosse para a Mongólia e desaparecesse; e um outro fosse mandado para buscar esse sujeito e também desaparecesse, e um outro fosse mandado para buscar o que desapareceu... E assim sucessivamente. Só que, quando cheguei lá, obviamente, vi que as coisas não poderiam ser feitas dessa forma, porque havia uma realidade avassaladora e muito interessante. Havia algo muito rico ali e foi então que pensei que poderia, na verdade, usar os dois diários de viagem em diálogo, um recurso que era muito interessante para mim, sobretudo porque, quando cheguei à China, não à Mongólia, comecei a ter uma espécie de *insight* sobre a cultura chinesa. Em algumas horas, compreendi a cultura chinesa de milhares de anos e poderia explicar para qualquer pessoa o que aquilo significava; entendi toda a literatura chinesa em poucas horas. Cheguei em Pequim, fui para o hotel, li um livro e pronto, pensei: sei o que isso aqui significa. E era isso que queria dizer, só que eu não podia fazer isso porque não sou louco. Foi por isso que tive que arrumar um personagem que pudesse dizer aquelas barbaridades. Eu acreditava mesmo que estava entendendo tudo, estava me achando genial, só que precisava de um intermediário para não sujar meu nome. E inventei os personagens para debater. No livro, há uma discórdia sobre cultura e literatura chinesas. Um dos personagens acha que os caracteres não podem criar uma prosa realista. Isso é um absurdo. Ele lê os caracteres chineses

como se fossem ideogramas. Mas os chineses leem os caracteres simplesmente, não como letras ou sílabas, mas como componentes de palavras. Eles relacionam os caracteres, formando palavras, o que é muito diferente da fantasia de compor ideogramas. Mas gostei dessa ideia absurda de ler os caracteres como se fossem ideogramas. Eu quis manter uma espécie de ignorância, pois, para mim, ela era muito rica; quis manter o estado de estrangeiro, de estranhamento com relação a uma cultura sobre a qual eu não sabia nada, absolutamente nada. Eu podia dizer as maiores barbaridades sobre aquela cultura estranha. As barbaridades, por vezes, são interessantes no funcionamento interno daquele raciocínio, daquela obra. Achei genial soltar, na voz dos personagens, uma série de preconceitos meus. Um dos motivos que mais me levou a escrever o *Mongólia* do jeito que ele é foi perceber, quando cheguei à China, que, para o mundo, ou pelo menos para dois terços dele, eu não fazia o menor sentido. Não era eu, Bernardo, que não fazia sentido, mas as coisas nas quais acredito. Por exemplo, a literatura moderna, a arte moderna, toda a minha educação, toda a minha formação, nada disso fazia o menor sentido. Aquele mundo era uma negação de mim. E, isso, para mim, foi um sentimento que, em vez de me massacrar, me botar para baixo, me fez valorizar as coisas boas do Ocidente. Foi então que me deu uma loucura e comecei a defender a arte moderna, a literatura moderna, as coisas nas quais acredito. Como tenho horror ao mundo budista, feudal, a tudo isso, passei a defender as coisas nas quais acredito, que são as minhas coisas, o meu mundo. Mas, nesse caso também, só podia expressar o que pensava pela boca de outro personagem. Foi então que aconteceu de eu tomar consciência da minha ignorância, da minha cegueira em relação ao Brasil. Disse para mim mesmo que há coisas geniais no Brasil e no Ocidente e que deviam ser defendidas, como a literatura moderna, a música moderna, a bossa nova, tudo muito importante, muito bacana. Em vez de eu ficar fascinado com a Ásia, acabei fascinado com as minhas coisas. E me deu orgulho de mim, senti uma coisa assim estranha, um sentimento totalmente etnocêntrico.

Então, um grupo que se chama Teatro da Vertigem,¹³ de São Paulo, me chamou para escrever o texto de um espetáculo. Nesse trabalho, que não era coletivo,

13 O Teatro da Vertigem foi criado em 1992 pelo professor universitário e diretor teatral Antônio Araújo, ao lado dos atores 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 Fábio Namatame. O grupo tem realizado importante trabalho de pesquisa cênica e criação de espetáculos em espaços não convencionais, como igrejas, hospitais, prisões desativadas, entre eles a *Trilogia bíblica* (integrada por *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) e *BR-3* (2006), com dramaturgia de Bernardo Carvalho.

eu iria tratar de três cidades, três lugares: um na periferia de São Paulo, chamado Brasilândia, que é uma comunidade que equivale a dez Rocinhas juntas; e os outros eram Brasília, a capital, e Brasileia, uma cidade na fronteira do Acre com a Bolívia. Esse grupo esteve no Rio, mas parece que foi um fracasso a temporada aqui, pois os cariocas odiaram as montagens e a imprensa falou que era um teatro apelativo, ou algo assim, segundo me disseram os atores e o diretor do grupo. Foi uma experiência traumática para eles. Mas eu, apesar de carioca, acho que o trabalho desse grupo é das coisas mais importantes que já aconteceram em teatro no Brasil, embora eu tenha várias críticas em relação a eles. Detestei, por exemplo, o texto de um dos espetáculos deles, porque havia alguma coisa alegórica nele que me incomodou muito.

Com relação a mim, no entanto, a proposta do Teatro da Vertigem foi a seguinte: o grupo inteiro, os atores, o diretor, o dramaturgo e mais os técnicos e o iluminador deveriam viajar, ao longo de um ano, por esses três lugares. Para escrever o texto, íamos duas vezes por semana a Brasilândia dar oficinas (Brasilândia é muito grande, as oficinas aconteciam em vários lugares). Cada um de nós era encarregado de pensar a sua oficina. Por exemplo, os atores faziam oficina de interpretação e eu, a de texto. Eles reformaram um barraco que ficava na pior parte dessa periferia, ao lado de um lixão, de um córrego imundo, um lugar horroroso. Mas lá fui eu, satisfeito, orgulhoso da vida, porque iria mostrar para os adolescentes que iam fazer minha oficina algo que nunca tinham imaginado, que se chamava criação literária. Achava que eles iam ficar alucinados de felicidade, porque não precisavam mais escrever como na escola; ao contrário, poderiam escrever textos criativos, poemas, letras de música, etc. Mas quebrei a cara muito rapidamente. Quando cheguei lá, percebi que o texto não fazia parte do mundo deles, apesar de saberem escrever. Nesse primeiro lugar em que eu fiz a oficina, era um ambiente de crime, um lugar muito barra pesada, muito carente. Uma das meninas, de apenas quinze anos, se prostituía na estrada por um real; outra foi estuprada dez vezes pelo irmão e pelo vizinho e, quando ela contava para a família, apanhava. Então, eu mudei de lugar, fui para outra escola e nela os alunos eram mais adestrados, o texto já fazia parte do mundo deles.

Ao longo daquele ano, fomos para Brasília e também passamos um mês em viagem até Brasileia, no Acre. Passamos o ano fazendo laboratório com os atores. E, no final do ano, a partir dessas experiências, nesses três lugares, começamos a criar um espetáculo para ser montado em algum lugar que não era uma sala de teatro. E o texto devia vir da experiência conjunta, coletiva.

Hoje, para mim, o que é mais chocante é ter descoberto que vivo uma ilusão absoluta. O que eu faço não faz sentido algum, nem na Mongólia, nem na China, nem mesmo no Brasil. Talvez só faça sentido para quatro gatos

pingados, o que é uma situação grotesca. O mundo em que se vive é grotesco, esse país é grotesco, e é muito louco você escrever livros num país como o Brasil. Na China, foi facilímo escrever, porque aquelas pessoas não tinham nada a ver comigo. Introjetei um sentimento etnocêntrico, que reforçava o que eu admirava no Brasil, a arte moderna, por exemplo. E depois passei a fazer a mesma coisa, no mundo em que vivo e para o qual eu achava que fazia sentido, mas não faço. E não faço num nível que é incrível. Não é porque não gostam dos meus livros ou porque os consideram difíceis, mas porque meu texto não faz parte desse mundo e nenhum outro texto faz. Essa experiência é tão chocante que o trabalho com esse grupo de teatro virou um meio de tentar sobreviver, psicologicamente e psiquicamente, e de resistir como escritor.

Você perguntou qual era a origem do livro *Mongólia*. A origem era essa, um choque; de certa forma, um choque cultural. Mas o engraçado é que eu devia ter tido esse choque muito antes. Na verdade, ele foi fruto de uma cegueira minha. Precisei ir para a Mongólia, para a China, para ver que a Mongólia e a China são aqui.

LUIZ CAMILLO OSORIO: Eu vou aproveitar algumas coisas que o Bernardo já comentou. Primeiro, o comentário do jornalista que disse que o Bernardo não se deslumbra com o que vê e desconfia de tudo. Eu diria que também o Angelo tem uma poética que é mais da desconfiança do que do deslumbramento. E acho que o temperamento também. Você, Angelo, é um escultor da Geração 80, que seria uma geração que resgata a pintura, e você diz não, diz que não quer ser pintor, prefere ser escultor. Você começa pela pintura, mas você apaga a pintura; vira escultor, e se há na Geração 80 uma escultura, ela é enfim a do nosso amigo Angelo Venosa. Aí, seu trabalho segue nesse processo orgânico, com a cera, com formas meio animais e imaginárias. De repente, o trabalho muda, ali por volta de 1994, e surge outra estrutura, outro material. O trabalho fica menos orgânico, apesar de ainda ter uma organicidade. Torna-se algo mais cortante; não só porque é vidro, porque tem outros materiais também, mas há rigor ali, há uma precisão no corte. Mantendo a serenidade, que já tinha lá atrás, você justapõe camadas, o que tem a ver também com artesanaria. E você fala que a arte ensina um pouco do desespero e da alegria do trabalho. Eu me lembro quando você foi para a Bienal de Veneza, em 1993. Você voltou, a gente conversando no ateliê, você estava muito abismado, digamos, com o trabalho que você tinha visto do Damien Hirst.¹⁴ E você disse assim: “Ele faz um trabalho que mistura o orgânico com o espetacular, e eu quero cair fora disso; meu trabalho sumiu ali...” Você estava incomodado com aquilo. Eu queria

14 Damien Hirst, artista e colecionador inglês, nascido em 1951, tornou-se conhecido na década de 1990 como parte do grupo Young British Artists.

saber como você vê isso hoje, anos depois. Ali estava começando justamente uma geração, e o trabalho do Damien Hirst estava surgindo para o mundo, na Bienal de Veneza. Depois, isso virou uma direção na arte contemporânea, uma sensorialidade meio barata, meio apelativa. Você, então, saiu do trabalho orgânico para ir para uma concisão de materiais. Ali você estava desconfiando do que se fazia na arte contemporânea, como você desconfiou um pouco da cultura em que se formou na década de 1980. Você desconfiou dessa relação entre o orgânico e o sensorial a partir dali, daquela Bienal de Veneza, não foi? Enfim; eu queria que você falasse um pouco disso.

ANGELO VENOSA: Há uma coisa curiosa com relação ao trabalho do Damien Hirst. Antes de ir para a Bienal de Veneza, em 1993, li um texto do Bernardo Carvalho sobre ele, na *Folha de S. Paulo*. Acho que foi a primeira notícia que tive sobre o trabalho do Damien Hirst. Bernardo comentava sobre o trabalho da vaca e do bezerro cortados ao meio, boiando em formol, que acabei vendo na Bienal. Eu me lembro que fiquei encantado com o texto, com as possibilidades abertas pelo trabalho do Hirst. Mas, quando o vi, o trabalho passou como uma página em branco. Tenho a impressão de que isso aconteceu, por conta da espetacularidade do trabalho. O texto do Bernardo era mais encantador do que a realidade.

Curiosamente não me deixo arrebatar facilmente e não raro me impaciente. Mas me lembro até hoje do arrebatamento que senti quando visitei pela primeira vez a Fontana dei Quattro Fiumi, esculpida pelo italiano Gian Lorenzo Bernini, em 1651, na Piazza Navona, em Roma. É um trabalho barroco maravilhoso. Bernini é para mim uma referência preciosa.

Também me lembro de uma exposição do Richard Serra¹⁵ em Nova York, que me causou uma sensação semelhante. Acho que vi ali uma opacidade que, a meu ver, todo trabalho de arte deveria ter e que só raramente acontece.

Chamo de opacidade essa potência interna, como um núcleo ou um átomo muito denso. Tenho a impressão de que uma grande parte da produção

15 Richard Serra, artista norte-americano, dos mais importantes em atividade desde os anos 1960. Nascido em São Francisco, em 1938, estudou literatura na University 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 Architecture, 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. Suas 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.

contemporânea carece dessa opacidade, dessa potência interna, por estar a serviço de ideias ou projetos muito claros e externos ao trabalho.

SANTUZA CAMBRAIA NAVES: Vou falar mais como antropóloga, porque eu não sou crítica literária. Mas queria continuar uma conversa que tive com o Bernardo em Paraty. Foi na Festa Literária de Paraty. Eu estava na plateia de um debate de escritores e tinha acabado de ler *Nove noites*. E resolvi ler outros livros dele, porque gostei muito de *Nove noites*. Quero aprofundar esse diálogo que a gente começou a ter em Paraty. Eu me lembro que o assunto da mesa de escritores era uma espécie de convergência que eu vi entre a narrativa de *Nove noites* e a narrativa de *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss.¹⁶ Havia uma convergência de narrativas, apesar de não haver intenção literária em *Tristes trópicos*. Lévi-Strauss faz ali uma espécie de memorialística que às vezes é meio ficcional, que fica no meio do caminho entre o registro etnográfico e a escrita literária. E eu resolvi explorar isso um pouquinho. Peço a paciência de vocês, porque vou tentar resumir o debate aqui. Eu tentava estabelecer essa convergência, que se daria entre procedimentos do escritor Bernardo Carvalho, que junta realidade e ficção, e do etnógrafo Lévi-Strauss, com a ideia de que o etnógrafo em tese operaria com certa dose de ficção. Entre o escritor e o etnógrafo, pelo menos supostamente, está a realidade da pesquisa de campo. Eu digo supostamente porque, pelo menos ao longo do século XX, nas ciências humanas, há todo um questionamento de certa abordagem positivista, e por isso se busca uma escrita mais ensaística, sem aquela preocupação com a neutralidade científica, com o tratado fechado. O ensaio é um gênero mais aberto, e há um questionamento das ciências humanas sobre como pensar a subjetividade, tanto do pesquisador quanto do pesquisado. Há também certa liberdade para o exercício do juízo por parte do cientista social. E um bom exemplo dessa escrita, em que você tem o exercício do juízo, é o trabalho de Lévi-Strauss em *Tristes trópicos*, que é uma obra difícil de definir, que fica entre a memorialística e a escrita etnográfica. Lévi-Strauss, aliás, evita ao máximo emitir juízos de valor. Ele evita fazer tais juízos com relação ao Brasil, já que grande parte das suas memórias tematiza sua estadia no Brasil, passando pelo Rio, por São Paulo e por várias regiões do interior do país. E evita juízos também quanto a outras regiões do mundo que ele visita. Então, eu selecionei um trecho de *Tristes trópicos*, que me lembra um pouco a escrita do Bernardo. Esse trecho se

16 Claude Lévi-Strauss (1908–2009), antropólogo e etnólogo francês, nascido na Bélgica, um dos mestres criadores da teoria estruturalista. Seu livro *Tristes trópicos*, publicado em 1955, tematiza sua experiência como professor de ciências humanas na Universidade de São Paulo na década de 1930, suas viagens ao Oriente (em especial à Índia) e sua pesquisa de campo entre grupos ameríndios brasileiros, entre eles os índios Kadiweu (ou Guaycuru), os Bororo, os Nambikwara e os Tupi-Kawahib.

chama “Multidões”. É um pequeno trecho em que o etnógrafo fala da Índia. É Lévi-Strauss falando da Índia, sem a menor preocupação com relativismo, sem pudor em fazer críticas à realidade que ele viu. Nesse trecho, ele diz o seguinte:

Quer se trate das cidades mumificadas do Velho Mundo ou das urbes fetais do Novo, é a vida urbana que nos habituamos a associar aos mais altos valores, no plano material e no plano espiritual. As grandes cidades da Índia são uma zona. Mas aquilo de que temos vergonha, como duma tara, aquilo que consideramos uma lepra, representa aqui o fato urbano reduzido à sua última expressão: o do aglomerado de indivíduos, cuja razão de ser é aglomerarem-se aos milhões, quaisquer que sejam as condições reais. Lixo, desordem, promiscuidade, ruínas, cabanas, lama, imundície, humores, excrementos, pus, secreções, tudo aquilo para o que a cidade moderna parece ser a defesa organizada, tudo que odiamos, tudo aquilo contra o qual nos protegemos a tão alto custo, todos esses subprodutos da coabitação, nunca são aqui o seu limite. Antes representam o meio natural de que a cidade necessita para prosperar. Para cada indivíduo, a rua, a ruela ou a viela servem de casa para sentar, dormir ou apanhar comida mesmo de detritos viscosos. Em lugar de o repelir, antes adquire uma espécie de estatuto doméstico, pelo simples fato de ter sido transpirada, excrementada, calcada e manejada por tantos homens. Todas as vezes que saio do meu hotel em Calcutá, invadido pelas vacas e cujas janelas servem de poleiro às aves que devoram cadáveres, torno-me o centro de um bailado que acharia cômico se não me inspirasse a piedade no mais alto grau.

Não há qualquer pudor em fazer crítica. E, saindo um pouco de Lévi-Strauss, fiquei pensando nessa tradição que se cria no século XX, essa etnografia modernista, nos Estados Unidos, com Franz Boas,¹⁷ e na França, com Marcel Mauss,¹⁸ quando começa o procedimento relativista na antropologia. E o que me chama a atenção é que, no caso do Boas e do Mauss, há uma preocupação muito grande em trazer o exótico para aquele momento, para torná-lo familiar... James Clifford,¹⁹ referindo-se a Marcel Mauss, diz que a atitude surrealista e a atitude etnográfica são duas faces de uma mesma moeda na França da década de 1920. Enquanto o etnógrafo tenta trazer o estranho para a sala de aula a fim de torná-lo familiar, o surrealista faz o contrário, provoca um estranhamento

17 Franz Boas (1858–1942), antropólogo alemão naturalizado norte-americano, considerado um dos fundadores da antropologia americana e do movimento historicista-antropológico.

18 Marcel Mauss (1872–1950), sociólogo francês que embaralhou as fronteiras entre sociologia, etnografia e antropologia ao pesquisar temas como magia, sacrifício e troca em sociedades diversas. Entre seus trabalhos mais importantes estão os seguintes estudos: *Esboço de uma teoria geral da magia* (1904) e *Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas* (1925).

19 James Clifford, nascido em 1945, historiador que explora, em seu trabalho de perspectiva multidisciplinar, estudos de história, literatura e antropologia.

naquilo que é familiar. Mas as duas atitudes são faces da mesma moeda, que é a crítica da própria cultura. Tanto Franz Boas nos Estados Unidos, criticando os rumos da cultura norte-americana, o industrialismo, a mecanização, quanto Mauss na França, fazendo a crítica dos rumos da sociedade industrial europeia, guardam esse traço comum. E o que me chama a atenção em *Nove noites* é que, apesar de toda a convergência com o etnográfico, o Bernardo faz um movimento inverso. Isso me chamou a atenção também em *Mongólia*. O escritor-etnógrafo Bernardo Carvalho faz uma incursão quase obsessiva por espaços e culturas estranhas, exóticas, só que, em vez do antropólogo modernista, que tenta tornar o estranho familiar, é como se você procurasse explorar essa atitude de estranhamento elevada ao paroxismo. E me lembra uma parte de *Mongólia*, em que você diz o seguinte:

A repetição é a condição de sobrevivência [*aqui você está falando sobre a cultura nômade*]. E essa também é a cultura dos nômades. Apesar da aparência de deslocamento e de uma vida em movimento, fazem sempre os mesmos percursos, voltam sempre aos mesmos lugares, repetem sempre os mesmos hábitos. O apego à tradição só pode ser explicado como forma de canettisobrevivência em condições extremas. A ideia de ruptura não passa pela cabeça de ninguém. As estradas só se tornam estradas pela força do hábito. O caminho só existe pela tradição. É isso na realidade que detém o nomadismo mongol, uma cultura em que não há criação, só repetição. Decidir-se por um caminho novo ou por um desvio é o mesmo que se extraviar. E no deserto, na neve, esse é um risco mortal; daí a imobilidade dos costumes. Os dois motivos (losangos ou círculos entrelaçados) que sempre se repetem na decoração das portas, portões, móveis, tapetes, etc. por toda a Mongólia representam o infinito e o casamento, o que só confirma a obsessão por estabilidade e pela tradição, numa sociedade que em aparência é completamente móvel, a ponto de não haver espaço para nenhum outro movimento.

E me chama a atenção, nessa estrutura de texto, uma espécie de minimalismo, que está nessa repetição, naquela geografia, naquele percurso. Eu fiquei pensando se, quando você percebe essa singularidade da cultura nômade, você não projeta um pouco isso para a estrutura do livro, para a forma do livro. Era isso, eu só queria ter a oportunidade de dialogar um pouco com você e dizer o quanto eu gostei de *Mongólia*.

BERNARDO CARVALHO: Obrigado, Santuza. Quando você, em Paraty, fez a associação entre *Tristes trópicos* e *Nove noites*, fiquei lisonjeado. Depois pensei que talvez as duas narrativas não tenham muito a ver... É você mesma, na sua pergunta, acaba deixando isso claro. Eu não conheço a obra de Lévi-Strauss direito, mas acho que ele tem uma crença muito grande na verdade científica. Quer dizer, ele é um racionalista e prega a ciência acima de tudo. O que se vê nos meus livros, tanto em *Nove noites* quanto em *Mongólia*, e em *Mongólia* isso fica quase explícito, é a criação de um território imaginário. É óbvio que a

Mongólia do livro não é a Mongólia mesmo. Como era a Índia do Lévi-Strauss, por exemplo. Acho que, quando Lévi-Strauss faz um relato memorialista, embora haja subjetividade, relativismo e tudo mais no texto dele, ele está falando, de fato, da Índia. Está tratando uma realidade de forma subjetiva. Mas eu queria falar de um país que não existia, e queria também manter a ambiguidade. Isto é, tinha vontade que o leitor, embora achasse que estava lendo um livro sobre a Mongólia, soubesse também que aquele país do livro não existia. A ambiguidade no livro é mais do que mero relativismo ou do que a introdução da subjetividade num relato de viagem: é a ideia de um território totalmente movediço, que não existe. Há, portanto, um paradoxo no livro, pois eu pegava elementos do relato de viagem, de uma espécie de expedição, e da pesquisa de campo e também pegava elementos que corroborassem a ideia de que aquele território não existia. Por exemplo, no livro se diz que o território são as pessoas, porque é um território de nômades, em que não há “lugar x ou y”, o lugar será onde uma pessoa estiver daqui a um mês. É como se essa mobilidade tivesse um território e outra coisa por cima, que se movesse também, mas que essa coisa fosse a própria realidade e não só a subjetividade, como se aquele território em si já fosse imaginário. Acho, então, que meu texto é diferente do de Lévi-Strauss. Sobre a circularidade, acho que ela tem a ver com a ideia que eu tive (isso era consciente) de que o livro *Mongólia* seria sobre o processo de criação de um romance, seria sobre como acontece um processo imaginário. Na verdade, o narrador é um sujeito velho, que não era escritor, tentando escrever um romance a partir de uma composição daqueles relatos de viagem.

SANTUZA CAMBRAIA NAVES: Nisso tem uma forma parecida com o do Lévi-Strauss...

BERNARDO CARVALHO: Tem uma forma diferente da forma do romance. Diferente até ao deixar a rédea livre em relação ao preconceito e tudo mais. Eu não conheço bem, mas dizem que os diários do polonês Bronislaw Malinowski²⁰ eram um escândalo, uma coisa enlouquecedora. Ele era, nos diários, o contrário do que era nos livros teóricos, ele era desesperado com aqueles indígenas. Um cara de literatura que faz isso também e que é admirável, embora seja um reacionário, é o grande escritor V. S. Naipaul.²¹ Ele também se solta, fala barbaridades, só que ele assume aquela voz, e, no meu caso, não sei se por covardia

20 Bronislaw Kasper Malinowski (1884–1942), antropólogo anglo-polonês, figura fundamental da antropologia social do século XX, autor, entre outras obras, de *Os argonautas do Pacífico Ocidental* (1922), relato do trabalho de campo realizado por ele, entre 1914 e 1918 nas Ilhas Trobriand, obra inaugural de um novo método de trabalho de campo – a etnografia.

21 V. S. Naipaul (Vidiadhar Surajprasad Naipaul), escritor britânico nascido em Trindade e Tobago em 1932, autor de *Uma casa para o Sr. Biswas* (1961), *Guerrilheiros* (1975), *A curva do rio* (1979), entre outras obras.

ou porque faz parte também do meu tipo de literatura, eu não queria assumir essa voz, eu queria que ela fosse ambígua. Acho que os dois diários do meu livro são preconceituosos; um deles em algumas coisas, o outro, em outras. E há uma discussão entre os dois, mas o preconceito perpassa as duas falas... Eu me lembrei agora que, na editora francesa, me perguntaram como traduzir o nome do livro: *Mongolie*? E eu disse não. É melhor deixar *Mongólia*, em português. Com acento e tudo. Porque a palavra, lida na França, dá a entender um território que não existe. Não é *Mongolie*. É *Mongólia*. É uma realidade imaginária.

RAUL MOURÃO: Minha pergunta é para Angelo Venosa. Algumas anotações que fiz aqui durante a sua apresentação me levaram a identificar alguns antagonismos que estão presentes no seu trabalho. São espécies de conflitos, ou confrontos, que aparecem desde o início da sua trajetória, em que há um conflito com o próprio suporte. No caso das suas primeiras pinturas, porque se pareciam com aquarelas. As esculturas se pareciam com pinturas e carregavam coisas das pinturas. Depois, quando você vai para o desenho no vidro, aquilo também se parece com uma escultura, e aí a sequência de desenhos no vidro gera uma escultura, os planos definem um volume no espaço. Um segundo momento que anotei de conflito, de antagonismo até, e talvez seja a palavra mais correta, é o que se passa entre o material e a forma, antagonismo entre o orgânico e o industrial. E, por último, tem essa questão que você mencionou sobre o processo de trabalho: a ferramenta *versus* a mão; a tecnologia *versus* a intuição; ordem contra desordem; a parte do projeto contra o atraso no início da trajetória. Então, eu destaquei esses três grupos de antagonismos, e queria fazer uma pergunta: será que a ambiguidade é um traço que percorre toda a sua trajetória?

ANGELO VENOSA: É complicado entender essa questão, porque para isso eu tenho que me colocar de fora. Essa ambiguidade não é o resultado de um projeto. Não há uma intenção, não há um cálculo nisso. E se há essa ambiguidade, como eu mesmo fui nomeando de outra maneira, só posso imaginá-la como reflexo de alguma coisa estrutural, do modo como eu me organizo intelectualmente. Na verdade, há outros nomes para defini-la. Eu diria não ser propriamente uma ambiguidade, mas uma oscilação. Como um cristal de quartzo, vibrando entre coisas que se opõem ou que não andam facilmente juntas.

CRISTIANE COSTA: O escritor argentino Ricardo Piglia²² usa o conceito de ficção paranoica para abordar o romance policial do seu país. Mas também é possível

22 Ricardo Piglia (1941–2017), crítico literário e ficcionista argentino, professor emérito da Universidade de Princeton, um dos mais importantes escritores latino-americanos da segunda metade do século XX. Autor de *Respiração artificial* (1980), *Formas breves* (2000), *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación* (2015), *A invasão* (1967), *Crítica e ficção* (1986), *A cidade ausente* (1993), *Dinheiro queimado* (1997).

usar esse conceito para abordar a literatura brasileira contemporânea como um todo, principalmente, na minha opinião, a sua literatura, Bernardo. O que está por trás da paranoia de seus narradores e seus personagens? Essa é a primeira pergunta. A segunda é uma indiscrição. Um dos segredos de *Nove noites* é que quem lê não sabe o que é ficção e o que é real. Mas, como leitora, eu sempre tive curiosidade de saber o seguinte: o menino da foto que ilustra o livro, de mãos dadas com um índio, é você mesmo?

BERNARDO CARVALHO: O menino da foto sou eu. Eu sou bisneto do Marechal Rondon.²³ Quanto à primeira pergunta: o que sempre me interessou no romance foi a paranoia artística e não a patológica. Gosto da ideia de que a paranoia é o que está por trás de tudo na criação de qualquer narrativa. Construir uma narrativa de ficção é um tipo de paranoia, ainda que para simplesmente seriar os acontecimentos seja preciso estabelecer uma ligação entre eles, o que é próprio de todo paranoico. Eu me lembro de Thomas Pynchon e do falso Thomas Pynchon:²⁴ é a ideia de que não existe civilização sem paranoia. A paranoia é o que dá sentido às coisas, já que elas por si não têm sentido. Construir um sentido num texto de ficção é fazer uma reapropriação artística da paranoia. A civilização precisa da paranoia para se construir, porque para existir precisa que as coisas díspares do mundo tenham uma relação, produzam uma ligação entre si que sirva de explicação para tudo o que existe. A paranoia é uma grande metáfora do mundo. É uma narrativa que faz com que o paranoico se sinta inserido no mundo. Você pode até desconfiar que uma coisa não tem a ver com a outra, que nada do mundo tem sentido, mas a paranoia dá a certeza desse sentido, dessa relação. O paranoico é absolutamente convicto da sua construção de sentido. E ele acha que o mundo é assim. A gente precisa dessa convicção, dessa certeza sobre o mundo. A ficção também precisa disso. A paranoia que me atrai é a artística, a que permite uma apropriação artística do mundo, é aquela que constrói sentidos, é a que permite a criação de sentidos. Essa paranoia pode ser desmontada como uma brincadeira de livros ou de teatro. Não há uma paranoia verdadeira. É possível construir duas paranoias que

23 Cândido Mariano da Silva Rondon (1865—1958), militar brasileiro famoso pelo desbravamento da região de Mato Grosso e de parte da Floresta Amazônica e sobretudo por seu trabalho de proteção de populações indígenas brasileiras, ao qual dedicou sua vida.

24 Thomas Pynchon, romancista americano nascido em 1937, autor, entre outras obras, de *Gravity's rainbow*, de 1976, famoso por sua vida extremamente reclusa, a ponto de se tornar personagem de lendas e especulações de outros escritores (que praticamente nada sabem sobre sua vida). Há apenas quatro fotos publicadas até hoje de Pynchon, todas quando jovem. Quando ganhou o National Book Award, com *Gravity's rainbow*, enviou um representante para receber o prêmio em seu nome. Pynchon, como J. Salinger, é famoso pela vida reclusa e pelo horror a jornalistas.

se contrapõem, que se contradigam entre si. Dois sistemas paranoicos podem conviver e dialogar entre si. Por isso, é preciso brincar com essa ideia de que o mundo é construído por uma paranoia e que para a civilização existir é preciso que haja paranoicos...

PATRICIA CANETTI: Eu queria falar sobre a dissolução da forma no trabalho do Angelo, e aí fiquei pensando também na dissolução do corpo, do sujeito... E vocês falaram sobre a questão do uso das ferramentas na arte, um uso que guarda semelhanças ao longo do tempo e não importa se você está usando o formão ou o computador. Eu pensei nessa dissolução que se percebe no trabalho do Angelo, que acaba se desmembrando em camadas... E há trabalhos em que isso é feito com o *scanner*, com a ressonância magnética. E o trabalho vai sendo fatiado. A gente se vê em fatias, aos pedaços, em sequências de código genético. Somos desmontados, e a ferramenta, por sua vez, já não é mais simples, porque um computador é algo que se desmonta em códigos matemáticos... Eu fiz uma junção disso com a questão de que sempre existe um artifício na literatura. Quando o Bernardo falou sobre o livro *Mongólia*, sobre ter descoberto a Mongólia aqui no Brasil, eu fiquei pensando se hoje o artifício não é mais um instrumento da vida, mais essencial para a nossa própria sobrevivência do que propriamente para a arte, que é essa forma que se dissolve... Queria pedir para vocês comentarem isso.

ANGELO VENOSA: Eu trabalho movido por uma espécie de crença, meio antiga, de desmontar para entender como as coisas que me interessam se constroem. Às vezes me sinto como uma criança, que fica eternamente montando e remontando, à sua maneira, as coisas. Isso aparece o tempo todo em meus trabalhos, sejam eles mais ou menos projetuais, e tem a ver com o que se estava falando com relação à tecnologia. Até mesmo diante da tecnologia eu reajo da mesma maneira, acredito e desacredito nela, a um só tempo.

Acho que pode existir uma maneira antiga de se aproximar daquilo que se quer desmontar para se extrair dali uma essência. Quando eu desmonto e refaço um fêmur, o proveito que tiro disso é o movimento de fazer e refazer. Me interessa perceber a forma não em teoria, não em essência, mas literalmente, com o fazer fisicamente, como um professor Pardal desastrado.

PAULO SERGIO DUARTE: Gostei muito do comentário do Bernardo, especialmente de uma passagem, quando ele falou que nada impede que, no próximo romance, volte à frase labiríntica, com esse vai e vem construindo a possibilidade de se infiltrar numa ideia de progresso... Esse indo e vindo é fundamental, sobretudo no desenvolvimento de uma obra. Mas não estou inteiramente de acordo com essa hipótese da dissolução da forma na obra do Angelo. O que ocorre é mais uma formalização, que se impõe, historicamente, em oposição a uma tradição

construtivista brasileira muito forte. Nessa oposição, a obra do Angelo pode desmentir uma forma anterior, mas afirma, sobretudo, uma forma nova, muito nova, num trabalho bastante individual, que constrói uma zoologia fantástica. É uma zoologia absolutamente formalizada, que faz questão de expor seus esqueletos. Nada mais estrutural e formal que um esqueleto, em qualquer corpo.

Esse esqueleto estava invisível naqueles seres estranhos criados por Angelo, naquela zoologia fantástica anterior. E como ele teve que resolver um problema estrutural de formalização, vimos aparecer aquilo que nós chamamos “A baleia”.²⁵ O que se expõe, então, é uma estrutura formalizada, de uma exuberância formal muito grande, que rompe com uma tradição construtivista que tinha apego aos desenhos abstratos da geometria a fim de se formalizar. E, como essa forma orgânica, dessa zoologia fantástica, penetra com muita força na vida, parece realmente uma oposição, ou uma obstrução da forma anterior. Mas, na verdade, trata-se, da afirmação de uma forma diferente, nova. Era uma resposta muito completa, uma resultante do ceticismo do Angelo com o que estava sendo produzido. Ele encarou a impossibilidade de dar continuidade àquela história de que todos são deslocados de seus impasses. Eu acho, inclusive, sintomático que um dos primeiros textos interessantes e importantes sobre a obra do Angelo tenha sido escrito por Ronaldo Brito, um grande pesquisador e crítico que teve seu interesse despertado exatamente a partir da apreensão de uma forma estranha que é altamente, elevadamente, estruturada.

BERNARDO CARVALHO: Na verdade, eu gosto da noção de dissolução para pensar a obra do Angelo. Porque ele pega uma forma da natureza para se opor ao construtivismo. A obra faz uma mimese da natureza. E é estranha essa mimese, porque ela não é a mimese da natureza como a conhecemos, mas de uma outra natureza. Por isso ele precisa construir a estrutura de um esqueleto. É curioso esse processo. A noção de dissolução vem desse gesto em que o Angelo opõe uma forma muito forte, concreta, à mimese da natureza.

PAULO SERGIO DUARTE: Essa natureza com que o Angelo trabalha está tão perto da natureza com a qual nós lidamos quanto os bichinhos do Jorge Luis Borges e seu manual,²⁶ não é?

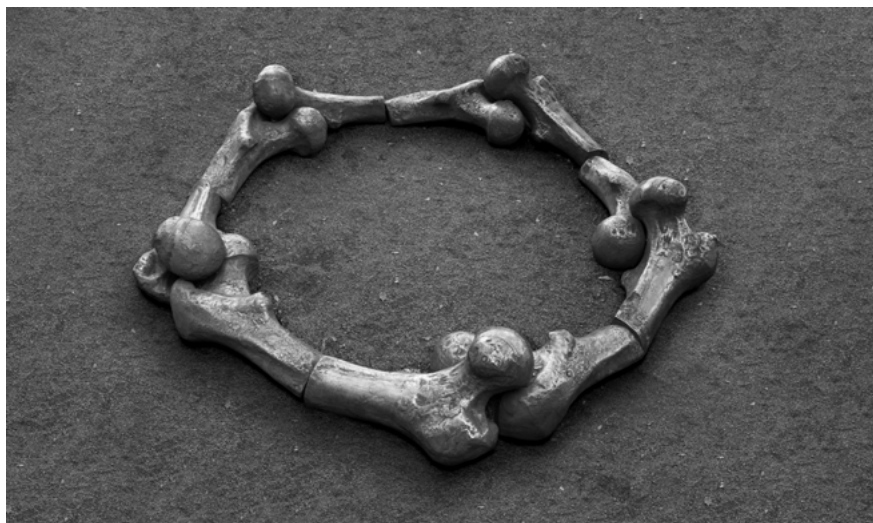
BERNARDO CARVALHO: Não, ele recria essa forma. Ela, no entanto, veio da natureza, e é isso que é curioso. É totalmente positivo o que eu estou falando. É

25 Escultura de Angelo Venosa, instalada no final da década de 1980 no calçadão da Praia do Leme, no Rio de Janeiro.

26 Sobre Jorge Luis Borges, ver nota 45, na p. 43. O crítico se refere aqui a *El libro de los seres imaginarios*, publicado em 1957 com o título *Manual de zoologia fantástica*, obra que continha a descrição de 120 criaturas mitológicas, presentes nos mais diferentes relatos, desde a tradição oral ao folclore e à literatura.

curioso que o Angelo pegue a forma (é claro que ele a reestrutura) e faça uma coroa de fêmur, de ossos. É na natureza que ele vai pegar a forma; então, nesse sentido, ele volta a uma forma da natureza. Mas essa forma sofre alguma dissolução, nem que seja do ideário, da criação, da afirmação da forma do artista moderno. É curioso tudo isso para mim, mas não sei como formular melhor.

ANGELO VENOSA: O que acho engraçado nisso é que a tradição moderna me é muito cara. Pensando em escultores brasileiros que me emocionam, o Amílcar de Castro é um deles. O curioso é que ainda que o trabalho do Amílcar seja uma referência muito importante para mim, aquele idioma é impossível no meu trabalho, não me serve.



Angelo Venosa. *Sem título*, 1997. Alumínio fundido, 400 x 65 cm. Coleção MAM-SP, Parque Ibirapuera. Foto: Angelo Venosa

PAULO SERGIO DUARTE: Deixa eu insistir nesse ponto: o informe. Esse é um tema muito forte da estética contemporânea, especialmente depois do trabalho denso, desenvolvido pelos críticos Yve-Alain Bois²⁷ e Rosalind

27 Yve-Alain Bois, crítico, historiador, curador e filósofo da arte argelino, nascido em 1952, professor de história da arte na Escola de Estudos Históricos do Instituto de Estudos Avançados em Princeton, um dos editores da revista *October* e autor, entre outras obras, de *Painting as model*, *Matisse e Picasso*, da obra coletiva *Art since 1900* (em coautoria com Rosalind Krauss, Hal Foster e Benjamin Buchloh) e de estudos importantes sobre Piet Mondrian, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Ed Ruscha, Donald Judd, Barnett Newman. Foi também curador de exposições fundamentais para o redimensionamento do trabalho de artistas como Mondrian, Matisse, Picasso e, ao lado de Rosalind Krauss, da mostra *L'informe: mode d'emploi*, realizada no Centre Georges Pompidou, em Paris, em 1996.

Krauss²⁸ no livro *Formless: a user's guide*, lançado em 1997. Eu jamais classificaria o trabalho de Angelo como informe...

BERNARDO CARVALHO: Eu também não acho que seja informe...

PAULO SERGIO DUARTE: Mas o informe faz parte da discussão da arte contemporânea.

ANGELO VENOSA: Claro! Foi objeto de exposição, de reflexão, de diversos textos...

BERNARDO CARVALHO: Não, eu não acho que seja informe. Acho que Angelo vai buscar uma mimese da natureza. Claro, ele vai reestruturar tudo isso com o corte... É curioso esse procedimento, apesar de eu não saber o que isso significa exatamente. Acho que há uma dissolução da forma, mas não se trata de informe... Depois da reestruturação, do corte, há uma nova forma ali.

REGINA DE FARIA: Eu gostaria de fazer uma pergunta dirigida ao Bernardo Carvalho que trata de outro desmonte, o de uma estrutura narrativa policial que é realizado por ele nos seus livros. Aparentemente, a narrativa de seus romances obedece à estrutura das narrativas policiais. Mas, enquanto as narrativas policiais apresentam um narrador que oferece dicas aos leitores para o desvelamento de um mistério, em seus romances, temos vozes narrativas que fornecem “falsas dicas”, que nada desvelam, já que não há nada para ser desvelado ou explicado. Há acasos, vida e morte não têm sentido ou explicação. Em *Onze*, por exemplo, a brincadeira de morto no sítio na Baixada Fluminense, a infeliz coincidência que leva à morte diferentes personagens que, por acaso, se encontram no *hall* de um aeroporto na França, no momento de um assassinato, seguido da troca de tiros entre os seguranças do aeroporto e os assassinos. Em *Mongólia*, a notícia de morte decorrente de uma troca de tiros entre polícia e bandidos no Rio de Janeiro leva o narrador a “entender” o inusitado da vida de um dos funcionários com quem trabalhou quando embaixador em Pequim. Em *Nove noites*, os diferentes relatos, depoimentos e fotos não explicam as razões que levaram o etnólogo americano a cometer um suicídio extremamente cruel e violento. Dessa forma, a falta de sentido da vida ou a falta de explicação para a morte, tematizadas nos romances, vêm associadas formalmente ao desmonte

28 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 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).

da narrativa policial. Seria pertinente o leitor associar esse processo de desmonte da narrativa policial e a falta de sentido da vida ou da morte em seus romances a um projeto ficcional que, visível e intencionalmente, rasura a tradição estética naturalista, tão presente no romance brasileiro?

BERNARDO CARVALHO: Não sei se vou saber responder a essa pergunta. O romance policial tornou-se um lugar-comum no mundo em que a gente vive. Quer dizer: essa coisa do crime, do detetive, é uma espécie de patamar de onde as pessoas partem. Pelo menos para mim é assim. Eu não acho que meus livros tenham a ver com o romance policial; nem acho que eles sejam uma desconstrução do romance policial. Eu não os penso assim, ou pelo menos eu não tenho essa consciência. É como se o romance policial fosse a natureza e meu livro partisse dessa natureza que é um lugar-comum... Quanto ao naturalismo, vi um filme genial outro dia em São Paulo, eu não sei se passou aqui, um filme argentino que se chama *O pântano*, dirigido por Lucrecia Martel.²⁹ Esse filme é genial, uma das coisas mais geniais que já vi no cinema latino-americano. E não se pode dizer que esse filme não seja naturalista. Ele é um filme naturalista, e o naturalismo permite que ele também seja um filme totalmente simbólico. Mas o simbolismo está todo embutido numa representação naturalista das relações pessoais, das relações das pessoas com o ambiente, com a natureza e tudo mais. No dia em que eu conseguir escrever um romance que seja equivalente ao filme da Lucrecia Martel, vou ficar satisfeitíssimo. E se isso for naturalismo, eu vou adorar. O que me incomoda talvez seja a compreensão pobre do termo naturalista. Ou seja, a compreensão de que naturalismo é a ideia de que a realidade não é construção, de que a realidade é real. Eu não fiz psicanálise, mas acho bacana a distinção, acho que lacaniana, entre o real e a realidade. O real é o que você não controla, é a morte, enfim, são as coisas que vêm e não há como controlar. Mas a realidade é uma construção da gente, e nesse sentido há várias realidades. Não sei se é o naturalismo que me incomoda; o que me incomoda é uma percepção da realidade não como construção, como possibilidade de construção, mas como real. E aí eu acho chato, e acho pobre. Mas a ideia de uma representação naturalista que possa criar esse sentimento de mistério, como cria esse filme argentino, por exemplo, é fascinante. Nada acontece no filme... Ou melhor, a única coisa que acontece é que as pessoas se machucam o tempo todo. Durante duas horas, as pessoas se machucam e têm uma sexualidade à flor da pele. Tudo se passa numa província do norte da Argentina, praticamente selva, quase na fronteira com a Bolívia. A história

29 Lucrecia Martel, cineasta argentina nascida em 1966. Além de *La ciénaga* (*O pântano*, de 2002), dirigiu *La niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008), *Zama* (2017), entre outros filmes.

acontece num sítio, com umas pessoas meio decadentes, duas famílias e muitas crianças. É uma coisa muito incestuosa, e está cada um por si. As pessoas se machucam, há pequenos acidentes domésticos e não acontece nada muito além disso. É um filme naturalista, mas a força simbólica desse filme é incrível, é superior a qualquer representação onírica, fantástica, da realidade. Então, não sou contra o naturalismo, depende de qual naturalismo. Esse naturalismo rico, cheio de simbolismos, é uma das representações mais incríveis que o ser humano já inventou.

KARL ERIK SCHØLLHAMMER: Há duas questões que me parecem interessantes neste encontro de hoje. Uma seria encontrar um nexo que explicasse a afinidade que existe entre os dois artistas, entre as suas obras. E a outra seria descobrir como, de algum modo, é possível criar um sentido comum para um projeto poético. E pensei, se tivesse que ler, na obra do Bernardo, essa relação entre o orgânico e o inorgânico, relação que esteve presente em todas as perguntas para o Angelo, como poderia ser feita essa leitura? É uma relação em que o orgânico se dissolve no inorgânico, e o inorgânico se torna orgânico? É uma relação que tem um duplo momento, um duplo movimento em que uma força penetra a outra? Toda essa questão sobre a forma é, na realidade, uma questão sobre que tipo de forma é essa que se apresenta na obra. É uma forma que não é construtivista, não é geométrica, também não é um informe... É uma forma que tem uma origem orgânica e, por outro lado tem, obviamente, origem num projeto artístico. Aí eu pensei que, na obra do Bernardo, o que me parece muito evidente é que essa relação se dá como uma procura supletiva, muitas vezes feita por um narrador em primeira pessoa, uma procura individual, uma busca existencial. E se trata de uma procura que sempre envolve algum tipo de sentido, mesmo que muitas vezes acabe produzindo enigmas, derivando mais e mais questões. Essa procura reflete um mergulho numa suprarrealidade brasileira, uma realidade histórica e cultural que se constrói através dessa busca... Como se o orgânico e o inorgânico fossem assim como a relação entre o biográfico e o histórico; ou entre o existencial e o cultural, de um lado, e o estrutural, do outro. Como se essas duas forças se complementassem de alguma maneira, e a procura de um sujeito, que sempre é muito forte na sua narrativa, talvez seja um traço que distingue o possível de sua narrativa do possível de muitos da sua geração. Há certa insistência numa questão supletiva individual, como se essa procura refletisse um mergulho numa pesquisa documentária, numa pesquisa histórica, numa pesquisa cultural. Então, na realidade, para mim surge, dessa procura, outro tipo de naturalismo. É como se fosse um tipo de fisiologia, de segunda natureza; ou seja, um tipo de descobrimento de si, mas um descobrimento de si que não era o descobrimento no seu sentido heroico, mas, também, da doença, da herança, da hereditariedade, da morte, do lado

fatal, do lado enigmático que, no corpo, na sensualidade, penetra essa procura e cria estradas, e também cria enigmas, segredos que esse sujeito sempre está procurando... Então, me parece que quando você fala dessa importância que o artifício teve na sua obra, percebe-se claramente como o artifício, no início, era um artifício literário e um artifício reprimindo um instrumento literário. E, depois, esse artifício tornou-se mais visceral. Torna-se um artifício que convida a um mergulho em certas zonas de conflito. Esse artifício tornou-se uma vontade de se encontrar com uma suprarrealidade, seja ela autobiográfica, seja ela histórica. Então, muitas vezes se diz: Bernardo Carvalho é uma estrela solitária da sua geração porque ele é talvez quem tem a obra mais bem-sucedida; mas, por outro lado, ele não pertence muito bem a essa geração, porque essa geração segue cânones de uma literatura da década de 1970, enquanto você certamente tem um outro projeto. Ainda assim, há certo encontro de geração, quando se pensa nessa vontade que você também está articulando de encontrar, ou reencontrar, o que seria a realidade do Brasil.

BERNARDO CARVALHO: Sobre a relação dos meus livros com a realidade, talvez eu não concorde com a sua análise. Eu acho que o que você dizia sobre o artifício está de fato nos primeiros livros; mas o que tem nos últimos já estava nos primeiros, eu acho. O que o autor tem para dizer sobre a sua obra, na verdade, não quer dizer muita coisa. Mas minha impressão é essa, que a coisa já estava lá, no início, embora eu ache que ela talvez fosse mais artificiosa nos primeiros livros onde havia uma ideia mais explícita do artifício. Eu tive esse procedimento que eu mencionei aqui: uma frase precedia a história; e depois passou a ser uma história que precede a frase. Então, dá a sensação de que os romances em que a história precede a frase são mais viscerais porque a realidade estaria mais presente. Eu não sei explicar muito como escrevo, mas posso falar sobre o que eu sinto hoje – tudo o que eu quero é me livrar da realidade. Eu nunca tinha trabalhado em contato direto com o que seria assunto de escrita, como fiz com esse projeto do teatro. O que percebo, ao ver tudo aquilo, é que a realidade é destruidora, que o que as pessoas chamam de realidade é uma coisa avassaladora e totalmente destruidora. Ela é antiartística e funciona para foder com a arte. Por isso o que quero é me livrar dela. Ir até a favela, ficar lá e dar minhas oficinas, tudo isso está me tornando um completo antiartista, porque é impossível criar a partir daquela realidade. Ali, a arte é negada, porque não tem possibilidade de ela existir naquele lugar. Essa realidade impossibilita qualquer tipo de criação, é impossível criar algum tipo de arte num lugar assim. Pelos censos, por exemplo, em São Paulo, uma em cada quatro pessoas é favelada, mas o que se chama de favela em São Paulo é diferente do que se chama de favela aqui no Rio. Lá, eles têm um eufemismo, chamam de periferia o equivalente a favela no

Rio. Favela, para eles, é só barraco de madeira com teto de papelão. Nenhum país, nenhuma economia funciona com 80% de excluídos. É dessa realidade de 80% da população excluída, que se chama de sociedade, que quero me livrar. Eu não quero ver isso, porque não dá para criar, não dá para ser, não dá para escrever, não dá para se fazer literatura num lugar assim totalmente avassalador. Você falava que estou me aproximando da realidade, mas juro, eu não estou; na verdade, quero me livrar dela. Não acho que a realidade dos livros mais recentes seja a mesma de que eu falava nos primeiros; pode até parecer que eu esteja até mais próximo da realidade, mas não estou; a realidade dos meus livros é aquela em que a arte é possível. E por isso mesmo ela é totalmente artificiosa, já que nessa realidade do Brasil de hoje a arte não é possível. Eu quero uma realidade em que a arte seja possível, em que eu possa existir. Não sei se eu respondi à sua pergunta, mas, em relação à realidade, acho que, hoje, o que eu tenho mais é um problema, um paradoxo, é saber como lidar com ela. Eu fico com muita raiva de quem diz que lida bem com isso.

ITALO MORICONI: Eu tenho vontade de pontuar algumas questões, até para ouvir vocês falarem mais. Bernardo fez afirmações fortes, que impressionam. Essa história toda, de buscar realidade e, ao mesmo tempo, de querer fugir dela... Falou-se aqui em ambiguidades, mas eu prefiro reparar que você sublinhou a questão do paradoxo. E achei interessante quando você falou da questão do artifício e da maneira como se definiu essa mudança na sua obra. Nas discussões acadêmicas universitárias de sala de aula sobre os seus romances, uma questão que se coloca muito é: “Puxa, que virada o Bernardo Carvalho deu com *Nove noites* e *Mongólia*”. Como definir, então, essa virada? Lendo *Mongólia*, o que veio na minha cabeça é que você está se tornando um escritor mais de tramas e menos dos jogos de assimetria entre figuras ficcionais ou entre figuras de retórica. Havia um jogo retórico, de remissões internas, que era muito dominante em outros textos seus, e que levantavam no leitor, amante de literatura, a dúvida se você sabia tecer uma trama. De repente, a gente descobriu que você tem paixão pela trama também. A questão da trama não é uma fuga do artifício, mas outra espécie de artifício. Aí surge a pergunta: para onde você vai agora? Eu não concordo que exista evolução; acho que existe trajetória, que não significa progresso, e que também pode significar a volta para etapas anteriores, a retomada de algo do passado de modo distinto. Então, existe um novo passo nesse jogo e, quando você chega diante da realidade da periferia, a literatura parece impossível. Gostaria de ouvir vocês dois sobre esse desconforto com a forma, como se a indagação artística, hoje, fosse necessariamente a expressão de um conflito da forma. Como conciliar esse desconforto com a ideia do artifício como dominante? Quer dizer, como vocês veem a relação

entre o artifício e o clichê? O que eu quero dizer é que hoje praticamente não há nada contra o clichê, ou contra a forma, porque se não, na realidade, não existiria criação estética... Mas como vocês veriam isso na produção de vocês? De certa maneira, essa invasão da trama me parece resultante de um cansaço ou de um esgotamento do clichê... Para onde seguir, então?

FLORA SÜSSEKIND: Posso acrescentar um comentário, Italo?

ITALO MORICONI: Pode, claro!

FLORA SÜSSEKIND: Como a pergunta do Italo vai ser a última e nela se falou em trajetória intelectual, com suas transformações, retomadas, repetições, que envolvem necessariamente também formas e graus de autoconsciência dessa história, gostaria de sublinhar que é, em parte, para pensar sobre isso que planejamos esses depoimentos em dupla. É interessante perceber como um escritor, um artista, vai construindo a própria história, mas é importante observar também os espelhamentos e contraespelhamentos presentes em dois percursos que mantêm, mesmo que surdamente, alguma forma de interlocução ou intersecção. A questão de descobrir pontos a partir dos quais se pode pensar uma trajetória é sempre difícil. Para mim, ao menos, no exercício crítico, sempre é. Por outro lado, às vezes é algo que pode simplesmente se impor à nossa compreensão de um trabalho ou da relação desse trabalho com outros.

Eu fico pensando se é muito diferente quando um artista ou um escritor se veem impelidos a pensar no próprio percurso, quando pensam, por exemplo, sei lá, em que momento talvez se tenha conseguido estruturar ou reestruturar uma dicção, ou que materiais levaram à transformação de um método artístico. Existe um modo de pensar sobre isso que é meio temático, e envolve a percepção das próprias repetições, das pequenas obsessões de cada um. E há outras perspectivas, como a de pensar a obra na sua materialidade, de pensar o processo mesmo de escrita ou de construção de um trabalho. Cada livro, cada obra impõe, é claro, uma formalização, impõe uma relação consigo mesma, que o próprio material sugere. Mas há ecos de outros trabalhos, há textos imbricados a esses textos, camadas de tempo sobrepostas aos trabalhos, algo como o que busca Saussure³⁰ em *As palavras sob as palavras*. Algo como um anagrama difícil de apreender, uma arte combinatória de pontos ligados a essa trajetória, pontos que se refiguram, que desaparecem, que voltam. Que pontos, do ponto de vista de vocês, seriam esses no trabalho de vocês até agora? E outra coisa: com quem vocês falam? Com quem vocês imaginam dialogar? Ou,

30 Ferdinand de Saussure (1857—1913), semiólogo suíço, pensador fundamental no campo dos estudos linguísticos e literários do século XX, autor do *Cours de linguistique générale*, obra publicada postumamente, em 1916, com base em anotações de alunos.

ao contrário, contra quem se dirigem? Ou não há ninguém ali? E o que ecoa conscientemente na escrita, no processo de constituição da obra? Ou o que, *a posteriori*, vocês foram percebendo que ecoa? Por outro lado, em relação ao Bernardo, por exemplo, e no que eu conheço dele, eu imagino o peso tremendo que deve ser essa quantidade de interlocutores que apareceu de repente. Acho que houve um crescimento em termos de público e de repercussão para os seus textos. E talvez até, em certo sentido, tenha aparecido uma interlocução meio pútrida, meio fácil, também... E o que se faz com ela? Com relação ao Angelo, sinto que há certa vergonha estrutural... A vergonha de se expor. E a de pensar em si mesmo como um artista relevante. Como o artista relevante e altivo que de fato é. E há aquilo de que o Bernardo falou: a vergonha enorme de fazer algo que, a rigor, não interessa a ninguém... Porque, num país como o nosso, essa produção se dirige mesmo a tão poucos.

ANGELO VENOSA: Foram tantas coisas na mosca que eu fico sem saber por onde começar. Na verdade, o que você perguntava era um pouco o que eu queria também saber do Bernardo, quando perguntei a ele sobre o processo criativo. Sobre mim... Bem, eu acho que não tenho interlocução.

Tenho a sensação de que não estou falando com ninguém; isso pode parecer pedante, mas sempre foi assim, desde o início; nada se modificou. O Bernardo é um trabalhador mais obsessivo e mais organizado do que eu e não sei se ele também passa por isso, tenho a impressão que não.

O processo de se chegar ao novo exige um esforço muito grande. No meu caso, é como se estivesse me referindo sempre a um repertório pessoal mínimo, como se houvesse algumas referências internas recorrentes. Um *thesaurus* próprio que sempre esteve lá.

Gostaria de esclarecer que, quando falo de forma, faço isso propositadamente de modo vago. E quando digo formalista, também falo de uma maneira muito reles, quase como uma sensação, uma tentativa arriscada de experimentar um caminho. Nem sempre é possível prever se um trabalho vai funcionar ou o momento em que vai se dar por acabado. Mas é extremamente apaziguante vivenciar a hora em que ele se encaixa, como um desses *patterns*, como se houvesse dentro dele um antídoto e um veneno.

Tenho a sensação de ser um formalista em férias, porque a ação é formalista, só que não é um formalismo de herança construtiva. Há nesse formalismo uma confluência estranha, quase impossível, porque há nele uma herança afetiva, pessoal, que vem de um pai artesão, o que é fundamental no meu eixo, na minha construção. Mas não posso negar minhas referências e aprendizados herdadas do construtivo, do moderno, um momento cultural histórico que eu

prezo muito. Na minha formação, se juntam duas vertentes – vamos chamar assim – intelectuais, que acabam dando nessa pendulação e talvez até mesmo num sincretismo.

BERNARDO CARVALHO: Olha, eu sou uma pessoa muito raivosa. Então, quanto menos quiserem me ouvir, mais vou falar. E eu acho que é isso que me faz fazer alguma coisa. Não querem ler? Pior, vou escrever mais... Acho que funciona por aí. Realmente, posso passar um período de depressão, pensando que as pessoas não querem ler, mas chega uma hora, um dia, que penso o contrário: “Ah... Não querem ler? Então vão ter que ler!” Acho que vou escrever para essas pessoas que não querem ler. Acho que foi a mesma coisa que senti na Mongólia, ao perceber que era naquele mundo, onde não fazia sentido, que eu ia afirmar o meu sentido. É o que estou tentando fazer nesse contexto brasileiro. Ainda não consegui, ainda estou totalmente subjugado... Mas vou conseguir. Vão ter que ler... Quanto aos clichês, discordo totalmente de você, Italo, porque acho que as coisas precisam ser entendidas na sua individualidade. Você falava do ponto de vista da crítica, e acho que não é clichê, por exemplo, a ambiguidade entre ficção e realidade. Acho que se tem que entender as coisas na sua individualidade e, quando se pensa assim, nada mais é clichê, a não ser as coisas ruins. Por exemplo: Thomas Bernhard, que é um escritor austríaco, foi muito importante para mim. Quando li, pela primeira vez, os seus livros, em meados ou no final da década de 1980, eu os achei incríveis, porque, apesar de ser posterior ou contemporâneo ao final da produção de Samuel Beckett, ele conseguia fazer uma prosa narrativa de trama. Pelo menos, de acordo com o seu ponto de vista, Italo, de acordo com o que você entende por trama. Ele faz uma prosa totalmente clássica; e, no entanto, sua obra é tão forte quanto a de Beckett. Foi para mim uma descoberta maravilhosa ver que, de repente, depois de um escritor que é impossível ultrapassar, quer dizer, que fez o máximo que a literatura podia atingir, surge outro, como quem não quer nada, e escreve uma narrativa totalmente clássica, e com força tão grande quanto a de Beckett. Eu acho isso fantástico, fenomenal. Repito tanto a importância da obra de Bernhard para mim, a ponto de algumas pessoas de má-fé começarem a dizer que eu fazia pastiche dele.

Se eu fosse ler a literatura dele do ponto de vista do clichê, eu poderia dizer: “Ah isso é clichê, porque...” Mas não é. Não há clichê ali. As coisas são o que são, nas suas individualidades; e se não se fizer análise de individualidades, acaba-se tendo uma visão pobre do mundo. Não acho que eu faça clichê. Pode ser que eu seja totalmente cego, mas não acho que a ambiguidade entre realidade e ficção, na minha obra, tenha a ver com outras ambiguidades entre realidade e ficção, às quais você estava se referindo. Mas pode ser que tenha, pode ser

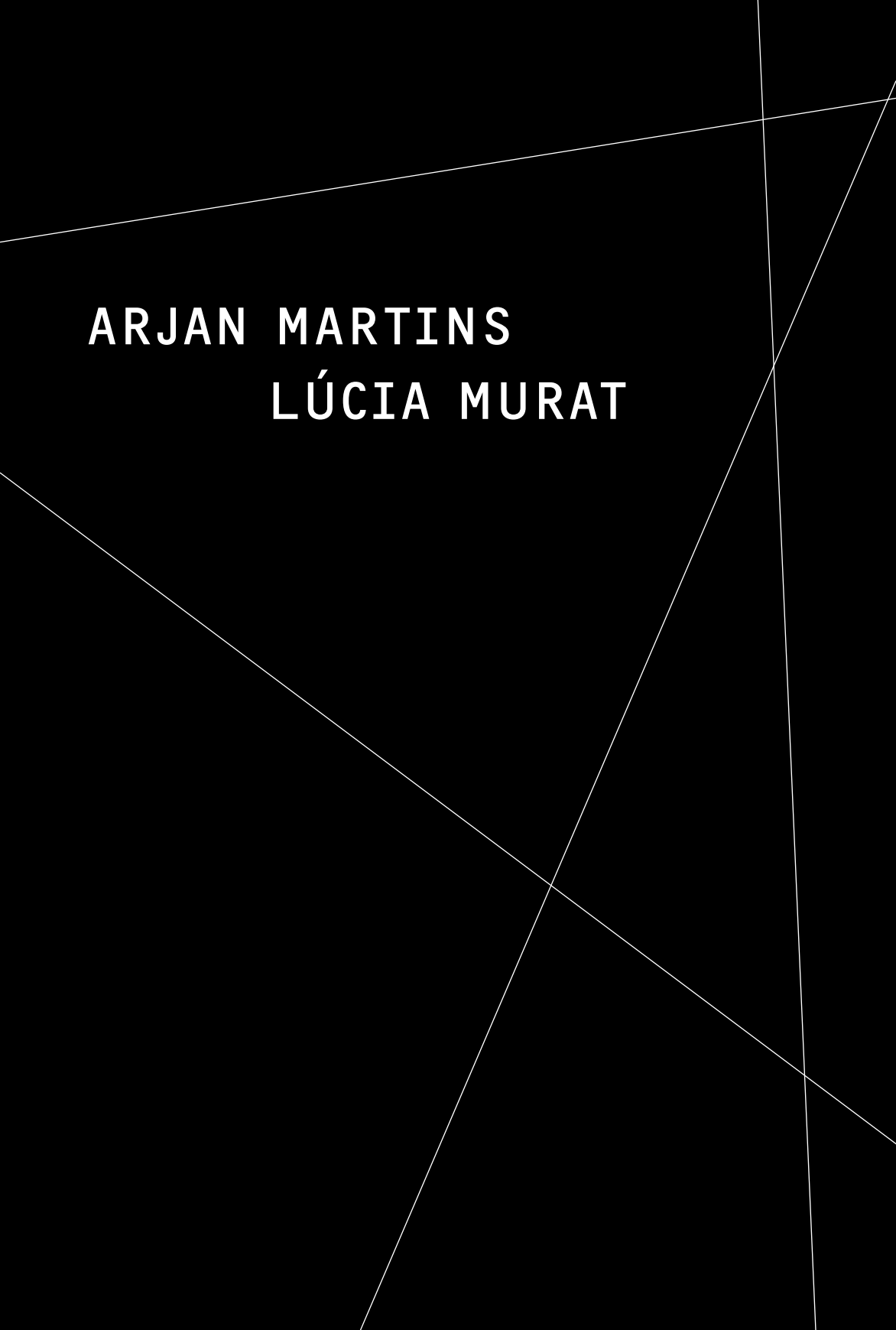
que eu seja cego e que tudo que faço seja uma porcaria. Pode ser que seja um clichê. Mas acho clichê sempre ruim e não acho que seja ponto de partida. Eu não parto – não conscientemente – dos clichês; ao contrário, tento fugir deles. Mas talvez a gente esteja com um problema de compreensão retórica aqui.

ITALO MORICONI: Eu estava tentando elaborar uma questão, pensando nessas três coisas: artifício, clichê e forma. E justamente o que hoje, contemporaneamente, se coloca é um conflito dentro do clichê, dentro do artifício...

BERNARDO CARVALHO: Talvez porque você esteja confundindo clichê com artifício. Quando falei em artifício, que não existe a arte sem artifício, não me referia a clichê, mas a outra coisa; artifício é artifício, quando se cria alguma coisa. É o que faz um artífice quando cria alguma coisa. Clichê é outra coisa. Realmente, não tem nada a ver clichê com artifício. O artifício é pressuposto de qualquer arte. Acho uma hipocrisia falar que existe uma arte espontânea.

ITALO MORICONI: Claro. Por isso mesmo, eu acho que o clichê vai existir...

BERNARDO CARVALHO: Não! Não! Clichê é outra coisa, para mim pelo menos. Por exemplo: para mim, é clichê quem fala que está fazendo arte espontânea, porque está só escondendo um artifício. Isso quer dizer o seguinte: o artifício está em qualquer trabalho de arte. O clichê não está. E acho que só dá para fazer arte assim: com artifício. Mas, retomando o que a Flora e o Angelo estavam comentando... Com quem eu falo quando escrevo? Eu não sei com quem eu falo, mas, tomando como parâmetro algumas experiências que eu tive, penso muitas vezes que não falo para ninguém. E, quanto menos falo para as pessoas, mais raiva me dá e mais vontade me dá de fazer alguma coisa.

The background is a solid black field. It is overlaid with several thin, white, straight lines that intersect to form various geometric shapes, including triangles and quadrilaterals. One line runs diagonally from the top left towards the bottom right. Another line runs diagonally from the top right towards the bottom left. A third line is nearly vertical on the right side. A fourth line is nearly horizontal at the top. These lines create a complex, minimalist geometric pattern.

ARJAN MARTINS
LÚCIA MURAT

O artista plástico Arjan Martins e a cineasta Lúcia Murat participaram, com seu depoimento conjunto, da série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos, no dia 11 de setembro de 2015. O encontro foi antecedido pela exibição de um dos filmes dirigidos por Lúcia Murat, *Quase dois irmãos* (com roteiro dela e do escritor Paulo Lins, e lançado originalmente dez anos antes), e se faria acompanhar, durante a fala inicial de Arjan Martins, pela projeção, por ele, não apenas de imagens de obras suas, mas, sobretudo, de um conjunto expressivo de gráficos, mapas e pesquisas referentes ao fluxo e ao tráfico de escravos para o Brasil. O que, se evidentemente se acha conectado às suas muitas representações de caravelas de cabeça para baixo e à sua trajetória artística de modo geral, imporia, de saída, à conversa, questão estrutural a qualquer discussão sobre as relações entre cultura e sociedade, sobre arte e exclusão no país. Pois, como sublinhou o artista, em seu depoimento, “a questão do tráfico de escravos, da escravidão, é horizontal”, atravessa “todas as raças e todas as classes”, é “de toda a sociedade brasileira”.

Arjan e Lúcia, em seu depoimento conjunto, exporiam experiências distintas de violência como elemento fundamental na construção de sua poética e na prática artística de ambos. Assim como a ênfase de Arjan na escravidão como fator estrutural na formação social e econômica brasileira e na difícil equação entre pobreza e prática artística, a tematização, por Lúcia, da questão da tortura e da violência da repressão durante a ditadura civil-militar brasileira, e do modo “como aquela dor repercute e permanece em todos os que viveram aquela experiência”, apontaria, igualmente, para um espelhamento peculiar, em seu trabalho, entre história do Brasil e história pessoal. Uma imbricação que se evidenciaria nos depoimentos e na análise do percurso e de trabalhos de Arjan e Lúcia, mas que se desdobraria, ao longo do encontro em 2015 na FCRB, em discussões sobre as barreiras para o acesso à produção de arte, sobre as tensões sociais expressas na reação de diferentes grupos de espectadores, sobre as políticas de inclusão. Contrastando-se, em meio a suas contradições e exclusões ainda estruturais, o Brasil dos anos 10 do século XXI tanto à experiência vivida pela cineasta, nos anos 1960, ao ingressar num curso de economia ao

lado de apenas outras quatro alunas mulheres, e sem nenhum colega negro, quanto ao período de estudos de Arjan, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, nos anos 1990, onde, em suas palavras, “o número de alunos não brancos era nenhum” e onde uma diferenciação social e racial mais ampla no quadro de artistas em formação só se tornaria (ainda que insuficientemente) perceptível vinte anos depois.

Depoimentos

LÚCIA MURAT: Vou fazer uma pequena abordagem dos filmes que fiz e pensar por que eu fiz esses filmes. O cinema entrou na minha vida de forma extremamente incidental e acabou se transformando no centro da minha vida. Eu fui militante, quando era jovem, na época da ditadura, no movimento estudantil da década de 1960. Participei da guerrilha urbana, fui presa e torturada, em março de 1971, aos 22 anos. E, quando eu saí da cadeia, em 1977, ainda havia uma situação extremamente difícil no Brasil; a maior parte dos meus amigos estava fora, alguns tinham sido assassinados. Aliás, o filho de uma dessas amigas está presente aqui, hoje, neste auditório. Então, a situação era extremamente difícil, ainda não havia a anistia. Fui solta um pouco antes da Lei da Anistia;¹ eu ainda respondia a processo e passei a responder em liberdade. E a única coisa que eu sabia fazer era escrever, então comecei escrevendo para jornal, mas o SNI² mandava eu sair do jornal, era uma situação bastante complicada. Nesse ínterim, eu me aproximei de pessoas que faziam cinema, como a Cristina Aché,³ que está aqui e era filha de uma grande amiga, Vera Lúcia de Mello Aché. E, numa tentativa

1 A Lei da Anistia foi promulgada pelo presidente João Baptista de Figueiredo, em 28 de agosto de 1979, depois de ampla mobilização popular. A lei concedia anistia a todos os que, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, tivessem cometido crimes políticos ou conexos, crimes eleitorais, ou que estivessem com seus direitos políticos suspensos, incluindo-se entre os anistiados todos os servidores dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, além de dirigentes de sindicatos e associações punidos com fundamento em atos institucionais e atos complementares promulgados nesse período. A anistia, no Brasil, estendeu-se a guerrilheiros, ativistas, agentes da repressão policial-militar e torturadores.

2 SNI era o Serviço Nacional de Informação, um dos órgãos de repressão da ditadura civil-militar de 1964 a 1984 no Brasil.

3 Cristina Aché, atriz e produtora brasileira de cinema, teatro e televisão, nascida no Rio de Janeiro em 1957, com atuação destacada no cinema brasileiro. Nos anos 2000, foi para Paris e participou por três anos do Théâtre du Soleil. Em cinema, atuou em *Guerra conjugal* (1974), em *O homem do pau-brasil* (1981), em *Quem tem medo de lobisomem?* (1974), *Chuvas de verão* (1977), *Os sete gatinhos* (1977), *Amor bandido* (1978), *Noites do sertão* (1984), *Doces poderes* (1996), *Minha vida em suas mãos* (2001), *Quase dois irmãos* (2004), entre outros filmes. Foi casada com o diretor Joaquim Pedro de Andrade, com quem teve dois filhos, Maria Graciema Aché de Andrade e Antônio Francisco Aché de Andrade.

de reencontrar minha geração, eu fui para a Nicarágua fazer um filme, em 1978 e 1979. Na verdade, acho que fui fazer esse filme mais na tentativa de reencontrar minha geração do que para fazer de fato um filme. Só que, nessa tentativa, não encontrei a minha geração, mas encontrei o cinema. Então, foi esse meu primeiro filme, de 1984, chamado *O pequeno exército louco*, e que também se confunde muito com a história do Brasil. Toda a história do filme se confunde com a história do Brasil. Porque logo depois que voltei, eu tive a ideia de fazer um filme que misturasse ficção e documentário. Eu queria fazer um documentário, mas com a ideia de um filme de ficção: seria uma pessoa da guerrilha pensando na história de uma geração e o resultado seria essa mistura de ficção e documentário, o que não era muito comum na época. Essa ideia da mistura acabará se realizando no meu filme *Que bom te ver viva*, de 1989. Em suma, a gente entrou na Embrafilme para desenvolver esse projeto exatamente quando a Embrafilme lançou o filme *Pra frente Brasil*, do Roberto Farias. E aí aconteceu uma intervenção do governo militar lá e todos os filmes políticos foram suspensos. Fomos obrigados, então, a desfazer o contrato. Nessa época, eu fiquei uns três, quatro anos sem conseguir terminar o filme, até que, finalmente, consegui um apoio do Conselho Mundial de Igrejas para terminá-lo com o formato de um pequeno documentário. Esse é meu primeiro filme e foi um documentário; quer dizer, eu abri mão da proposta original da mistura entre documentário e ficção. *O pequeno exército louco*⁴ é um filme documentário de 52 minutos.

Mas, nesse momento, a partir de toda essa experiência que foi editar o filme e do contato que passei a ter com o mundo cinematográfico, eu fui mordida mesmo pelo cinema. Acho que foi a partir dali que essa experiência de poder discutir toda a minha vida nunca deixou de estar presente nos meus filmes. E a questão da violência também nunca está de fora. Porque foi uma questão fundamental na minha passagem de adolescente para a idade adulta, já que quando eu fui presa pela primeira vez, no congresso da UNE,⁵ em Ibiúna, em 1968, eu tinha apenas vinte anos. Depois fui presa de novo em 1971 e torturada, quando tinha 22 anos. A tortura é uma coisa que marca o resto da vida. Da mesma forma, a violência se tornaria um tema presente para toda

4 *O pequeno exército louco*, documentário de 1984 dirigido por Lúcia Murat, tem como eixo o dia 19 de julho de 1980, data da entrada dos sandinistas em Manágua, e sublinha a tensão entre a guerra civil na Nicarágua e a constante interferência norte-americana, frequentemente sob a forma de intervenções militares no país desde o século XIX. O documentário seria considerado o Melhor Filme no Rio-Cine Festival, em 1985.

5 União Nacional dos Estudantes.

a vida, por mais que alguns filmes pareçam distantes desse tema. A questão do outro também, já que o outro faz certas coisas que nos levam a pensar o que é o ser humano e como o ser humano pode chegar a ultrapassar todos os limites éticos, morais. Nesse momento eu comecei a trabalhar também em televisão. Assim, a questão do audiovisual foi exercitada já no próprio trabalho, e não academicamente, mesmo porque as faculdades de comunicação ainda eram muito raras e estavam sendo criadas em São Paulo, no Rio, em Brasília, mais ou menos nesse período, quando eu já fazia cinema e comecei a fazer televisão.

Nessa época eu estava fazendo psicanálise já há algum tempo, aliás. A questão da tortura era muito trabalhada na análise e eu pensei em fazer o filme *Que bom te ver viva*. O filme surgiu do processo psicanalítico. *Que bom te ver viva* abre com uma frase de Bruno Bettelheim,⁶ que diz o seguinte: “É possível explicar por que se enlouquece, não por que se sobrevive”. Então, esse é um filme que nega a si mesmo na sua apresentação, porque ele fala exatamente dos sobreviventes. E eu vinha pensando, desde aquela minha aventura na Nicarágua, em fazer uma mistura de ficção e documentário. Em certo sentido, eu estava retomando aquela ideia. Mas agora eu queria fazer um filme não narrativo, quer dizer, não tinha uma história para ser contada. Eu me lembro que falava com alguns amigos sobre o projeto, e eles diziam: “Você está maluca! Como é que você vai fazer um filme que não tem história, não tem nada, e ainda trata de um tema que ninguém quer ver?” E, no entanto, *Que bom te ver viva* acabou sendo um filme que realmente marcou a minha história e também a das pessoas que trabalharam nele. Foi um filme importante para nós todos, porque retomou o tema da violência de forma não maniqueísta e não melodramática. Uma das grandes preocupações que eu tinha naquele momento era trabalhar a questão da tortura não só do ponto de vista da vitimização, mas também de como aquela dor repercute e permanece na vítima. E de como aquilo se relaciona com todos os que viveram aquela experiência.

6 Bruno Bettelheim (1903–1990), psicanalista austríaco radicado nos EUA, autor de *Psicanálise dos contos de fadas*, entre outras obras, foi professor de psicologia em universidades americanas e dirigiu o Instituto Sonia-Shankman em Chicago, voltado para crianças psicóticas, destacando-se pelos trabalhos a respeito de crianças autistas.



Lúcia Murat. *Que bom te ver viva*, 1989. *Still* de cena com Irene Ravache. Acervo Taiga Filmes

A partir daí, mais uma vez a história do Brasil penetra na minha história pessoal, porque eu lanço *Que bom te ver viva* em 1989 e, em 1990, Fernando Collor de Mello⁷ ganha a eleição, assume a Presidência e extingue a Embrafilme. *Que bom te ver viva* inclusive estava selecionado para um monte de festivais no exterior,

7 Fernando Collor de Mello, político alagoano nascido no Rio de Janeiro em 1949, foi presidente de 1990 a 1992, quando perdeu o cargo em função de um processo de *impeachment* por corrupção.

e eu tive que levar o filme quase clandestinamente para fora do Brasil, porque todos os processos de relação contratual com a Embrafilme foram extintos, sem contar uma série de confusões que aconteceram na época. Naquele momento, o cinema termina no Brasil. Passamos três ou quatro anos sem possibilidade de produzir cinema aqui. Então, eu resolvi fazer um pequeno filme sobre Oswald de Andrade,⁸ que era uma grande paixão minha; foi um curta que eu fiz junto com outros cineastas, um dos poucos filmes realizados nesse período. Eu só voltaria realmente a filmar um longa com *Doces poderes*, que foi lançado em 1996 e que também reflete muito a situação que eu tinha vivido naquele momento final do período Collor, e, antes, na eleição, a sua disputa com o Lula.⁹ Vários amigos meus da época de jornalismo estavam trabalhando em campanha política. *Doces poderes* acabou sendo um filme que discute *marketing* político e que foi feito em 1995. A partir daí, eu estava já num impulso de fazer exclusivamente cinema, mas isso ainda era muito difícil, era tudo muito complicado.

Consegui um apoio para começar a desenvolver o *Brava gente brasileira*. E *Brava gente brasileira*, lançado em 2001, surge dessas minhas duas preocupações internas, que são o fato de eu ser mulher e a questão da violência. Eu tinha recebido um relatório que contava a história final do *Brava gente*, que é como um grupo de indígenas consegue resistir aos ataques dos colonizadores e ainda invadir um forte, usando as mulheres como isca. Achei essa história fascinante, era uma história real do século XVIII. E também foi uma experiência muito marcante a minha convivência com a comunidade indígena Kadiwéu.¹⁰ De todos os filmes que eu fiz, esse talvez tenha sido o que mais me marcou. Foi incrível. Na maior parte dos meus filmes, eu falo de dentro para fora, e esse foi um filme que me deu muito a chance de conhecer outra cultura. É uma experiência incrível, é aquilo que Claude Lévi-Strauss¹¹ diz: é um privilégio ter acesso a outra cultura e sentir essa cultura como um questionamento da sua

8 Oswald de Andrade (1890–1954), dramaturgo, poeta, romancista e ensaísta paulista, nome fundamental do modernismo brasileiro, participante da Semana de Arte Moderna de 1922, autor, entre outras obras, de *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, *O santeiro do mangue*, *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande*, *Marco Zero*, *O homem e o cavalo*, *A morta*, *O rei da vela*.

9 Luís Inácio Lula da Silva, líder político pernambucano nascido em 1945, fundador do Partido dos Trabalhadores, eleito presidente do Brasil em dois mandatos consecutivos, entre 2003 e 2010.

10 Os Kadiwéu, também conhecidos como Kaduveo, Caduveo, Kadivéu, Kadiveo ou Guaicuru, são uma comunidade que habita a Reserva Indígena Kadiwéu, a oeste do Rio Miranda, no estado de Mato Grosso do Sul, na fronteira do Brasil com o Paraguai.

11 Sobre Claude Lévi-Strauss, ver nota 16, p. 132.

experiência de vida. *Brava gente* é um filme que eu retomaria depois como documentário. Foi também uma ideia totalmente fora do padrão da época: fazer o filme com os índios mesmos. Normalmente, a comunidade indígena era colocada como pano de fundo e eles costumavam atuar no cinema assim. No meu filme, eles atuaram na linha de frente e eu tive a experiência de uma série de conflitos culturais o tempo inteiro da filmagem, porque eles não podiam ser substituídos, que é o que normalmente se faz quando os índios atuam na linha de fundo. Se há conflito, basta substituir um índio por outro índio, trocar um figurante por outro e fica tudo bem. Mas no *Brava gente* não se podia fazer isso. Essa minha relação com os índios foi extremamente rica por isso, porque eles realmente ficaram no primeiro plano. Nós fomos obrigados a aceitá-los, isso dentro de uma filmagem, que costuma ser um processo extremamente hierárquico, extremamente autoritário... Tivemos que abrir mão de muita coisa nesse processo de filmagem com eles. E acho que para todos que viveram aquilo, não só para mim, foi uma experiência muito rica.



Lúcia Murat. *Brava gente brasileira*, 2000. Still de cena com Luciana Rigueira. Acervo Taiga Filmes

Meu filme seguinte já foi realizado numa situação de mais estabilidade no Brasil e no campo do cinema também. Foi a produção de *Quase dois irmãos*, uma retomada especificamente da questão da ditadura militar brasileira. Mas *Quase dois irmãos* surgiu também como uma necessidade minha de falar de

uma experiência que eu estava vivendo naquele momento, nos anos 2000, e que estava vendo acontecer com meus amigos. Eu via filhos de amigos que estavam subindo o morro, em bailes *funk*, e com isso estavam se relacionando com meninos do tráfico. E, a partir daí, dessa experiência viva, eu me lembrei da história da prisão da Ilha Grande, e pensei em fazer o filme para discutir essa relação entre asfalto e morro. O filme é muito autobiográfico, apesar de os protagonistas serem homens. E, apesar de ser um filme de ação, acho que é uma história narrada de um ponto de vista completamente feminino.



Lúcia Murat. *Quase dois irmãos*, 2004. Still de cena com Caco Ciocler e Flávio Bauraqui. Acervo Taiga Filmes

Quase dois irmãos foi lançado em 2005. A partir daí, na medida em que também o cinema foi se estabilizando, eu consegui trabalhar melhor. Em geral, faço um filme de quatro em quatro anos, quer dizer, um filme de ficção maior. Mas comecei, nesses intervalos, a fazer documentários, que acho um exercício muito interessante. Em 2006, fiz *Olhar estrangeiro*, percorrendo festivais e usando convites feitos do exterior. O filme seguinte foi *Maré, nossa história de amor*, de 2008, que eu codirigi com Karolina Specht.¹² Foi uma experiência que começou um pouco no filme *Olhar estrangeiro*, no contato com os meninos da

12 Karolina Specht, cineasta polonesa nascida em 1991.

favela,¹³ e ao mesmo tempo retomou uma paixão minha de adolescência, que é a dança. Eu fiz dança muito tempo quando era jovem e pensei em juntar essas duas coisas, e aí surgiu a ideia de fazer um musical numa favela, uma espécie de *Romeu e Julieta*, adaptado de uma situação real que eu tinha conhecido no *Quase dois irmãos* – uma situação de conflito dentro de uma comunidade.



Maré, nossa história de amor, 2008. Still de cena com Cristina Lago e Vinicius D'Black. Acervo Taiga Filmes

-
- 13 O Conjunto de Favelas da Maré está localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro e é considerado o maior conjunto de favelas da cidade, com extensão de 800 mil metros quadrados e aproximadamente 129 mil moradores espalhados atualmente por 17 comunidades com particularidades culturais, arquitetônicas e musicais: Baixa do Sapateiro, Morro do Timbau, Parque Maré, Nova Maré, Nova Holanda, Rubens Vaz, Parque União, Conjunto Esperança, Conjunto Pinheiros, Vila do Pinheiro, Vila do João, Salsa e Merengue, Marcílio Dias, Roquete Pinto, Praia de Ramos, Bento Ribeiro Dantas, Mandacaru.

Depois veio *Uma longa viagem*, lançado em 2011. Esse foi um filme que surgiu de uma experiência muito dolorosa, que foi a morte do meu irmão. Aí resolvi retomar a década de 1960, e é impressionante como as coisas voltam... Voltam porque a vida nos faz retomar aquilo. E, logo em seguida, em 2012, eu filmei *A memória que contam*, que foi feito em função da morte de uma grande amiga. Foi interessante porque eu achei que, depois do *Quase dois irmãos*, eu não ia mais tratar do tema específico da ditadura militar e nem daqueles anos, dos anos 1960, mas a gente não consegue escapar às próprias angústias nem ao que a gente está vivendo no presente.



Lúcia Murat. *Uma longa viagem*, 2011. Still de cena com Caio Blat. Acervo Taiga Filmes

Em 2015, lancei o documentário *A nação que não esperou por Deus*,¹⁴ sobre a comunidade Kadiwéu, em Mato Grosso do Sul. O documentário foi filmado na aldeia em que eu estive, em 2008, para fazer o *Brava gente brasileira*. E a aldeia estava mudando muito, porque, com o programa do Governo Federal Luz para Todos, tinha chegado eletricidade, televisão e tudo mais na aldeia, e aquilo era uma mudança louca para a comunidade indígena. Por isso eu pensei em fazer um documentário que retratasse aquele momento. Observei aquela mudança toda, num primeiro momento com o olhar do estrangeiro que chega

14 *A nação que não esperou por Deus* é um documentário feito em 2013–2014 por Lúcia Murat, com a codireção de Rodrigo Hinrichsen, que fora seu assistente em *Brava gente brasileira*. Nos 15 anos que separam os dois filmes, a luz elétrica chegou à aldeia, cinco diferentes igrejas evangélicas se estabeleceram na reserva e, ao mesmo tempo, os Kadiwéu voltaram a lutar pela demarcação de suas terras, retomando áreas que tinham sido tomadas por pecuaristas.

e que retrata o fim de uma cultura. Só que, durante as filmagens, percebi que eu havia chegado ali no momento em que os índios estavam num processo de retomada de suas terras. Então, o filme se inverte e ganha outra perspectiva. Em 2015, eu lanço ainda outro filme, cujo título é *Em três atos*, e que retrata as minhas preocupações atuais. É um filme sobre o ciclo da vida, sobre a velhice e a morte, baseado em textos de Simone de Beauvoir¹⁵ – no livro *A velhice*, em “Uma morte muito suave”, sobre a morte da mãe dela, e também em algumas entrevistas em que ela fala do próprio envelhecimento. Eu uso esses textos e contraponho a eles um espetáculo de dança contemporânea. Eu tive essa ideia quando assisti ao espetáculo *Qualquer coisa a gente muda*, de João Saldanha, no qual estavam as bailarinas Angel Vianna, que tem 87 anos, e Maria Alice Poppe, que está com 38 anos, e aí você via o limite, o despudor, o vigor desses corpos. Paro por aqui, então, para ouvir Arjan Martins e aguardar as perguntas de vocês para continuarmos a conversa.

ARJAN MARTINS: Eu me chamo Argentino Mauro Martins Manoel, e comecei a frequentar a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, na metade da década de 1990. Naquele momento eu não tinha necessariamente uma resposta para o que eu estava realizando, mas o que tinha, sim, era uma forte necessidade de expressão, que, no decurso do tempo, foi, com muita modéstia, amalgamando-se. Esse primeiro momento, na Escola de Artes Visuais, foi uma experiência na qual eu convivi com muitas pessoas e com as várias linguagens que estavam sendo trabalhadas ali. Era uma escola livre, e eu fui tentando encontrar uma autonomia que me permitisse realizar algumas ações artísticas que fossem minhas mesmo. Essas ações começaram como experimentos com tinta e papel. Eram papéis que não necessariamente se encontravam em casas sofisticadas de material de artes de São Paulo ou aqui do Rio, dessas que todos conhecem. Eu fui descobrindo esses materiais nas minhas caminhadas pelo centro da cidade, passeando muito por ali fui encontrando materiais que começaram a me atrair bastante. Eram papéis que envolviam umas folhas de fórmica. Eu comecei a olhar com muito carinho para esses materiais. Eu recolhia e levava aquilo para casa, porque ainda não tinha ateliê. Ao chegar em casa, eu pensava assim: “Bom, esse papel está me falando alguma

15 Simone de Beauvoir (1908–1986). Escritora, filósofa e ensaísta francesa. Publicado em 1949, *O segundo sexo* a consagraria como pioneira dos estudos sobre as mulheres e sobre as construções sociais produzidas em torno do mito do “eterno feminino”. É dela a famosa frase “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Formada em filosofia pela Universidade de Sorbonne em 1929, fundou, junto com Maurice Merleau-Ponty e Jean-Paul Sartre, a revista *Les Temps Modernes*, uma das principais arenas de debate político e filosófico da época. Autora de obras de ficção como *Os mandarins* (1954); de filosofia, incluindo: *Pour une morale de l’ambiguïté* (1947), *La longue marche: essai sur la Chine* (1957), *L’Amérique au jour de jour* (1948); e obras autobiográficas, como: *Memórias de uma moça bem-comportada* (1958), *A força da idade* (1960), *A força das coisas* (1963) e *Tudo dito e feito* (1972).

coisa, mas principalmente sou eu que estou com necessidade de me expressar através dele”. Daí em diante, eu fui trabalhando, então, com materiais bastante rudimentares. Não eram materiais ligados à prática clássica da pintura. Só mais tarde, eu comecei a me aproximar desses materiais um pouco mais sofisticados, vamos dizer assim – as telas, as tintas gringas, essas são coisas com as quais eu começo a conviver só agora. Mas, voltando um pouco mais lá para trás, muitas das ações com esses papéis eu apresentei exaustivamente em aulas no Parque Lage. Eram uns papéis com umas bobinas muito longas, compridas, e com elas eu descia de Santa Teresa, atravessava o Sambódromo, até alcançar aquele trecho da Rua Jardim Botânico que me deixa na porta do Parque Lage, tudo dentro de um ônibus 409. Era uma coisa muito desconcertante entrar com aquele trambolho no ônibus para uma aula no Parque Lage. E também com uma bolsa de pão pendurada no ombro, do outro lado, na outra mão. Porque eu vendia pão na hora do almoço no Parque Lage para pagar o meu jantar.

Mais tarde, fui sentindo desejo de experimentar outros materiais. Como eu estava numa escola livre, resolvi arriscar outros procedimentos. Participei de algumas mostras coletivas, não vou enumerar todas aqui. Mas gostaria de falar de uma delas. Houve, certa vez, uma coletiva em São Cristóvão, num espaço de dois artistas muito queridos, Ricardo Ventura e Márcia X, e foi ali a primeira vez em que eu pude experimentar dois tipos de procedimentos.¹⁶ Num primeiro momento, ataquei uma parede, risquei essa parede, sulquei essa parede, apliquei nanquim. Eu procurava desenvolver, nessa época, um olhar bem acurado para alguns atlas anatômicos, e então, ali, naquela salinha onde acontecia uma exposição multimídia, eu imprimir um desenho na parede. Foi um dos meus primeiros desenhos ocupando um lugar, um espaço, uma parede. E foi um primeiro embate a partir da linha e com um olhar para o corpo, para a matéria. Eu precisava de localização, vamos dizer assim... Eu procurava um exercício de linguagem para me arriscar, e a linha naquele espaço foi, de certa forma, também um suporte para mim. E, nessa mesma exposição, em São Cristóvão, que se chamava “Orlândia”, eu também apresentei uma instalação, que não era um desenho na parede, que foi, como dizer, uma interferência naquele espaço. Enfim, eu vou descrever o trabalho, e talvez vocês me ajudem a dar um nome a ele. Basicamente, eu queria falar sobre a Guerra do Golfo, comentar isso, mas a brasilidade e a afro-brasilidade também norteavam meu pensamento naquele momento. Então, me surgiu a ideia de me apropriar de uma bandeira dos Estados Unidos. Visitei uma das lojinhas do McDonald’s, onde comprei alguns hambúrgueres, umas coca-colas, uns cigarrinhos Marlboro. Eu abri, então, essa bandeira como se fosse uma

16 Em 2001, Ricardo Ventura e Márcia X fizeram a curadoria de duas mostras coletivas, intituladas “Orlândia” e “Nova Orlândia”, num imóvel vazio, em obras, no bairro de São Cristóvão, região central do Rio de Janeiro.

toalha, e fiz uma mesa com oferendas para o santo numa encruzilhada em São Cristóvão. Foi nesse momento que eu percebi com clareza que existem vários tipos de ações que podem ter pertinência no universo e no pensamento de um artista. Foi um trabalho feliz. Eu não tenho uma documentação elaborada sobre esse trabalho, porque não havia muitos recursos, e eu sequer tinha alguém para acompanhar o processo, mas houve testemunhas.

Depois desse momento, eu comecei a tentar entender o espaço urbano. Eu estava um pouco descontente com a prática desse grafismo, às vezes muito pueril, que a gente percebe na cidade. Existe um grupo em Nova York que se chama Removed Graphic, ou seja, eles observam uma parede, por exemplo, e retiram dali tudo que não for preciso ver. Fica apenas o essencial. Pode ser, sei lá, uma vaca, ou um cão, enfim, o que quer que fosse plasticamente essencial observar. É uma releitura urbana o que eles fazem. Então, eu comecei a ir me avizinando de alguns muros... Observava os muros... Eu moro em Santa Teresa e comecei a fazer um experimento com a rua, tentando dar outra escala ao trabalho. Até porque eu não tinha ateliê e trabalhava num quarto muito pequeno, um espaço de 2,20 x 1,60 m. E foi ali que eu trabalhei para realizar minha primeira individual, que foi no Museu da República. E sobre ela eu tive a felicidade de receber um texto do meu querido professor Fernando Cocchiarale, aqui presente. Nesse momento, eu ainda tratava de anatomia, mas meu olhar já começava a migrar para outras superfícies e também para outros materiais. Agora, enquanto vou falando, estou experimentando esta fala, aqui, como uma colagem de pensamentos sobre meu percurso. Eu vou e volto, e meu cérebro vai se organizando um pouco assim, por isso vou voltar ao Parque Lage, onde tive a assistência de pessoas muito importantes, capitais na minha trajetória. Eu não tinha recursos disponíveis para bancar todas as aulas a que eu queria assistir. Eu chegava às vezes às duas horas da tarde no Parque Lage e saía às dez da noite, depois da aula do Paulo Sergio Duarte. Sendo assim, fisicamente, eu vivia cansado e às vezes até cochilava no final da aula, não por desinteresse, eu gostava muito das aulas do Paulo Sergio, mas porque muitas vezes eu estava exausto. Aliás, eu saía sempre esgotado do Parque Lage. E até hoje eu penso em artes visuais talvez 72 horas por dia...

Voltando agora a Santa Teresa, eu comecei, então, a fazer uns trabalhos na rua, uma coisa externa, porque eu estava buscando dar outra escala ao meu trabalho e o ateliê doméstico às vezes restringia um pouco essa ideia de espaço, de topografia. Então, eu comecei com uns trabalhos nos muros de Santa Teresa, e ali eu consegui imprimir alguns desenhos, um “desenho meio pintura”.¹⁷ E

17 Arjan Martins é autor de dois murais em ruas de Santa Teresa que se tornaram verdadeiras atrações turísticas no bairro. Os dois murais têm o mesmo tema: três mulheres nuas, que remetem à famosa tela *As três graças*, de Peter Paul Rubens (1577–1640), artista flamenco.

simultaneamente retornei à prática de ateliê, que é aquela coisa, ali é onde a polícia não pode entrar, e eu posso ficar olhando horas uma tela, e posso colocar o que eu quiser na tela e a polícia não vai me prender por isso. Ali, eu não vou ter restrição alguma, porque estou no meu espaço privado. Até que, em algum momento, no ateliê, eu comecei a ficar mais preocupado com outras questões. Depois de certo tempo, há um momento em que você se vê sozinho, você se desliga da escola, você já não convive mais com pessoas tão queridas e o caminho é mesmo solitário. A subjetividade fica nos ombreando... Foi então que eu comecei algumas leituras, li Antônio Risério¹⁸ e li também *Oliver Twist*. E ficou na minha memória a figura de um menino, que depois eu vi no filme do Roman Polanski.¹⁹ No filme, tem uma cena muito comovente, que é quando o menino está num refeitório e pede mais um pratinho de sopa e ele toma uma sova por isso e fica de castigo. Essa é uma das imagens do filme que ficou mais tempo na minha cabeça, juntamente com a imagem de uma criança que está na capa de um disco do Oscar Peterson.²⁰ Eu ganhei uns discos de uns amigos e esses discos ficaram muito tempo no meu ateliê, eu convivi muito com eles, ouvi muito alguns deles enquanto a agulha não quebrava. E as capas ficavam por ali... O livro do Charles Dickens, o disco do Oscar Peterson e essas figuras acabaram migrando para as minhas telas, migraram para os meus trabalhos. Essas migrações atuavam de forma bem à vontade. Eu descobri que minha pintura vai se construindo a partir de um exercício de colagem. Eu olho um livro, eu olho um disco, eu posso estar diante de uma fotografia e, sem que eu perceba, essas coisas vão se incorporando ao trabalho e muitas vezes começam a resolver o trabalho. Gostaria de mostrar aqui um atlas, um gráfico que eu trouxe, porque eles se reportam a questões com as quais eu estou convivendo no meu trabalho. Não se trata apenas de questão minha, é uma questão do Brasil, é uma questão mundial, e isso tem me ocupado bastante a cabeça. E está acontecendo, ao mesmo tempo, um desdobramento, uma transição; meu trabalho está mudando, é mais ou menos isso que está ocorrendo. Eu gostaria que vocês vissem também um vídeo, que não é longo, que foi feito para a página do Prêmio Pipa.²¹ E que pode ser acessado na página do prêmio. Nele, há um mapa do tráfico de escravos. Segundo Antônio Risério, só no ano de 1849, aportaram possivelmente 89.045 escravos no Brasil.

18 Antônio Risério, antropólogo, poeta e ensaísta nascido em Salvador, Bahia, em 1953.

19 Roman Polanski, cineasta polonês, radicado na França, nascido em 1933. O seu filme *Oliver Twist* (baseado no romance de Dickens de 1838) foi lançado em 2005.

20 Oscar Peterson (1925—2007), compositor e pianista canadense, um dos grandes intérpretes de jazz do século XX.

21 A página dedicada a Arjan Martins no site do Prêmio Pipa pode ser acessada no endereço <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/arjan-martins/>>.

Commodities, braços de trabalho para a exploração das minas, mão de obra do ciclo do ouro, e o período barroco servindo de cenário para tudo isso. Essa é para mim uma questão que atravessa todas as raças e todas as classes no Brasil. Outro dia, entrou um rapaz lá no meu ateliê, um rapaz brasileiro, branco, e ele ficou lá durante algum tempo, observando meus navios desenhados de ponta-cabeça... Ele tinha os olhos verdes e, depois de olhar tudo, dirigiu-se a mim e disse: “Que legal o seu trabalho, você está contando a *sua* história...” Eu silencieei, mas pensei: “a *minha* história? Por que não a *noossa* história?” Porque essa não é uma questão apenas minha, essa questão do tráfico de escravos, da escravidão, é horizontal. É uma questão de toda a sociedade brasileira.

Eu gostaria de mencionar, agora, outro trabalho que realizei para uma coletiva num espaço no Leblon, em 2014. Era janeiro, mas eu não tiro férias, e o espaço era no terceiro andar de um prédio, um espaço de quase dois mil metros quadrados, onde permaneci, praticamente interno, durante um mês, para concluir o trabalho, que devia ser exposto em fevereiro.²² Existe, aliás, um vídeo que revela como foi feita a montagem. Como sabemos, o Leblon é um bairro de gente rica no Rio de Janeiro, mas que já teve comunidades pobres, e que sofreu uma precoce gentrificação. E dele foram removidos os índios, os negros e os pobres. Então, pensando nisso, quando a produção da galeria me ligou para fazer um seguro das obras que eu pretendia expor, eu, que sempre tenho muita dificuldade com títulos, acabei escolhendo esse: “Só vou ao Leblon a negócios”. Esse foi um trabalho realizado junto com o Coletivo Jacarandá,²³ ao qual fui apresentado pela minha querida Elizabeth Jobim, que foi minha professora na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e que está aqui presente, um trabalho que já comentava o que começava a acontecer depois da minha experiência de fazer uma exposição individual no Museu de Arte Moderna em 2014.²⁴

22 Arjan se refere a uma coletiva patrocinada pela Hyundai no terceiro andar da agência Caa, no Leblon, Rio de Janeiro, em fevereiro de 2014. A exposição, que recebeu o título de “Arte contemporânea”, reuniu, em um espaço de cerca de 1.250 metros quadrados, trabalhos de Carlos Vergara, Afonso Tostes, Cabelo, Cadu, Vicente Melo, Everardo Miranda, Paulo Vivacqua, Tomás Ribas, Franklin Cassaro, apresentando pinturas, esculturas e instalações, algumas delas criadas especialmente para a ocasião.

23 O Coletivo Jacarandá é formado por artistas plásticos que costumavam se encontrar para trocar experiências sobre os próprios trabalhos e pesquisas. A princípio, os encontros eram no Clube Jacarandá, em Santa Teresa, mas, em seguida, passaram a se realizar nos ateliês de cada um. Foi desse processo que surgiu o projeto da exposição “Espaço Art”, que reuniu trabalhos de Carlos Vergara, Raul Mourão, Afonso Tostes, Cabelo, Cadu, Vicente Melo, Everardo Miranda, Paulo Vivacqua, Tomás Ribas, Arjan Martins, Franklin Cassaro e Aderbal Ashogun.

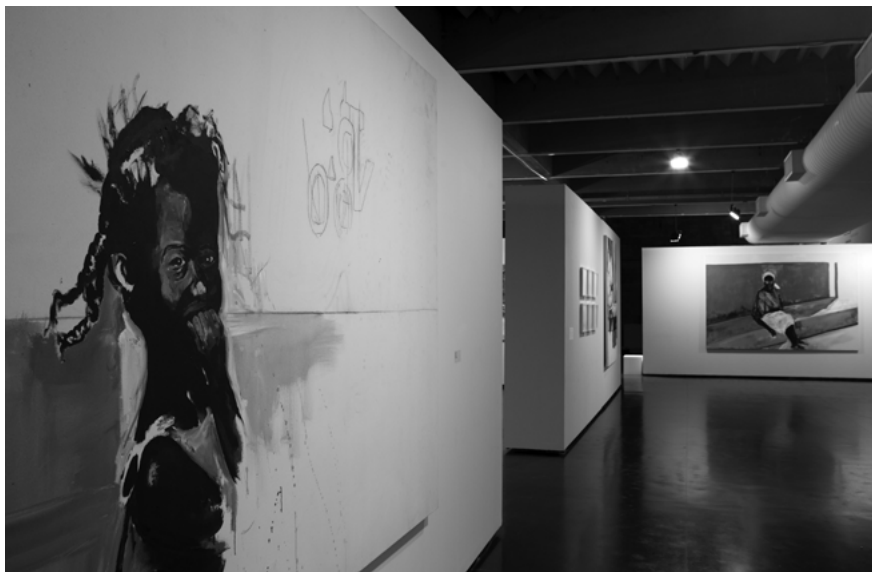
24 Trata-se de uma exposição individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 2014, na qual Arjan apresentou uma série de trinta pinturas, intitulada “Américas”, com curadoria do crítico Paulo Sergio Duarte.



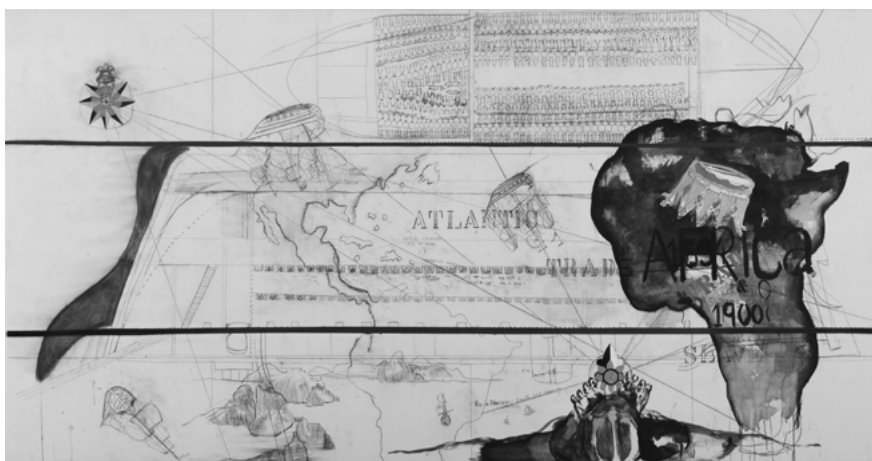
Arjan Martins. *Sem título*. Série *Américas*, 2014. Tinta acrílica sobre tela, 160 x 220 cm. Coleção Adriana Varejão. Foto: Pepe Schettino/acervo do artista



Arjan Martins. *Sem título*. Série *Américas*, 2014. Tinta acrílica sobre tela, 195 x 185 cm. Foto: Pepe Schettino/acervo do artista



Vista da exposição individual “Américas”, MAM-RJ, 2014. Foto: Pepe Schettino/acervo do artista



Arjan Martins. *Sem título*. Série *Américas*, 2014. Tinta acrílica sobre tela, 310 x 200 cm. Foto: Pepe Schettino/acervo do artista

Há um trabalho realizado na sequência desse que apresentei na exposição coletiva que fiz ao voltar ao Brasil depois da minha experiência em Londres, em 2015,²⁵ e que gostaria também de comentar. No retorno ao Brasil, percebi que eu estava vindo de uma cidade de primeiro mundo, capital de um país que tem qualidades, privilégios e garantias, e então fiquei pensando nessa questão da política externa. Tudo bem, eu recebi um convite muito bom para um período como artista residente em Londres, fui muito bem recebido, tive acesso a um ateliê em frente à Tate Britain,²⁶ recebi um apartamento fantástico para morar... Saía para desenhar todos os dias nos museus e tinha pouquíssimo tempo para perambular ou ficar simplesmente largado num *pub*, mesmo porque havia o bloqueio da língua... E isso do idioma foi importante para manter alguma distância, porque eu estava precisando ficar meio distanciado. E Londres foi um detox para mim. Você sai daqui e você quer ver arte, então você vai para aquela cidade cosmopolita, areja a mente e se alimenta de muita arte, isso é muito importante, e essa experiência efetivamente produziu mudanças na minha cabeça. Principalmente essa questão da política externa, que não me saía da cabeça.

Na minha produção recente, percebo que houve procedimentos que exigiram de mim muita coragem. É claro que arte exige risco e coragem, mas é uma coragem instintiva, não é uma coragem pensada, articulada. Foi assim que eu senti que tinha que virar as caravelas de ponta-cabeça na minha pintura, e hoje eu viro muitas caravelas... muitas... Meu trabalho é virar caravelas inglesas, francesas, e todas as caravelas mais que eu achar pertinentes virar. Eu resolvi reapresentá-las e recolocar a questão da navegação de outro modo. Foi o que fiz, então, para o Museu de Arte do Rio, o MAR, para a exposição “O Rio setecentista”,²⁷ a convite do curador Paulo Herkenhoff. Foi um trabalho que realizei logo em seguida à volta de Londres. Eu estava muito inquieto com essa questão da política externa, do lugar do estrangeiro. E eu acho que atualmente estamos vendo o reflexo de tudo isso no meu trabalho.

Eu queria terminar esta minha apresentação agradecendo a presença de todos vocês aqui, todos muito queridos. Sou agradecido, em especial, à presença de

25 Arjan passou um período de três meses como artista residente na Galeria Gasworks, em Londres, como reconhecimento da qualidade de sua trajetória, por indicação da comissão responsável pelo Prêmio Pipa, no MAM-RJ.

26 Tate Britain, criado em 1897, é um museu de arte situado em Millbank, na região de Westminster, em Londres. Parte do complexo museológico Tate, que inclui a Tate Modern, a Tate Liverpool e a Tate St Ives, abriga um dos mais importantes acervos artísticos do Reino Unido, com obras desde a era Tudor, incluindo importantíssima coleção de trabalhos de J. M. W. Turner.

27 “Rio setecentista, quando o Rio virou capital” foi o título da exposição realizada em 2016, no Museu de Arte do Rio, para comemorar os 450 anos de fundação da cidade do Rio de Janeiro.

artistas como Cadu e Angelo Venosa, a quem eu uma vez pedi uma vaga de assistente no ateliê; da minha professora Elizabeth Jobim, que efetivamente acompanhou todo o meu processo artístico; dos meus professores e curadores Paulo Sergio Duarte e Fernando Cocchiarale; e, muito especialmente, à presença da Tânia Queiroz, que foi coordenadora dos cursos da EAV, e da Cláudia Saldanha, que foi diretora do Parque Lage e que me permitiu fazer todos os cursos que fiz lá. Sem a ajuda da Tânia e da Cláudia, minha experiência na Escola de Artes Visuais, com esses professores maravilhosos, não teria sido possível. E quero por fim agradecer à gentileza de Flora Süssekind e Tânia Dias por este encontro e por esta oportunidade de conversar sobre meu trabalho. Meu muito obrigado a todos.

Debate

CADU: Arjan, eu queria lembrar uma série de trabalhos que você fez, em 2007, quando você ocupou uma sala de uma casa em Santa Teresa. Era uma instalação com umas pipas. Foi uma das primeiras vezes em que eu vi seu trabalho transbordar da bidimensionalidade. E essa série sempre foi um trabalho que me intrigou muito, pelo gesto delicado daquele cardume de seres que deveriam estar voando e não voavam, que ficavam ocupando uma sala. Mas nunca conversamos sobre esse seu trabalho... Então, eu queria ouvir você falar um pouco sobre ele.

ARJAN MARTINS: Essa coletiva se chamou “Alfândega Rio”. Ela ocorreu onde hoje acontece a bienal “Arte Rio”, na região portuária. Esse grupo incluía artistas como Roosevelt Pinheiro e Alexandre Vogler. Eles organizaram a exposição e chamaram um número enorme de artistas. Só que eu não me dei conta de que era uma exposição para um único dia. Você chamou de cardumes? Eu chamei de birutas, alguém chamava de pipas. Mas, enfim, eu comecei a executar esse trabalho com praticamente um mês de antecedência, ignorando que ele seria apresentado numa única noite e que no dia seguinte deveria ser desmontado. Era um trabalho que exigia uma logística de montagem absurda, porque não era uma, eram várias pipas... E havia balões enormes, instalados no teto do armazém. Foi muito esforço. Mas só soube no próprio dia da montagem que eu teria que montar e desmontar tudo aquilo em menos de 24 horas. Realmente, aquele foi um trabalho que saiu do plano bidimensional e teve também essa característica de lidar com o precário, o delicado, o não perene. A instalação ocupou uma área externa, então o vento poderia desintegrá-la, a chuva ou o sol forte poderiam desfazer ou desbotar aqueles papéis. Mas tudo fazia parte do jogo. Se o trabalho tivesse que ficar por um mês ali no armazém, ele seria castigado pelo sol, coberto pela poeira, etc., mas quem está na chuva é para se

molhar, não é mesmo? Essa instalação foi muito importante porque, com ela, eu comecei a entender que não conseguiria dar conta sozinho de algumas atividades. Então, havia um rapaz, que ainda atua na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, chamado Gerson, que me ajudou na manufatura desses balões. Ele recortava as folhas, saía do trabalho e ia para casa na favela da Rocinha. E, no dia seguinte, chegava com os balões montados. Além dele, algumas pessoas foram aparecendo no Parque Lage, anjos que se aproximaram da gente, que se sensibilizaram com o trabalho e se dispuseram a ajudar. Não eram assistentes contratados, eram pessoas que simplesmente acharam o trabalho legal e resolveram interagir. Esse trabalho recebeu o título de *Turner Prize*, apesar de ter sido apresentado no Cais do Porto. Mas era uma brincadeira mesmo com o *Turner Prize*...

CADU: Posso fazer uma psicologia de padaria? Eram velas, não eram? O problema do ar, as questões atmosféricas que agora aparecem nas suas caravelas, nos ventos que sopram, estavam ali... É engraçado como a gente às vezes toca em problemas que só vai entender muito para frente, muito depois. Aquele trabalho é muito forte. Eu sempre penso naquela peça, porque ela carrega uma força geométrica capaz de ocupar o espaço e, ao mesmo tempo, é um objeto aéreo, que possibilita a imaginação do voo. Ali, eu senti que havia muita força nas coisas que você estava fazendo. E que ficar apenas no desenho dos atlas anatômicos, com que você trabalhava na época, não estava mais dando conta. Dava para ver que você queria falar de outras coisas, dar voz a outros cantos que habitam você. Foi por isso que me lembrei desse trabalho, pela forma como ele apontou para onde você poderia estar indo. Eu sabia que o nome do trabalho era *Turner Prize*.

TÂNIA QUEIROZ: Eu vou fazer uma pergunta para o Arjan, mas que também se dirige à Lúcia Murat. Aracy Amaral,²⁸ no livro *Arte pra quê?*, cita um comentário, de 1975, do crítico de arte Mário Pedrosa,²⁹ em que ele diz assim:

28 Aracy Amaral, historiadora, crítica, curadora de arte, foi professora titular de história da arte da FAU/USP, autora de *Artes plástica na Semana de 22*, *Tarsila sua obra e seu tempo*, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930–1970*, entre outras obras.

29 Mário Xavier de Andrade Pedrosa (1900–1981) foi crítico de arte do *Correio da Manhã* e do *Jornal do Brasil*. Foi também ativista, tendo militado inicialmente no Partido Comunista Brasileiro, do qual foi expulso em 1929 por sua ligação com o movimento trotskista, e fundado, em 1931, ao lado de Lívio Xavier, Fúlvio Abramo, Aristides Lobo e Benjamin Péret, a Liga Comunista, ligada à Oposição de Esquerda Internacional, além de participar, em 1980, da fundação do Partido dos Trabalhadores. Autor, entre outras obras, de *Arte necessidade vital* (1949), *Panorama da pintura moderna* (1952), *Crescimento e criação* (de Mário Pedrosa e Ivan Serpa), em 1954, *Dimensões da arte* (1964), *A opção brasileira* (1966), *A opção imperialista* (1966), Pedrosa seria interlocutor fundamental dos artistas

Na realidade cotidiana, as massas não mostram interesse algum pelas artes. Aliás, as chamadas elites também não mostram interesse mais profundo por elas. O que interessa às massas é o cinema, o futebol, o boxe, o circo, o teatro, o carnaval. O grande móvel delas é divertir-se. Elas são absolutamente indiferentes tanto à boa pintura figurativa como à abstrata. As elites também só querem divertimento. É natural que tal aconteça; a civilização burguesa, nas suas expressões mais felizes, é uma civilização de extrovertidos. A exteriorização é sua característica mais geral. O ritmo acelerado da vida moderna, por sua vez, não deixa ao homem tempo para contemplação. E pintura, como escultura, exige contemplação.

Daí, considerando essa fala do Mário Pedrosa de quarenta anos atrás, fiquei pensando sobre o que mudou ou não de lá para cá. Nesse sentido, eu queria fazer, então, duas perguntas dirigidas aos dois: fazer arte para quem e fazer arte para quê, hoje?

ARJAN MARTINS: Quando me volto para as caravelas, eu estou me perguntando para quê, eu estou me perguntando para quem. Acho que o recado é uma questão que ele coloca. É fato, concordo, e muito, com Mário Pedrosa. No momento em que eu saio da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, quer dizer, em que não frequento mais a EAV como aluno e não tenho mais aquela assiduidade com a escola, acabo entendendo que a reflexão feita lá, nós a levamos conosco. Eu voltei para casa e me perguntei para quê arte, para quem, por quê? A partir daí, comecei a mudar minha prática artística, olhar essa arte, esse fazer artístico, e não ver apenas a questão isolada do artista no ateliê... Eu procurei horizontalizar a discussão, levar adiante a questão, e trazer para o trabalho o problema do para quê, do porquê e do para quem. Eu não me contento com a arte que pode ser compreendida apenas “retinicamente”. Eu acho que a arte importante hoje é aquela que nós conseguimos realizar e que é capaz de trazer essa preocupação, ou melhor, de dividir essa preocupação com o público.

LÚCIA MURAT: A pergunta de Mário Pedrosa pode ser pensada, também, com relação ao cinema como *entertainment*... Eu acho que essa é a grande contradição do cinema e é uma coisa que a gente que trabalha com cinema discute muito. Porque o cinema é uma indústria de massa e, ao mesmo tempo, existe cinema de arte. Para quem faz ou para quem tenta fazer uma coisa que não é indústria de massa, essa é uma pergunta que você está sempre se fazendo... Ao mesmo tempo, Mário Pedrosa previu uma situação que é a que a gente vive hoje, e traz alguns aspectos particulares especificamente para o cinema, algo que eu particularmente estou vivendo muito, que é uma aceleração do tempo.

brasileiros mais importantes da segunda metade do século XX, como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Ivan Serpa e Abraham Palatnik.

Essa aceleração está se dando de maneira tal que, por exemplo, o cinema como experiência de estar imerso numa sala escura – num ambiente fechado, sem celular, sem iPad, sem nada – está se transformando cada vez mais em *entertainment*. Ou seja, o espaço reservado para o cinema de arte, para aquele cinema que a gente pretendia que fosse algo além do entretenimento, está cada vez mais reduzido. Nós estamos sendo expulsos do nosso hábitat. Eu acho que essa é a contradição que eu vivo. Quando comecei a fazer cinema, eu já tinha uma formação profundamente influenciada pelo modernismo. Aquela frase do Oswald de Andrade,³⁰ dizendo que um dia a massa iria comer do biscoito fino que ele fabricava, foi uma resposta para esse dilema que formou minha geração. Eu sou da geração dos anos 1960 e acho que essa busca de fazer o biscoito fino para as massas é permanente. Eu me deparo hoje com uma situação extremamente complexa, que advém da aceleração extrema do mundo e de você estar sendo cada vez mais expulso daquilo que era seu hábitat. E é uma coisa que eu me pergunto muito quando discuto isso: por que a gente está sendo expulso, e por que são os *blockbusters* que estão ocupando espaço no cinema? E as pessoas me dizem: “Tudo bem, existem outros suportes...” O audiovisual tem outros suportes... É o suporte VOD,³¹ é o suporte do *tablet*, é o suporte do celular e tal... E eu penso: o que eu queria fazer era uma imersão, e essa imersão eu não tenho no *tablet*, não tenho no VOD, não tenho nesses outros suportes todos, porque neles os espectadores estão sendo permanentemente interrompidos por esse mundo acelerado que nos cerca. Então, acho que essa é a contradição que vive hoje o cinema que se considera algo além do *entertainment*.

SÉRGIO ALMEIDA: Quero trazer uma questão que tem a ver com o que a Lúcia comentou agora: fazer cinema para quem? Quero falar de um filme específico seu, Lúcia, que eu uso muito nas minhas aulas com os alunos da rede pública, que produz, em geral, uma identificação positiva muito grande, de que eu sinto falta para essa geração que tem entre 13 e 17 anos. Estou falando do filme *Maré, nossa história de amor*. É um filme realmente impressionante. Eu sinto que falta isso no cinema brasileiro, filmes que ofereçam personagens com os quais o público possa se identificar. E eu vejo muito lá também a relação da arte com a educação na personagem da atriz Marisa Orth, da pessoa insatisfeita que toma uma atitude e vai interferir socialmente na vida daqueles jovens e provocar sonhos, que é o que eles querem, que é o que todo mundo quer. Então, vou pedir para você falar

30 Em carta a Afrânio Zuccolotto, publicada originalmente na revista *Ritmo*, em novembro de 1935, Oswald de Andrade afirmaria: “A massa, meu caro, há de chegar ao biscoito fino que eu fabrico. [...] Descrever da capacidade de compreensão da massa é descrever do próprio progresso revolucionário”.

31 VOD, abreviatura de *video on demand*.

especificamente desse filme, de como foi a elaboração do trabalho coletivo que se vê ali. A coreografia de Graciela Figueroa,³² que é espetacular, tem uma vitalidade imensa. E ela foi uma coreógrafa importante na década de 1970 aqui no Rio. Eu queria que você falasse desse filme e dessa relação da arte com a educação, do interesse em formar plateia para a arte de modo geral.

LÚCIA MURAT: Esse filme é bem um exemplo dessa contradição de que eu estava falando há pouco, entre o público existente e o público que é capaz de assimilar aquilo de outra maneira. O *Maré, nossa história de amor* foi um filme que eu fiz depois do *Quase dois irmãos*. Eu estava extremamente esgotada por trabalhar tanto tempo com a situação dramática do *Quase...*, que era a situação que eu tinha vivido: cadeia, tortura e tal. E eu queria muito fazer um musical, voltar a fazer um musical. E como eu estudei dança quando era adolescente e estudei balé muitos anos, eu queria um filme com bailarinos... Ao mesmo tempo, obviamente, não tem nada a ver comigo fazer um musical hollywoodiano. Eu tive muita convivência no *Quase...* com os meninos da favela e tomei conhecimento, na época, da guerra entre as facções do tráfico de drogas, que já era muito violenta. E havia aquela questão do vermelho e do azul, das cores das facções, de quem podia ir para um lado, quem podia ir para o outro, que era uma situação totalmente *Romeu e Julieta*. Aí eu pensei: “vamos tentar fazer um *Romeu e Julieta* numa favela”. E a partir daí tudo foi feito junto com eles. Por exemplo, eu tinha visto, no documentário *Vinicius*,³³ um grupo de *rap* da Maré. Aí eu chamei os meninos, peguei o texto do Shakespeare,³⁴ dei para eles e falei:

32 Graciela Figueroa, bailarina e coreógrafa nascida em Montevidéu, em 1944, integrou, muito jovem, o Grupo Dalica – Danza Libre de Cámara, participando, em seguida, nos EUA, de importantes companhias de dança moderna, como o grupo de Lukas Hoving e a Twila Tharp Dance Company. Também foi professora de dança na Merce Cunningham School e no Connecticut College, e, de volta à América Latina, dirigiu o Ballet Municipal de Santiago, trabalhou com o Ballet Conadac, do Ministério da Cultura, e na Escola de Dança da Universidade de Santiago do Chile, tendo, em 1975, viajado para o Brasil e começado a trabalhar com o Grupo Transforma Centro de Dança e o Balé Teatro Guairá, em Curitiba. Em 1977, mudou-se para o Rio de Janeiro, trabalhando como professora no Centro de Pesquisa Corporal (1975–1982), dirigido por Angel e Klaus Vianna, e também no Instituto de Musicoterapia e na Escola de Teatro Martins Pena, integrando, ainda, o grupo Teatro do Movimento (1975–1981). No Rio de Janeiro, as primeiras apresentações de Graciela Figueroa aconteceram no MAM e em *workshops* e experimentações realizados no Parque Lage, onde acabaria criando o Grupo Coringa de Dança, de atuação importantíssima no panorama da dança contemporânea dos anos 1970–1980 no Brasil. Atualmente, Figueroa é a responsável pelos centros de estudo do movimento do Instituto Rio Aberto, no Uruguai e na Espanha.

33 Cinebiografia do compositor Vinicius de Moraes (1913–1980), dirigida por Miguel Faria Jr. em 2005.

34 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

“Olha, aqui tem um coro, eu queria que vocês fizessem esse coro”. E eles fizeram. Óbvio que a gente fez um roteiro. Dissemos: “Esse texto aqui é o meu roteiro, esse aqui é o Shakespeare, e eu queria que vocês criassem o coro”. Eles fizeram isso de forma absolutamente magnífica. Então, o filme foi feito em parceria com eles. Chamei a Graciela Figueiroa porque ela trabalha a dança de uma maneira que não é imposta, ela desenha a coreografia a partir da dança e dos movimentos que chegam a ela. Ela teve uma relação muito interessante com os meninos. Eles adoravam ela; Graciela virou meio avó dos meninos. Foi uma confusão fazer aquele filme, foram seis meses de ensaio com oitenta jovens, todos com hormônios lá em cima... Era uma histeria generalizada, eu ficava exausta!

Quando o filme terminou de ser feito, houve essa contradição que você está abordando. A gente não teve praticamente espaço no cinema comercial. Eu me deparei com situações absurdas, que refletem a questão do preconceito no Brasil. Eu tive, por exemplo, uma projeção do filme na Faap,³⁵ em São Paulo, que é uma das faculdades mais ricas de São Paulo. Um menino levantou o braço e falou: “Para que você fez esse filme? Quem tem dinheiro não vai ver esse filme”. Eu vivi outra situação também terrível, que foi com um grupo de adolescentes da Escola Parque, no Rio de Janeiro, também uma escola de classe alta. Os adolescentes viram o filme, e eu cheguei no meio da sessão, para debater no final. Fiquei observando a reação da plateia, e percebi que cada vez que aparecia o grupo de *rap*, formado por negros, eles riam. Aí, quando chegou ao final, eu muito inocentemente falei “Vocês não conhecem *rap*, por que vocês estavam rindo?” Um menininho mais na frente, o mais novo, que não tinha ainda a repressão de não poder dizer aquilo que pensava, virou-se para mim e disse: “Era o planeta dos macacos”. Cara, foi um horror... A professora ficou cabisbaixa, eu fiquei deprimida, ninguém sabia o que fazer direito com aquilo. Foi o filme em que eu mais senti, do ponto de vista dos espectadores, o grau de racismo e de desigualdade social na recepção do cinema. Ao mesmo tempo, quando a gente mostrou o filme na Maré, foi lindo. O primeiro dia foi uma confusão, o chefe do tráfico mandou recado que ele queria ver o filme antes, e aí a gente teve que negociar com o chefe do tráfico, confusão típica daquela região toda. Mas, ao mesmo tempo, quando a gente mostrou o filme no telão, foi lindo, e foi lindo porque aconteceu justamente o que você falou: eles se identificavam. Um filme bonito, cheio de cores, dançado, em que eles

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*.

35 Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo.

se viam nas cenas, até porque muitos deles estavam ali. Então, eu acho que esse filme representa o desejo de falar com essa plateia. Obviamente o filme foi um fracasso comercial absurdo, mas até hoje eu acho que, de todos os meus filmes, é com certeza o mais visto. Na Maré, meu filme passou naquele cinema pirata que eles tinham lá, e passou semanas inteiras. E teve outra coisa muito interessante também, muita pirataria. Eu comprei na rua uma vez o pirata do meu filme, e eles mudaram o final! Eu achei fantástico isso, foi uma intervenção no próprio filme. O filme acaba tragicamente, como o *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Houve uma grande discussão que eu tive antes, com algumas pessoas de ciências sociais, que me diziam: “Não, é um absurdo, o filme não pode acabar em tragédia, temos que dar alguma esperança aos meninos”. Que esperança, porra! É Shakespeare! Por que os ingleses podem ver a versão original de Shakespeare, e os favelados brasileiros não podem ver uma história assim como Shakespeare escreveu? Só que quem pirateou meu filme não gostou da história original e resolveu colocar um *happy end*... Pegou lá um pedacinho de cena dos dois adolescentes juntos e colocou na cena final. Eu achei muito engraçado o trabalho do pirata...

SÉRGIO ALMEIDA: É sempre impressionante a reação dos meus alunos quando eu passo o filme na sala de aula. Eles choram no final e torcem, e gritam, tem tudo ali. E essa personagem interpretada pela Marisa Orth, o que você pensou sobre isso?

LÚCIA MURAT: Eu tenho o jornalismo na minha origem e por isso trabalho muito o cinema documental, e gosto muito dessa fruição entre o documental e a ficção. É uma coisa a que eu vou e volto, vou e volto, vou e volto. Então, eu tinha toda uma pesquisa sobre a realidade das favelas, sobre as ONGs que atuam nas comunidades pobres, sobre as facções de traficantes, sobre o cotidiano das famílias, das escolas, dos meninos da Maré. E você tem várias ONGs nas comunidades carentes, feitas por pessoas de classe média que vão ali e tentam fazer um trabalho. Então, eu pensei em ter no meu filme um personagem que representasse isso. No *Romeu e Julieta* original de Shakespeare esse personagem seria o frade, aquele cara que quer ajudar e no final não consegue... É o cara que está do lado deles, o cara de dentro da sociedade que está do lado daqueles adolescentes apaixonados, é o único que representa isso. Então, foi preciso a gente buscar esse personagem dentro da realidade social carioca que a gente investigava, ver quais seriam as representações correspondentes no nosso *Romeu e Julieta*...

JOSÉ CARLOS AVELLAR: Lúcia, eu não quero discutir a questão dos conflitos entre o filme, o realizador e o público, mas quero falar do embate entre o filme e seu realizador. Eu acho que nós já conversamos ligeiramente uma vez sobre essa

questão. Para mim, houve um salto muito grande entre o *Que bom te ver viva* e o *Brava gente brasileira*. Mas a questão me voltou à cabeça num encontro casual que tive com a Sandra Kogut.³⁶ Ela me contou que a cena mais difícil para ela ao filmar *Mutum* foi o momento em que a mãe diz para o filho: “Vai embora, vai para a cidade, vai viver uma outra vida”. Ela me disse que levou um tempo enorme para filmar isso e que ficou pensando: “o que pode fazer uma mãe doar o filho para outra? O que pode levar uma mãe a dizer para o próprio filho ‘Vai embora, vai com a outra’, e não querer educar o filho até o fim?”. Eu penso duas coisas com relação ao *Que bom te ver viva* e ao *Brava gente brasileira*. O filme *Que bom te ver viva* eu tenho na memória como uma das coisas que eu achei mais tocantes no cinema, e várias das mulheres que são entrevistadas por você contam que a força que elas encontraram para sobreviver à prisão e à tortura foi serem mães, foi terem um filho. Duas ou três insistem nisso: “Ali onde queriam acabar comigo, eu respondia com a vida; foi ter um filho que me fez sobreviver aos maus tratos e à tortura”. E no *Brava gente brasileira* nós temos, no final, a cena em que a índia, grávida do conquistador português que a pegou como escrava sexual, mata o filho assim que o filho nasce. Eu me lembro que, quando o filme saiu, nós conversamos ligeiramente e eu fiz essa pergunta de homem, porque sei que nunca uma mulher faria essa pergunta: “Por que a gente não vê o momento em que a índia mata o filho? Por que é um gesto extremo de recusa do conquistador?” Eu queria que você se lembrasse dessa questão, de como foi conversar com as presas que disseram: “Eu sobrevivi porque eu fui mãe”, e comparasse esses depoimentos com o que foi filmar essa cena da índia, que eu imagino que tenha sido para você tão difícil, ou mais, do que foi para a Sandra Kogut filmar o momento em que a mãe diz para o filho: “Vai embora para cidade”. Pior do que perguntar o que faz uma mãe dar o filho para outra mulher é se perguntar o que faz uma mãe matar o filho assim que ele nasce.

LÚCIA MURAT: Na verdade, eu acho que os espantos foram anteriores. No caso do *Que bom te ver viva*, eu era mãe e era uma situação para mim absolutamente

36 Sandra Kogut (1965), cineasta cuja trajetória se inicia nos anos 1980, quando documenta performances no Rio de Janeiro e realiza vídeos experimentais, como *Egoclip* (1985), em parceria com o poeta Chacal; *7 horas de sono*, em parceria com o artista plástico e escultor Barrão, e *O gigante da Malásia*, ambos de 1986. Muda-se em 1989 para a França e inicia o trabalho *Parabolic People*, lançado em 1991, que receberia prêmios como o Locarno New Images Festival, na Suíça, e exposições na National Gallery of Art, em Washington. Na década de 1990, realiza uma série de curtas-metragens em super-8, 16 mm e 35 mm: *En français* (1993), *Lá e cá* (1995), *Adieu monde* ou *L'histoire de Pierre et Claire* (1997) e *Campos neutrais* (1998). Em 2001, lança seu primeiro longa, o documentário *Passaporte húngaro*, seguido por *Mutum* (2007), seu primeiro longa em 35 mm, e *Campo Grande* (2016), que narra a história de duas crianças deixadas em frente à portaria de um prédio em Ipanema, com um pedaço de papel no qual se acha escrito o nome de uma das proprietárias.

impossível, eu seria incapaz de trabalhar num filme com essa realidade. Seria uma coisa de que eu não seria capaz, eu tinha uma defesa total ali. Eu tinha escrito o filme. Os textos de Irene Ravache³⁷ no filme foram escritos a partir da experiência da psicanálise, mas foram escritos antes de eu fazer as entrevistas com as mulheres que estiveram presas e sofreram tortura. E o grande medo que eu tinha – porque a estrutura do filme era uma estrutura circular – era que os textos da Irene Ravache representassem aquilo que elas falavam, ou seja, que fosse um círculo vicioso que não terminasse nunca. E para isso elas precisavam falar coisas que tivessem a ver com aqueles textos que eu tinha escrito. E realmente foi fantástico. Durante as entrevistas, foi tudo acontecendo naturalmente, essas identificações todas apareceram, já que eu tinha sido presa e torturada, e as semelhanças com meu roteiro foram acontecendo. A única coisa que eu não tinha previsto realmente foi essa questão do filho, tanto que é a única coisa que a Irene não fala. Até porque a Irene representa o mal da história, entre aspas, a Irene representa a raiva total daquilo tudo. E por isso eu seria incapaz de colocar uma criança ali com a Irene. Então, acho que é até muito interessante ali essa posição das mulheres. Especialmente porque é uma coisa que surge por acaso e eu quis deixar no filme, porque eu acho importantíssimo. Essa posição das mulheres é uma coisa, como você reparou, que é um marco no filme. Mas isso não existe no *alter ego*, é interessante isso, porque eu fui incapaz de escrever sobre esse tema da maternidade.

Em relação ao *Brava gente*, foi uma situação muito complicada. Muito complicada, mas não filmada. Foi uma situação complicada na pesquisa, porque, desde que eu comecei a pensar em escrever o filme, pensei como uma ficção. É ficção baseada num fato real, passado no século XVIII. E eu fiz uma superpesquisa, fui aos arquivos de Coimbra, em Portugal, aos arquivos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. E havia alguns livros sobre os índios Kadiwéu, que realmente eram uma tribo muito interessante. E uma das características daqueles índios, naquele tempo, era a questão de que eles não tinham mais do que um filho, eles matavam o segundo, as mulheres matavam. Se elas não conseguiam abortar, elas matavam o segundo filho. Isso, eu me lembro, me assustou muito. Foi uma coisa terrível, e quando eu vi aquele filme *A missão*, dirigido por Rolland Joffé,³⁸ que é um filme bem hollywoodiano, prestei muita atenção a uma

37 Irene Yolanda Ravache Paes de Melo (1944) é atriz de teatro, cinema e televisão que fez parte do Centro Popular de Cultura da UNE (CPC), no Rio de Janeiro, e mudou-se para São Paulo em fins dos anos 1960, onde trabalharia com Antunes Filho, Antônio Abujamra, José Possi Neto, Ulysses Cruz, William Pereira, entre outros encenadores, convertendo-se, também, em intérprete recorrente da dramaturgia de autoras como Maria Adelaide Amaral e Leilah Assumpção.

38 Trata-se de *The mission*, dirigido por Rolland Joffé em 1986, com Robert De Niro e Jeremy Irons nos

cena em que o personagem do Robert De Niro grita que são gêmeos, e que “não, eles não matariam porque eram gêmeos, porque achariam que um era a representação do outro”. Só que, no caso dos Kadiwéu, eles não deixavam de matar se fossem gêmeos, eles realmente não tinham mais do que um filho porque eles se consideravam uma tribo guerreira e não queriam ter mais do que um filho cada um; eles achavam que ter mais do que um filho significava retardar uma retirada, do ponto de vista militar. Quando eu estava fazendo a pesquisa, fomos conversar com os índios, e na época os antigos estavam lá todos. E a gente falava sempre com a mediação de um tradutor, já que eles não falavam português. E houve um determinado momento em que eu perguntei para dona Araci, essa mulher que falava português, sobre isso do segundo filho... Eu tinha perguntado antes para uma senhora, para aquela senhora que abre o filme, uma senhora de 98 anos na época. E ela me respondeu que não tinha segundo filho, e ficou por isso mesmo. O cara traduziu, ficou por isso mesmo, não se falou mais nisso, não se sabia mais nada disso. Aí eu fiz a pergunta para dona Araci, de quem eu tinha ficado amiga, que tinha na época uns cinquenta anos. Quando eu perguntei, ela se virou para o cacique, que é uma figura linda também, seu Benedito, e perguntou alguma coisa em Kadiwéu, que eu não entendi. Fiquei na minha. Aí o cacique respondeu em português: “Pode falar para ela, ela está querendo saber tudo”. Aí ela me respondeu em português. Nessa hora, eu e o Rodrigo Hinrichsen,³⁹ que dirigiu comigo o filme, estávamos com a câmera ligada, filmando, e a gente engoliu em seco, porque a resposta foi muito chocante. Aí a questão cultural foi muito forte. Ela não somente disse que as índias matavam os segundos filhos, como descreveu a cena em que eles pisavam no pescoço do bebê, uma coisa assim. Eu quase caí dura ali mesmo e tive que me segurar para continuar o trabalho e manter meu *approach* multicultural e de aproximação com os índios. Porque essa é uma reação, para a gente, muito assustadora. Eu, obviamente, seria incapaz de filmar a cena da maneira como foi descrita. Mas o que foi muito impressionante para mim é que ela, aos cinquenta anos, já tinha visto a avó e a bisavó fazerem aquilo, e era algo mais ou menos recente. Eu fiquei muito impressionada pela forma com que a gente reagiu. Tanto eu quanto o Rodrigo nos assustamos muito por uma coisa que a gente já sabia que acontecia, porque a gente tinha lido sobre isso em inúmeros livros. Então, foram esses dois os momentos que mais marcaram e que se tornaram uma grande marca

papéis principais, que trata de um grupo de jesuítas em missão na América Espanhola para impedir que um grupo de indígenas seja capturado e escravizado por colonizadores portugueses no século XVIII.

39 Rodrigo Hinrichsen, diretor de *Noite de domingo* (2008) e *Quebrando tudo* (2004), codiretor (com Lúcia Murat) de *A nação que não esperou por Deus*, assistente de direção em *As tentações do irmão Sebastião* (2006), *Dois perdidos numa noite suja* (2002), *Brava gente brasileira* (2000).

no filme. Aquilo acaba ficando no filme como uma metáfora chocante. Só que não é o ódio ao conquistador que produz aquilo; eu acho que esse costume realmente é uma questão cultural dos Kadiwéu, tanto é que aquela índia lidava com aquilo de uma maneira muito natural. É isso que a gente não consegue entender, mais do que qualquer outra coisa.

JOSÉ CARLOS AVELLAR: Ela não tinha tido filho ainda?

LÚCIA MURAT: Eu não sei. Eu quis trabalhar essa questão no filme, porque acho que é uma questão chocante para nós, do ponto de vista do conflito cultural, quando você presencia alguém de outra cultura que faz alguma coisa que é realmente demais para você, que é chocante culturalmente. Eu quis trabalhar esse conflito e foi por isso que incluí na história a narrativa em que ela mata o segundo filho.

VANESSA TEIXEIRA DE OLIVEIRA: No seu relato sobre a sua trajetória, Lúcia, você traça uma relação entre os seus filmes e a história do Brasil, e você falou também da Embrafilme. Eu queria saber, nos dias de hoje, como é que a sua produtora, a Taiga, se posiciona nessa situação em que há uma relação tensa entre o cinema de autor e a indústria de massa. Como é que a Taiga atua no momento atual, com as linhas de financiamento para cinema que existem no Brasil, privilegiando produções com potencial para render altas bilheteiras.

LÚCIA MURAT: Depois do fechamento da Embrafilme, foi aquele caos. Quatro anos sem produção de cinema brasileiro, e aí começam as leis de incentivo. Há um período quase heroico, do início daquilo que a gente chama de retomada,⁴⁰ porque era muito difícil fazer cinema. A gente fazia cinema com pouquíssimo dinheiro, era uma confusão, e pouquíssimos cineastas conseguiam apoio. Cristina Aché, que participou do *Brava gente brasileira*, trabalhou também na produção executiva, junto comigo. É um momento que eu chamo de muito heroico, e os jovens cineastas não entendem isso. Não viveram aquele momento terrível. Outro dia eu estava vendo uma análise de jovens cineastas sobre conflitos de geração no cinema brasileiro, e obviamente eles já estão entrando na produção de cinema empunhando outras bandeiras, e eles falam da gente, da gente que sobreviveu a esse processo de extinção do cinema, como pessoas que já estavam estabelecidas no mercado, que saíram do fim da Embrafilme com estruturas totalmente organizadas, com editais, patrocínio, dinheiro e tal. É impressionante! Eles sequer imaginam o que foi aquele período inicial da

40 Retomada é o período do cinema brasileiro que vai de 1992 a 2003. Fala-se de retomada porque no Governo Collor (1990–1992) a Embrafilme, principal produtora de cinema no Brasil, foi extinta. Em 1992, com a posse de Itamar Franco, foi elaborada a Lei do Audiovisual, que permitiu a retomada dos investimentos na indústria cinematográfica brasileira, por meio de patrocínios privados incentivados com isenção fiscal.

retomada, que foi realmente tenebroso, tanto que houve gente que deixou de fazer cinema porque virou uma coisa doida, arriscada, meio aventureira. Só a partir de determinado momento, quando se cria a Ancine, a situação começa a se estabilizar. Então, o Brasil produz hoje em dia mais ou menos 120 filmes por ano. E o chamado “mercado brasileiro de cinema” – eu não estou falando de outros suportes audiovisuais – tem mais ou menos 10% desse total. Nessa produção de cinema, as comédias, que já se estabeleceram para o grande público, detêm em torno de 10%. Essas comédias são em torno, sei lá, de 15 ou 20 filmes por ano. Então, o que eu acho que está acontecendo é o grande problema que a gente está discutindo: não há espaço para distribuição de um cinema autoral. Essa é a grande tragédia do cinema brasileiro atual. Esse processo é mundial, não acontece apenas no Brasil. Mas no Brasil, até porque é tudo muito recente, isso fica quase caricatural, isso se exagera. É o fato de a gente receber dinheiro para produzir filmes, mas não ter espaço para a distribuição. Ou seja, esses filmes ficam fechados em circuitos que ninguém vê. Se você pensa do ponto de vista do público, não encolheu tanto assim, porque há várias formas de circulação de um filme. Quando *Que bom te ver viva* foi lançado, não existia VHS; você tinha um mercado cinematográfico de exibição e fim. Depois, faziam-se cópias de 35 mm e 16 mm que a gente passava nos cineclubes. Obviamente, hoje, você tem uma quantidade imensa de suportes. Você tem sala de cinema, televisão, canal a cabo, VOD, internet, Youtube e até clubes de DVD que resistem ao tempo. Então, pode até ser que, numericamente, meu filme não esteja sendo visto hoje em tantas salas de cinema como era visto há dez anos. Mas o público pode ser até maior, proporcionalmente, por causa das diferentes formas de distribuição em vários suportes. Eu estava conversando com um distribuidor, comparando a época da distribuição do *Quase dois irmãos* com a de hoje: você tem uma queda de quase 80% do chamado mercado de cinema independente, autoral. Os filmes tinham duzentos mil espectadores há dez anos; e hoje é ridículo, são dez mil ou cinco mil espectadores. Tem filme independente que vende três mil ingressos, e olhe lá. Isso no Brasil inteiro, um país com duzentos milhões de habitantes. É desolador. Mas, como eu estava dizendo, esse é um processo mundial. Só que ele é muito exacerbado no Brasil. E sem necessidade, porque a gente tem, teoricamente, uma agência governamental para estimular o cinema. Essa agência de cinema podia pensar uma política pública. A gente gostaria de ter, por exemplo, um circuito público de salas de cinema, no Brasil inteiro. Por que isso não é possível? Então, pode ser que hoje, numericamente, você tenha um grande número de pessoas que veja seu filme, devido a essa amplitude de suportes. Mas essa experiência cinematográfica da imersão, de você estar dentro daquele filme, acompanhando e vivendo aquela história, isso está cada vez mais difícil para o cinema independente. Eu acho que o cinema

de autor, mais do que qualquer outro, precisa dessa imersão do público. Muito mais do que um *blockbuster*, com um enredo fragmentado, cheio de clichês, que pode ser interrompido a qualquer momento... Essa imersão está nos escapando e ela faz muita falta. Eu acho que é mais ou menos essa a situação hoje.

FERNANDO COCCHIARALE: Arjan, a gente sabe que, talvez por circunstâncias conjunturais, no mundo e no Brasil, as pessoas passaram a ter vergonha de expressar certas atitudes racistas. Mas agora aquilo que as pessoas tinham vergonha de manifestar explicitamente voltou de forma inesperada e violenta. As pessoas ficaram sem vergonha de repente, há uma onda fascista tenebrosa... Eu conheço você desde que você entrou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, lá nos anos 1990. Você era dos poucos artistas-estudantes negros do Parque Lage. Eu sei o quanto você ralou para frequentar as aulas, sei de tudo isso. Mas isso pôde acontecer graças a certas políticas de inclusão que talvez agora corram risco, com essa situação de crise que a gente está vivendo. No Parque Lage, a partir da gestão de Cláudia Saldanha como diretora, nós passamos a ter vários alunos vindos de comunidades carentes, muitos alunos negros, e a maioria com respostas excelentes. É incrível que, quando você dá oportunidades às camadas excluídas, as respostas são incríveis. Eu me lembro de artistas como, por exemplo, Thomas Jefferson, Mário Band's. Um dia, eu perguntei ao Mário assim: "Você é Band's por causa da TV Bandeirantes?" E ele me disse: "Não, professor, você sabe que quando eu era adolescente não tinha muita oportunidade na TV, então Band's veio de bandido mesmo". Ele não é bandido, mas era chamado de Band's... E acabou assumindo o nome. Ele me falou isso quando era aluno da EAV. Mas o fato é que hoje em dia finalmente, ainda que os resultados sejam muito tímidos até agora, a experiência do Parque Lage tem sido uma experiência de democratização do acesso à arte. Eu não aguento quando as pessoas falam de meritocracia, isso faz parte dessa situação em que as pessoas ficaram sem vergonha do próprio preconceito, como se todo mundo tivesse a mesma largada na corrida pelo prêmio, e de fato chegasse ao final quem tivesse mérito. A meritocracia parece ser mais branca do que qualquer outra coisa neste país. Então, eu queria que você falasse um pouco sobre as formas do racismo no Brasil. Eu acho que você é um pioneiro na quebra de barreiras para o acesso à produção de arte, você é um artista hoje que tem o seu lugar, tem um trabalho de qualidade. O que você está fazendo agora é um problema nosso, não é seu, como o rapaz disse a você, esse é um problema do Brasil, mas que parece que parte da população quer fingir que não lhe diz respeito. Então, eu queria que você falasse um pouco de como você tem visto essa transformação no perfil dos alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Eu queria que você falasse um pouco sobre isso.

LÚCIA MURAT: Eu posso acrescentar uma pergunta para o Arjan?

FERNANDO COCCHIARALE: Claro.

LÚCIA MURAT: Eu gostaria de saber como é que as artes plásticas chegaram até você e como é que você chegou ao Parque Lage. Fiquei curiosa.

ARJAN MARTINS: Primeiro vou falar do Parque Lage. Há uns cinco anos, eu fui visitar minha mãe e ela abriu um álbum de fotos. Era aquela coisa: “Olha, meu filho, como o tempo passou depressa, olha o que eu achei aqui”. Aí, eu estou lá pacientemente folheando aquelas fotos soltas no álbum, com ela, e, então, eu dou de cara com uma foto minha, ainda criança, em companhia de minha irmã e de uma prima, naquele acesso do Parque Lage. Tínhamos entre seis e oito anos, éramos todos crianças. Eu nasci em 1960. A foto era, portanto, da década de 1960. Assim eu descobri que já convivia com aquela escola desde pequeno. Eu visitava o Parque, brincava no Parque Lage.⁴¹

Eu redescobri muito mais tarde, já adulto, que tinha essa memória infantil do Parque Lage, eu não sabia que já convivia com aquela escola no meu inconsciente. Na minha infância, minha tia me levava para fazer piquenique no Museu da República, no Catete, no domingo. E minha mãe me levava para o Parque Lage. Enfim, são lugares de brincadeira da minha infância. Quando, em 1990, eu ingressei no Parque Lage foi como aluno bolsista, eu era um aluno efetivamente sem dinheiro.

FERNANDO COCCHIARALE: A bolsa de estudante foi dada pela Associação de Amigos do Parque Lage. Você se lembra como conseguiu a bolsa?

ELIZABETH JOBIM: Posso dizer que, no caso das minhas aulas, era um acordo entre professora e aluno para que o Arjan participasse dos cursos.

ARJAN MARTINS: Foi gentileza de todos os professores, eles não impuseram restrições e me recebiam como aluno. E eu, assim, muito respeitosamente, frequentava essas aulas, fazia certo esforço para acompanhar... Cheguei a um ambiente extremamente elitista. Eu não tenho formação acadêmica. Então, eu assistia às aulas, vivia a exaustão de tantas horas de aula, mas tinha também a aplicação em casa de estudar e fazer o filtro de tudo que eu olhava e de tudo que

41 Localizada no Parque Lage, na Rua Jardim Botânico nº 414, no Rio de Janeiro, a Escola de Artes Visuais (EAV) foi criada oficialmente pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Estado de Educação em 1975. Seu primeiro diretor foi o artista plástico Rubens Gerchman. Sua origem se liga ao Instituto de Belas-Artes (IBA), fundado em 1950 e transferido para o Parque Lage em 1966. A extinção do instituto e a constituição de uma nova escola trazem a definição de outro perfil: além das atividades didáticas, a formação de artistas e professores de arte em cursos livres, sem currículo obrigatório, sem exigência de formação educacional superior para o ingresso de alunos. Desde sua criação, a EAV-Parque Lage se tornou um dos principais centros de formação, reflexão e debates sobre arte contemporânea no Rio, mistura de escola e local de eventos, abrigando exposições de arte, ciclos de cinema, espetáculos teatrais e shows de música.

eu ouvia. Quando cheguei como aluno ao Parque Lage, na primeira metade da década de 1990, eu já tinha mais de trinta anos, então, quando eu olho para as minhas profissões anteriores, elas eram assim meio desprezíveis, eu as detestava... Ao mesmo tempo, eu deixei de lado essa coisa romântica do parque da minha infância e entendi que estava numa escola de artes visuais, onde as oportunidades para alunos pobres são raríssimas, raríssimas... Para cada um que consegue estudar ali, quantos e mais quantos ficam de fora... Então, esse encontro com a Escola de Artes Visuais do Parque Lage foi fundamental para mim. Eu mal tinha dinheiro para tomar um café e fui assistir às aulas de graça. Às vezes, eu entrava na biblioteca e ficava só com aquelas notas gastas no café no cérebro. Enfim, com muita vontade, e muita dignidade no pescoço, fui tocando minha vida, frequentando aulas de Elizabeth Jobim, a primeira a me acolher, e depois as de Cecília Cotrim, João Magalhães, Paulo Sergio Duarte, e tantas aulas suas, também, Fernando Cocchiarale, eu assisti naquela escola. Sem que eu soubesse, esse aluno pretinho estava sendo observado por aqueles professores maravilhosos, com o silêncio de todos, com o silêncio que todos os professores souberam guardar e esperar a hora em que aquele aluno iria entender a oportunidade que estava tendo ali. Quando eu me virei para o Parque Lage, realmente eu fiz isso porque tinha uma necessidade de expressão imensa, e essa necessidade de expressão não passava necessariamente pelo estudo numa universidade. Eu não fiz faculdade, não obtive título, mas, em meu íntimo, eu percebia que tinha qualquer coisa para desenvolver nas artes plásticas. Eu não tinha essa coisa que a gente chama de especial, para mim a arte é um exercício constante, uma prática. E não são só resultados, tudo isso também envolve erros e riscos, acho que é um pouco para isso que a arte também se presta. De certa forma, o Parque Lage já estava um pouco no meu universo. E, respondendo um pouco mais à sua reflexão, Fernando, realmente na década de 1990, quando eu ingressei no Parque Lage, o número de alunos não brancos era nenhum. A escola, especialmente depois da direção de Cláudia Saldanha, passou a exercer uma política de inclusão social e a atrair pessoas de outras camadas sociais, que começaram a fazer parte da escola e a protagonizar uma diferenciação sensível.

FERNANDO COCCHIARALE: O que é fundamental para a consolidação da democracia no Brasil. Mas toda vez que parece que os projetos de inclusão social começam a dar certo no Brasil, quando parece que a coisa vai engrenar, não sei por que tudo anda para trás, não é?

ARJAN MARTINS: Inclusão social no Brasil é uma luta imensa. Tomara que a Escola de Artes Visuais do Parque Lage continue a ser um centro de formação livre, aberto a todos os que querem se expressar artisticamente.

CRISTINA ACHÉ: Há duas perguntas que eu queria fazer para vocês dois. Uma delas é de cunho artístico: gostaria que vocês dissessem quais foram as pessoas que mais inspiraram o trabalho de vocês. No caso da Lúcia, eu acho que, por ser o cinema uma arte coletiva, pergunto quais os parceiros mais importantes nessa sua trajetória. E a outra pergunta é sobre como vocês estão vendo o atual momento político que a gente está vivendo.

LÚCIA MURAT: Eu sou fruto dos anos 1960. Eu brinco dizendo que, quando a gente é adolescente e a gente vê uma coisa, essa coisa é maravilhosa quando é novidade; depois dos quarenta anos, é tão difícil achar uma novidade que você passa a procurar algo capaz de transformar você... Minha adolescência foi a *nouvelle vague*,⁴² foi o cinema novo.⁴³ Eu fui da geração Paissandu⁴⁴ e aquilo era uma experiência incrível, porque a gente discutia a revolução, e a discussão da revolução se dava a partir do cinema também. Você via o filme e ficava no bar discutindo a revolução. Eu lembro tanto de ver, numa sessão lotada, *La guerre est finie*,⁴⁵ aquilo era um caos, a gente era assim. A gente via o filme, discutia o filme, debatia política, discutia o Brasil. Era tudo tão junto, estética, política, e eu acho que isso me persegue eternamente. É óbvio que, hoje, eu aprecio os cineastas orientais e tal, mas eu acho que o cinema deles não é, para mim, o que é, por exemplo, para minha filha. Minha relação de grande influência cinematográfica vem dessa época, e desse agrupamento de filmes e de pessoas: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Alain Resnais, François Truffaut. Foi um momento inesquecível para mim assistir *Jules et Jim*,⁴⁶ era uma glória discutir aquele filme, todo mundo queria ter vários amantes, viver tudo aquilo intensamente.

Eu tenho alguns parceiros que vêm ficando comigo... Como meu amigo Mair Tavares,⁴⁷ que edita meus filmes, desde o *Brava gente*. Na retomada, o retorno à

42 *Nouvelle vague*, movimento que renovou o cinema francês nas décadas de 1950 e 1960, com nomes como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, André Bazin, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jean-Marie Straub, Danielle Huillet e Agnès Varda.

43 Sobre o cinema novo, ver nota 7, p. 76.

44 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.

45 *La guerre est finie*, filme de Alain Resnais lançado em 1966, com roteiro de Jorge Semprún.

46 *Jules et Jim*, filme de François Truffaut lançado em 1962, conta a história de dois amigos (interpretados por Oskar Werner e Henri Serre) que se apaixonam pela mesma mulher (Jeanne Moreau).

47 Mair Tavares (1945) nasceu em Fortaleza, CE. Foi assistente de montagem de *Terra em transe* e *Macunaíma*, entre outros. Foi montador de filmes dos diretores Júlio Bressane (*O anjo nasceu*, *A*

produção de cinema se deu no momento em que estava ocorrendo a revolução digital. Então, muitas pessoas da área técnica, muitos dos fotógrafos antigos abandonaram o cinema e veio uma turma muito nova. Fazer cinema é um desgaste físico muito grande. Cada vez ele se renova mais, cada vez você precisa recorrer a uma equipe mais nova, e as pessoas mais velhas vão se retirando porque não conseguem trabalhar aquelas doze horas por dia num *set* de filmagem. Para o diretor é mais tranquilo, porque você faz um filme de dois em dois anos, ou de quatro em quatro anos... E, dependendo das suas possibilidades, você faz um documentário aqui, outro ali. Eu tenho, hoje em dia, uma relação muito boa com a minha filha Júlia. Ela está fazendo cinema, e um cinema muito diferente do meu. É um cinema muito bonito, e é uma troca muito boa a que eu tenho com ela. Essa juventude de hoje é muito legal.

Política, eu acho difícil discutir. Queria voltar à questão da inclusão social. Essa é uma grande diferença do Brasil de hoje para o Brasil da década de 1960. Quando eu entrei na faculdade, não tinha mulher...! Eu fiz faculdade de economia: nós éramos cinco mulheres numa turma de cem alunos. Não tinha negro na faculdade, eu nunca estudei com um colega negro na sala de aula. Hoje, você chega na Uerj, a composição dos alunos é totalmente diferente. A UFRJ, que demorou muito mais tempo para ter cotas, também mudou. Eu me lembro de uma vez de ter ido à UFRJ para fazer uma conferência. Na mesa de conferência éramos eu, o escritor Paulo Lins e a ativista e *rapper* Nega Gizza, mas na plateia não tinha um negro sequer. Eu acho que a questão da inclusão social, por meio de toda a política de Estado que foi feita, é fundamental, eu vejo essa mudança. Eu vejo essa mudança com os índios também. Quando eu fui a Mato Grosso do Sul, eu tinha essa visão de que as aldeias tinham acabado e tal, e fui surpreendida por eles também, conheci um rapaz indígena que conseguiu, por meio da política das cotas, fazer faculdade de história. Ele fala errado o português, mas tem o diploma de história. E, agora, ele tem uma capacidade diferente de defender a história da tribo, a história indígena brasileira, uma capacidade que ele adquiriu por meio do acesso à universidade. É uma coisa impressionante. Ele conseguiu ganhar força para rever a história dele e para refazer a memória da sua tribo. Então, eu acho que hoje essa é uma questão fundamental da

família do barulho, Barão Olavo, o horrível) e Rogério Sganzerla (*Copacabana mon amour*), na Belair. Nos anos seguintes, montou os filmes de Carlos Diegues (*Xica da Silva, Chuvas de verão, Bye-bye Brasil*) e Ruy Guerra (*Ópera do malandro, A bela palomera, Quarup, Estorvo*). Montou também *A lira do delírio*, de Walter Lima Jr., e *Cinema falado*, de Caetano Veloso. No início dos anos 1990, montou *Veja esta canção* (1994), de Carlos Diegues, trabalho com o qual inaugurou a experiência de edição digital no país, ao lado de Karen Harley. De Lúcia Murat, montou *A memória que me contam* (2012), *Uma longa viagem* (2011), *Maré, nossa história de amor* (2008), *Quase dois irmãos* (2004), *Brava gente brasileira* (2000), *A nação que não esperou por Deus* e *Em três atos* (2015).

democracia: a defesa do que se conseguiu até agora e o aprofundamento da inclusão social. E acho que, infelizmente, com o embate político atual, a gente tem a sensação de que está tudo em risco, de que é grande o perigo de perdermos essas políticas públicas de inclusão que existiram nos últimos anos. E eu tenho muito medo mesmo, quem viveu a ditadura tem muito medo. Eu acho que há outra coisa que também me apavora muito, que é o ódio. Eu não vivi o golpe civil-militar de 1964, eu era muito jovem, eu tinha 13 anos em 1964, então eu não vivi essa coisa da volatilidade da classe média que você estudava nos livros de sociologia. Você lia naqueles livros que a classe média vai e vem, a classe média se conforma a quem está no poder. Eu nunca tinha vivido isso. Mas, de repente, você vive isso... Você vê uma pessoa que trabalha com você, alguém que você acha fantástica, falando barbaridades contra os direitos humanos. E você pensa: “Puxa, realmente o livro de sociologia tinha razão!” São duas coisas que me apavoram muito: de um lado, a polarização política, o país dividido em dois lados em confronto, com todo esse ódio entre eles; e do outro, essa questão do vaivém da classe média, que, de repente, pode pender para um lado fascista, o que é assustador.

CRISTINA ACHÉ: Para mim, não ficou claro quando você falou essa questão do ódio... Você pode desenvolver um pouco mais?

LÚCIA MURAT: Hoje, existe tamanha polarização política que as pessoas não conseguem mais dialogar. O Facebook, por exemplo, é uma área de ódios retumbantes de parte a parte. As pessoas não conseguem mais dialogar.

FERNANDO COCCHIARALE: Eu acho, logo existo...

LÚCIA MURAT: É isso! Entendeu o que eu quero dizer? Isso é assustador. Até algum tempo atrás, a gente ainda conseguia conversar com os amigos. Aqueles que hoje babam ódio, que eu chamo de “babantes”, estavam recolhidos... Hoje não, perderam a vergonha do próprio fascismo. Você tem pessoas na rua, em passadas, pedindo a volta da ditadura militar. Isso é assustador, é assustador! Isso, aliás, deveria ser proibido. Na Alemanha, é proibido por lei fazer propaganda do nazismo. Por que não é proibido aqui fazer propaganda da ditadura militar?

ARJAN MARTINS: Bem..., você quer saber quais as pessoas que influenciam meu trabalho? Quais as minhas influências?

CRISTINA ACHÉ: Inspirações.

ARJAN MARTINS: Inspirações, pois é. Talvez eu fique devendo a você essa resposta, porque esses ícones que eu poderia sacralizar, acho que eu nunca os encontrei.

CRISTINA ACHÉ: Desculpe interromper, mas você falou muito das colagens, como as imagens entravam no seu trabalho e você ia, de alguma forma, absorvendo e se apropriando dessas imagens...

ARJAN MARTINS: Surge isso com uma foto da minha filha, ou daquela menina na capa de um disco de Oscar Peterson, ou mesmo a capa de *Oliver Twist*, de Charles Dickens, essas são referências bastante isoladas, são literatura, música e foto pessoal, coisas assim... Isso, de repente, resolve uma composição, isso pode vir a resolver a composição de um quadro. Quando reúno essas imagens, não necessariamente estou evidenciando que esses são modos de eleger referências. São imagens que foram surgindo no caminho, e elas tinham histórias delas próprias. Por exemplo, no muro em que eu pintei em Santa Teresa, eu incluí “As três graças”, e a pintura de Rubens surge aí como um exercício de observação, mas eu também mudei a escala e trouxe essa imagem para a contemporaneidade. Esse quadro de Rubens me impressionou muito porque, na época barroca, ele já lidava com a tridimensionalidade atuando no plano bidimensional. É um quadro que me chamou a atenção e eu sempre quis vê-lo fora do ateliê, queria compartilhá-lo com as pessoas. Ainda assim, eu não encontro em Rubens uma inspiração que eu possa colocar num lugar de referência, de ícone. Foi apenas uma citação da história da arte, mas não é necessariamente um artista que eu venha a idolatrar...

LÚCIA MURAT: Você se embasbacou com o Rubens.

ARJAN MARTINS: Fiquei embasbacado pela coragem de Rubens em pintar aquelas três graças numa tela, assim como Fernando Botero ⁴⁸ quando levou as suas gordinhas para os museus. Mas não há ícones para mim. Não é que eu queira negá-los ou invalidá-los, de jeito algum... O que muito me inspira e o que muito me serviu de suporte foi a minha própria adversidade. A partir da minha adversidade, eu fui construindo um universo. Em vez de eu ficar macambúzio, preferi encará-la. Um confronto com a adversidade, muitas vezes, faz bem ao espírito artístico.

Sobre o quadro político, eu postei alguns textos na minha página do Facebook, mas sem achismo, evitando achismos. Eu publiquei textos também quando fui expulso da PUC-Rio e, num outro momento, quando comentei a vida londrina, a experiência que pude vivenciar ali. Muitos comentários surgiram espontaneamente e um deles me fez pensar. Foi um comentário da crítica de arte Cecília Cotrim, que dizia apenas: “Você está vindo de um país enorme, com qualidades, mas que tem um grande problema, que é o da política externa”. E, de fato, eu não vi crianças pretinhas com frio nas ruas de Londres, nem arranhando

48 Fernando Botero, pintor e escultor nascido em 1932 em Medellín, cujo estilo inconfundível é caracterizado pela representação de figuras com volumes exagerados, formas “rotundas” e “infladas”, estilo que ficou conhecido nas artes plásticas como “boterismo”. Com dimensão à primeira vista humorística, sua pintura exercita igualmente um comentário político enviesado. Não à toa fortemente influenciado pelo muralismo de Rivera e Orozco.

carros, roubando no sinal, isso não vi. Londres é uma cidade plural, a migração é forte, e os negros não são todos pobres ali. Os negros estão em todas as camadas sociais. Mas eu vi a discriminação, e foi para isso que a Cecília apontou quando mencionou a política, a dívida externa... Isso tem a ver com a culpa que toda a Europa carrega hoje. A gente esbarra nela em toda parte... A culpa está na porta da Europa, e a imigração já chegou à porta da Europa há muito tempo. Essa imigração em massa, quando ocorre, não é voluntária, não é uma coisa do tipo “eu quero ir para a Europa”. Essas pessoas estão acudadas e elas são dignas, elas precisam de um lugar para viver e trabalhar. Entretanto, a Europa precisa ver a sua posição diante dessas vítimas, e reconhecer que ela própria foi o algoz daquela gente. Fico pensando muito nisso.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Lúcia, eu li recentemente seu depoimento para a Comissão da Verdade.⁴⁹ É um depoimento muito emocionante, muito difícil, que registra uma dor muito intensa. Essa memória da tortura está presente em três filmes seus de forma muito marcante, explícita. Está em *Que bom te ver viva*, em *Quase dois irmãos* e em *A memória que me contam*. Mas há diferenças importantes na abordagem dessa memória da dor nos três filmes. Quando você se volta para esse período da luta armada, no *Quase dois irmãos*, a imagem, você tem um olhar que eu chamaria de sociológico... A questão da luta de classes está muito explícita no *Quase dois irmãos*. O filme contrapõe duas trajetórias, um personagem branco e rico, outro negro e pobre: a questão da origem social está muito marcada ali, ela é amplamente discutida e, na hora da prisão, isso faz a maior diferença. Faz diferença no tratamento do preso, na perspectiva de futuro. Ali está a memória da dor tratada por esse viés sociológico. Em *Que bom te ver viva* e *A memória que me contam*, a abordagem é mais afetiva. O que está em questão é uma perspectiva de classe média mesmo, de saber como a classe média entrou naquilo. E você vai tratar das mortes, de quem não sobreviveu, de quem ficou no meio do caminho. A memória dessa dor é uma memória da perda, é uma memória da não perspectiva, de um futuro do pretérito, do que não é mais possível. As duas questões nascem do presente, mas a forma de tratar essa memória é diferente. Eu queria que você comentasse essa diferença.

LÚCIA MURAT: Eu acho que o *Quase dois irmãos* e o *Memória* partem de situações diferentes, e por isso eles são abordados de maneiras diferentes. Os dois

49 Comissão Nacional da Verdade foi a comissão de sete membros, instituída em novembro de 2011 pela presidente Dilma Rousseff, para investigar graves violações de direitos humanos cometidas, entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988, por agentes públicos ou pessoas a seu serviço, com o apoio ou no interesse do Estado brasileiro. A Comissão realizou mais de cem audiências públicas, identificou 434 mortes ou desaparecimentos no período investigado, apontou 377 agentes públicos com diferentes graus de envolvimento nas violações de direitos humanos e concluiu seu relatório em 10 de dezembro de 2014.

partem do presente, partem de situações pessoais. O *Quase dois irmãos* parte da situação de ver as meninas de classe média subindo o morro, daquele medo de, de repente, você se sentir do outro lado. Eu não queria me sentir do outro lado. Eu sempre fui do lado dos oprimidos e, de repente, eu estava do lado da classe média aflita, tentando proteger uma garotinha, porque ela poderia ser estuprada na favela. O que me levou ao filme foi ver pessoas muito próximas, jovens de classe média, subindo o morro para ir a bailes *funk*, e começando a se relacionar com jovens traficantes. Então, foi essa angústia de perceber que, de repente, eu poderia ter virado de lado, de questionar o que eu estava fazendo, foi isso que me fez fazer o filme. Eu acho que tem um viés sociológico mesmo, porque é essa pergunta: “De que lado eu estou? Eu tenho que me posicionar aqui? Por que eu estou fazendo isso?” Eu fiz isso, claro que eu fiz isso, eu pego a menina e digo para ela: “Não, não pode subir morro assim, você tem que fazer isso, tem que fazer aquilo”. Você vai lá e protege sua filha e aí você se pergunta o que é que você está fazendo. Então, foi isso que me fez fazer o filme.

O filme *A memória que me contam*, na verdade, é o *Que bom te ver viva* vinte anos depois... Ele fala sobre perda, fala sobre essa vivência de geração, essa vivência que como grupo nos persegue eternamente, por mais que passe o tempo. E, ao mesmo tempo, ainda assim, o tempo passa. Então, obviamente, eu acho que a força do *Que bom te ver viva* é a força de uma raiva, de uma agressividade muito grande, que está representada nos textos falados pela Irene Ravache. A prisão e a tortura eram coisas muito recentes. Eram tão recentes que, quando eu fiz o *Que bom te ver viva*, recebi ameaça por telefone. Quer dizer, ainda era uma coisa muito recente. No Brasil é tudo muito lento, a gente só agora, cinquenta anos depois, está criando uma Comissão da Verdade para apurar os casos de tortura, assassinato e desaparecimento durante a ditadura. Aqui é tudo muito lento mesmo. Apesar de o filme ter sido lançado em 1989, quase vinte anos depois de eu ter sido torturada no DOI-Codi⁵⁰ em 1971, eu ainda recebia ameaças anônimas. Quando eu comecei a fazer o filme, em 1988, eu recebi telefonemas de ameaça. Vocês esquecem que, embora haja livros de história que digam que, teoricamente, a ditadura acabou em 1984, muitos dos militares que participaram dos porões da tortura estão por aí.

ALGUÉM DA PLATEIA: Estão até hoje.

LÚCIA MURAT: Estão até hoje, a verdade é essa, estão por aí até hoje. Hoje eles não me telefonam com ameaças, mas mandam recados em páginas do Facebook

50 Departamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna, DOI-Codi, órgão responsável pela repressão e tortura durante a ditadura civil-militar de 1964 a 1984 no Brasil.

para todos os que criticam a repressão, a tortura, a ditadura. Estão reunidos em grupelhos na internet. Eu acho que o *Memória...*, filmado 25 anos depois de *Que bom te ver viva*, tem um outro olhar. Não é que eu veja de outra maneira aquilo tudo que passou, mas eu vejo com outra afetividade, digamos assim. Acho que ali tem um grau de nostalgia daquela vontade de lutar, tem um grau de afeto para minha geração, tem menos raiva de tudo o que aconteceu. É impossível para mim ficar presa ao passado. Depois disso eu tive filho, depois disso eu construí minha vida no cinema. Eu me lembro que, no depoimento que dei para o Museu da Imagem e do Som, alguém me perguntou: “Você se considera cineasta?” E eu respondi: “Eu não me considero cineasta, eu me considero uma sobrevivente”. Eu me lembro tão bem disso. Foi um depoimento feito em 1992, logo depois do lançamento de *Que bom te ver viva*. É algo sobre o que eu me sinto eternamente em dúvida... Hoje eu finjo que sou cineasta, pelo menos assim, diante do público. Então, é impossível você ter tido essa vida inteira, ter conseguido fazer isso tudo, e isso não dar a você uma relação mais afetiva, com aquela experiência dolorosa do passado. E o filme é sobre uma pessoa que não conseguiu sobreviver. O filme é uma homenagem a uma amiga querida⁵¹ que morreu, é dedicado a ela, é dedicado a uma pessoa que realmente não conseguiu sair daquele tecido de violência que nós todos vivemos, uma violência que imprimiram na gente.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Essa diferença está também nas imagens do filme. No *Quase dois irmãos*, as imagens da favela são quase que idealizadas, é como se você citasse os filmes do cinema novo que tematizavam a favela. Há, por exemplo, uma citação de Nelson Pereira dos Santos nas imagens de favela do *Quase dois irmãos*... Já no outro, *A memória que me contam*, há outro tratamento da imagem, muito mais afetivo; o ponto de vista é de quem está imerso naquela trama, naquela memória. Daí tantas cenas dentro d’água, que dão outro ritmo para a memória, mais lento, mais afetivo...

51 Sobre a amiga a que se refere a cineasta, Vera Sílvia Magalhães, e sobre como surgiu o desejo de fazer o filme, transcrevemos o comentário de Lúcia Murat no site da Taiga Filmes: *A primeira vez que pensei em fazer esse filme foi há mais de vinte anos. Vera Sílvia Magalhães, a quem o filme é dedicado, ainda era viva. E, como sempre acontecia quando ela ficava doente, o grupo de amigos que vinha da época da militância estudantil dos anos 60 se reunia na antessala do hospital à espera de notícias. Vera esteve doente inúmeras vezes. Além dos surtos em que sempre recordava as cenas de tortura, teve dois cânceres e muitos problemas decorrentes da sua saúde fragilizada. Dessa vez, ela deveria estar com 45 anos e quase morreu de uma infecção generalizada. E olhando aquele bando de amigos que conversavam e discutiam como se estivessem numa assembleia estudantil, tendo como grande elo não o cotidiano de cada um, mas a ligação com Vera, que vinha de um passado comum, foi que pela primeira vez pensei em fazer esse filme.* Disponível em: <<http://www.taigafilmes.com/memoria/memorias+a-memoria-que-me-contam.htm>>.

LÚCIA MURAT: Eu concordo, sim. *A memória que me contam* é um filme esteticamente muito mais trabalhado na direção dessa memória afetiva. A estética do filme se dá muito em função disso. A gente teve muitas reuniões – eu, o diretor de fotografia, o diretor de arte, a equipe técnica – exatamente para trabalhar essa linguagem cinematográfica, para pensar como contar aquela história por meio de imagens do afeto. No caso do *Memória*, houve uma participação que eu acho muito legal do Bill, Guillermo Nieto, que é um fotógrafo argentino. O filme era uma coprodução Brasil-Argentina. E o Bill tinha toda essa experiência das histórias da Argentina, que é uma experiência muito próxima da nossa também. Foi ele que propôs aquele tratamento da imagem. Eu tinha a ideia de um filme quase todo passado em interiores, com muitas superfícies que produzissem reflexo. E ele trabalhou muito para chegar àquele resultado estético. Eu queria muito a água, eu falava sobre incluir ambientes com água, ter muitas imagens dentro d'água. Por que água? Porque água é memória, e na memória a gente não tem nada nítido. Então, o filme tem esse tom de água, esse ritmo da água, do mar... A gente incluiu água em quase todas as cenas... A câmera observava o copo com água na frente das pessoas falando, na mesa do restaurante, na cama do hospital... Tinha cena de cachoeira, de praia, de banho de mar... A gente queria muito ter essa imagem não muito nítida... A água traz isso, uma textura diferente da imagem, uma percepção que não é muito nítida. O filme começa dentro d'água, e foi um caos filmar aquela cena. Imagina a coitada da atriz principal do filme, Simone Spoladore, horas e horas dentro d'água... Foi uma filmagem muito difícil. Eu tive a ideia e depois ficou todo mundo louco para realizar aquilo... No *Maré*, há uma cena em que a gente teve que fechar a Linha Vermelha para filmar... Imagine – uma das vias de maior movimento do Rio de Janeiro. E quando eu vi aquele bando de caminhões fechando a Linha Vermelha, de frente para uma gigantesca favela, eu pensei: “Que loucura!” Na cena de abertura de *A memória que me contam*, com a Simone Spoladore dentro d'água, ouvi um dos atores, o Otávio Augusto, dizer: “Você é louca, isto é uma loucura! Você inventa a cena, e no papel é muito fácil fazer, mas e agora?” Foi mesmo uma loucura, ela tinha que interpretar debaixo d'água, tinha que ficar lá para a câmera filmar o corpo imerso... Havia um mergulhador ao lado da Simone com oxigênio, ele punha o oxigênio, e ela tinha que ficar ali sofrendo... Aí, rapidamente, quando necessário, ela fazia um sinal, e a gente cortava. Vinha de novo o oxigênio, e ela dentro da água todo aquele tempo. Ela não podia ficar subindo para a superfície e descendo em seguida, porque aí a água ficava revolta, e a gente queria aquele tom de azul plácido. Foi muito difícil, a filmagem durou muito tempo. E tudo isso foi muito discutido. Cinema não é uma coisa feita no improviso, algo que acontece, e vamos lá, basta ligar a câmera e filmar. Não é assim no cinema. Isso é televisão, que é uma indústria. Cinema

é uma coisa muito discutida por todo mundo que participa do filme. Como eu disse, é uma arte de equipe mesmo, depende da contribuição de cada um. Você tem uma ideia, você tem um conceito, o diretor de arte vem com outra ideia, o ator diz mais alguma coisa, e a gente tem essas reuniões intermináveis para tentar prever tudo o que pode acontecer na filmagem. Tudo começa muito tempo antes de filmar, aí o roteiro vai se aprofundando, e a gente vai criando possibilidades. O *Memória* tinha essa proposta de ser algo meio impreciso, de ser memória mesmo, com falhas, com interrogações, com afetos. É um filme feito justamente porque passou muito tempo daquilo tudo que se viveu.



Lúcia Murat. *A memória que me contam*, 2012. Still de cena com Simone Spoladore. Acervo Taiga Filmes

MARÍLIA SOARES MARTINS: Arjan, eu tenho a maior curiosidade de saber como é a recepção afetiva dos seus trabalhos. Quando digo afetiva, eu me refiro à opinião da sua família, da sua filha, dos seus amigos, não a do grande público ou dos seus professores que adoram você, como todos os que estão aqui já falaram.

ARJAN MARTINS: Minha filha tem 17 anos e estuda piano. Ela tem sido uma das minhas grandes interlocutoras. Mas, apesar desse olhar mais familiar, quem constrói o que eu faço é o próprio trabalho. A família frequenta o ateliê e se sensibiliza. E eu sei que esse olhar sensibilizado, comovido, vai para além desse olhar familiar. No MAM, eu vi pessoas com lágrimas nos olhos, emocionadas diante do meu trabalho. E não eram apenas pessoas negras; o público em geral

se identificava, decodificava o que via, e havia aquela coisa mnemônica, sei lá. Uma pessoa branca pode ter sido amamentada por uma babá negra, por exemplo. Então, ela pertence à casa do senhor, está do lado do patrão, mas, como foi amamentada pela babá, entende o olhar da escrava e se sensibiliza com a violência contra os negros. Essas imagens sensibilizam pessoas que não necessariamente se encontram na estrutura familiar nuclear. Esse olhar comovido eu percebo também fora desse lugar da família, é um olhar para o trabalho. Minha família gosta do meu trabalho, minha filha frequenta minhas exposições. Eu não tenho muitos familiares que frequentem o ambiente das artes visuais. No meu público, apesar de a arte que realizo ser horizontal, ainda vejo pouco a presença do negro. Nas exposições, não há público negro, quase não há... Mas existe esse olhar sensível do igual, daquele que compreende aquela violência. Gosto de ver minha filha nas minhas exposições, mas minha filha é uma mistura também, porque a mãe é italiana... Então, ela tem um pouco dessa herança pregressa de família de ex-escravos e tem também a herança de famílias europeias, que chegaram ao Brasil vindas da Itália, no início do século XVIII.

LÚCIA MURAT: E a sua mãe?

ARJAN MARTINS: Minha mãe vive um encanto com relação ao meu trabalho, ela adora, ela quer um trabalho meu. Eu digo para ela: “Isso aqui tudo é seu, mãe, você escolhe o que quiser”. Claro, tudo isso que eu sou vem da dona Liège. O artista tem esse olhar muito sensível para o que está no seu entorno, e esse olhar não vem só da família. É um olhar que presta atenção no público, em tudo aquilo que está no entorno do trabalho. Eu tenho atenção para esse público de arte. Eu acho que em família o olhar vai se formando, vai aprendendo; mas, depois, o olhar do artista é o trabalho que constrói.

FERNANDO CODEÇO: Acho que você podia falar um pouco, Arjan, um pouco mais sobre esse embate que é o seu trabalho. Seu trabalho tem uma carga expressivista, digamos assim, de um embate com a imagem, que traz essa carga interior do artista. Eu fico pensando nesse embate e na verdade do elemento narrativo e figurativo que aparece nas suas obras. Seu trabalho não cai puramente nesse lugar do narrativo, mas eu acho que esbarra nisso e depois vai além. Vai talvez para um lugar em que a gente pode escapar justamente ao que poderia expressar com palavras. Seu trabalho é evidentemente pintura. Eu queria talvez que você pudesse falar desse embate, como ele aparece para você, se aparece, em relação à sua própria história, à sua própria vivência. E então, nesse ponto, talvez essa pergunta possa se desdobrar para a Lúcia, se ela quiser falar de como a vivência entra no trabalho e como é o trabalho como vivência. Claro que vocês são duas figuras que têm histórias pessoais muito fortes.

ARJAN MARTINS: Existe um pensamento que orienta meu trabalho; num certo momento, esse pensamento se cristaliza e o passo seguinte é materializar essa ideia. Ou seja, atualmente, quando eu chego a um quadro, não estou destrambelhado diante de uma superfície neutra, eu já não chego assim tão atabalhado até ela. Eu sei mais ou menos o que vou fazer. Eu criei uma estratégia para abordar um quadro, antes de avançar e anexar milhões de coisas. Senão fica aquela coisa perdida, de ter que tirar gorduras. Eu não tenho hoje a preocupação de ter que ficar muito tempo em um trabalho, porque esse muito tempo já está aí, são vinte anos trabalhando dia a dia. Então, eu não quero mais sofrer com os trabalhos. Por isso, conceitualmente, já resolvi o que eu quero realizar plasticamente, e isso deixou de ser uma coisa tão aflitiva, tão sofrida, ou algo que eu possa exteriorizar sem saber se estou me expressando como gostaria. Hoje, creio que adquirir algum domínio, mas também me preocupa como isso vai atingir cognitivamente meu interlocutor. Não me basta apenas a imagem pela imagem, o que me interessa, sim, é devolver o embate para o interlocutor, para que ele passe a conviver com esse embate, e então ele pode cessar para mim. Já sofri muito em alguns quadros, foi importante apanhar muito em cada tela, foi importante para chegar a esse momento da distância, do recuo, da aceitação da mancha, da aceitação do erro, da aceitação do inacabado. Esses são meus embates atualmente: mais tinta, menos tinta, completo o desenho, não completo... Eu acho que a cena contemporânea contempla uma pluralidade de meios e procedimentos, e isso foi alargando também minha engenharia mental, que foi sendo adquirida ao longo do tempo. O que pintar eu já descobri, e está sendo uma experiência boa, porque não é uma coisa apenas introspectiva, é uma questão que eu divido com as pessoas. Eu acho que minha pintura está se fazendo por esse caminho, ela vai se afirmando por esse risco.

FERNANDO CODEÇO: O elemento vivencial da sua experiência, da sua história, entra nesse embate?

ARJAN MARTINS: Sim. O elemento pessoal está sempre na obra; eu vou me ombreando a mim mesmo, à minha história e, quando eu olho para o lado, para a minha referência, eu percebo que estou no centro disso.

LÚCIA MURAT: Eu acho que continua muito difícil fazer um filme. Talvez seja mais cômodo atualmente, talvez hoje eu não precise sair correndo para vender um carro. Cinema implica dinheiro, então tem gente aumentando ou abatendo suas dívidas, tem esse componente que faz parte do trabalho. Hoje, minha situação é mais cômoda. Mas eu acho que a inquietação, a sensação de medo imenso do que vai sair no filme, o que vai ter ali na hora do corte final, isso eu acho que não mudou muito não. E talvez eu precise que o medo exista, porque, se ele não existisse, talvez eu não conseguisse mais me arriscar, trabalhar, etc. e tal. E é isso:

eu acho que o processo do cinema não é um processo individual, é coletivo. Quer dizer, eu tenho a primeira ideia, aí vem a pesquisa, de repente, eu trabalho junto com outro roteirista e, de todo modo, eu sempre retrabalho meus roteiros; tem mais pesquisa, entra a direção de arte, entra mais pesquisa, surgem mais ideias, aí aquilo vai se desenvolvendo, até a produção, a filmagem, a montagem... É um trabalho muito longo; o processo de um filme é muito longo. E sempre, no meio do caminho, pode mudar tudo, quando chega a filmagem, você muda o roteiro mais uma vez, tem segundas ideias, altera cenas e diálogos e personagens, depois, na edição, surgem ainda mais ideias, e então já é um terceiro filme o que você está fazendo. O processo é longo até estar pronto, até fazer o lançamento. E quando está pronto, eu não vejo mais. O filme ganha o mundo.

CLÁUDIA SALDANHA: Arjan, desde o dia em que conheci você, sempre me impressionou essa característica do seu trabalho, que é o desenho. Pelo menos durante um bom tempo, hoje nem tanto, você teve no desenho a sua escolha, era a sua linguagem preferida, a sua ferramenta de trabalho, talvez. E isso é muito interessante numa época em que os artistas, pelo menos lá no Parque Lage, optam por outro tipo de linguagem. Há muita gente fazendo vídeo, muita gente fazendo instalação, performance, fotografia. Mas você sempre foi aquele cara que perseguiu o desenho, pelo menos no início da sua carreira. Elizabeth Jobim deve saber melhor, porque ela acompanhou você de perto desde o começo. E eu acho isso sensacional, esse viés expressionista do seu trabalho. Acho que é uma coisa única, singular, nesse momento em que a gente vive. Gostaria de entender de onde veio isso. Você disse que não tem referências. Talvez você não tenha referências personificadas num ou noutro artista, mas quem sabe as suas referências estão no lugar onde você pescou esse seu desenho, essa sua vontade de desenhar.

ARJAN MARTINS: Quando me aproximei do desenho, foi por uma necessidade de expressão. Mas, nessa necessidade de expressão, surgiu também uma pergunta, eu queria saber o porquê: que linguagem é essa, que expressão seria essa? E meu suporte prático, nesse sentido, foram os livros de anatomia. Comprei alguns atlas, eu os pesquisava exaustivamente e continuei pesquisando durante muito tempo. Em seguida, quando eu já estava me desligando da Escola de Artes Visuais, dei continuidade a essa pesquisa, que culminou na minha primeira individual, no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, em 2002, onde apresentei uma sala com cem desenhos em formato A3. Eram temas relacionados ao corpo humano, à anatomia, e eu visitava, nesses desenhos, praticamente todos os órgãos humanos. Então, o desenho foi uma necessidade de expressão e de pesquisar na prática o que eu não conhecia. Eu ainda não conseguia fazer essa experiência na pintura. E o desenho foi me dando um pouco mais de segurança para eu poder arriscar outros procedimentos, para poder arriscar outras práticas. E eu venho,

atualmente, na minha produção, retomando a linha, retornando ao desenho. O desenho sempre volta para a gente. Às vezes congela, passa um tempo e volta, aí você não tem tempo porque já está fazendo outra coisa. O desenho é uma prática que para mim não tem prazo de validade. Acho que ela vai ser uma constante no meu trabalho, na minha produção. É uma necessidade de expressão que não descarto para adotar uma linguagem de apropriação da indústria computacional, por exemplo. Eu vejo alguns amigos, colegas *designers* atuando com ferramentas de computador para aplicar ao desenho. Cheguei a recorrer a algumas dessas ferramentas. E atualmente as minhas telas têm sido realizadas a partir de um celular, porque meu computador está quebrado. A partir de uma imagem que eu extraio da tela de um celular pequeno, eu faço a tela. Isso exige certa acuidade visual para lidar com o espaço. Porque muda a relação espacial. Eu sempre procuro me impor dificuldades. Os barcos não foram construídos à toa, eu os inverti, eu inverti o desenho para poder exercitar um outro lado do cérebro. Eu pensei: vamos colocar o desenho de cabeça para baixo, você vai desenhar esse barco de cabeça para baixo. E eu fui tomando gosto por isso, fui tomando gosto por esses desafios. Eu adquiri certa facilidade na prática do desenho. E, então, essa facilidade começou a me assombrar, e comecei a desenhar com a outra mão, para ver se não ficava tão viciado. Eu quero ter distância de vícios. Esses macetes, essas coisas, eu tento sempre descartar quando percebo que estou dominando aquilo. Eu começo a me preocupar. Eu gosto do risco, do espontâneo, daquela coisa que o interlocutor percebe e também constrói mentalmente. É quando o público pensa: “Eu poderia finalizar aquele quadro, aquele cantinho do quadro do lado esquerdo, ou direito”. E há isso em quadros que eu vi quando visitei a National Gallery em Londres. Eu vi *A execução de Maximiliano*, de Édouard Manet, por exemplo, que é um quadro que tem seus interstícios esquerdos e direitos inacabados. E é um quadro incrível. Eu vi quadros inacabados de John Singer Sargent, na Tate Britain, que são fabulosos. Então, não faz sentido quando recebo comentários como “esse quadro está acabado?” Isso depende da capacidade de cognição de quem está ali vendo o quadro. Às vezes o cara é limitado, ou está fechado no moderno, não conseguiu avançar, desenvolver outra prática do olhar, não consegue ver as coisas de modo novo.

CADU: Você se lembra quando a gente ia para o Instituto Goethe e alugava uns VHS, e começava a ver os primeiros quadros de Georg Baselitz⁵² girando de cabeça para baixo, e a gente dizia: “Não é possível isso...!” Era difícil até para a gente entender, lembra?

52 Georg Baselitz (Hans-Georg Kern), artista plástico nascido em 1938, cuja representação das figuras de cabeça para baixo se tornaria marca inconfundível de sua obra.

ARJAN MARTINS: Pois é... Nosso olhar ainda é um pouco condicionado a umas práticas conservadoras, que nos levam a bloquear uma área do cérebro que permite arriscar um pouco mais, e pensar “bem, esse é o Baselitz, ele inverteu a figura humana, ele fracionou totalmente a figura humana, ele inverteu, colocou o tronco lá em cima, o pé no meio e aquelas coisas todas”. Baselitz conseguiu olhar, entender esses procedimentos, mas isso aconteceu no momento em que, na cena contemporânea, se arriscava tudo e, de certa forma, também tudo se validava, e era saudável arriscar, e até hoje isso vem ganhando seus desdobramentos. Eu, sinceramente, gosto de ver esses filmes, esses do Baselitz, como aquele da querela de quadros, alguém lembra? É um vídeo interessantíssimo com Georg Baselitz e Donald Judd brigando por lugares, esses dois lugares-tenentes da história da arte. Ao lado de Baselitz, há outros artistas que arriscaram muito. Então, esse olhar para o que há em torno do Baselitz significava risco para mim, eu também estava interessado nos riscos. Quando eu comecei a inverter as caravelas, eu pensei menos no Baselitz e mais na minha história, na nossa história. O Baselitz reeduca um olhar, ele ensina.

CADU: É uma imagem que já estava na nossa memória há uns dez anos e a gente estava entendendo e aceitando, aprendendo a apreciar arte. Eu me lembrei dessas tardes em que a gente ia assistir a filmes de arte, de Anselm Kiefer, de Georg Baselitz, de Jean-Michel Basquiat⁵³... E a gente vai incorporando isso ao vocabulário de trabalho lentamente, não como referência direta, mas como algo que está em nós, assim como você fez ao chamar de *Turner Prize* um trabalho seu, 15 anos antes de ir para Londres.

ARJAN MARTINS: E antes de construir as caravelas.

CADU: Exato. A arte é algo que vai se anunciando com uma estranha circularidade. Mas a gente não detém essa capacidade de antecipar o futuro...

CLÁUDIA SALDANHA: Lúcia, eu gostaria de saber a sua opinião sobre a pirataria. Eu vi aquele filme do Walter Salles Jr. sobre um diretor chinês, um documentário chamado *Jia Zhangke, um homem de Fenyang*. E ali tem uma cena muito interessante em que Jia fala do tempo em que seus filmes foram proibidos na China. Um dia, ele esbarrou num camelô na rua e viu que o camelô tinha todos os filmes dele para vender. Ele conferiu a lista, viu que estava faltando um, e

53 Jean-Michel Basquiat (1960–1988) nasceu em Nova York, filho de imigrantes, pai haitiano e a mãe porto-riquenha. Foi uma das figuras-chave da cena artística nova-iorquina dos anos de 1980, junto com Keith Haring e Andy Warhol. Autodidata começa a grafitar, por volta de 1977, frases, poesias e aforismos nos muros de prédios abandonados de Lower Manhattan, sob o codinome de SAMO. Em 1981 “mata” seu *alter ego* e passa a trabalhar com desenhos, pintura, colagens, produzindo bricolagens com materiais encontrados nas ruas e no ambiente urbano. Morreu tragicamente de *overdose* de heroína com apenas 27 anos, quando seu trabalho alcançara reconhecimento internacional.

resolveu perguntar por aquele. O camelô então responde que vai conseguir o filme que falta e pede para o Jia voltar às duas da tarde. Ele voltou e viu que o camelô já tinha uma pilha daquele filme para vender... Aquele mesmo filme que era proibido na China. Sem querer fazer uma análise da China, que eu acho que não é o caso aqui, eu queria saber a sua opinião sobre essa questão da pirataria, que é internacional e é uma coisa fascinante.

LÚCIA MURAT: A pirataria veio com essas mudanças tecnológicas todas. Ela praticamente se instala com o DVD, que torna muito fácil você copiar um filme... E depois vai para a internet. Então, surgem duas questões. Uma é a questão sociológica mesmo: a pirataria existe em países que são censurados, e vem como resposta à censura, ou em países muito desiguais no acesso à cultura, como o Brasil e como a América Latina como um todo, porque é uma forma muito barata de ver filmes. A gente brinca dizendo que cinema de autor não é pirateado... É raro encontrar um filme de autor pirateado. Piratas gostam de *blockbuster*. Essa briga contra a pirataria é da grande indústria de Hollywood. Ou de filmes que se aproximam do modelo de Hollywood. Eu me lembro que *Quase dois irmãos* foi pirateado porque tinha Comando Vermelho na história... Ele passou a ser chamado de *Tropa de elite 3*. Você comprava *Tropa de elite 3* e era o *Quase dois irmãos*. A pirataria segue a lógica do mercado, tem a lógica do *blockbuster*. Não é a lógica do cinema de autor. Quando eu enveredei por um cinema que se aproximava do cinema de ação, meu filme foi pirateado e vendido como *Tropa de elite 3*... E a gente brincava que o grande sucesso era ser pirateado... Na Europa não tem filme pirata, na França não tem, na Suécia não tem, não existe isso por lá. E agora o DVD praticamente acabou. Existem uns tantos na Livraria da Travessa para a elite ficar satisfeita e ter uns filmes na prateleira da estante, em casa. Mas, como suporte, o DVD acabou. O que existe hoje é a pirataria de vídeo, pirataria pela internet, em *sites* como o Youtube, o Vimeo, etc. e tal. Os jovens estudantes veem muitos filmes piratas. Eu tenho amigos que dão aula em faculdade de cinema, e os jovens que estudam cinema pirateiam mais do que vão a uma sala de cinema, pirateiam na internet. Eu, por exemplo, não consigo fazer isso, não tenho saco para ficar vinte horas baixando um filme. Obviamente, eu compro o filme... Mas essa preferência dos jovens pela pirataria também tende a terminar, na medida em que o VOD se instale, na medida em que o país consiga diminuir as desigualdades e permitir o acesso das pessoas ao cinema por um custo muito baixo. É óbvio que eu prefiro que meu filme se pague com milhões de espectadores de um canal na internet e que ele passe bonito, assim como eu fiz. É melhor do que ver o filme pirateado, todo ferrado. A grande questão tecnológica toda é que o ato de filmar se torna democrático e o modo de ter acesso ao audiovisual é democrático.

O audiovisual, hoje, vai do celular à câmera mais profissional do mercado. E essa mudança tecnológica está transformando tremendamente o audiovisual. Essa nova tecnologia está permitindo, no caso brasileiro, com essa política de inclusão do acesso, que vídeos os mais diversos, dos mais diversos formatos, venham de outras comunidades, com outro olhar, o que é extremamente interessante. E isso não tem nada a ver com pirataria, tem a ver com possibilidade de criação através de um movimento tecnológico que permitiu uma democratização do ato de filmar uma imagem.

ELIZABETH JOBIM: Eu vou falar um pouquinho da minha experiência com o Arjan, que eu conheci há bastante tempo. Primeiro, eu acho que é uma coisa muito legal a gente estar aqui, podendo falar do Arjan, que tem um trabalho muito bacana, que conquistou muita coisa, mas não tem ainda uma inserção acadêmica... É muito bacana a gente estar pensando o trabalho do Arjan aqui neste lugar, na Fundação Casa de Rui Barbosa. Eu conheci Arjan no Parque Lage. Quando voltei dos Estados Unidos, eu queria dar aulas. Eu tinha feito um mestrado nos EUA e tive a oportunidade de oferecer um curso livre na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Arjan já estava lá e já tinha feito alguns cursos, e perambulava pelo parque com os maravilhosos pães integrais que ele fazia em casa.

ARJAN MARTINS: Eu era um padeiro *flâneur*.

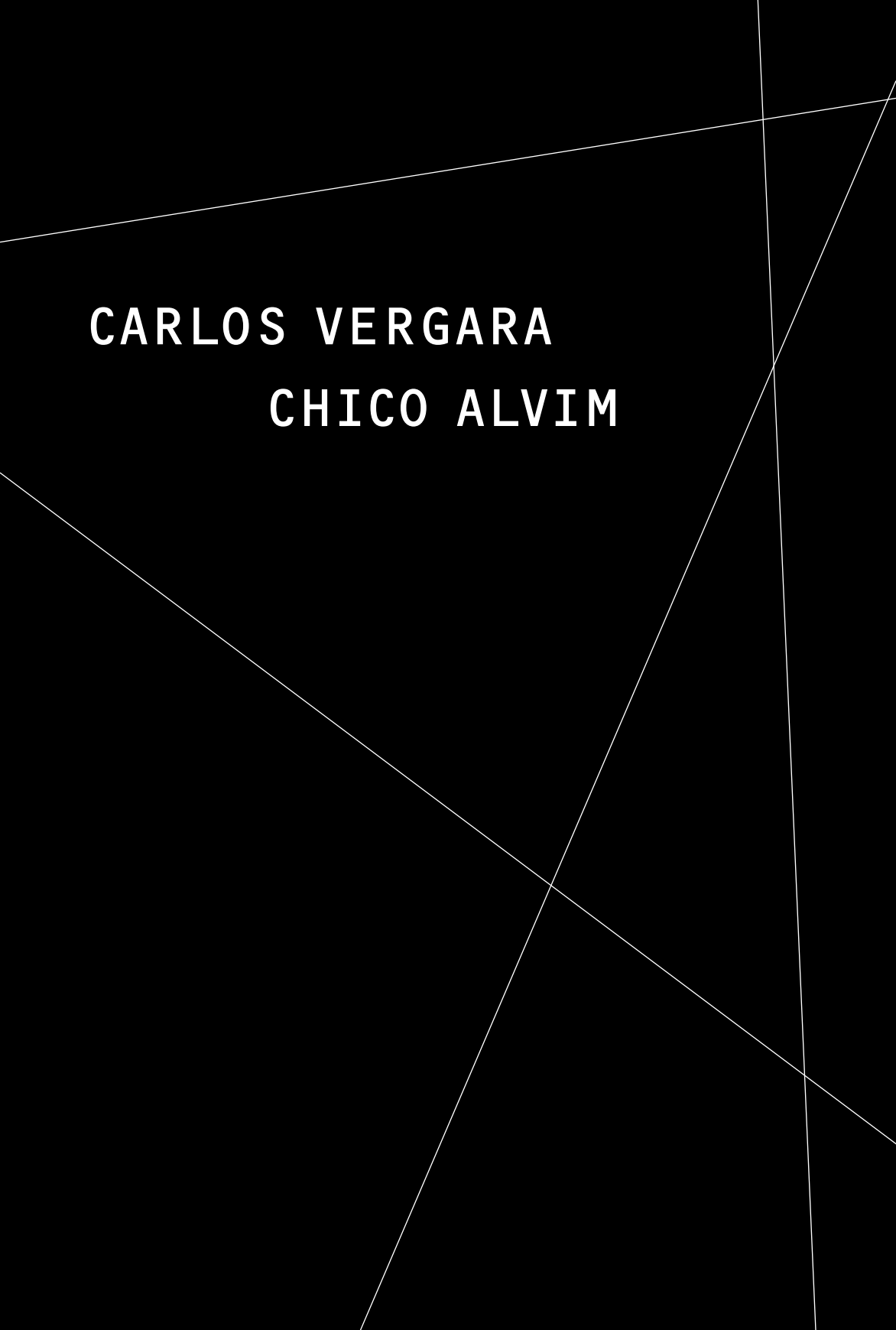
ELIZABETH JOBIM: Arjan fazia pão para vender. E pagava as aulas com os pães. Desde o início, tinha um talento incrível, especialmente nesse seu modo de tratar os suportes materiais. Ele pegava papelões na rua e madeiras descartadas e, nesses materiais, usava pigmento xadrez, tinta de parede, cola, não sei mais o quê... E ele sempre entendeu como usar tudo isso a seu favor, e essa diversidade de materiais era uma coisa que aparecia naturalmente, ele entendia isso. Nunca olhei um trabalho do Arjan e pensei: “Puxa, ele podia ter dinheiro para comprar uma tinta melhor...” O trabalho incorporava aqueles materiais de um modo muito legal. E a outra coisa importante é que ele sempre teve um interesse incrível por tudo o que a gente discutia e depois se informava melhor... Enfim, ele tem uma aproximação erudita da história da arte, estudou muito, viu muita coisa... Os suportes que ele usa – primeiro, papelão e madeira; depois, a tela, e finalmente o muro da cidade – servem para um diálogo que ele mantém com o que há de tosco nesses materiais. Tudo serve ao tipo de trabalho que ele faz e revela vários níveis de significado. Então, além dessa coisa técnica, há as temáticas que ele trabalha. Inicialmente, seu trabalho era mais abstrato; depois, começaram esses livros de anatomia e as citações em latim e os nomes em latim dessa anatomia e o interesse dele por todo tipo de pintura. Arjan fazia diversos cursos de história da arte lá no Parque Lage, além dos cursos de pintura. Mas o que eu acho especial nele é que tudo que ele pega, tudo o que aprende, ele vivencia

e transforma numa arte dele. Todas essas referências que ele tem são digeridas de uma maneira que fala dessa condição de adversidade que o acompanha. A adversidade dá uma liberdade incrível para o Arjan. Nós, brancos da elite, que estamos aqui, nos aproximamos da história da arte de modo diferente do Arjan. O que ele faz como artista é revivenciar praticamente toda a história ocidental de maneira muito pessoal, é isso o que ele faz. Quando ele faz essas referências, elas não são referências vistas distanciadamente, uma coisa puramente pós-moderna. Ele transforma cada coisa dessas numa coisa dele. E eu acho também muito interessante o fato de que recentemente ele pegou referências de Debret,⁵⁴ dessa iconografia do negro e da escravidão, que tomou como questão, depois de já ter amadurecido seu trabalho por algum tempo. Isso também é muito positivo, porque ele não é um artista que trata apenas dessa temática, há muitas outras mudanças acontecendo no trabalho dele, no trato com a linha, a forma, o material, etc. Arjan, você gostaria de comentar essas mudanças?

ARJAN MARTINS: Eu tenho que agradecer à Beth por ela ter trazido algumas coisas que eu não consegui estender a vocês na minha fala. De fato, minha produção se estendeu por vários suportes, desde o papel, passando pela madeira, passando pelos muros sim, e a partir de todos esses materiais precários eu consegui me expressar. Na verdade, esse precário foi suficiente e interessante para que eu conseguisse me expressar. Eu não sei se, naquele momento, de posse de uma tinta sofisticada, eu teria o desprendimento que tenho hoje com minha pintura. Realmente, pó xadrez, papel da Rua Frei Caneca, madeira que eu encontrava no lixo, ou que embalava caixas eletrônicos, também serviram de suporte. Eu trabalhei aproveitando todos esses limites, todos os grampos, os carimbos, tudo se conjugava para construir a obra. Eu tinha essa facilidade, mas é o olho, o olho vai treinando. Eu queria agradecer de novo a você, Beth. E a todos que estão aqui nos ouvindo.

LÚCIA MURAT: Obrigada a todos, obrigada, Arjan, foi um prazer conhecer você.

54 Jean-Baptiste Debret (1768–1848), pintor e desenhista francês de formação neoclássica que produziu a mais famosa série de litogravuras com cenas da vida cotidiana brasileira, no século XIX, especialmente na capital do império, o Rio de Janeiro.

The background is a solid black field. It is overlaid with several thin, white, straight lines that intersect to form a series of geometric shapes, including triangles and quadrilaterals. One line runs diagonally from the top left towards the bottom right. Another line runs diagonally from the top right towards the bottom left. A third line is nearly vertical on the right side. A fourth line is nearly horizontal at the top. These lines create a dynamic, abstract composition.

CARLOS VERGARA
CHICO ALVIM

A reunião, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no dia 5 de julho de 2004, de dois criadores como Carlos Vergara e Chico Alvim, cuja trajetória artística, iniciada nos anos 1960, se deu em circunstâncias históricas semelhantes, às quais se mostraram capazes de responder reinventando, o primeiro, a própria pintura, e “encaminhando a imagem para áreas mais escorregadias da visão”, e encontrando, o segundo, no poema curto (diverso, no entanto, do modernista), uma contundência, uma violência elíptica e uma possibilidade de jogo mimético com a escuta urbana (e suas falas e seus fatos mínimos, triviais) e com as hierarquias e desigualdades estruturais brasileiras, elementos capazes de dar forma e tornar mais claramente apreensível uma rede complexa de significações histórico-sociais. Ampliando-se, assim, a visibilidade, como sugere Vergara, de certas “partes sutis do real”. Pois, diria Alvim, há parentesco entre palavra e pigmento, palavra e matéria bruta, palavra e o caudal do tempo, e se trata, nos dois casos, de “pegar”, de “segurar essa realidade, que é onde está a poesia” e onde está a arte.

Nesse sentido, em seu depoimento, Vergara privilegiaria um momento específico, nos anos 1980, de redefinição do próprio trabalho, quando, diante de forte sensação de exaustão dos meios expressivos que vinha empregando até então, decide colocar a sua pintura numa situação de estaca zero. O que o levaria, em 1989, à extensa pesquisa com pigmentos naturais em jazidas, em antiga mina de limonita, e com a fuligem das bocas de forno das fábricas de carvão de Minas Gerais, resultando na produção de uma série de monotipias, empregando telas de grandes dimensões embebidas com resina e prensadas sobre terrenos e fornos. Já nos anos 1990, trabalharia com impressões de pegadas de jacarés sobre tecidos deixados na beira do rio no Pantanal. E, em seguida, com várias séries, realizadas entre 1999 e os primeiros anos do século XXI, nas quais, por meio de pigmentos naturais e minérios, transferiria texturas para a tela, decalcando, por exemplo, os pisos de pé de moleque de diversas cidades históricas brasileiras. Ao longo dos anos, exploraria, também, impressões em formatos menores, lenços nos quais foi registrando territórios diversos – na Índia, na Capadócia, no Cazaquistão, em Londres, em São Miguel das Missões.

A prática da monotipia se tornaria fundamental, portanto, ao seu trabalho e, iniciada num momento em que buscou problematizar suas formas de exercício artístico, teria no “rastro”, na apropriação direta de vestígios do meio físico, fatores fundamentais de adensamento e reinvenção metódicos da pintura.

Também Chico Alvim sublinharia, ao longo do depoimento e da conversa (como se percebe, é claro, igualmente, em sua obra), o vínculo fortíssimo, no seu caso, da poesia com uma experiência concreta de absorção, com a possibilidade de incorporar matéria bruta, colhida em exercícios de aproximação e escuta e com uma refiguração atenta da língua popular, de falas e vivências próprias e alheias, próximas e anônimas. E com a produção, por outro lado, de uma dimensão de reflexão e distanciamento diante do que colhe, do que a vida traz, do que constrói, atuando, por meio de um uso calculado da elipse, no sentido de uma transformação desses pequenos recortes corais, dessas falas a rigor banais, em algo capaz de surpreender, em algo que desconstrói e fere seu reconhecível lugar social de extração.

Depoimentos

CARLOS VERGARA: Vou falar a partir de uma série de imagens, porque acho que, assim, é mais efetivo. Selecionei algumas de trabalhos que fiz de 1989 até hoje e pensei que talvez fosse interessante pensar também, ainda que rapidamente, sobre o que me levou a fazer arte. Porque foi de repente que, quando me dei conta, percebi que eu já estava fazendo arte. Dando uma olhada para trás, fico pensando no que, pessoalmente, me motivou, no que teria me determinado, quando ainda pequeno, a começar a desenhar. O pânico do tédio, o medo absoluto do tédio, essa é a resposta. Acho que isso se mantém, de alguma forma, até hoje.

O motor do meu trabalho sempre foi criar problema, uma circunstância, um procedimento por meio do qual eu possa averiguar, mergulhar nelas e tornar eloquentes as coisas banais. Quer dizer, o que eu faço é um pouco como o trabalho do poeta quando ele procura fazer as palavras alcançarem seu máximo rendimento. Por uma série de circunstâncias, mergulhei na questão dos minérios, dos pigmentos do Brasil. São apenas materiais, matérias, mas foi o trabalho a partir deles que me interessou. Ir buscá-los, correr atrás das situações, isso é muito interessante, nada entediante e, talvez por isso mesmo, é algo que me agrada muitíssimo.

Em 1989, meu trabalho tomou nova direção, porque tive a sensação de ele ter chegado a uma exaustão e de ter se esgotado a série realizada na década de 1980, na qual abandonei a figura e trabalhei numa “medição com cor” do espaço e da tela, dividindo-a por meio de diagonais paralelas e formando, assim, uma grade. No final dos anos 1980, decidi me colocar numa estaca zero. Porque era

necessário. Porque fazer pintura é realizar uma atividade que só não é anacrônica se estiver em si mesma uma aventura.

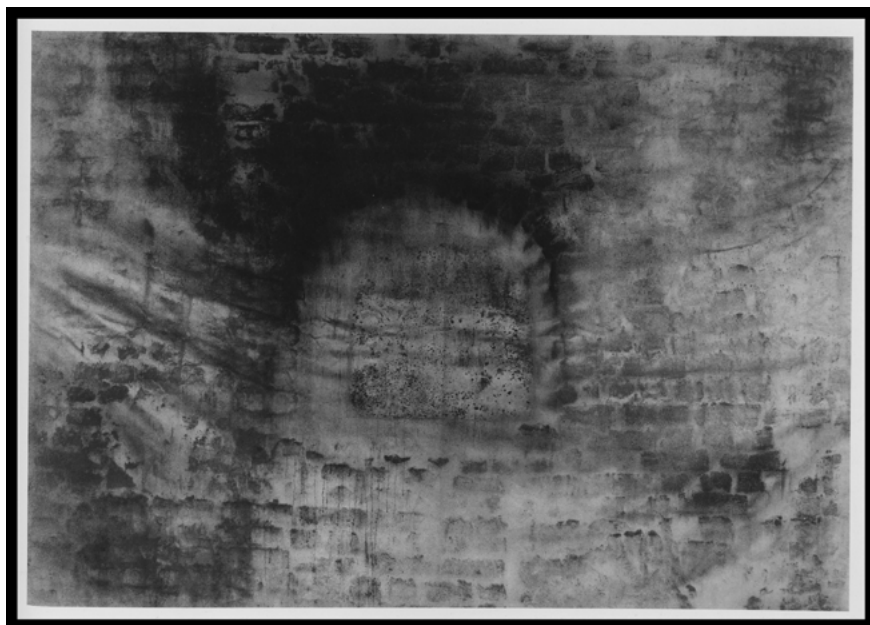
Foi nesse sentido que passei a revisitar as Minas Gerais dos óxidos de ferro, dos pigmentos. Fui para lá só com minha resina vinil e com as telas. E percebi que havia uma camada de pintura, resultante da moagem dos pigmentos, que se depositava sobre tudo e foi o que eu passei a procurar capturar com a tela.

Vou dar um exemplo de como se deu essa minha pesquisa. Na mina Conceição, da Vale do Rio Doce, que fica em Itabira, Minas Gerais, ocorre a formação de vários pigmentos de óxido de ferro. Numa das viagens a Minas Gerais, passando por Congonhas do Campo, encontrei uma equipe que estava restaurando os *Passos do Aleijadinho*. E descobri que os pigmentos de óxido de ferro, aqueles usados na pintura dos “Passos de Congonhas”,¹ são originários de uma região perto de Ouro Preto. Fiz, então, um resgate despretenhoso da história desses materiais com o objetivo de produzir uma tinta igual àquela adotada por certa pintura brasileira. Foi um grande prazer para mim, que venho do artesanato, operar com os mesmos pigmentos com que trabalharam Mestre Ataíde² e Aleijadinho³ nas pinturas das igrejas e na estatuária do período barroco de

-
- 1 Os *Passos da Paixão de Cristo* são cenas bíblicas compostas por esculturas e pinturas criadas no século XVIII por Aleijadinho com o auxílio de Manuel da Costa Ataíde e Francisco Xavier Carneiro, na cidade de Congonhas, MG. O complexo do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos é tombado pelo Iphan desde 1939 e, em 1985, passa a ser considerado Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=17243&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>>. Acesso em: 4 dez. 2014.
 - 2 Mestre Ataíde (Manuel da Costa Ataíde), nascido em 18 de outubro de 1762 na cidade de Mariana, MG, onde também faleceu em 2 de fevereiro de 1830, foi, ao lado de Aleijadinho, um dos maiores artistas do período colonial, constituindo, junto com os pintores Bernardo Pires da Silva, Antônio Martins da Silveira e João Batista de Figueiredo, o que ficou conhecido, na história da arte brasileira, como a Escola de Mariana. As primeiras obras realizadas por ele datam de 1781, quando realizaria trabalho de douramento e encarnação das estátuas de Aleijadinho para o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo. Em seguida, produziria, entre 1801 e 1812, as pinturas da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto; as do forro da capela-mor da igreja matriz de Santo Antônio na cidade de Santa Bárbara, em 1806; a pintura do forro da capela-mor da igreja matriz de Santo Antônio, na cidade de Itaverava, em 1811; pinturas na igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana, em 1823; e o painel *A última ceia*, no Colégio do Caraça, em 1828.
 - 3 Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, nasceu na década de 30 do século XVIII em Cachoeira do Campo, distrito de Vila Rica (Ouro Preto), MG, onde morreu em 1814. Filho de uma escrava com um mestre de obras e escultor, sobrinho de um entalhador, ainda bem jovem iniciou o seu aprendizado artístico. Na meia-idade desenvolveu doença degenerativa e foi perdendo os movimentos dos pés e das mãos, quando passou a trabalhar com ferramentas amarradas aos punhos e de joelhos, após perder os dedos dos pés. Entre seus trabalhos mais importantes, estão *Os doze profetas*, esculpidos em pedra-sabão, os seis passos da Paixão de Cristo, no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, e a igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência, projetada por ele

Minas Gerais. Porque a pintura no Brasil é inventada lá por Ataíde, no século XVIII, com os pigmentos e com a terra do local.

Quando visitei a mina do Cauê, em Itabira, pude ver o que é ali considerado lixo; pigmentos inacreditavelmente perenes são jogados fora. Foi desse material desperdiçado que passei a compor minha paleta, uma paleta absolutamente independente das lojas de tinta. Em Rio Acima, Minas Gerais, por exemplo, há uma verdadeira mina de amarelo, um ponto onde o amarelo tem um pigmento com 90% de pureza, é óxido de ferro puro e, no entanto, aquele material fica secando ali, de forma primitiva. Além de Minas Gerais, esse amarelo também pode ser encontrado na Turquia e no sul da França. E eu, outra vez, somei esse amarelo à minha paleta.

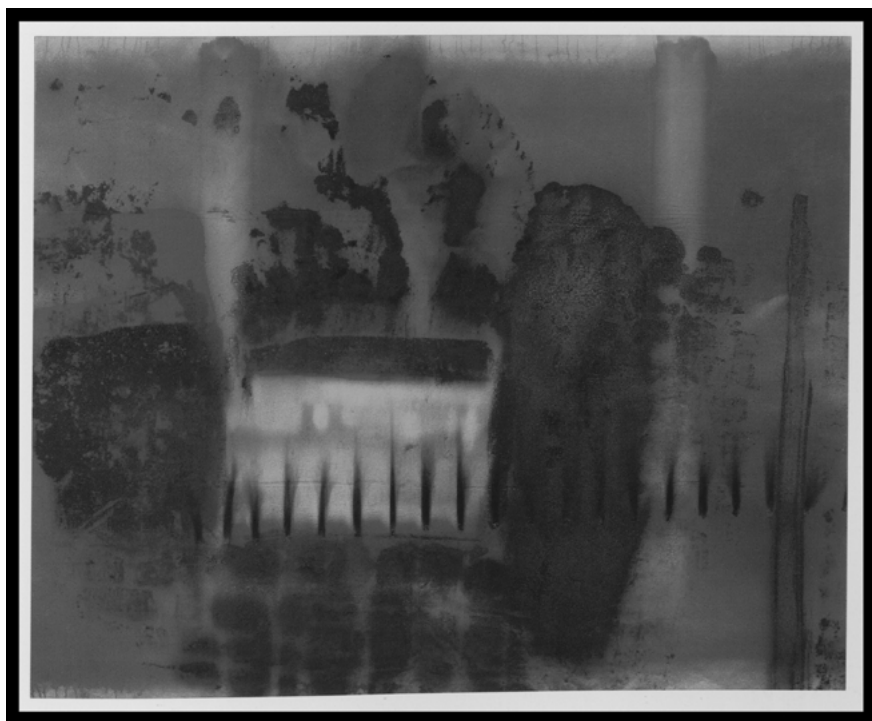


Carlos Vergara. *Boca de forno*, 1989. Monotipia sobre lona crua, 185 x 268 cm. Coleção Nara Roesler, São Paulo. Foto: acervo do artista

As bocas de forno são coisas muito fortes, que me tocaram muito. Mostro aqui, então, imagens das bocas de forno onde o pigmento amarelo é calcinado, para se transformar no vermelhão, o vermelhão do pó xadrez com que se fazem os

em 1766, assim como o seu altar-mor, o retábulo, o frontispício e a fonte-lavabo da sacristia, obra na qual trabalhou por mais de duas décadas e que seria concluída apenas em 1794.

pisos no interior do Brasil, e gostaria de passar, em seguida, a imagens de trabalhos desenvolvidos com esse material que tentei tornar eloquente.



Carlos Vergara. *Boca de forno*, 1997. Monotipia, vinil, acrílica, pigmento natural e fuligem sobre lona crua, 156 x 197 cm. Coleção Maria Odette e Marcos Arruda, São Paulo. Foto: acervo do artista

Alguns dos trabalhos que mostro a seguir resultaram de um convite que a Bienal de São Paulo me fez em 1989 para realizar um projeto para uma sala especial. Foi exatamente nessa época em que eu estava muito cansado do que vinha fazendo e achava que estava me repetindo demais, então, o convite para essa sala na Bienal me deu a chance de recuperar uma viagem que eu tinha feito, em 1970, ao interior de Minas, onde fiquei conhecendo, por meio do Frans Krajcberg,⁴ uma fábrica de pigmentos. As bocas de forno das fábricas de

4 Frans Krajcberg (1921–2017), pintor, escultor, gravador e fotógrafo, nascido na Polônia e naturalizado brasileiro em 1957, cuja obra é marcada pelo ativismo ambiental e pelo uso da natureza como tema e material. Foi no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 que começou a produzir trabalhos resultantes do contato com a natureza, chegando a morar em uma caverna no interior de Minas Gerais, na região de Itabirito, onde vivia sozinho, sem nenhum tipo de infraestrutura, produzindo gravuras e esculturas em pedra e realizando experiências na fabricação de pigmentos extraídos da natureza. Em 1972,

carvão foram o passo seguinte à minha sensação de exaustão. Quando fui pela primeira vez a essa fábrica mineira com o Krajcberg, usei pigmento de lá, mas nada em especial tinha me chamado a atenção.



Carlos Vergara. *Boca de forno*, 1989. Monotipia sobre lona crua, 185 x 268 cm. Coleção do artista, Rio de Janeiro. Foto: acervo do artista

Foi só quando voltei, em 1989, quase vinte anos depois, que percebi que havia uma película de cor sobre toda aquela área: sobre a vegetação, as pessoas, os animais, a arquitetura. Vi que havia ali uma pintura depositada sobre tudo aquilo. Fui, então, com as minhas telas e com o adesivo: untei a tela de adesivo e busquei a pintura que estava lá adormecida.⁵ Na verdade, uma pintura é, em si mesma, tornar visível o que já está lá.

passou a residir em Nova Viçosa, no litoral sul da Bahia, onde, ampliando o trabalho escultórico, que já vinha desenvolvendo, passaria a utilizar como material de trabalho raízes e troncos de árvores mortas, provenientes de desmatamentos e queimadas, sobre os quais produz intervenções. Na década de 1980, iniciaria série de “gravuras” pautadas na modelagem em gesso de folhas de embaúba e outras árvores centenárias, impressas em papel japonês. E realizaria, também nesse período, a série Africana, na qual associaria o emprego de raízes, cipós e caules de palmeiras ao uso de pigmentos minerais. Em viagens regulares para a Amazônia, para o Pantanal (Mato Grosso) e para o Paraná, registraria em fotos o desmatamento e a destruição ambiental, assim como a exploração de minérios em Minas Gerais.

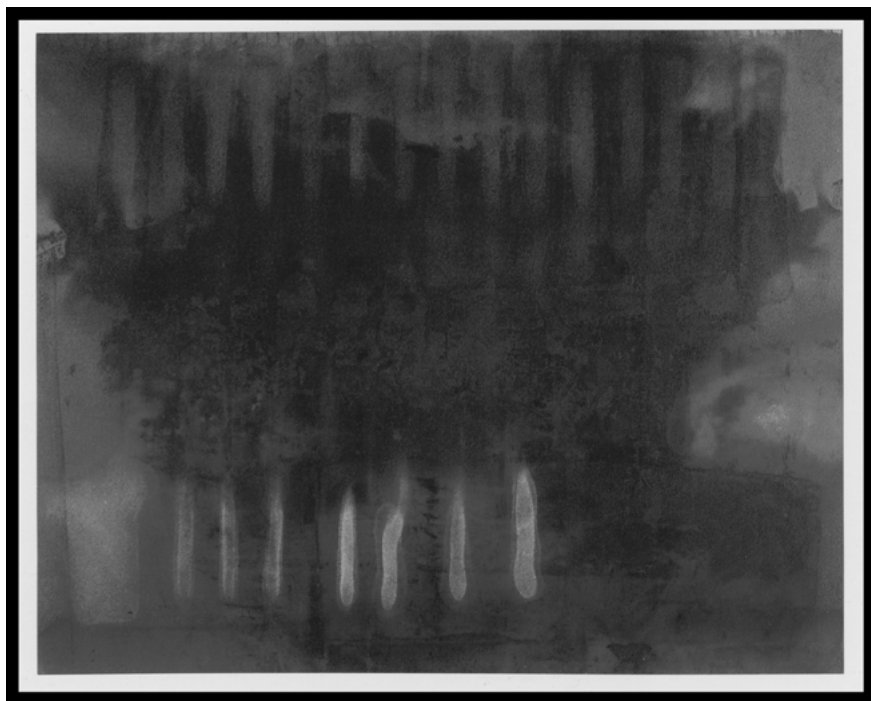
- 5 Esse procedimento caracteriza a técnica da monotipia, frequentemente utilizada por Vergara. *Denomina-se monotipia uma placa sobre a qual uma imagem é executada com a tinta adequada. Essa imagem é impressa, tornando-se a cópia única, sendo impossível ser obtido novamente um*

Gostaria que observassem essas imagens onde se veem os fornos mesmos, numa escala um para um. Interessava-me aí a própria ideia do forno, mas não o fogo como elemento purificador. A situação da película da pintura determina o olhar, na medida em que ou se está vendo de dentro ou de fora do forno.



Carlos Vergara. *Forno*, 1992. Monotipia e vinil sobre tela, 131 x 131 cm. Coleção do artista, Rio de Janeiro. Foto: acervo do artista

exemplar igual. [...] Aproxima-se do gesto da pintura, da mancha de tinta, ou do traço, da linha; ao mesmo tempo possui características próprias da gravura, como a inversão da imagem. WEISS, Luise. Monotipias: algumas considerações. *Cadernos de [gravura]* n. 2. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp; Grupo Gravura, nov. 2003. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/cpgravura/cadernosdegravura/>>. Acesso em: 24 nov. 2014.



Carlos Vergara. *Boca de forno*, 1997. Vinil, acrílica, fuligem, pigmento natural sobre lona crua, 154 x 196 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro. Foto: acervo do artista

Alguns amigos meus, judeus, ainda olham para o forno como algo que remete a Auschwitz (porque o forno, de fato, remete à experiência do campo de concentração), embora o que se tem nesses trabalhos sejam simplesmente imagens que foram encontradas e tornadas visíveis. Há, dentre esses quadros que fui exibindo em sequência, fornos feitos desde 1989 até 2003.

Passo agora a outro trabalho, este de 1992, que se chama *Capela do Morumbi*, e ele foi feito também por monotipia sobre pigmentos. Nesse caso, porém, trabalhei sobre um telhado coberto de pigmento vermelho.

Esse foi um trabalho feito sob encomenda, pela Secretaria de Cultura de São Paulo, para uma capela em São Paulo⁶ na qual os artistas podiam criar um *site*

6 A Capela do Morumbi é um prédio histórico que pertence à Prefeitura da cidade de São Paulo e desde 1990 vem sendo usada como espaço de exposições de arte contemporânea. Em 1992, Vergara monta uma instalação com quatro monotipias em papel de poliéster impregnado de resina adesiva, presas diretamente no teto, consideradas “pinturas fora do muro” pelo artista. Disponível em: <<http://www.carlosvergara.art.br/novo/pt/anos1990/>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

specific. Mas usei aí coisas impressas nas bocas de forno de Minas e assim havia uma conversa particular entre aquela igreja de São Paulo e os pigmentos que o Mestre Ataíde usou para fazer as capelas de Minas.



Carlos Vergara. *Capela do Morumbi*, 1992. Monotipia sobre poliéster. Instalação. Coleção do artista, Rio de Janeiro. Foto: acervo do artista



Carlos Vergara. *Capela do Morumbi*, 1992. Monotipia sobre poliéster. Instalação. Coleção do artista, Rio de Janeiro. Foto: acervo do artista

Destaco, a seguir, um trabalho chamado *Cauê*, que é também dos anos 1990, mas já do final dos anos 1990. Comecei a elaborá-lo durante a viagem em que me propuseram refazer a Expedição Langsdorff,⁷ em 1994. Durante a viagem,

7 A Expedição Langsdorff, liderada pelo naturalista alemão Georg Heinrich von Langsdorff em 1821, partiu do Rio de Janeiro e chegou até Belém, PA, fazendo um reconhecimento do interior do Brasil. Em 1994, Vergara participa, a convite do Instituto Goethe, da reedição da Expedição Langsdorff, junto com outros artistas alemães, russos e brasileiros, que lhe deu a oportunidade de realizar o trabalho de monotipias em diversas regiões como Ouro Preto e Diamantina, em Minas Gerais. O resultado foi exposto na mostra “O Brasil de hoje espelho do século 19: artistas alemães e brasileiros refazem a Expedição Langsdorff”, na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, e no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Foi nessa mesma expedição que teve seu primeiro contato com o Pantanal mato-grossense,

quando “refizemos” parte da expedição pelo interior do Brasil, viajou conosco Michael Fahres, músico alemão que compunha com sons coletados da natureza, e ele obtinha um som que parecia ter a idade do tempo e que conseguia tocar em áreas obscuras do ser. A pintura também, se deixa de ser catalisadora dessas áreas mais sutis, deixa de ser necessária. É a sua capacidade expressiva que dá a ela razão de ser.



Carlos Vergara. *Cauê*, 1999. Monotipia, vinil, pigmento e carvão sobre lona crua, 201 x 240 cm. Coleção do artista, Rio de Janeiro. Foto: acervo do artista

Para fazer um outro trabalho, *Aruanã*, eu resolvi pedir ao cacique da tribo Carajá que remontasse como tinham sido construídos o telhado e as paredes da oca, da casa dele. E foi só depois que ele refez tudo com palha de palmeira que eu o pigmentei e o imprimi juntamente com ele. Só então passei a trabalhar com o que havia obtido na aldeia.

para onde retornou em 1996 para realizar suas “Monotipias do Pantanal”, exposição realizada no MAM São Paulo em 1997. Ver: VERGARA, João. *Sobre a formação e o acesso a acervos de arte contemporânea: o caso do ateliê Carlos Vergara*. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas. p. 40–41.

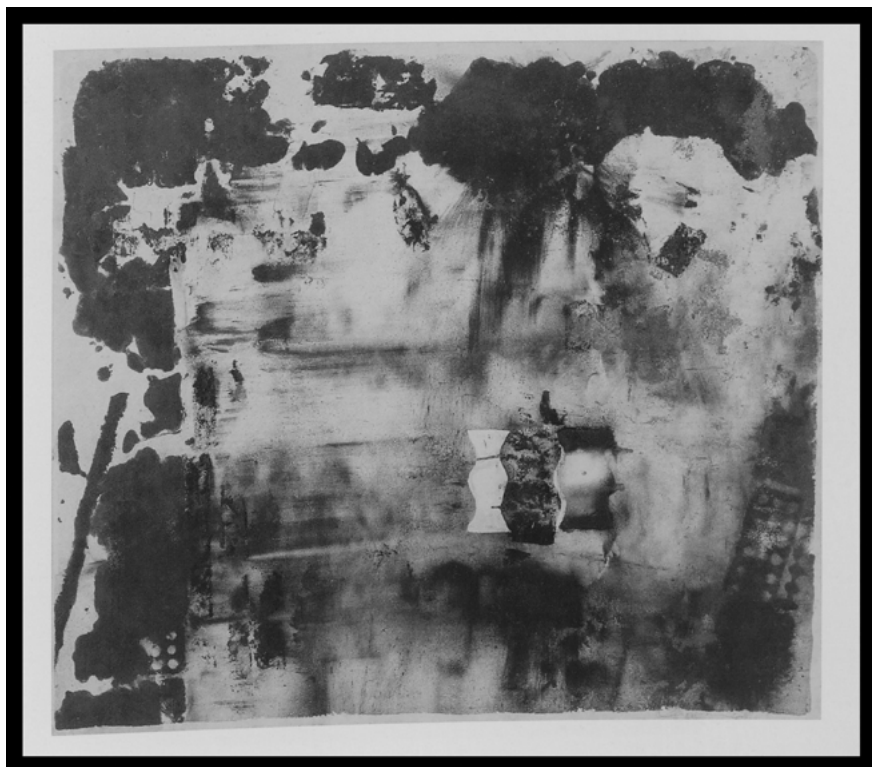
Em síntese, meu processo de trabalho pode ser realizado de duas formas. Eu posso ir à rua buscar vestígios, encontrar coisas, pequenas áreas que eu acho que podem ser eloquentes e captá-las pela monotipia e depois levá-las para o ateliê e procurar torná-las ainda mais eloquentes, trabalhando sobre esse material captado. Ou eu posso criar uma ficção, uma situação no ateliê, com recortes, com tecidos, com material pigmentado por mim mesmo. Uso sempre a técnica da monotipia, que é trabalhar por trás, para obter algo entre o jogo de dados e o jogo de dardos, quer dizer, trabalho com um pouco de chance e com um pouco de certeza.



Carlos Vergara. *Auê*, 2001. Monotipia sobre lona crua, 296 x 177 cm. Coleção do artista, Rio de Janeiro. Foto: acervo do artista

Há, por exemplo, as telas trabalhadas com minérios, pó de mármore (que é dolomita), na tentativa de criar uma situação eloquente nessa geometria, uma situação de frequência forte que possa merecer o mergulho do olhar. A dolomita, esse pó de mármore aplicado na tela com adesivo, é um material

expressivo, produz um branco que apaga o que havia antes e pode receber impregnação de outras cores. Desse modo, parece contar a história da própria criação do pintor e parece esculpir enquanto ele pinta. Isso produz uma presença forte e intrigante. São trabalhos que, portanto, em certo sentido, demoram para serem vistos, porque são muito próximos. Quanto mais tempo se fica diante deles, mais elementos vão se revelando.



Carlos Vergara. *Sem título*, 2001. Monotipia, dolomita e carvão sobre poliéster sobre tela, 137 x 158 cm. Coleção particular, São Paulo. Foto: acervo do artista

Passo agora a trabalhos que resultaram de experiências realizadas no fim de 2003 na colheita de minerais pela Vale do Rio Doce. Eu consegui convencer os jovens geólogos, que foram generosíssimos comigo, a colherem quatro toneladas de pigmento e colocá-las em tonéis, mas só depois de dois anos consegui retirá-las da Vale do Rio Doce. Com esse material, montei pequenas estruturas, que são simplesmente aglomeração de pigmento e parafina.



Carlos Vergara. *Sem título*, 2003. Monotipia, vinil, dolomita e pigmentos sobre lona crua, 145 x 190 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro. Foto: acervo do artista

Encerro aqui as projeções. Acredito que essas imagens sejam suficientes para mostrar um pouco minha trajetória desde 1989 e principalmente o que procuro com meu trabalho.

Procuo, primeiro, sem ser piegas, não fugir do que pode ser, eventualmente, considerado brasileiro, com uma linguagem nossa, com uma cor nossa. Não que isso seja um discurso importante para mim, mas me dá muito prazer trabalhar com essa paleta, pois me vejo numa espécie de linhagem da pintura brasileira. Tento, com esse passo exíguo, numa arte tão antiga quanto a pintura, conseguir me surpreender. No fundo, esse trabalho que desenvolvo cria sempre situações para que eu possa me surpreender de novo. É um procedimento que contraria a habilidade; obviamente, a habilidade é exigida na técnica, mas não me refiro à habilidade maneirista, por exemplo, do hábil que pode corromper a mão. Quero ainda ser surpreendido e o trabalho por trás da tela me proporciona essa experiência. Tatear para buscar o que se percebeu, o que pode ser tirado dali, o que pode se tornar eloquente, o que pode encaminhar a imagem para áreas mais escorregadias da visão, e isso sem recorrer ao discurso pretensioso do ensinamento filosófico ou ao discurso ralo do humor.

Acho que existe uma questão misteriosa em uma pintura que tenta se tornar o significado dela mesma, ainda que se possam reconhecer nela resquícios, vestígios do externo a ela mesma, como dos tijolos duma antiga construção, por exemplo. Mas a montagem da obra tem uma espécie de dramaturgia, tem situações próprias que induzem o espectador a entrar no campo construído por ela.

Volto, então, à questão da perspectiva de quem está diante de uma obra: de onde é que se está vendo a boca do forno? De dentro ou de fora? Por onde ela está sendo vista? Minha pretensão é tentar manter ainda, num boca a boca, a pintura respirando, no sentido de que ela ainda tenha a possibilidade de ser eloquente.

CHICO ALVIM: Antes de mais nada, quero manifestar minha alegria de estar aqui ao lado de Carlos Vergara. Somos da mesma geração de artistas dos anos 1960. Acompanhei – e admirei – as exposições do Vergara naquele período. Tivemos agora essa experiência formidável de ouvir aqui, contada pelo pintor, nas palavras do pintor, o que é a pintura. E eu tive assim uma visão da forma, do problema da forma. É curioso esse problema, tão presente em todos nós, artistas e, ao mesmo tempo, tão revelador do que queremos, do que pretendemos, do que arriscamos nessa aventura de cada um da criação da arte. É sobre isso que quero falar.

Talvez não seja errado depreender algo do que nos diz Vergara: na pintura, tudo começa com uma operação que define a materialidade mesma da pintura, a descoberta do pigmento, matéria bruta da pintura a que o artista recorre para criar a cor, que é uma “coisa” tão “coisa” quanto o pigmento. A cor, contudo, já traz em si um componente de abstração, de intelecção, que junto a outros, como o traço, o volume, a espacialização, resulta em construção, em composição pictórica, em sentido. Matéria que em sua origem – o pigmento – resulta de um estado de fissão, de um fogo originário, que vem das entranhas da terra, não importa se transmutado pelos processos de produção que o homem alcançou, a ponto de o pintor poder surpreendê-lo – o pigmento – na boca de um forno. Tudo a gente sente aqui nesses amarelos. Imanência da matéria, transcendência do sentido. É curioso como, desse processo, dessa combustão, podem surgir substâncias vítreas. O que, aliás, não deixa de representar a natureza paradoxal do processo de criação. Tais processos partem de um elemento pesado, a terra, com suas substâncias ferruginosas, pétreas, e chega a alcançar o vidro, que também é terra, é pesado, sólido, mas que atinge outra identidade em razão da transparência que lhe é própria – uma aparência, quase natureza nova, de leveza. Contrastes. Imanência e transcendência. Processos dinâmicos de transformação, impulsionados pelo desejo ou pulsão da forma. Aqueles em que os elementos originários não se perdem na sequência das transformações, porque perduram e vamos encontrá-los como uma espécie de encaixe de memória materializada nas figurações finais de uma obra.

Algo semelhante pode ocorrer em poesia. Enfim, volta esse problema da forma e como é que isso se passa também na minha experiência com a poesia. É como se houvesse um parentesco realmente, entre a palavra, a composição pictórica e a realidade, entre a palavra e a matéria bruta, o pigmento, entre a palavra e o tempo, o tempo de permeio, quer dizer, aquele caudal que vai se esvaindo a cada segundo, cada minuto, a cada pulsão sentida no pulso mortal com que se vive a vida; e entre a palavra, esse caudal do tempo, e a realidade, aquela ginástica da linguagem, da palavra armando sentidos, armando o poema. Tenta-se pegar, trazer para o olhar humano, segurar essa realidade que é onde está a poesia.

Vendo o quadro que Vergara nos mostrou, e também para não ficar atrás, porque afinal de contas ele mostrou coisas dele, me deu vontade de também mostrar as minhas, claro, de ler um poema que não é um poema curto, talvez o único poema longo que tenha feito na minha vida. Naquele tempo eu tinha fôlego, tinha menos de 30 anos; ele veio dessa mesma região a que o Vergara se referiu, onde travou sua luta na busca dos pigmentos.

Eu estava em Ouro Preto, quando de repente o poema chegou e o escrevi durante alguns dias, estava numa época muito feliz de leituras, eu estava lendo *The waste land*, de [T. S.] Eliot,⁸ que, aliás, reverbera nesse meu poema. Estava lendo também *À la recherche du temps perdu*, do Marcel Proust. Foi uma época fantástica e minha cabeça era muito jovem e ávida, eu aguentava o tranco dessas leituras encarapitadas. Fiz esse poema em Ouro Preto. O ano podia ser 1966 ou 1967. O relógio marcava as vésperas do grande rebuliço de 1968. O poema é o “Paralaxe” e está no meu primeiro livro, *Sol dos cegos*.

8 Sobre T. S. Eliot, ver nota 61, p. 59.

PARALAXE

Em puteiros bem notórios
o filho do notário
com formosas mulheres damas
damas e dados jogava
todas as noites
bebia chopp

Entredesperta nas manhãs
mal redimidas do sono noturno
a soma de teus dias presentes e futuros
te interroga flebilmente no espelho

O limbo de tuas ruas
de teus campos de
teu ar

Embaixo da pia
pejada de pelos e confidências
teus pés envoltos num nylon perplexo e ansiado
bisbilhotam a sombra dos fatos passados

Sol cego
Ilumina meus olhos
com a luz negra
de tua cegueira

O interrogatório continua
ainda quando teus crucificados pés já desceram
o último degrau do derradeiro lance

O sujo de teu branco
suicida
O verde mais verde
Persianas
sobre
varandas
abertas para campos negros

quando ruminas recostado no cigarro
o café que te foi cuspidado no ventre

Em meio às
putas nas avenidas
nas BRs
tua consciência agoniza

o olhar movendo através de vidraças
uma gente sem testa
só tronco
braços
bolsas
e pernas

No pelo dos ares
a noite
viajando os seres
separados meandros
do sangue
despejados de barrancas
e astros

Sim
as ruas retemperas
em teus cúpricos pulmões
onde latejam a fuligem dos 4 cômodos alugados
o hálito masturbativo de mil moças nuas
rezas a um sagrado coração

Devora irmão
o sono do barro
em que fomos eu
e
tu
modelados
(chão antigo dos mortos)

Se viver é esquecer
como deslembrar a folhinha de parede
daquele bar em que estiveste ontem
e em cujas tetas mitigas o hábito da sede
com a cerveja nossa de cada dia

Sede antiga dos mortos
Sol nas veias)

Teu único amor
morreu quando ainda eras um jovem
Agora o trazes enrolado no pescoço
qual um cachecol ou um baraço de enforcado
e o passeias pela cidade
pelo país

Noctâmbula noite
sol vazado

o verde fugiu dos matos
um país branco
um país cego

Não há orelha que não tenha ouvido
confidências tuas sobre o grande amor defunto
e à força de repetires
todos cremos que de fato a perda
deve ter sido um grande baque para ti

Lambo com pachorra o
mel
deste asfalto o
sexo
das cachorras
que ladram como ideias

É bem verdade
que o poder de nossa crença é relativo
pois estamos longe de nossos lares
o coração desligado das tomadas
do revigorante afeto conjugal

Repara um instante
o cone amarelo de luz negra
dentro do qual vives
pulmão com que respiras
o mundo

(Na tv
bandas bundas e sapatos
e o remorso de existir)

Palavras zumbem balas
de festim
nenhuma sangra

Mas as ruas
estão sempre nos conduzindo
e por vezes é como se indagássemos
na pausa de uma esquina

Teu próprio sexo
tu lambes e
lixas
Tua gula é tanta
Imola uma a uma
tuas vísceras
onde não soubeste descobrir
tuas ideias

o porquê de nossas testas
estarem desjuntas do corpo
o porquê de haver um olho que nos olhe
por trás de janelas em movimento

Um corpo de cobra
vai se espichando
vai se espichando
deu um laço forte
num monte do norte
engoliu o sul

O tempo histérico
conta histórias na cidade histórica
onde bandeiras a meio mastro não festejam
o falecimento de todos os líderes

As estrelas espiam
a fome
o vazio
as fezes da cobra

(Preso a pronomes precariamente equilibrado
emparedado num horizonte de cartazes
o olho da mente nada ouve
nada vê

Buzinas ensurdecem a
paisagem
enquanto a cobra
cresce de dentro e
de fora

CONTRA O LÍDER PORQUE

oxida o ar da

USURA

vida

PENHOR DOS OLHOS

sobre o fio das calçadas

Amo-te sim como a

mim

mesmo

irmão paralelo

olho

no

olho

a luz do mundo só se ilumina

quando soma tua visão e a minha

Nutre o tempo, o real de

nossos ombros paralelos

elos

contra o velho)

Só resta fugir ao frio
retiremos pois todos os tapetes
e esfreguemos o chão com a palha de aço de nossas
[mãos
até suarmos como cavalos velhos

Um país de putas
chão pisado de botas
Um país pobre
fezes que a cobra expele
e que redevora

Um dia depois do outro
repete a mesma lição
nariz retina ouvido
dedo boca coração

A umidade dos astros
que chovem sobre
a terra
não te molha

Além do tempo um propósito
seduz os de mente grave
prender a bola do mundo
nas costas de duas aves
Ar algum te molha

Ave palavra? Ave ação?
Embaixo as coisas não mudam
em biplanos assentados
ouvimos a cena muda

A pele úmida das folhas
existiu um dia?

Puxa o gogo o pedagogo
cusporeja a grande perda
“Não deviam consentir
É mesmo um país de merda”

Putas inventam o
rio da sede

Também na mesa do bar
à conversa dá-se trela
eu mais ela ela mais eu
quando ela e eu eu e ela

por onde navegas a
paisagem do vazio

(Francisco Alvim. Poema “Paralaxe” do livro *Sol dos cegos*, de 1968)

Debate

AUGUSTO MASSI: Vou fazer uma pergunta meio enviesada, passando pelo Carlos Vergara e chegando até o Chico Alvim. Vergara, enquanto você mostrava as minas de onde estava recolhendo pigmentos, vi que o nome de algumas delas, por exemplo, Cauê, é significativo para poetas como Carlos Drummond de Andrade, que comenta o Pico do Cauê, em Itabira. Fiquei surpreso de notar como, num trabalho de artes plásticas, numa matéria aparentemente distante da poesia, podemos penetrar a mesma palavra, senti-la impregnada de ferro. Não deixa de ser surpreendente que, no meio desse debate, quando a gente teme não poder conciliar todas as coisas, de repente irrompe uma aproximação tão sugestiva e poderosa. Então, eu queria perguntar justamente sobre esse processo que, num primeiro momento, parece ser um produto tão residual e, no fim, acaba erguendo e construindo colunas. A arte do Vergara parte do pigmento e o transforma em pedra bruta. A poesia do Chico Alvim parece realizar o mesmo roteiro, só que no sentido inverso: apanha a matéria bruta da frase, núcleo duro da ideologia, e vai lapidando, fragmentando, esfarelando. Chico começou escrevendo poemas longos, versos estruturados, formas fixas e, livro a livro – ao contrário do trabalho do Vergara –, foi desmontando os sonetos, reduzindo os poemas. Eles se tornaram farelo de frase, migalha de conversa, grão de voz. Esse procedimento também está contido na irônica imagem do elefante ou na lógica do lago e da montanha,⁹ coisas grandes e coisas pequenas, altas e baixas, mundos reversíveis.

Quero arriscar uma hipótese: não haveria nos dois trabalhos uma certa similaridade de perspectivas? Talvez a geração de vocês tenha sido obrigada a trabalhar rente ao minimalismo, numa redução formal reveladora das dificuldades de se falar livremente das coisas, seja pelo peso da tradição, seja pela atmosfera de opressão. Essa situação, ao mesmo tempo, impunha limitações e proporcionava novas possibilidades de conferir espessura às obras. Um pouco antes do debate, até brinquei com o poeta Carlito Azevedo, aqui ao meu lado: quem poderia imaginar que tantos poemas curtos acabariam formando um volume tão coeso? Nestes quarenta anos de poesia, os textos fabricaram uma argamassa, uma liga, uma solda pessoal. Então, queria especular um pouco em torno dessa questão do minimalismo, que parece nascer de uma impossibilidade e, de repente, se transforma em matéria densa e compacta. É isso.

CHICO ALVIM: É uma história curiosa essa do meu caminho pelo minimalismo. É provável que até seja fruto de certo *desconfiômetro*, pois é grande a dificuldade de escrever depois que você começa a se inteirar da tradição. Depois que você lê o

9 Alusão a títulos de dois livros de Francisco Alvim: *Elefante*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, e *Lago, montanha*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1981.

que escreveram antes, você, de certo modo, é convidado a emudecer, porque realmente não há por que você escrever, está tudo escrito, e você, se tiver gosto literário, será forçado a reconhecer: admiravelmente bem escrito. Em vez de escrever, você deve ler. Mas, por um defeito qualquer seu, desses que se escondem, vaidade, pretensão, ambição, sei lá, você teima em escrever. E há outras razões, talvez mais justas e mais sérias. É preciso dar uma resposta à vida, às situações que ela cria, por mais pobre e despida de interesse que ela possa ser, pois ela é única, por ter sido a que lhe coube viver – e a nenhum outro. Charles Baudelaire¹⁰ cunhou a imagem do esgrimista para exprimir essa necessidade. O poeta deve ser um esgrimista e estar sempre desperto para desferir golpes contra a fantasmagoria que a realidade propõe. Achei no poema curto um recurso que poderia talvez me ajudar nessas batalhas, por favorecer, pelo tipo de destreza que demanda (e que me falta na vida real), o acesso à contundência, à elipse, a certa forma de violência, ao disfarce, à sonsice, ao mau-caratismo, enfim, é um pouco por aí.

CARLOS VERGARA: Quando Chico diz que tudo já foi escrito, eu, como artista plástico, também tenho a sensação de que tudo já foi feito, não tem nada mais a fazer. Eu incluiria na fala do Chico a palavra esperança, apesar de ela estar bastante desgastada. Acredito na esperança, na esperança no porvir mesmo, de encontrar uma frincha, uma possibilidade, uma luz ao fazer um trabalho. Kenneth Baker, um crítico americano, em seu texto “Um uso para o belo”,¹¹ trata de certas questões, como a densidade do belo como uma coisa corrompida; fala de como a ideia do belo foi raptada pela propaganda, pela burocracia, deixando, assim, de pertencer exclusivamente ao território da arte. Nosso trabalho é um pouco fazer algo diferente, usando o mesmo material, as mesmas palavras; de repente, é possível fazer um poema trabalhando com novos significados de palavras já bastante batidas. É uma forma de ver de novo essa palavra velha numa situação nova.

Apesar dos problemas que o Brasil apresenta, não posso renegá-lo, porque ele é o meu país e, sendo assim, me pergunto se não poderia também tentar ver, encontrar ou descobrir nele alguma coisa que seja paradigmática, que me motive a trabalhar por ele. Voltando ao assunto do belo, penso nesse esforço de chegar, a partir desse monturo de minério, a uma cor nova, a algo limpo, ao puro minério. Então, eu acho que, depois de ter visto tudo que vi e você ter lido

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 *La peintre de la vie moderne* (1859), sobre Constantin Guys, e as reflexões sobre a obra de Delacroix, Courbet e Manet.

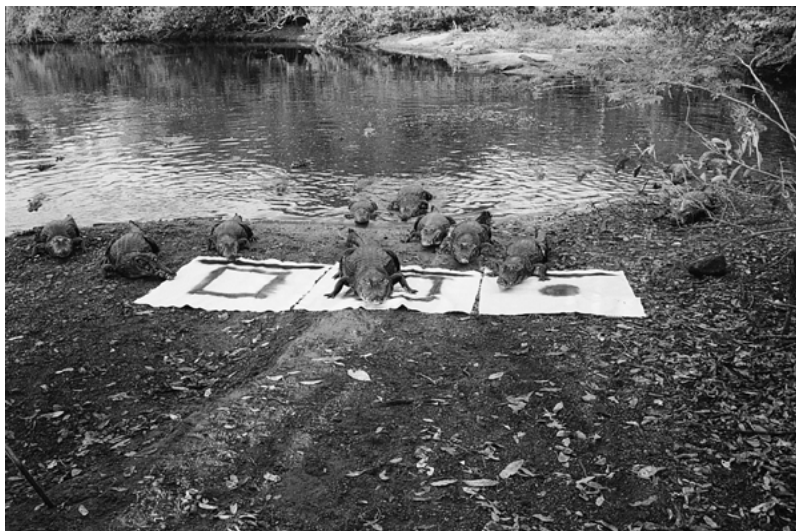
11 BAKER, Kenneth. Um uso para o belo. *Gávea* nº 2, PUC-Rio, 1987.

tudo que você leu, a gente ainda se esforça para tentar conseguir uma frincha, uma possibilidade, uma pequena coisa a mais nesse nosso caldeirão do pensamento brasileiro.

GLÓRIA FERREIRA: Vergara, recentemente, numa viagem ao Sul, tive a oportunidade de me aproximar mais do seu trabalho, até o que foi desenvolvido durante o período em que eu estive fora do Brasil. Uma coisa que me surpreendeu foi que todo o seu investimento em relação à pintura, aos pigmentos, traz junto um procedimento fotográfico, próprio da monotipia. Sobre tudo o trabalho com os jacarés,¹² por exemplo, em que o desenho está ali, e aí tem esse vestígio... um vestígio da própria natureza. Você falou ainda há pouco do *site específico*, mas eu não vejo isso na sua pintura não. O debate no Sul se chamava “Territórios em disputa”, e realmente acho que o tema tinha tudo a ver com seu trabalho. Uma pintura que ao mesmo tempo absorve, trabalha e retrabalha esses procedimentos colocados pelas novas linguagens, como a fotografia. Também achei muito curioso porque penso que há certa tradição na arte brasileira que tratou dessas questões, como, por exemplo, o trabalho do Cildo Meireles, *Fronteira Rio-São Paulo*, da série *Arte física*. De certa maneira, seu trabalho também recoloca essas questões, de um modo diferente. De fato, a questão do procedimento fotográfico, eu acho realmente curioso, porque mesmo quando não é o jacaré, você prepara o trabalho, através dos recortes; quer dizer, você quase cria um referente, a partir do qual essa pintura vai se dar. Claro que se pode pensar em vários trabalhos internacionais, como, por exemplo, as *Anthropometries*, de Yves Klein,¹³ que reintroduzem essa emanção do real.

12 Glória Ferreira se refere às grandes telas da série *Pegadas dos jacarés no Pantanal*, de 1996.

13 Yves Klein (1928–1962), artista francês cuja trajetória intensa entre 1954 e 1962 incluiu a criação de uma cor (a *international klein blue*), uma passagem pelo movimento *nouveau réalisme* (formulado pelo crítico Pierre Restany), além de papel fundamental no desenvolvimento da performance – de que foi particularmente exemplar a abertura da exposição “Antropometrias da época azul”, na qual, de fraque branco, dirigiu três mulheres nuas (que chamava de “pincéis vivos”) a, cobertas de tinta azul, pintarem uma superfície branca, rolando sobre ela, enquanto um grupo de músicos tocava a “Sinfonia monótona” kleiniana (na qual se repete uma só nota por vinte minutos, depois dos quais se seguem vinte minutos de silêncio). O artista foi igualmente fundamental na discussão e em certa dissolução autoirônica da noção de obra de arte, como sugeriu diretamente, em 1958, na exposição “The Void”, que consistia unicamente de uma galeria de arte inteiramente vazia.



Execução da obra, Fazenda Caiman, MS, 1996. Foto: acervo do artista



Execução da obra, Fazenda Caiman, MS, 1996. Foto: acervo do artista



Execução da obra, Fazenda Caiman, MS, 1996. Foto: acervo do artista

CARLOS VERGARA: Você falou sobre os jacarés... Não sei... Não há uma preocupação fotográfica no meu trabalho; quer dizer, na verdade, o que há é uma preocupação em dividir uma experimentação, em colocar, a cada vez, a pintura numa situação de estaca zero e trabalhar com elementos pequenos, sem um discurso programado. Na verdade, o que há é uma situação programada, em que essa possibilidade de pintura acontece. Eu escolhi mostrar aqui os trabalhos que fiz de 1989 até 2005, porque, como dizia no início do depoimento, o tédio é um pânico para mim; quer dizer, meu trabalho muda na medida em que me canso de explorar um certo garimpo; na medida em que começo a ver que está tudo ficando muito chato, muito hábil, e é muito previsível o que vai acontecer logo depois. Daí, os solavancos muito grandes que meu trabalho tem. Essa experiência com a fotografia, por exemplo, que me permiti nos anos 1970, foi muito forte, um mergulho no carnaval. Mas não há um transporte direto da fotografia para a monotipia.

GLÓRIA FERREIRA: Hélio Oiticica dizia uma coisa interessante: você era um olho-câmera e não um olho-homem.

CARLOS VERGARA: Naquele pequeno texto do Hélio¹⁴ tem uma coisa engraçada

14 Hélio Oiticica escreveu um pequeno texto sobre a série *Cacique de Ramos*, de Carlos Vergara, e comenta o seguinte: *VERGARA no CACIQUE: da experiência de sair com o bloco às fotos em q a câmera é olho-câmera e não olho-homem: VERGARA não fotografa o q o olho vê mas usa a câmera como quem usasse mão boba: o foco é feito pela distância da câmera ao objeto e não pelo olho do fotógrafo: ela*

que diz o seguinte: as belezas da natureza e as da arte têm algo em comum, ambas são circunstanciais. Quando alguém se depara com uma magnífica vista de montanha no meio da noite, sua beleza poderá não estar manifesta, mesmo sabendo-se que, ao mudarem as circunstâncias, se poderá testemunhar uma outra visão, e ela poderá ser magnífica. Um humor pouco receptivo ou uma falta de curiosidade podem fazer com que se fique cego perante essa visão, ou perante uma obra de arte. Eu acho que é nessa frincha que eu estou me mexendo.

LU MENEZES: É um privilégio estar diante de dois artistas que muito admiro. Ao Vergara não vou perguntar nada diretamente, mas aproveito para mencionar um Vergara extrapictórico que me fascinou, num filme feito por ele em que a palavra fome nasce de pés de feijão. Não sei como prosseguiu seu percurso de cineasta, mas esse filme vai ser sempre particularmente importante para mim. Quanto ao Chico, há um ligeiro preâmbulo em minha pergunta, e é o seguinte: esse procedimento de escuta da fala coloquial, que nasceu com os modernistas, mas que você, de forma depurada, corajosa e singular, usou insistentemente, com o acúmulo foi se transformando num verdadeiro *frame*, numa moldura para a vida nacional, para o teatro da vida nacional. E aí começa minha pergunta. Entretanto, a gente se depara, em seu trabalho, com poemas vazados em espanhol, em francês, inclusive um texto que é uma verdadeira Torre de Babel, chamado “Com ninguém”, que está no *Elefante* e que é interessantíssimo. Aí a gente se pergunta se esse procedimento não seria extensível, se essa moldura não seria transnacional, se não se estenderia a outros países. Simplificando, a pergunta seria: em relação a essa vertente coloquial, de que maneira o fato de você estar morando num país x ou y, fora do Brasil, afetaria sua produção?

CHICO ALVIM: Lu, antes de mais nada, quero dizer que o privilégio é meu de ter você aqui e ter você como interlocutora, e interlocutora entre amigos e pessoas que estão aqui movidos por um interesse superior, que é um interesse pela criação. É um privilégio muito grande. Você sabe a admiração que eu tenho por você, e não tenho nenhum pudor em manifestá-lo aqui; e agradeço a você a pergunta e a manifestação de seu interesse pelo meu trabalho, pela minha poesia. Essa coisa da realidade, essa dificuldade, esse suposto confronto entre poesia e realidade, talvez ele não exista verdadeiramente, ou será que existe? Manuel Bandeira tem razão quando diz que estamos imersos em poesia e isso é uma grande verdade. Ao mesmo tempo, João Cabral também está certo quando diz, nos versos finais de “Uma faca só lâmina”, que a realidade arre-benta com toda palavra; isso também é uma verdade. São contradições? São.

samba e mexe com as passistas: ela olha por baixo debaixo. Ver Arquivo Hélio Oiticica (AHO). Catálogo raisonné disponível em DVD, AHO 1670.78.

Mas o que importa é que ambos dizem verdades. É que a realidade é uma coisa muito difícil, imensamente difícil de saber. As palavras, quer dizer, essa coisa da fala, como se fosse um canto geral, uma música, uma verdadeira música que o homem diz nas circunstâncias mais banais, têm um sentido de uma intensidade admirável; não há no mundo palavra que seja uma palavra perdida, ao contrário das balas. As palavras acertam fundo; todo o discurso humano é um canto realmente extraordinário. Isso ultrapassa o país, isso ultrapassa as fronteiras. Agora, o ouvido é pequeno, o ouvido é insuficiente, o ouvido realmente não dá, não tem a medida do diapasão desse canto, que é o canto da realidade, do qual, no entanto, não desistimos, não desanimamos de escutar onde quer que estejamos. É um pouco assim, eu acho.

LUIZ CAMILLO OSORIO: Vergara, você começou falando, e voltou de novo há pouco a falar, sobre a relação entre seu trabalho e o enfrentamento do tédio, do pânico do tédio; esse medo foi fazendo com que seu trabalho procurasse sempre novos caminhos, saltando aos solavancos de uma direção a outra. De fato, olhando a sua trajetória dos anos 1960 em diante, percebe-se que, em termos de meios, de mídia, de procedimentos, de materiais, seu trabalho, além de muito variado, é sempre muito intenso. Todavia, eu acho que o Brasil é uma preocupação, talvez uma questão, muito cara à sua obra. Você começa com a nova figuração em 1965, um pouquinho depois do surgimento dos Centros Populares de Cultura (os CPCs), que tratam o Brasil de uma maneira “temática”. Mas seu trabalho não reduziu a questão do Brasil à importância da política, como propunha o CPC naquele momento. Seu trabalho, ao contrário, sempre evitou a questão temática, não obstante o índio, o carnaval, as missões jesuíticas estarem presentes. Seus primeiros estudos foram com Iberê Camargo¹⁵ e de repente você salta do Iberê para uma coisa mais solar, mais urbana, ligada aos materiais publicitários e à fotografia. Depois, nos anos 1980, vem uma pintura mais silenciosa, e o Brasil está presente pelo uso dos materiais, da terra, e entra uma questão telúrica no seu trabalho. Dito isso, eu queria que você falasse um pouco sobre esse seu interesse, sobre essa forma de tratar, esse carinho que há

15 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, além de Vergara, encontram-se artistas como Regina Silveira, Eduardo Sued e 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 que constituiriam as séries de *Ciclistas*, *Idiotas* e as obras intituladas *Tudo te é falso e inútil*, que, nas palavras do crítico Ronaldo Brito, “assustam e encantam, ao mesmo tempo”. É a isso que se refere Luiz Camillo Osorio, quando contrapõe o trabalho de Vergara com Iberê a certa dimensão solar que viria a adotar em seguida.

pelo Brasil na sua obra, e como você lida com isso, sem ser nacionalista e sem reduzi-lo à dimensão ilustrativa.

CARLOS VERGARA: Na verdade, no início de minha carreira, Iberê Camargo me ajudou muito; mas, quando fui procurá-lo, eu já era teoricamente um artista, porque já tinha sido aceito na Bienal de São Paulo de 1963. Sou um artista que vem do artesanato e isso é determinante na minha formação; eu era joalheiro, trabalhava com metais, com fundição; por isso o prazer do fazer é inelutável para mim. Mas eu queria mais, mais que habilidade manual, queria transformar a capacidade artesanal num discurso, dividir o que estava pensando com outras pessoas, o que era para mim determinante nos anos 1960, aos 22 anos. Em 1964, por exemplo, eu descí da Petrobras para o Comício da Central do Brasil.¹⁶ Naquele momento, era inelutável que eu fizesse um tipo de trabalho a serviço de uma causa política; ele era ilustrativo mesmo, um discurso político, uma tentativa de convencer as pessoas de que era insuportável aceitar no que o Brasil ia se transformar. Por isso, tudo valia. Para mim, era revoltante o conceito de “arte pela arte”, já que estávamos numa situação de emergência muito grande. Depois dos anos 1960, fui amadurecendo um pouco mais e pude recuperar a possibilidade de pensar a arte como um campo específico do conhecimento, que tem suas próprias regras de conhecimento, que se manifestam de determinada forma, que, por isso mesmo, não pode ser ilustrativa nem descritiva; pois ela tem um código próprio, eloquente. No meu filme *Fome*,¹⁷ por exemplo, a palavra “fome” foi formada com feijão e, à medida que ele ia brotando, a palavra sumia: foi uma experiência juvenil mesmo, um pequeno “panfletinho”, foi gostoso de fazer. Era um panfleto que eu não podia me recusar a fazer na época;

16 Em 13 de março de 1964, João Goulart discursou na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, para cerca de 200 mil pessoas. Ele anunciou reformas, como a nacionalização de refinarias de petróleo e a desapropriação de terras para a implementação da reforma agrária. Com respaldo na Constituição de 1946, assinou dois decretos, o primeiro dos quais consistia na desapropriação das refinarias de petróleo que ainda não estavam nas mãos da Petrobras, e o segundo (o decreto da Supra – Superintendência da Reforma Agrária) declarava propriedades subutilizadas sujeitas à desapropriação. O presidente anunciou também, no comício, estar em preparo uma reforma urbana, além de propostas que previam mudanças nos impostos e concessão de voto aos analfabetos e aos quadros inferiores das Forças Armadas.

17 Este filme é criado para a “Ex-posição”, no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, em 1972. Inicialmente, Vergara foi convidado para realizar uma mostra individual no MAM-RJ e decidiu convidar outros artistas cuja produção lhe interessava para dividirem o espaço e apresentarem um conjunto coeso da nova produção de arte da época. Passaram a fazer parte da “Ex-posição” Hélio Oiticica, Waly Salomão, Caetano Veloso, Waltercio Caldas e o poeta Chacal, entre outros. A decisão de Vergara refletia um esforço de criar um contexto para a produção artística contemporânea. Ver: VERGARA, João. *Sobre a formação e o acesso a acervos de arte contemporânea: o caso do ateliê Carlos Vergara*. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas. p. 39.

mas depois comecei a trabalhar o espaço interrogativo, o espaço que cria a sua própria questão, o espaço que não significa nada a não ser ele mesmo, que não trata de nada a não ser de tensões formais e que, ao mesmo tempo, ainda manifesta certa densidade. Tudo isso foi um desafio, mas nunca pude abandonar o interesse pelo meu quintal, o interesse de quem viaja pelo Brasil. Fiz 5.000 km pelo Brasil com dois artistas russos. Éramos três estrangeiros, pois eu também não conhecia muitas daquelas regiões do Brasil central. Saímos do Rio de Janeiro, passando por algumas cidades de Minas, entrando em Goiás, Brasília, Pirenópolis, Goiás Velho, e fomos em frente, pelo Pantanal, descendo a rodovia Transpantaneira até a Chapada dos Guimarães. Aquilo foi uma experiência e tanto, fico arrepiado só de lembrar, uma loucura. O encantamento, apesar de eu ter que refrear, é o que eu quero dividir, mas não como um discurso banal, à la Jean Manzon.¹⁸ O que eu quero é um discurso que surpreenda, partindo de pequenas banalidades, pequenos vestígios, e que se transforma em algo mais denso. Essa é minha tentativa, acho que ainda vai dar pé.

CARLITO AZEVEDO: Vou fazer uma pergunta de fã para o Chico e você sabe que fico até meio assim de falar com você, mas é de fã mesmo... A gente tem muito pouca informação sobre seu processo criativo. Primeiro, porque você mora fora há muito tempo, e aquele contato que a gente tem com alguns outros poetas, de bater papo, de ter aquela curiosidade que a gente satisfaz ali na Leiteria Mineira,¹⁹ ou em alguns lugares assim, com você fica mais difícil. Além disso, o hiato entre seus livros às vezes é muito grande. Doze anos separam *Corpo fora*²⁰ do *Elefante*, que foi publicado em 2000. Então, eu queria aproveitar essa chance rara de tê-lo aqui por perto para perguntar detalhes bem pequenos, mas que podem satisfazer minha curiosidade por vários anos, até você voltar aqui. As perguntas são essas: Como você escreve? Quero saber qual o material, se é lápis, se você usa computador, se tem máquina de escrever... E qual o tempo que você dedica a isso, se tem um dia, se tem uma hora no dia certinha para escrever, se é de vez em quando, se tem alguma artimanha quando não está fácil escrever, se você fica angustiado se não surge poema. Eu gostaria que você contasse esses detalhes bem cotidianos, para satisfazer coração de fã mesmo.

CHICO ALVIM: Muito obrigado! Um fã como esse... Fã sou eu de você e de sua poesia. Mas vou contar o que você pediu. Nesse período sem publicar, eu

18 Jean Manzon (1915–1990), fotógrafo francês que trabalhou no Brasil nas décadas de 1940 e 1950, inicialmente no Departamento de Imprensa e Propaganda do governo de Getúlio Vargas e depois em revistas como *O Cruzeiro* e *Manchete*. Disponível em: <<http://www.acervojeanmanzon.com.br/>>. Acesso em: 17 nov. 2014.

19 Restaurante que fica no Centro do Rio, próximo à Cinelândia.

20 Publicado pela primeira vez na edição *Poesias reunidas (1968–1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

escrevi alguma coisa, de maneira esquisita; às vezes, não tinha nem lápis nem papel por perto. Eu acordava com as frases e de certa maneira dormia com elas. Elas passavam, atravessavam o dia e, no dia seguinte, eu encontrava uma, duas, três delas e aí escrevia. Eu acho que a tendência talvez tenha sido sempre um pouco essa, embora, num período anterior, eu fosse mais disciplinado, perseguisse mais a vontade de escrever, me sentasse mais à mesa. Creio que a maneira meio anárquica de escrever foi um recurso inconsciente que adotei para fugir à angústia que o ato de escrever me provocava. As causas de tal angústia? Tensões internas muito fortes. Um sentimento crescente de afasia. É como me sentia na época em que escrevia *O corpo fora*. Estava decidido a não publicar nada, porque na realidade não tinha consciência do material de que dispunha. Na realidade, estava inteiramente convicto de que não tinha material algum. Aí chega o Augusto Massi com o projeto de capa do livro que faria parte da Coleção Claro Enigma, em que se lia “Poesias reunidas – 1968–1988”. Eram meus vinte anos de trabalho, com duas datas, 1968, que nós todos vivemos e sabemos o que foi, afinal somos *soixante-huitards*, como diria o José Almino, aqui presente, ao lado de outra data, o 1988, que marcava os cem anos da Abolição. Astúcia diabólica do editor. Eu pensei: não posso falhar. *O corpo fora* tem que aparecer de qualquer jeito, não pode ficar de fora de jeito algum, numa hora dessas. Enfim, há processos dominados pela sensação de incompletude, de falência, de fracasso, que se revelam ao fim e ao cabo absolutamente imaginários. É bem verdade que também pode ocorrer o contrário. Quanto à maneira como surgem os poemas, isso varia tanto... Há umas vezes sofridas, marcadas por dificuldade e impasses, com uma carga negativa muito forte, e outras vezes em que o poema simplesmente surge, não se sabendo de onde nem por quê. Lembro de um poema que eu fiz e ofereci ao Cacaso.²¹ Ele me veio numa viagem de trem, olhando pela janela, e era uma variação de luzes, de velocidades, do trem, uma abstração; foi uma luminosidade, e não é que ele veio inteirinho, inteiro, praticamente foi ao correr realmente da pena, como se fosse um desenho. Considero o desenho, não sei se com razão, o fenômeno plástico que impõe a menor distância entre a mente e a mão do artista.

PAULO SERGIO DUARTE: Eu estou muito feliz de estar aqui com o Vergara e com o Chico. Foi pena ter perdido o lançamento do *Elefante*, fiquei frustradíssimo na época. Eu estava viajando naquele período, em 2000. Mas me lembro que, na

21 Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944–1987) foi poeta, professor universitário, ensaísta, letrista, colaborador dos jornais *Opinião* e *Movimento*, tendo integrado os grupos literários Frenesi (com Roberto Schwarz e Francisco Alvim) e Vida de Artista (com Eudoro Augusto, Zuca Sardan e Chacal), que lançaram publicações independentes no período da ditadura militar no Brasil. Publicou, em vida, os livros *A palavra cerzida*, *Grupo escolar*, *Beijo na boca*, *Segunda classe*, *Na corda bamba* e *Mar de mineiro*.

década de 1970, um dos dias mais felizes que eu tive foi aquele em que chegou na minha casa um pacotinho enviado pelo Cacaso, que tinha vários livros de poemas: *Passatempo*, *Grupo escolar* e, se não me engano, *Corações veteranos*, do Schwarz, tudo junto. Aquele dia foi inesquecível, um dos dias mais felizes daquela década para mim... E, hoje, estar aqui também me deixou muito feliz. Sobre esse diferencial entre as palavras e a vida, que é o trabalho do poeta e do crítico literário, de certa forma, eu não me atrevo a ir muito longe, porque não é minha área e pato novo não mergulha fundo... [ri] Mas eu me lembro de lances da vida que incluem surpresas fantásticas. Um dia, lá no Lago Norte, em Brasília, na casa do Chico Alvim, estávamos na Copa do Mundo de 1986, e Clara²² deve estar lembrada que um papagaio sobrevoou a televisão bem na hora de uma decisão fenomenal num jogo do Brasil. O papagaio sobrevoou a televisão e defecou em cima do tubo de imagem e a televisão apagou totalmente! [risos] A vida inclui essas surpresas... Eis que apareceu um papagaio. E o poeta sabe captar isso e transformar em palavras, como o pintor sabe pintar o voo do papagaio. A graça do Vergara é incorporar o Brasil na sua pintura. Isso, a meu ver, está justamente no fato de não ter papagaio nem banana, e mesmo assim ser, no entanto, impossível fazer uma pintura como essa fora do Brasil. Isso é que é surpreendente no trabalho do Vergara: não tem banana pintada, não tem papagaio pintado e não pode ser feito em outro lugar. Isso é um segredo incrível. Agora, eu acho que há uma outra coisa fundamental, que é a imensa generosidade dessa geração. Da geração do Chico e do Vergara. Da mesma forma que eu descobria, com um pacotinho que me chegou em casa, que minha geração não estava só condenada a fazer letra de música popular, que ela também fazia poesia... Até então, eu dizia que nós estávamos condenados, depois de Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, a fazer letra e canção. Mas, depois do *Sol dos cegos*, que eu tinha guardadinho naquela edição de capinha branca em que só estava escrito *Sol dos cegos*, quando chegou *Passatempo*, eu pensei: “bem, tinha que ser um mineiro para dizer *libertas quae sera tamen*” [*liberdade ainda que tardia*], que era um verso de Virgílio estampado na bandeira do estado de Minas Gerais, e um mineiro da Rua General Glicério, do bairro de Laranjeiras deste nosso Rio de Janeiro.

Mas, voltando à pintura, tem uma questão que também é muito importante: a geração anterior à do Vergara se sacrificou muito, impondo-se uma disciplina muito rigorosa que o modernismo não tinha exatamente por que se impor. O

22 Clara de Andrade Alvim (1936), casada com Francisco Alvim, é diplomada em letras neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Lecionou na UFRJ e na PUC-Rio, onde fez concurso para livre-docente com uma tese sobre Guimarães Rosa. Trabalhou sucessivamente no Centro Nacional de Referência Cultural, na Fundação Nacional Pró-Memória, e na Universidade de Brasília, até sua aposentadoria.

modernismo tinha a aventura de vasculhar um terreno que precisava ser encantado, e a geração seguinte desencantou isso com seu rigor construtivo, mas não conseguiu exatamente incorporar o espaço. A pintura continuou rigorosa, disciplinada, dominada por uma razão até então desconhecida nessas paradas, e por aqueles pontos de vista, mas ela continuava pintura doméstica, aquela coisa que a gente insiste em observar, de que Rodrigo Naves²³ fala, Ronaldo Brito²⁴ fala, e eu só repito, de que Paulo Venancio fala, e eu de papagaio repito também: os pintores pintavam para dentro. Mesmo Milton Dacosta²⁵ pinta para dentro, a espiral é para dentro da tela. E a primeira intuição de um espaço que se liberta, e em que a tela sempre é maior do que sua dimensão física, se dá com Alfredo Volpi.²⁶ Ele é o primeiro a vislumbrar esse espaço pictórico que ultrapassa a dimensão física da tela. Mas a nossa geração pode incorporar definitivamente a grandeza física e associar a grandeza física da tela à grandeza física daquilo que estava sendo pintado – não retratado, mas pintado –, que eram as coisas deste país. Por isso, Vergara faz uma pintura que não poderia ser feita em outro país. Não por causa do elemento anedótico do material, não é por esse elemento anedótico, ou por essa materialidade que ele incorpora sob a forma do pigmento, e que o pigmento só existe aqui no Brasil. Se esse mesmo pigmento fosse dado para um chinês, ele iria fazer uma grande pintura chinesa. Então, não é o anedótico nem

23 Rodrigo Naves (1955) é crítico de arte, professor e escritor, autor de diversos estudos monográficos sobre artistas plásticos como El Greco, Amílcar de Castro, Nelson Félix, Goeldi, Carlito Carvalhosa, além de ensaios fundamentais como os reunidos em *Forma difícil* (1997) e *O vento e o moinho* (2007). É autor também de duas obras, *O filantropo* (1998) e *A calma dos dias* (2014), em que ficção, ensaio e poema em prosa dialogam na constituição de uma voz singular na prosa brasileira.

24 Ronaldo Brito (1949), crítico de arte, professor universitário e escritor. Exerceu trabalho fundamental como crítico no jornal *Opinião* durante a década de 1970. Foi também um dos editores da revista *Malasartes* e do jornal *A Parte do Fogo*. É autor de *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (Funarte, 1985) e de *A experiência crítica* (organizado por Sueli de Lima), e editado pela Cosac Naify, em 2005. Como poeta, publicou, em 1982, o livro *Asmas*, e em 1989, *Quarta do singular* (1989), pela Editora Duas Cidades.

25 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, e de outro, por subjetividade sublinhada cromaticamente, por caráter intimista, introspectivo, igualmente acentuado.

26 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.

é o pigmento. O que eu pergunto é por que razão essa pintura, independentemente de ser universal, é a nossa pintura? Não somos nós que vamos dizer se essa pintura é universal, serão os outros ao reconhecê-la como tal, mas para nós essa é a nossa pintura, é a pintura que se faz aqui. Você insiste nessa pintura e nessa ambição de se apropriar desse território, mas sempre de forma fragmentada, sempre aos pedaços, e não tem nenhuma distância, produz sempre aquele efeito, ou aquele pesadelo que Walter Benjamin²⁷ tem, quando sonha que está muito perto da Notre Dame, muito perto, tão próximo que ele só vê uma pedra. Ele sabe que é Notre Dame, mas não consegue ver a Notre Dame inteira, só uma pedra... Na sua pintura, a gente sabe que é Brasil, mas só tem um pedaço do chão de Ouro Preto, um pedaço de uns telhados de Goiás Velho, ou de Pirenópolis, uns rastros de jacaré lá do Pantanal... E eu pergunto: é assim que nós somos, e é só assim que nós vamos ser, aos pedaços, não nos foi dada a possibilidade de ver além, a chance de ter a ilusão de uma totalidade? Houve uma geração antes de nós que teve essa ilusão, houve um momento em que se construía sobre um todo, e nós estamos condenados a sermos por partes, aos pedaços mesmo? Eu pergunto isso porque é essa impressão que fica do seu trabalho, com o qual convivo há alguns anos. E há outra coisa que eu queria saber, uma pergunta que, em certa medida, deriva dessa primeira. Acho que Glória Ferreira foi muito feliz quando comentou que, no gesto da impressão, há algo da impregnação da luz no filme, ou seja, daquilo que a luz faz na película. O fotógrafo vai lá, escolhe o lugar, como ele quer, mede o tempo da obturação, a abertura do diafragma, o tempo de exposição... E, no seu caso, tudo isso não tem a ver apenas com sua experiência de fotógrafo; vem também e, sobretudo, da necessidade de imprimir uma velocidade de captura da imagem, já que ela é só um pedaço e, por menor que seja, para que nem mesmo esse pedaço se perca... Caso contrário, se não houver velocidade de captura, o trabalho não vai perder apenas o todo – já que se abdicou da totalidade – como também pode ser que nem mesmo reste aquele pedaço. É como se houvesse, nessa velocidade de captura, certa ansiedade. É isso que eu pergunto: como é essa questão da velocidade para você? Eu não explorei essa dimensão do seu processo de trabalho quando escrevi sobre ele. Então, estou aproveitando para fazer essas perguntas aqui. Essa questão da velocidade na sua pintura tem algo do fotográfico, não é? E na impressão direta daquilo que está lá, na luz que é acionada, quanto existe nisso da questão da dimensão do país, já que

27 Walter Benjamin (1892–1940) é um dos mais importantes pensadores do século XX. Filósofo, ensaísta, crítico literário e tradutor alemão, autor de obras como o *Trabalho das passagens*, extraordinária obra historiográfica inacabada, na qual apresenta uma história cotidiana da modernidade tendo por foco a Paris do século XIX, como “Origem do drama trágico alemão”, obras autobiográficas, como *Rua de mão única* e *Infância berlinense*, ensaios fundamentais, como “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” ou “O narrador”, dramas e escritos radiofônicos, entre outras obras.

há uma generosidade na escala da tela e na amplitude física. Há realmente na sua pintura, como há na pintura de um Eduardo Sued²⁸ e de muitos outros pintores contemporâneos brasileiros, algo que a pintura brasileira não tinha antes, nem mesmo nos seus maiores afrescos: são pinturas que querem ser públicas, elas querem essa dimensão da publicidade no melhor sentido do termo.

CARLOS VERGARA: Acho que não é possível dar conta do Brasil. Eu me lembro do Glauber Rocha dizendo que o Brasil é um absurdo. Glauber propôs que o país fosse dividido diferentemente. Ele dizia que, politicamente, da Bahia para baixo, com exceção do Rio de Janeiro, o que se tem é um neocapitalismo desvairado; que São Paulo e Paraná têm um neocapitalismo e um comunismo de linha chinesa; que o Rio de Janeiro era um puteiro; e que, na Bahia, havia um reino, porque se podia considerar Antônio Carlos Magalhães²⁹ como um rei. Essa diversidade política impede que se dê conta do Brasil. Na verdade, as coisas que, em teoria, se podem encontrar e fotografar e que estão todas ali no chão de Ouro Preto, numa geometria, são muito reveladoras. Elas são o estopim para que se possa ver o Brasil de forma não anedótica. Se houver alguma universalidade no meu trabalho, ela se dá em outra instância, porque falo mesmo é do meu quintal, daqui mesmo, e isso é o pouco que ainda me emociona. Há pouco tempo fui ao Cacique de Ramos³⁰ e tive um reencontro com um grupo com o qual trabalhei anos atrás. De 1971 a 1976, eu fiquei observando e fotografando, sistematicamente, o grupo do Cacique de Ramos, durante o

28 Eduardo Sued (1925), pintor, gravador, ilustrador, desenhista, vitralista e professor. Gradua-se na Escola Nacional de Engenharia do Rio de Janeiro, em 1948. Em 1949 inicia formação como artista plástico 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. Fez curso de gravura em metal com Iberê Camargo, tornando-se mais tarde seu assistente no ateliê. Em 1956 iniciaria a carreira de 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, em diálogo com a tradição da pintura moderna. Caberia a Sued romper com a cor local e com o clima rememorativo e íntimo que marcaria outros artistas brasileiros pautados por elementos geométricos. Em telas de dimensões monumentais, projetaria para fora o espaço da pintura, mantendo estruturação rigorosa e propositadamente impessoal da superfície da tela, tensionada por campos cromáticos diversos, por um ritmo vibrante e por um movimento para o exterior fora dos padrões da história da arte brasileira.

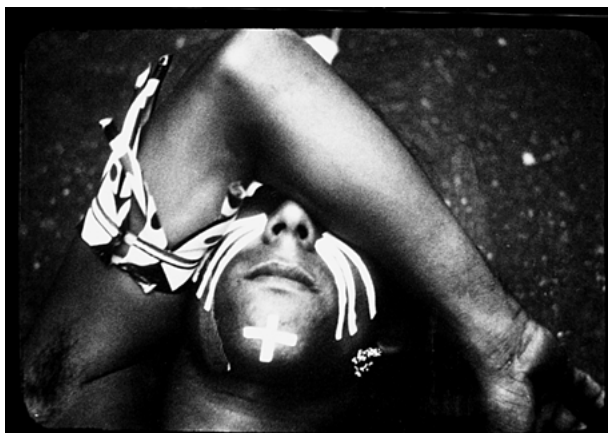
29 Antônio Carlos Peixoto de Magalhães (1927–2007), médico, empresário e político brasileiro, egresso da UDN e depois filiado à Arena (Aliança Renovadora Nacional), partido conservador, de apoio à ditadura militar brasileira. Foi governador da Bahia por três vezes (duas delas nomeado pelo regime militar), além de ter sido eleito senador em 1994 e em 2002.

30 Tradicional bloco carnavalesco fundado em 1961 em Ramos, região da Leopoldina, Rio de Janeiro. Vergara acompanhou as atividades do bloco ao longo da década de 1970, realizando trabalhos de fotografia e filmes. Site oficial: <<http://caciquederamos.com.br/>>.

carnaval. O Bira³¹ chegou para mim e disse que eu sabia tudo e que ele não sabia nada. Na época, ele não conseguia entender por que eu estava fotografando o Cacique de Ramos. Eu me interessava pelo grupo justamente porque todo mundo tentava ser cacique, todo mundo se fantasiava igual, enquanto a televisão dizia para o povo ser diferente. O Cacique de Ramos era um grupo de cerca de sete mil pessoas e todos escolhiam se vestir igual. Isso era, a meu ver, a maior parábola sobre uma possibilidade de convivência diferente, horizontal. É uma proposta política interessante isso que se fez em Ramos. Naqueles anos, a fantasia era uma gravura, impressa em um metro de vinil; ela era levada para casa pelas pessoas, que a recortavam e depois vestiam o corpo com aquilo. Era a coisa mais moderna que havia no carnaval... A pedido do Hélio Oiticica, eu mandava para Nova York a fantasia do Cacique de Ramos de cada ano, porque a coisa mais moderna que podia existir era uma fantasia do Cacique de Ramos. Cada um podia recortá-la de acordo com seu tamanho. Nela também tinha uma pequena área onde a pessoa podia fazer algo seu, individual, o que tornava a fantasia, ao mesmo tempo, igual e diferente. Essa experiência ilustra como é difícil se dar conta do Brasil. Além disso, temos, no Brasil, isso de chorar quando se perde e quando se ganha no futebol... São essas coisas que me interessam. Existe o mundo da arte e o mundo real, mas eu prefiro o mundo real. Enquanto ouvia Chico Alvim falar da sua angústia, da sua frustração, da sua vontade, da sua “inveja” do pintor, eu pensava que gostaria de ser um poeta como ele. Isso me faz lembrar uma frase maravilhosa do Waltercio Caldas.³² Ele diz que hoje o mais profissional dos artistas seria o amador, porque o mundo profissional induz o artista, tenta segurá-lo, empurrá-lo, fazer com que ele produza a partir de certos padrões.

31 Percussionista, cantor e compositor, Ubirajara Félix do Nascimento (1937), conhecido como Bira, é integrante do grupo Fundo de Quintal e presidente do Cacique de Ramos desde sua fundação.

32 Waltercio Caldas Júnior (1946), escultor, desenhista, artista gráfico, cenógrafo, figurinista, escultor. Estudou com Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nos anos 1960. Trabalhando como desenhista técnico e diagramador da Eletrobrás, participaria, em 1967, de sua primeira exposição coletiva profissional, na Galeria Gead. Esses primeiros trabalhos eram desenhos e maquetes de projetos arquitetônicos imaginários. Trabalharia, em seguida, com a inserção de objetos cotidianos em estojos com plaquetas que os redefiniam. E criaria obras-comentário também repensando experiências-chave na história da arte, como a *Experiência Mondrian*, *Talco sobre livro ilustrado de Henri Matisse e Velázquez*. A partir da década de 1980, criaria instalações, como *Ping pong* e *O é um*. Nos anos 1980–1990, faria vídeos, desenhos, esculturas, inclusive em espaços urbanos, como *O jardim instantâneo no Parque do Carmo*, em São Paulo, *Omkring* (Around), na Noruega, e *Escultura para o Rio*, no centro do Rio de Janeiro. Uma obra multifacetada, mas marcada, segundo Ronaldo Brito, pela “rediscussão dos conceitos de espaço, corpo e vazio”, pelo “domínio de um gesto ascético”, movido a ritmos “sugestivos e deceptivos”, e na qual “os desenhos tomam todo o cuidado para não definir uma presença que venha a perder de vista a ausência” e “as esculturas tratam decididamente o vazio como um corpo a mais no espaço”.



Carlos Vergara. *Cacique de Ramos*. Carnaval. Década de 70. Avenida Rio Branco Rio de Janeiro. Foto: acervo do artista

Quando você abordava a questão da escala da tela, Paulo Sergio, você dizia que alguns de nós, pintores contemporâneos, conseguimos trazer para a pintura brasileira o que até então não havia sido alcançado nem mesmo pelos nossos maiores afrescos: o desejo de uma pintura pública. Eu acho muito complicado trabalhar com a escala grande, com a pintura grande. Às vezes, não se consegue dar conta do tamanho. Ao se olhar para a pintura (claro, ela também nos olha), se percebe quando não se consegue dominar um determinado lado. Mas essa situação não é um privilégio brasileiro. Na Bienal de São Paulo de 1965, vi o Barnett Newman³³ em frente ao quadro dele mesmo, dizendo: *It's hand painted, it's hand painted*, é pintado à mão. Mas, como não havia na sua obra o vestígio da mão, era como se ela tivesse sido pintada à pistola, embora não o fosse. Era uma questão americana, a dele; a grande escala envolve o tamanho, que domina você, que é importante, e também é um gesto, que é necessário que não seja tímido. Na escala grande, o gesto tem essa coisa ergonômica, o gesto tem o seu tamanho... O Brasil é gigantesco, é múltiplo, e acredito que nenhum trabalho, em artes, dê conta de seu "tamanho". Acabei me aproximando da fotografia porque me dava conta de que a pintura já estava pronta

33 Barnett Newman (1905–1970), pintor nova-iorquino, filho de imigrantes poloneses. Com obra associada ao expressionismo abstrato, teria, no entanto, dicção singular caracterizada pelo emprego de campos cromáticos separados por finas linhas verticais, ou *zips*, como as chamava o pintor. Entre suas obras, destacam-se as pinturas que compõem a série *Ornament* (1948), a série *The station of the cross*, com trabalhos em preto e branco (1958–1966), a série *Who's afraid of red, yellow and blue*, com telas de grandes dimensões e cores bem vivas. Um trabalho marcado pela grande escala das obras, *Anna's light* (1968), em memória de sua mãe, seria a maior pintura, com 28 metros de largura por nove metros de altura.

no pó depositado nas coisas, nos vestígios. O mesmo se deu com a pintura dos jacarés. Quando viajei pelo Brasil e fui à Região Centro-Oeste, ao Pantanal, peguei um pano gigantesco e botei no chão, próximo de uma lagoa atolada de jacarés. Fiz uma geometria (um gesto bem humano, porque o animal não faz geometria), um retângulo com pigmento puro, em um tecido todo coberto de cola. Depois, batemos numa lata para atrair os jacarés e eles vieram e pintaram a tela para mim: sou um gigolô de jacarés. Em Minas Gerais, embora a pintura já estivesse pronta, ninguém a via, só uma mulher, dona de um botequim, onde se ia beber pinga, tomar cerveja, percebia a pintura por ali. Um dia, ao me ver coberto de cor, todo sujo de tinta por causa do trabalho que eu fazia na fábrica, ela falou assim: “Nós e a cor aqui é a mesma coisa”, uma frase maravilhosa. É o tédio, volto a dizer, que move meu trabalho, que me faz criar uma situação em que é possível acontecer algo; na verdade, o que crio é uma situação quase ritual para que eu me surpreenda, para que se dê uma descoberta, para que aquilo seja novo, de novo, para mim, do contrário não me interessa, é preferível voltar para a Petrobras e trabalhar como químico, como já trabalhei.

JOSÉ ALMINO: Tenho acompanhado você, Chico, e a sua poesia há mais de trinta anos, não é isso? Achei que estava faltando um pouco de Brito Broca³⁴ aqui nessa nossa conversa, um pouco de Alexandre Eulálio.³⁵ Seria bom saber certas coisas sobre a sua trajetória que pudessem vir a compor seu testemunho. Eu gostei, por exemplo, quando você falou para o Vergara da sua “inveja” dos pintores. E posso assegurar ao Vergara que é uma inveja partilhada por nossa geração. É algo coletivo: nossa geração invejava os pintores, os cineastas, os arquitetos. Ou talvez invejássemos simplesmente o sucesso. Eu me lembro que Clara Alvim, uma vez, fez uma musiquinha com um estribilho assim: “Oh, que desgraça, Oh, que desgraça, é não ter um marido cineasta [risos], mas desgraça muito pior é não ser o Zé Guilherme Merquior”.³⁶ Quando as pessoas

34 José Brito Broca (1903–1961), crítico literário, ensaísta e historiador brasileiro, autor de *Americanos, Horas de leitura, Machado de Assis e a política e outros estudos* e *A vida literária no Brasil – 1900*, entre outros estudos, que transitaria do trabalho de crônica e divulgação jornalística para uma pesquisa sistemática, em perspectiva singular, da história cultural brasileira.

35 Alexandre Eulálio (1932–1988), crítico, ensaísta, editor, pesquisador e professor do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Discípulo de Augusto Meyer e de Brito Broca, intelectual com interesses variados e multidirecionados, espalhando-se entre literatura, pintura, cinema, arquitetura e música, o que, aliado a uma grande capacidade associativa e a vasta erudição, lhe conferiu uma dicção ensaística inventiva e singular, com estudos fundamentais, sobretudo, do ponto de vista da historiografia e do comparativismo.

36 José Guilherme Alves Merquior (1941–1991), crítico literário, ensaísta, diplomata, polemista, autor (bastante prolífico), entre outras obras, dos livros *Razão do poema, Arte e sociedade em Marcuse*,

falam hoje da sua poesia, elas acentuam a continuidade, a construção, essa formação de liga a que Augusto Massi se referiu. São observações obviamente *a posteriori*. Eu estaria mais interessado nesse seu movimento de esgrima com a poesia, os momentos em que você identificaria uma ruptura, em que você sentiu realmente que aquilo ali tinha feito a diferença. Paulo Sergio Duarte falou aqui da alegria que ele teve em receber o *Passatempo*... e eu posso dizer que seria talvez o caso de identificar milimetricamente a diferença que esse livro fez naquele tempo, para nós que estávamos fora do Brasil. E a diferença para a sua poesia anterior, a de *Sol dos cegos*. É evidente que hoje você pode, aqui e acolá, pinçar coisas que já estavam num e noutro e também no *Elefante*, seu último livro, e voltar ao primeiro, *Sol dos cegos*, e vice-versa. Mas acontece que ali, em determinado momento, apareceu uma coisa nova que depois foi dissolvida no movimento posterior. Isso tem um pouco um ar de quebra-cabeça que o tempo de leitura dos dois livros arma para nós leitores. Ganhei e li *Sol dos cegos*, por volta de 1969, ou 1970, quando nos encontrávamos em Paris, época, aliás, em que você já escrevia os poemas da primeira parte de *Passatempo*, poemas que eu ia igualmente lendo, e que conheci de primeira mão. Naquele instante, eu já percebia o que de novidade se armava naquele livro. Aliás, sobre *Passatempo*, eu tive uma surpresa muito interessante, alguns anos atrás. Ao percorrer uns papéis velhos meus, descobri o embrião de um roteiro de cinema que estávamos fazendo, eu e Guel,³⁷ meu irmão, usando trechos do *Passatempo* e de *Corações veteranos*, livro do Roberto Schwarz.³⁸ Portanto, acho que seu livro significou algo que foi, de certa maneira, coletivizada depois. *Passatempo*, entre seus livros, parece ter tido esse efeito especial. E queria que você comentasse um pouco isso. Talvez você possa partir de uma frase sua, que está em

Adorno e Benjamin, *A astúcia da mimese, Formalismo e tradição moderna, Verso universo em Drummond, De Anchieta a Euclides*.

37 Miguel “Guel” Arraes de Alencar Filho (1953), cineasta e diretor de teatro e de televisão, filho do político e ex-governador (por três vezes) de Pernambuco Miguel Arraes. Viveu no exílio, durante a ditadura militar e, nos anos 1970, ainda na França, participou do Comitê do Filme Etnográfico dirigido por Jean Rouch, onde trabalhou como projetorista, arquivista e montador. De volta ao Brasil, começou a trabalhar na Rede Globo em 1981 como codiretor da novela *Jogo da vida*, de Sílvio de Abreu. Dirigiu tanto novelas, como *Guerra dos sexos* e *Vereda tropical*, quanto séries e minisséries, como *Armação ilimitada*, *Dona Flor e seus dois maridos*, *O auto da Compadecida*, *A invenção do Brasil*, e programas de humor como *TV Pirata*, a segunda versão de *A grande família* e *Os normais*.

38 Nascido em Viena, Áustria, em 1938, Roberto Schwarz é crítico literário, professor de teoria literária na Unicamp, tradutor e escritor. Entre outras obras, é autor de dois estudos clássicos sobre Machado de Assis, *Ao vencedor as batatas* (1977) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990). Publicou dois livros de poemas – *Pássaro na gaveta* (1959) e *Corações veteranos* (1974), uma peça – *A lata de lixo da história* (1977), além de outras coletâneas de ensaios, *A sereia e o desconfiado*, *O pai de família e outros estudos*, *Sequências brasileiras*, *Duas meninas*, *Martinha versus Lucrecia*.

uma entrevista: *Eu era herdeiro daquela coisa romântica, do eu romântico, isso em tom de ironia, então, apesar do fascínio que eu sentia pela leitura de Mário Faustino*³⁹ *e dos concretos, eu lutava a ferro e fogo com os elementos a meu dispor, que eram muito pobres, estavam todos dentro de mim, eu não tinha grupo, não me filiava a ninguém, e as pessoas que liam a minha poesia eram duas ou três. É uma dessas duas ou três pessoas que vos pede agora que teça alguns comentários sobre essa sua observação.*

CHICO ALVIM: Eram de fato duas ou três pessoas os que liam minha poesia, mas duas ou três que valiam por um Maracanã lotado. Eram pessoas muito queridas, de uma sensibilidade extraordinária e, além do mais, de uma tolerância, de uma generosidade incríveis. E realmente quando eu vejo esse filmezinho que você está descrevendo – poemas de *Passatempo* já contracenando com *Sol dos cegos*, nessa Paris da virada dos 1960 para os 1970 –, eu me lembro de tanta coisa que a gente viveu por lá. Aquele período imediatamente anterior, com as sombras da ditadura se adensando, quando eu termino *Sol dos cegos*, que, num certo sentido, foi um livro muito trabalhado, pois são poemas recolhidos na produção de mais de uma década, mais precisamente 13 anos. É um trabalho complicado: a camada mais remota, a segunda parte do livro, que leva o título de “Amostra grátis”, chega aos meus 15, 16, talvez um pouco mais, 17, 18 anos. É um livro montado a duras penas, porque eu realmente não tinha um material inteiriço; precisava armar um, minimamente que fosse, e foi o que fiz, a partir dos poemas datados dos anos tardios do período, aqueles que se iniciam em 1963 ou 1964 e chegam a 1968, ano da publicação, e cujo conjunto vai constituir a primeira parte do livro. Foi a partir desses poemas que consegui encontrar uma relativa unidade para o livro. Sim, porque é um livro que busca uma unidade em meio à disparidade de experiências e de tons. Se não tivesse agido assim, creio que *Sol dos cegos* teria naufragado. Tenho a impressão que o interesse maior do livro está nessa primeira parte. O livro também traz à baila a questão das influências. Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira,

39 Mário Faustino dos Santos e Silva (1930–1962). Poeta, jornalista, crítico literário e tradutor. Em 1955, publica seu primeiro e único volume de poemas, *O homem e sua hora*. Muda-se para o Rio de Janeiro em 1956, onde se tornaria editorialista do *Jornal do Brasil* e colaboraria no Suplemento Dominical. Entre 1956 e 1959, assina a página Poesia-Experiência, dedicada à reflexão sobre a tradição, a teoria e a prática poéticas. Os poemas escritos por ele nesse período e divulgados na imprensa carioca, como *Cavossonante Escudo Nosso* e *Ariazul*, revelam grande experimentação linguística e diálogo evidente com a produção dos poetas concretos paulistas. A partir de 1959, volta-se para uma *Obra em progresso*, para o projeto inacabado de um poema longo, biográfico e ao mesmo tempo cósmico. Em novembro de 1962, ao viajar como correspondente internacional do *JB*, morreria num acidente aéreo nos arredores de Lima, Peru.

João Cabral de Melo Neto, Jorge de Lima, os modernistas que continuaram pelo correr da minha vida, mas aí com outras tonalidades. *Sol dos cegos* é um livro de formação e de afirmação de certa sensibilidade modernista, a que, creio, permaneci fiel. *Passatempo*, para mim, é sobretudo uma defesa da subjetividade, que, no meu modo de ver e sentir, sofria de restrições nas poéticas que dominavam o período, tanto a poética dos Centros Populares de Cultura, os CPCs,⁴⁰ quanto a da vanguarda concretista. Essa alegria do fazer, que o Vergara descreve, eu nunca tive. Realmente, não tenho nenhuma alegria desse tipo, para mim é uma chatice, uma coisa penosa e sofrida. Isso tem a ver com essa permanência da subjetividade, é uma luta de vida ou morte, quer dizer, a cada instante eu estou perdendo mais do que ganhando. A consciência é essa: eu estou sempre aquém daquilo que eu quero... Eu não me sinto dono daquilo que eu faço... Eu não me assenhoreio de nada no momento em que faço, aquilo escorre entre meus dedos. Então, a esgrima da poesia é um pouco essa, é nesse nível da perda, da ausência, da falta, da ilusão da vitória; se bem que, às vezes, possa haver uma sensação de completude, que você não sabe explicar por que ocorre, tudo dentro desse espaço da subjetividade.

PAULO VENANCIO: Eu queria dirigir minha pergunta para os dois. Gostaria de perguntar sobre a relação entre arte e vida, que, na geração de vocês, ganhou uma intensidade inédita, e isso abriu uma perspectiva muito grande, especialmente a partir das conquistas modernas da arte brasileira. Ao mesmo tempo, isso logo passaria por uma circunstância política muito adversa. Então, minha pergunta é se isso constituiu valor para a obra de vocês, se a determinou e se ainda permanece hoje como um elemento presente e transformador. Percebo que vocês foram dos que sentiram essa relação com mais intensidade num momento em que eram jovens e isso teve importância, algo que não tinha acontecido antes com a mesma intensidade.

CARLOS VERGARA: Acho que fomos forjados nessa mistura de arte e vida, mas é necessário que se diga algo interessante em relação a esse momento do Brasil. Quando comecei mesmo a fazer arte, como adulto, eu mantinha profunda relação com os vários setores de arte: com o cinema, a música, o teatro, e essa conversa foi muito fecunda naquele momento. Eu me lembro que eu e Paulo

40 Centro Popular de Cultura, entidade vinculada à União Nacional dos Estudantes (UNE). Foi fundado em 1962 por intelectuais e estudantes que procuraram desenvolver diversas manifestações artísticas politicamente engajadas e de ligação entre o campo estudantil e os meios populares. Em 1964, com o golpe que instaurou a ditadura militar, a sede da UNE foi incendiada e todos os CPCs foram fechados. Cf. BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

Afonso Grisolli⁴¹ fizemos uma exposição numa galeria chamada G4,⁴² que ficava em Copacabana. E, na mesma galeria, eu, Roberto Magalhães,⁴³ Antonio Dias, Pedro Escosteguy⁴⁴ e Rubens Gerchman⁴⁵ fizemos uns *happenings*.⁴⁶ Nessa época, não existia performance, era *happening*; não existia instalação, era ambiente. Eu me lembro que, depois da inauguração da exposição, Grisolli veio conversar conosco; ele estava interessadíssimo no que fizemos. Fomos a um botequim para conversar, conversamos, conversamos e, alguns meses depois, em 1965, ele montou *Onde canta o sabiá*, que era uma peça em que os atores se balançavam sobre a plateia.

Havia uma relação muito grande entre arte e vida, era uma mistura inelutável. Não posso falar sobre os outros, mas, no meu caso, essa relação está misturada mesmo. Há outros artistas que estão ligados a outro pensamento, a outro modo de criar, e eu os admiro. Alguns colegas meus conseguem encomendar trabalho, quer dizer, o trabalho é feito, é imaginado e desenhado por eles, mas

41 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.

42 A galeria G4, espaço projetado pelo arquiteto Sérgio Bernardes e dirigido pelo fotógrafo norte-americano David Zingg, ficava na Rua Dias da Rocha, em Copacabana, Rio de Janeiro.

43 Sobre Roberto Magalhães, ver nota 6, p. 13.

44 Pedro Geraldo Escosteguy (1916–1989), pintor, escultor e poeta gaúcho que integrou as mostras “Opinião 65” e “Opinião 66”, no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, onde também participaria, em 1967, da mostra “Nova objetividade brasileira”. Em 1968, foi responsável pelo roteiro do documentário *Arte pública*, realizado pela Totem Filmes, em São Paulo, e participou do evento “Arte no Aterro”, no Rio de Janeiro. Em 1971, realizou a instalação *Um comedor de carcereiros*, na Galeria Claude Bernard, em Paris. Na década de 1980, retornaria a Porto Alegre, onde gravou, em 1986, alguns de seus poemas em disco e publicou o livro *Relatório da noite*, em 1988.

45 Sobre Rubens Gerchman, ver nota 5, p. 13.

46 Sobre esse trabalho, Vergara comentaria: *Nesse happening eu chegava de carro e descia com uma pasta de executivo. Eu havia preparado uma parede no fundo da galeria e, por trás dela, tinha deixado uma frase pronta e um recorte fotográfico de dois olhos muito severos olhando para frente. Eu abria a pasta e tirava uma máquina de furar. Desenhava um ponto a 80 cm do chão e escrevia “Olhe aqui”. As pessoas se abaixavam e olhavam pelo buraco. Lá dentro estava escrito: “O que é que você está fazendo nessa posição ridícula, olhando por um burquinho, incapaz de olhar à sua volta, alheio a tudo o que está acontecendo?”* Depoimento a Ileana Pradilla, 14/01/2003. Disponível em: <<http://www.cvergara.com.br/pt/anos1960/>>. Acesso em: 18 nov. 2014.

depois é executado por três ou quatro *experts* e, ainda assim, não perde o vigor, a eloquência. É uma obra que passou pela indústria, por técnicos, etc. Essas obras têm uma frieza de construção completamente diferente da minha. Eu, um pouco por uma questão pessoal, estou condenado a trabalhar pelo meu prazer. Lembro-me do Antonio Dias dizendo que não gostava de desenhar, que tinha horror, mas que tinha o maior prazer em pintar e gostava de aproveitar esse prazer. Eu acho, Patinho,⁴⁷ que o que estou tentando é transformar esse prazer, fazer uma exibição dele, dividi-lo, compartilhá-lo com os outros, dar um mergulho em áreas mais sutis, construir uma imagem eloquente, produzir um discurso denso a partir desses elementos banais.

CHICO ALVIM: Essa é uma pergunta que realmente tem muito a ver com a nossa geração; eu assino embaixo de tudo que o Vergara disse. Eu só poderia acrescentar coisas que me dizem respeito, do meu ponto de vista pessoal. Quer dizer, de certa maneira, a vida, nesse período, ganhou, através da arte, uma possibilidade de revide. A vida era insatisfatória, frustrante, humilhante, sob tantos aspectos; essa geração sofreu uma quantidade de sofrimentos, de cerceamentos e, sobretudo, o sentimento de humilhação. Rancor, raiva, impotência, medo e humilhação são sentimentos feios. A arte nesse sentido nos prestou um serviço. Eu me lembro que, quando voltei de Paris, cheguei a uma paisagem inteiramente devastada. Lembro que estava num botequim, quando entraram uns policiais e começaram a distribuir bofetadas indiscriminadamente em quem estivesse lá, sem nenhum critério, se é que pode haver critério numa coisa dessas. Eu evidentemente fiquei assustado com tudo aquilo, com os sujeitos armados de metralhadoras, de pistolas, que eram furibundos e truculentos. E aquilo era uma cena de truculência cretina, mas certamente banal, corriqueira para milhares de brasileiros e atemporal também, mas para mim aquela cena vinha colada na paisagem da ditadura naquele início dos anos 1970; aquela humilhação do medo, que se tem, é uma coisa solitária, é você e você mesmo. Quando olhei para o servente, por trás do balcão, vi que o sujeito, ali no botequim, estava absolutamente calmo, indiferente, absolutamente tranquilo, fazendo a coisinha que sempre fez, lavando os copos. Aquilo me deu uma absoluta calma, imediatamente a calma daquele cidadão passou para mim. Então, resolvi olhar para ele e não para o resto. E a cena, como se armou, se desfez. Estava também uma vez passeando pelas ruas de Copacabana, num dia belíssimo do inverno carioca, com aquela luz de maio ou junho, e vi, numa banca de jornal, um livro com uma capa muito curiosa: *Me segura qu'eu vou dar um troço*, do Waly

47 Paulo Venancio tem entre os amigos o apelido de Patinho.

Salomão.⁴⁸ Foi em 1972. Comprei logo o livro, comecei a ler, e fiquei tão fascinado que o li praticamente ali, de pé, encostado num poste. Sinto que aquele livro me deu algo semelhante ao que recebera do servente do botequim: um sentido de libertação. É como se houvesse uma cobra muito perigosa nas proximidades, uma sucuri. Em vez de ficar olhando para o olho dela, o que se deve fazer, os dois me recomendaram, é olhar para o outro lado, ver outras coisas. Não se trata de esquecer que a cobra está ali ou de fingir que ela não existe. Porque ela está ali e como existe! Mas é um pouco como o que se passa entre a vida e a arte: há necessidade de criar entre as duas um distanciamento, pois não há revide sem distância, sem espaço. O que me leva de volta à pergunta do José Almino: *Sol dos cegos* é o aprendizado, a dimensão livresca do leitor dos modernistas. E *Passatempo* é quando me vejo na arena, sozinho, iniciando a transcrição de uma série de lutas sem grandeza.

MARÍLIA GARCIA: De algum modo, eu queria voltar à pergunta do José Almino e ao momento em que você estava começando a escrever. Li uma entrevista em que você comenta sua leitura da obra do Ezra Pound⁴⁹ e conta como ele influenciou a sua poesia. Gostaria que você falasse um pouco sobre a sua relação com a poesia estrangeira. Foi importante para você? Quais autores você leu? Gostaria de saber se você teve um *paideuma*⁵⁰ próprio naquela época, como ele influenciou você e como foi sua relação com esses poetas.

CHICO ALVIM: Isso é uma viagem, realmente, é uma viagem extraordinária, porque os primeiros toques da poesia estrangeira para mim foram dados por Manuel Bandeira, ou seja, foi lendo umas traduções feitas por ele. Eu me lembro de um poema do Juan Ramón Jiménez,⁵¹ que era uma coisa admirável.

48 Waly Dias Salomão (1943–2003), poeta, letrista, ator, editor, produtor musical, diretor de espetáculos (como do show *Gal fatal – a todo vapor*), artista visual, foi figura fundamental na contracultura brasileira dos anos 1970 e na literatura de experimentação. Seu primeiro livro foi *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de 1972. Publicou, ainda, *Gigolô de bibelôs* (1983), *Armarinho de miudezas* (1993), *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* (1996), *Algaravias* (1996), *Lábia* (1998), *Tarifa de embarque* (2000), além da antologia *O mel do melhor* (2001). Quanto ao seu último livro, *Pescados vivos*, seria publicado apenas em 2004, após a sua morte.

49 Ezra Weston Loomis Pound (1885–1972), poeta, crítico, editor e tradutor norte-americano, figura fundamental na poesia e no pensamento literário da modernidade, autor, entre outras obras, de *Personae* (1909), *The spirit of romance* (1910), *Ripostes* (1912), *Hugh Selwyn Mauberley* (1920), *ABC of reading* (1934), *Make it new* (1935), *The cantos* (1917–1969).

50 *Paideuma* foi uma expressão utilizada por Ezra Pound (apropriada do etnólogo Leo Frobenius) com o objetivo de distinguir, no presente, quais as tradições que estariam de fato vivas, e quais as que estariam esgotadas, mortas, organizando-se, desse modo, o conhecimento “para que o próximo homem ou geração” pudesse achar “a parte viva dele e gastar o mínimo tempo com itens obsoletos”.

51 Juan Ramón Jiménez (1881–1958), poeta, crítico e editor espanhol, autor de *Platero y yo*, *Las hojas verdes*, *Voces de mi copla*, *Animal de fondo*. Fortemente influenciado inicialmente pelo simbolismo francês e pela

Eu ainda não tinha a vivência do espanhol, esse tipo de vivência que traz o conhecimento do som de uma língua, de seus ritmos e entonações, sem os quais o conhecimento, para o leitor de poesia, fica raso, insuficiente. A tradução do Manuel Bandeira é prodigiosa. O poema fala de uma fuga molhada. É um poema de amor, lindo, e que contraria o mandamento de que numa dama não se bate nem com uma flor. “Com lilases cheios de água correndo eu a fustigava”: um verso admirável de que eu me lembro até hoje. Com Charles Baudelaire, só consegui sentir sua poesia, penetrar nela, progressivamente; só depois de muito esforço com o aprendizado do francês. Foi uma revelação, uma maravilha, uma sensação de que ali realmente era – nem sei o que dizer – a poesia no seu estado mais decantado, mais puro, apesar de ser uma poesia na essência impura. Eu não gostava do Ezra Pound, mas ele me fascinava. Eu lia a sua poesia linha por linha, verso por verso, nas traduções dos concretos ou nas que encontrava. Depois, com melhor conhecimento do inglês, li *Os cantos*. Numa releitura, me vali também da tradução do José Lino Grünewald.⁵² Pound tinha uma coisa que não encontrei em nenhum outro poeta: ele tinha uma maneira de encarar o poema que era de uma brusquidão total, um jeito bruto. Ele é um criador bruto e vasto, e isso brigava muito comigo, porque eu gostava também muito do acabamento do T. S. Eliot, daquela coisa inteligente e, ao mesmo tempo, de uma limpeza, de uma ironia, de uma sofisticação, de um apuro, enfim. Ao contrário, a matéria, na poesia do Pound, era bruta, pesada, jogada, mas ali também tinha muita imaginação interna, pois ele não se limitava a ela. Ele trabalhava a matéria por dentro e ela, de certa maneira, continuava ali como uma espécie de bomba de efeito retardado, que iria atingir o leitor só algum tempo depois. O que acontecia, às vezes, até menos pelo poema do que pelos entrecchos, pela infinidade de percepções e de enredos. Era a matéria que reverberava. Pound é um poeta muito rico nesse sentido, mas até hoje não sei se gosto dele. Certeza de que gosto é de Baudelaire. O sentimento de absoluto que a poesia tem para mim e a poesia de Charles Baudelaire são a mesma coisa.

DANIEL FEINGOLD: Queria falar da condição de artista colocado em dúvida diante do alcance de seu intento estético, sobrevivendo, então, a sensação de

geração modernista de Rubén Darío, ele se tornaria um mestre para a Geração de 1927 (a de Jorge Guillén, García Lorca e Rafael Alberti). Por sua resistência ao regime franquista, foi obrigado, a partir de 1936, a se exilar em Cuba, nos EUA e em Porto Rico. Receberia o Prêmio Nobel de Literatura em 1956.

52 José Lino Fábão Grünewald (1931–2000), poeta, tradutor, crítico de cinema, música e literatura, foi um dos participantes do grupo Noigandres do movimento de poesia concreta. Autor dos livros de poemas *Um e dois*, de 1958, e *Escrever*, de 1983, foi um dos editores da revista *Invenção* (desde o seu segundo número, em 1963, até o último, em 1966) e foi também tradutor de Pound, Mallarmé, Merleau-Ponty.

fracasso, sensação induzida pelo legado modernista de um desejo de transcendência... Será que essa sensação própria aos modernos, a ponto de expressarem desgosto diante da obra concluída, é devida ao fato de se sentirem derrotados pela força idealista da utopia? Ou seu assujeitamento a esse fado é aquela saudade eterna gravada na impossibilidade de construir poesia, já que o pudor que envolvia o ato de conceber acabou e uma ética cada vez mais esvaziada levará para a eternidade a ausência da reflexão? Enfim, o artista é hoje apenas um ente contente com a vaidade de ser trabalhado pelo mercado?

CARLOS VERGARA: Gostaria de voltar ao que foi falado antes... Queria dizer que sou um artista que também é plateia de arte. Acho até que nasci na plateia, isto é, vendo arte. Mas meu contato com as artes não começou com as artes plásticas, e sim com a música. Foi a partir da música e da religião que comecei a ver que havia a possibilidade de outras linguagens. É por isso que digo que sou uma plateia de arte, sou fã de artistas, sou um leitor de poesia e um ouvinte de música. Apesar de o Brasil ser muito presente em meu trabalho, espero ter deixado claro aqui que viajo muito para ver, para aprender sobre o que gosto, e também sobre o que não quero fazer. Acho que o Daniel foi muito feliz ao abordar a questão do mercado nas artes plásticas; é um espaço que está minado; quer dizer, ao mesmo tempo que se tem uma grande gama de escolha, uma grande variedade para selecionar aí o que interessa, tem-se que estudar bem o que está disponível, porque existe hoje uma produção gigantesca de arte de qualidade, mas também de arte de terceira categoria. Eu gostaria de, nessa nossa conversa, falar, então, da arte como experimentação, porque, para mim, pesquisa é coisa que está mais ligada à área científica. Essa concepção de arte como experimentação me leva a pensar no olho humano como o menos poético de nossos sentidos. Talvez por conta mesmo da nossa formação, usamos muito mais o olho para não tropeçar nas cadeiras do que para viajar para mundos mais sutis, o que é compreensível quando se pensa no esforço exigido por certas experiências estéticas. Nas artes visuais, na literatura, por exemplo, o olho tem que ser educado para ver, para compreender além de significados ralos. Já em relação à música é diferente, pois um som já organizado, ao ser ouvido ao acaso, mesmo que não se saiba de onde ele vem, é capaz de nos tocar e provocar sensações diferentes daquelas que experimentamos no dia a dia. Há, no Rio de Janeiro e no Brasil de hoje, nas artes plásticas, uma produção muito interessante e muito grande mesmo. É um privilégio ter acesso a boas exposições, apesar do pequeno público que se interessa por elas. Fui com meu irmão a uma exposição de desenhos de Pablo Picasso, na Chácara do Céu, e não havia quase ninguém, o que é uma pena. As pessoas acabaram perdendo a oportunidade de conhecer aquelas “aguadas” de Picasso e de poderem viajar naquilo. Acho que o mercado das artes plásticas se tornou um campo muito

minado, mas, por outro lado, viabilizou o acesso a uma produção muito grande e interessante, que vale a pena ser vista.

CHICO ALVIM: A pergunta do Daniel talvez venha embutida numa reflexão sobre a espinhosa questão da moeda, do pagamento. Do que o artista e o poeta recebem de volta, do que ganham; do que, eventualmente, um poeta, por exemplo, ganha quando seus livros chegam a circular, quando passam até mesmo a ter valor de mercado, como se diz em “economês expressivo”. Isso me faz lembrar um poema muito interessante de Konstantinos Kaváfis,⁵³ sobre o que vai pela cabeça de um escultor do período clássico da Grécia Antiga, enquanto esculpe uma de suas peças, uma obra que vai alumbrar os séculos futuros. O artista não pensa no que faz: seus pensamentos estão inteiramente voltados para o ganho do direito de voto na ágora de sua cidade; é esse direito que sua obra lhe trará como recompensa. O artista, portanto, pensa sempre em ganhar alguma coisa, mas esse ganhar com as artes plásticas é bem maior do que na poesia. O único valor atribuído ao poeta é o ganho em prestígio; já o pintor reconhecido é também remunerado em espécie. É difícil você entrar numa exposição do Vergara, ver um quadro dele e resistir à vontade de sair com o quadro debaixo do braço. Então, isso é humano; se é bom, se é mau, se é pecado, se não é, nada disso importa, aquilo é o que é. Tudo muda de figura na medida em que as coisas vão acontecendo: a criação vai se processando e a verdadeira arte vai se impondo. O elemento retribuição vai virando o que é, um dado que importa sem dúvida como incentivo ao artista, até mesmo como garantia de sua sobrevivência, mas que não explica por si só o sentido da obra de arte nem a conduz. O que importa mesmo é a relação da mão do artista com a pedra, que afinal é o que subjaz no poema de Kaváfis, e é para ela que acaba convergindo a reflexão de Daniel. Enfim, pode ser ingênuo da minha parte não acreditar que as forças de mercado possam alterar por completo o sentido e os caminhos da grande arte, a ponto de nos fazer duvidar da continuidade de sua existência. Pode ser mera manifestação de fé, mas confio que a arte sobrevive, como demonstra a obra de tantos artistas aqui citados. O resto é o resto.

53 Nascido em Alexandria, no Egito, Konstantinos Kaváfis (1863–1933) é considerado o mais importante poeta a escrever em idioma grego moderno no século XX. Não publicou nenhum livro em vida. Seus poemas, à exceção de dois opúsculos, publicados em 1904 e 1910, eram distribuídos em folhas avulsas ou divulgados em jornais e em revistas literárias. Escritores de outros países, como o inglês E. M. Forster ou o poeta norte-americano T. S. Eliot, procuraram divulgar sua poesia ainda em vida, mas o poeta travava esses esforços, dizendo não estar a sua obra pronta para publicação em livro, menos ainda em outro idioma. E passou toda a vida retrabalhando os poemas. Segundo o seu tradutor Trajano Vieira, se há nele afinidade com o mundo clássico, é “do que permaneceu marginal à memória” que trata Kaváfis. Daí “a consciência que os personagens têm de sua posição deslocada, do não lugar que ocupam”.

HEITOR FERRAZ: Caro Chico, eu gostaria de perguntar sobre o poema “Elefante”, um poema central dentro de sua obra. É um poema no qual você fala de potência, de plenitude, de virilidade. É um poema que surge no meio do livro e atropela o leitor. É um susto ler aquele poema tão grandioso, com imagens fortes e até mesmo clássicas, circundado por aquelas vozes e falas dos outros poemas, de um mundo de segunda mão, de “carne de segunda”, um mundo tristemente achatado. Eu gostaria de perguntar a você sobre a composição desse poema. Se não estou enganado, já nos anos 1980, ou seja, muito antes da publicação de “Elefante”, ainda na época de *O corpo fora*, você comentou, numa entrevista, sobre uma viagem à África em que viu uma manada de elefantes. Você falava justamente de alumbramento e potência. Que caminho esse poema fez dentro do seu trabalho a ponto de se transformar no título do livro, desse livro de “crista baixa”, como disse certa vez Roberto Schwarz?

CHICO ALVIM: Meu querido amigo Heitor, a quem eu devo tanto e devo mais essa pergunta, que vai fundo. Eu tenho a impressão que ela tem um pouco a ver com uma coisa que eu disse, no início desta nossa conversa, a propósito daquela ideia do Bandeira, que falava que nós vivemos imersos em poesia. Essa imersão na poesia, como se fosse realmente um líquido amniótico, que nos envolve, a todos, todos nós. Termino o poema “Elefante” exatamente dizendo que tudo canta à sua volta, tudo desconhece. Toda essa coisa é um ímpeto, é uma pulsão sanguínea, é como se fosse o caminho do sangue; como a terra de que se falou antes, em relação à pintura do Vergara, quer dizer, daquele contato com o fogo, o fogo inicial, que são coisas que resgatam, de certa maneira, essa humilhação, ou pelo menos a sua imagem, em que vem paralelamente ocorrendo, no plano histórico, toda essa dor. O que não quer dizer que o país seja isso, pois o tempo do país é outro; não se pode confundir a cronologia da vida pessoal individual com o tempo histórico de um país. Ninguém sabe, por exemplo, quantos povos houve na África, na Antiguidade, culturas que desapareceram. Outro dia, eu estava lendo uma crônica de um historiador da Antiguidade e ele se referia a tantos lugares com os nomes mais estranhos, países que sequer conhecemos, e outros tantos que chegaram até nós... Isso mostra que não sabemos o tempo de um país. Eu sei, isso eu sei, que aquele tempo não se confunde com o meu, com o que me foi dado a viver neste meu país. Então, de fato é isso, sinto uma imensa frustração, não era aquilo que eu queria, eu nasci numa hora errada, não queria ter aquela herança tão pesada.

Isso me lembra um episódio banal: eu estava na Rua das Laranjeiras, no Rio, onde passei boa parte da minha vida, e me deparei com a casa em que vivi quando cheguei à cidade, quando tinha dois ou três anos de idade. Eu sou mineiro da cidade de Araxá. Meu pai, que era uma pessoa extremamente

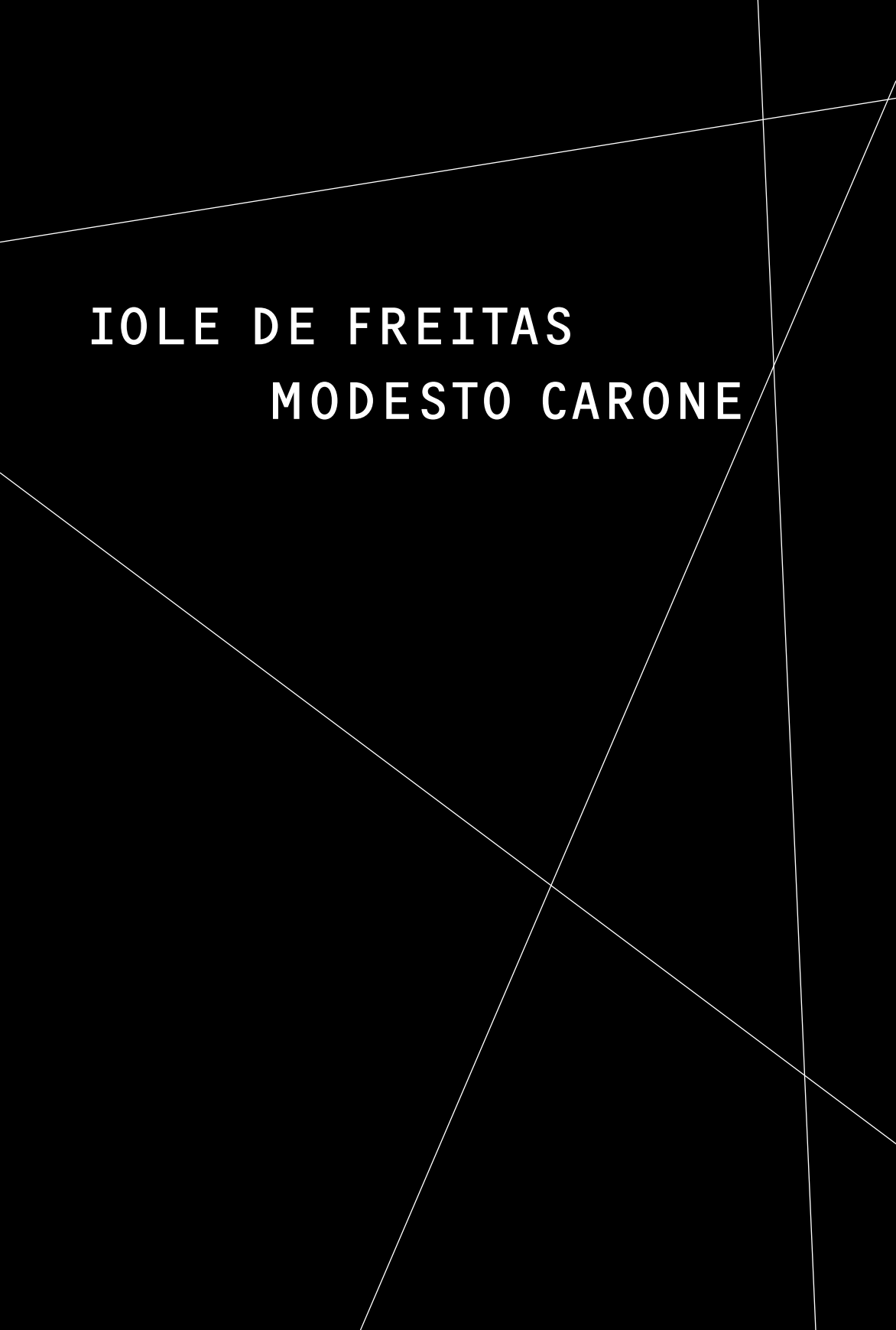
interessante, me deu de presente uma farda, uma espadinha de lata e uma série de cartolinas com uniformes militares. Ele me chamava de capitão Chico, me contava histórias, pois tinha uma imaginação fulgurante; era um homem absolutamente extraordinário, que tinha uma vivência tremenda do Brasil. Ele me convencia a entrar na fantasia e eu ficava marchando com aquela espadinha no ombro, vestido com fardinha branca, quepe e tudo mais, que meu pai havia comprado na Colegial, uma casa comercial onde se comprava material escolar no centro do Rio de Janeiro dos anos 1940. Ele me levou junto e foi outra maravilha, essa ida com meu pai à Colegial. Um dia, ao sair à rua, vi um moleque bem, mas bem maior do que eu, que saía de uma cabeça de porco, que ficava ao lado da minha casa. Quando ele me vê de fardinha e de espadinha em punho, ele se vira e me fala: “Me empresta essa sua espada?” Ele pegou a espadinha, enrolou toda e me devolveu; e ela, que era grande, ficou miudinha, desse tamanho. Peguei aquela espadinha, sem entender direito o que tinha acontecido e, ao mesmo tempo, entendendo muito bem que realmente minha carreira nunca seria a das armas. O que é o “Elefante” em meio a isso tudo, não sei; provavelmente essa coisa rompante, uma palavra engraçada de que meu pai gostava muito. “Aí deu um rompante”: uma frase que meu pai dizia muito e que, por sua vez, exprimia muito bem seu próprio temperamento, cheio de rompantes. O poema é um rompante, ele quebra tudo, vai contra a história, contra o conhecimento, contra as humilhações; ele é pura força e pura fecundidade; um poema, um hino à fecundidade. Tem de tudo naquele poema realmente.

MILTON MACHADO: Quando você falou, há pouco, que a religião e a música foram inspirações importantes para você, Vergara, eu me lembrei que temos em comum uma religião, uma igreja onde se cantavam muitos hinos, e me lembro, quando pequenino, do meu fascínio por aquelas figurinhas coloridas na escola dominical – somos ambos batizados anglicanos –, as figurinhas que a professorinha colava sobre umas flanelas, um mundo em que Jesus era bom, cercado de ovelhinhas, pombinhos, passarinhos... Eu acho que foi aí que a gente começou a virar artista. Eu gostaria de perguntar a você sobre o episódio da Abap (Associação Brasileira de Artistas Plásticos), sobre sua renúncia ao cargo de presidente, no último dia das eleições. Não sei se a pergunta me surgiu quando Paulo Venancio falou sobre a relação entre arte e vida, ou quando você falou do episódio do feijão e da fome. Outra coisa, que talvez não seja uma pergunta, vem de alguns comentários que foram feitos aqui e que achei interessantes, sobre a questão da paisagem. Paulo Sergio Duarte falou dessa reflexão, na pintura, a partir de Alfredo Volpi, sobre um espaço brasileiro, e me lembrei de uma reflexão de um crítico, chamado Irving Sandler, que sugere que a pintura americana expressaria a amplitude da paisagem norte-americana. Ele vê isso em

Mark Rothko, por exemplo, ou em Jackson Pollock. Não sei se isso faz muito sentido porque estou pensando em Piet Mondrian, cuja paisagem de origem é a planura holandesa, país de dimensões diminutas, sem montanhas, e que pinta aquela coisa urbana, aquelas “paisagens” vistas dos arranha-céus de Nova York, nos seus últimos trabalhos. Você é um artista que trabalha aos solavancos, que pinta uma paisagem aos solavancos. Nunca conseguimos ver o Brasil que está para além da montanha, para além do igarapé. Os índios americanos faziam longas cavalgadas, atravessando estados, desertos, *grand canyons*. Aqui, uma cavalgada mais longa – bem, índios brasileiros não andam a cavalo – vai fazer com que caiam no rio, a floresta cerrada impede qualquer deslocamento muito longo. Acho que isso poderia gerar um debate interessante entre nós, sobre como se daria essa apropriação da vastidão, ou da vastidão interrompida, acidentada, na pintura brasileira. Eu também gostaria de perguntar sobre coisas de que eu não sabia. Você disse que começou fazendo joias, que sua origem está no artesanato. Você também disse que tinha preferência pelo mundo real; não sei exatamente a que você contrapôs o mundo real, mas não importa, importa que você tenha esse gosto e interesse pelo mundo real. Disse também que a pintura estaria pronta, por conta do depósito dos pigmentos, e naquelas situações que você descreveu a pintura estaria pronta. Aí fico pensando: vimos fotografias de minas, e a mina é um garimpo. Você está ali garimpando de fato, indo lá, junto com aqueles caras e fazendo a extração desse pigmento. Ele não estaria ali já pronto como pintura, existe um momento em que ele vai deixar de ser pigmento e vai passar a ser pintura, como existe um momento em que o ouro deixa de ser ouro para passar a ser joia, ou pedra preciosa, para passar a ser joia. Então, se é uma pergunta, seria essa: você fala desse seu interesse especial pelo real. Mas quando se daria essa mudança de estado, do pigmento em seu estado natural para seu estado de pintura, de certa forma adquirindo uma virtualidade? Em que momento você acha que se dá essa perda de realidade para ser um ganho de real?

CARLOS VERGARA: Quando disse que preferia o mundo real ao mundo da arte, me referia a certo circuito da arte, mais exatamente ao campo minado e desatento que impede as pessoas de apreciarem o que há de instigante na arte, o que considero o seu “real”, mesmo quando ele é “virtual”. É nesse “mundo real” que prefiro estar imerso. Certa vez, meu pai, que era reverendo anglicano, pediu que eu fosse até a porta da igreja e visse quem levaria as flores no domingo (era um costume as famílias levarem as flores para enfeitar o altar). Como minha casa ficava em cima da igreja, tive que descer e entrar pela sacristia no escuro, passando pelo altar e por toda igreja, que eu conhecia muito bem. Apesar de eu ter sido ensinado que aquele era o lugar mais seguro do mundo, pois era ali que

almas eram salvas, tive uma espécie de medo, uma sensação do indescritível, um pânico da imensidão. Foi essa experiência, e não a escola dominical, que me fez vislumbrar a possibilidade da existência de uma outra imensidão, de um outro tamanho, de uma outra escala. Meu contato com a arte começou pela música. Com a música, conseguia experimentar algo que queria reviver o resto da minha vida; queria construir algo e acho que é isso que se persegue. Iberê Camargo me ensinou muita coisa, mas a mais maravilhosa de todas foi dizer que ele era um semeador louco que atirava sementes que, no terreno fértil, iam germinar. Achei maravilhosa a ideia de comparar a nossa arte com a atividade de um semeador louco.

The background is a solid black field. It is overlaid with several thin, white, straight lines that intersect to form various geometric shapes, including triangles and quadrilaterals. One line runs diagonally from the top left towards the bottom right. Another line runs diagonally from the top right towards the bottom left. A third line is nearly vertical on the right side. A fourth line is nearly horizontal at the top. These lines create a complex, minimalist geometric pattern.

IOLE DE FREITAS
MODESTO CARONE

A artista plástica Iole de Freitas e o escritor e tradutor Modesto Carone têm, cada um a seu modo, obras nas quais se sintetiza sem alarde o pensamento estético que as conduz. Ao longo do depoimento conjunto, porém, se evidenciaríamos questões como a da economia, ao lado da necessidade de levar cada trabalho ao seu limite, em meio a reavaliações sobre escala (como na forma-resumo em Modesto ou na reflexão “na contramão das instalações”, traduzidas em menor escala, de que fala Iole) e em meio a indescartáveis tensões entre acaso e necessidade, entre interno e externo, entre análise da forma e análise do mundo, integradas, porém, à estrutura compositiva.

Desde o início de sua conversa, ambos sublinhariam a importância (assim como a raridade) da constituição de campos dialógicos efetivamente interartísticos, comparativos, com potencial de ampliação não só da consciência do próprio trabalho como da compreensão e da transformação das linguagens e partilhas que o constituem. “Só quando conseguimos estabelecer esses campos de discussão, de troca, de aferimento”, observaria Iole, “é que vamos verificando onde a obra está, onde a linguagem se situa”. Nesse sentido, se Modesto, ao singularizar belamente o processo de composição de *Resumo de Ana*, percorre aspectos da obra de Kafka, Machado de Assis, Henry James, Proust, Melville, chama a atenção, ao mesmo tempo, para o fato de as histórias terem necessariamente “textura, tecido próprio”. E, para além da série e da matéria literária, para a importância, por exemplo, da fotografia na construção de sua novela.

“Eu acho que faz parte da modernidade a busca do essencial, mas a sua definição se torna cada vez mais intraduzível”, diria Modesto Carone em seguida a uma intervenção de Sérgio Sant’Anna sobre a importância de se dizer, na literatura e nas artes plásticas, exatamente o que precisa ser dito, aquilo que é “absolutamente necessário”. Questão verdadeiramente central ao encontro realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa em 12 de julho de 2005, Iole de Freitas contraporia, nesse sentido, em seu método artístico, momentos extensos e momentos concisos, materiais de grande formato e maquetes pequenas, como aspectos igualmente necessários à economia da criação. Assim como fariam Sant’Anna e Carone ao se referirem à essencialidade de todos os volumes de Proust, e Carone ao registrar como uma necessidade de “mais palavras” o seu

abandono da poesia. Contraria-se, desse modo, qualquer associação de escala prévia (vasta ou mínima) a essa exigência, no entanto imperiosa, de rigor construtivo e potencialização compositiva. Pois, como observaria Modesto Carone sobre Paul Celan e o seu resumo, a certa altura, de toda a experiência do campo de concentração em apenas três versos – “Silêncio, fundido como ouro, em/ mãos/ carbonizadas” –, o que se observa de fato aí, se de uma concisão extrema, é, no entanto, “de uma dimensão enorme”.

Depoimentos



Iole de Freitas. *Sem título*, 2005. Policarbonato e aço inox. Instalação no CCBB, Rio de Janeiro. Foto: Sergio Araujo/acervo da artista

IOLE DE FREITAS: Modesto Carone e eu combinamos que vou falar primeiro, senão fico muito aflita. Queria agradecer por esta oportunidade de fazer um depoimento para integrar o acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Quando recebi o convite, falei que o depoimento seria justamente no *day after* à exposição que faria no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).¹ Eu dizia que achava que não ia conseguir articular nada, porque o pouco que eu poderia falar está nas obras expostas, dentro de suas linhas e de seus planos. Mas depois pensei:

1 A artista está se referindo à exposição individual “Iole de Freitas”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, em 2005, com curadoria e textos críticos de Sônia Salzstein. Cf. FREITAS, Iole de. *Iole de Freitas*. Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2005.

talvez seja melhor assim, porque, pelo menos, eu teria que falar de dentro do trabalho. Talvez fosse esse o primeiro ponto para pensarmos juntos: que não existe um processo de fragmentação de um pensamento estético.

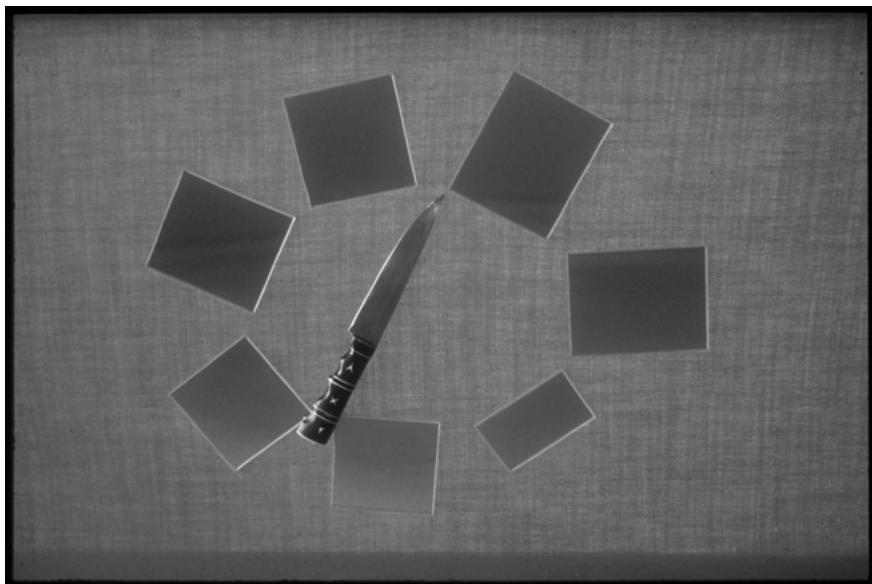
Se me perguntassem quando comecei a fazer esse trabalho que está no CCBB, eu diria que não sei. Possivelmente, seu começo data dos anos 1970, quando comecei a fazer os primeiros filmes e as primeiras sequências fotográficas, porque as questões que nos cabem – ou porque nos instigam, ou porque vamos construindo certa habilidade imposta pela vontade de investigação que vamos desenvolvendo em relação a essas questões –, felizmente ou infelizmente, são sempre as mesmas. As mídias mudam, nos anos 1970, no meu caso específico, trabalhei com filmes experimentais (com super-8, com 16 mm, depois fiz um filme de 35 mm), com as performances e com as instalações. As performances eram realizadas isoladas, dentro do meu ateliê, onde, de maneira determinada, mas quase teimosa, eu criava um circuito fechado, a partir de certa situação espacial composta por pequenos elementos como fragmentos de espelho, uma lâmina e um papel refletor chamado Mylar (o verso de um convite que, por acaso, estava ali no ateliê). Com esses elementos, eu ia criando toda uma relação de investigação para o olhar: onde estava a câmara, onde eu estava (eu mesma me filmava). Como os espelhos ficavam no chão, a imagem se projetava em profundidade, porque ela mergulhava neles, permitindo assim um percurso ao longo do corpo. O mesmo efeito se alcança agora, nessa exposição de 2005, quando num espaço (o famoso cubo branco modernista que me foi oferecido nas salas do CCBB) as pessoas se deslocam entre aqueles tantos elementos: não mais fragmentos de espelhos, lâminas ou facas, mas placas razoavelmente grandes (de dez metros) de policarbonato, que funcionam também como superfícies refletoras, com a possibilidade de serem transparentes em alguns instantes. Tudo isso levava ao fatiamento da corporeidade daquele espaço. Eu costumava dizer sempre para os companheiros, jovens artistas, com quem tenho um grupo de discussão na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV),² que eu entendo esse tipo de experiência estética como a de instalação de uma linguagem plástica na cubagem de um espaço arquitetônico, onde a densidade do ar se mostra quase tangível. Isso ocorreu também nas salas do Centro de Arte Hélio Oiticica³ e também na piscina do Museu do Açude,⁴ muito embora neste último o trabalho esteja totalmente ligado à natureza que o abriga e o acolhe.⁵

2 Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ.

3 Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, RJ.

4 Museu do Açude, parte do conjunto de Museus Castro Maya, Rio de Janeiro, RJ.

5 Trata-se da obra *Dora Maar na piscina*, realizada em 1999 e totalmente destruída pelo desmoronamento



Iole de Freitas. *Glass pieces, life slices*, 1975. Detalhe – sequência fotográfica. Coleção da artista. Foto: Iole de Freitas

O processo de trabalho desenvolvido ainda nos anos 1970, no qual a imagem – minha própria imagem – se fragmentava nos espelhos, e que respondia à possibilidade de eu, ao mesmo tempo, visualizá-los através da lente do foco da câmera e desenvolver certos movimentos, durou oito anos, numa série chamada *Glass pieces, life slices*.⁶ Nesse período dos anos 1970 se instalava com firmeza, no campo cultural europeu (Suíça, Alemanha, Itália e França), uma produção com alto teor de investigação, realizada com fotos, filmes, performances e instalações. As obras eram debatidas por críticos de arte como Tommaso Trini,⁷ Lucy Lippard,⁸ nas revistas *Flash Art* e *Data Arte*, por exemplo; e podiam

do terreno causado pelos temporais de 2010. Em 2012, um novo trabalho foi projetado e instalado numa muralha de arrimo que sustentou o terreno. Cf. FREITAS, Iole de. *O desenho da fala*. Rio de Janeiro: Suzy Muniz Edições, 2012.

- 6 Sequência fotográfica da série *Glass pieces, life slices*, instalada na IX Bienal de Paris, em 1975, a convite do crítico Tommaso Trini.
- 7 Tommaso Trini, crítico italiano nascido em 1937, professor de história da arte da Academia de Belas-Artes de Milão, fundador em 1971 da revista *Data Arte*, em Milão, curador de diversas mostras de arte internacionais.
- 8 Lucy Lippard, curadora, ativista e crítica de arte norte-americana, nascida em 1937, com estudos fundamentais sobre a “desmaterialização” na arte conceitual e sobre a produção artística feminina. É autora de mais de vinte livros sobre arte contemporânea.

ser vistas em espaços como o Museu Frankfurt Kunstverein, Kunstmuseum Luzern, Galleria Diagramma, Gallerie Grita Insam e Franco Toselli, na IX Bial de Paris de 1975 e na Bial de Veneza de 1978.

Enquanto estava a caminho da Casa de Rui Barbosa, pensava na proposta desses “Encontros” – de fazer um registro do desenvolvimento do/no nosso pensamento a respeito da realização de uma obra plástica. A meu ver, é fundamental perceber que a relação de tempo é muito dúbia, porque o que eu pensava nos anos 1970, de certa forma, permanece o mesmo agora, em 2005. E provavelmente permanecerá assim nos próximos anos, porque o que está sempre em questão para mim é a busca do entendimento de um espaço que só se dá pela construção da obra que nele se instala, pois vivemos dentro de um espaço que nos acolhe. Na verdade, nunca existiu um espaço que tivesse me acolhido, apesar de muitos deles me instigarem. O que existe é um lugar pelo qual eu brigo: denso, nele me desloco, o impregno com a linguagem do trabalho e o transformo. Isso já acontecia antes nos meus deslocamentos solitários no ateliê, onde eu era protagonista, digamos, da performance, mas também aquela que fazia o registro.⁹ Lucy Lippard trata dessa questão no texto que fez sobre meu trabalho na Bial de Paris de 1975, ao dizer que a complexidade desses trabalhos da série *Glass pieces, life slices* está na ação simultânea da artista que fotografa e é por si fotografada no momento da performance¹⁰ (eu ficava isolada no ateliê). Essa relação muito fechada se estabeleceu por muito tempo, durou oito anos, mas depois tive que rompê-la, porque ela foi praticamente abafando a possibilidade da fala do trabalho. Eu acredito que essa outra “fala” pode ser “ouvida”, por exemplo, nas obras agora expostas no CCBB e também naquelas expostas no Museu do Açude e no Centro de Arte Hélio Oiticica. Não havia mais o mediador da foto, do filme, do texto, como acontecia nos trabalhos da década de 1970, e em todo aquele movimento da *body art*, quando o texto acompanhava as imagens.

Modesto Carone e eu nos perguntávamos há pouco por que as artes não se aproximam, não discutem, não brigam e não buscam um diálogo. Não há um debate nem no campo da literatura, nem das artes plásticas, nem do teatro, nem da música, etc. Acho que isso acontece porque se tem certo temor da convivência,

9 Um exemplo é o curta-metragem *Exit*, filmado em Milão no ano de 1973. Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=024121E&format=detailed.pft>>. Acesso em: 30 set. 2014.

10 Cf. LIPPARD, Lucy. *Iole de Freitas – a imagem multiplicada*. Catálogo da exposição “Glass pieces, life slices”. São Paulo: Arte Global, 1973.

temor das discussões: tememos tudo, o que é uma bobagem, porque só quando conseguimos estabelecer esses campos de discussão, de troca, de aferimento é que vamos verificando onde a obra está, onde a linguagem se situa; é nesse momento que temos uma consciência maior do trabalho. Na década de 1970, houve uma tentativa de debate dentro desse cruzamento das linguagens.

Acho que, de fato, ao perceber a pertinência de determinada área de construção estética, meu trabalho foi abrindo mão de possibilidades que não potencializavam a linguagem, porque não criavam embate, não criavam resistência. Fui abandonando questões ligadas ao cinema, à própria performance, à sequência fotográfica e também, obviamente, ao texto que até então buscara integrar ao trabalho de modo sensível. Eu fazia e ainda faço uma investigação sobre a construção de determinados espaços que nunca se completam, que nunca se fecham, que estão em constante transformação e que transformam o lugar onde se expõem com a consciência plena de que promovem uma transformação pelo curto período em que ali estão, e que perdura mesmo quando dali se retiram. Na arte contemporânea, principalmente no Brasil, essas investidas são audaciosas. Em muitos momentos, isso me lembra também a vanguarda russa, que concebia os projetos como algo que viria a ser. Mas hoje sabemos que eles não tinham que vir a ser, quem eles já eram em si mesmos, como projetos.¹¹

Percebe-se que esses espaços expositivos, em constante transformação pela diversidade das exposições temporárias que ali ocorrem, necessitam da intervenção de determinadas obras para que uma transformação espacial/estética ocorra, embora a obra surja já sabendo que, daí a pouco, será dali retirada. Os espaços, portanto, ficam ali, à espera de nova transformação. Eu tenho a impressão de que essa consciência de algo que se instala e que permanece impregnando o lugar, mesmo após sua retirada, questiona o próprio conceito de duração, de tempo, que está muito presente no meu trabalho, desde os filmes, desde as performances (que nunca eram abertas, mas fechadas).

Em raros momentos, porém, tenho que lidar com objetos que me propõem outro raciocínio. Penso especificamente na instalação permanente do Museu do Açude: por um lado, acredito que não é possível dar um contorno, um final, um tempo a determinado pensamento estético; mas, por outro, quando me foi encomendada uma obra que ficaria instalada permanentemente, num lugar sujeito a mudanças climáticas constantes – onde há uma exuberância de elementos que fogem da cultura urbana, como a Floresta da Tijuca com sua

11 Essa questão é desenvolvida, aliás lindamente, por Sônia Salzstein, no texto que faz parte do catálogo da exposição no CCBB em 2005. Cf. SALZSTEIN, Sônia. *Iole de Freitas: notas sobre a exposição*. In: FREITAS, Iole de; DIAS, Rara (Org.). *Iole de Freitas*. Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2005. v. 1, p. 12–14.

natureza feérica –, tive que repensar determinados conceitos para realizar esse trabalho. O próprio trabalho tinha que alavancar outra posição para si e buscar outra relação com o espaço, o que exigia outra técnica, outra tecnologia, outros materiais, que deveriam ser resistentes. Como eu não podia usar placas de vidro para obter uma superfície refletora, e como havia a necessidade de flexibilidade do material para realizar as torções e curvas das placas e tubos, tive que buscar novos materiais e técnicas. Tive, assim, que repetir o que fazia nos filmes, quando usava o lado oposto da emulsão para obter as cores que buscava. Já que estava complicado adquirir o material adequado para conseguir o efeito desejado, testei novos procedimentos. Fui testando o que certa técnica e o que certo material permitiam. Fui testando tudo no limite, arriscando sempre. Naquele momento, enfrentei uma realidade que o trabalho ainda não havia bancado, que era a de uma durabilidade física no tempo. Isso me obrigou a potencializar outras questões como a de fluidez, transitoriedade, deslocamento, para que essa vontade de nunca chegar a ser “um algo fechado” fosse preservada, apesar de ele ter uma concretude no mundo e um tempo de duração solicitado.

Esse é o ponto que acho mais interessante destacar, antes de passar a palavra para Modesto. É essa relação espaço-temporal que tento trabalhar em minha obra. A leveza do corpo e a importância da sua presença na obra estão relacionados ao meu interesse em compreender, em instalar outra corporeidade, na qual a percepção do espectador que por ela se desloca completa o significado da obra.¹²

A exposição de 2005 no CCBB trata de algo que me interessa, até porque ainda não descobri – uma vez que o que já temos assegurado não interessa mais para a linguagem –, que é essa relação entre tempo e corporeidade. Essa questão já estava nos filmes e nas sequências fotográficas que eu produzia na década de 1970. Eram filmes quase caseiros, mas havia uma investigação, uma ruptura, um levar até o limite a questão da visibilidade, do movimento e da velocidade. É admirável que se precise de 24 fotogramas para perceber uma fração de imagem. Todo o meu trabalho lidava com essas questões. Na sequência fotográfica apresentada na IX Bienal de Paris de 1975 o essencial era expresso por 17 fotogramas de um filme 16 mm de dez minutos de duração, intitulado *Glass pieces, life slices*.¹³ Eu me pergunto o porquê das outras imagens filmadas, já que estava

12 A artista sugere a seguinte referência: *Remeto o leitor a textos escritos por críticos que se tornaram amigos, com quem, por uma afinidade intelectual, mantenho uma convivência constante, quase diária, desde a década de 1970, como Sônia Salzstein, Márcio Doctors, Rodrigo Nunes, Paulo Venancio e Paulo Sergio Duarte.*

13 O filme foi feito em 1973. Há fotos desse trabalho no acervo digital da Galeria Raquel Arnaud (www.raquelarnaud.com).

tudo ali. Mas sei que nunca chegaria a essas imagens congeladas nas fotos, se não as tivesse realizado em movimento no filme. Essas relações são aquelas que até hoje me instigam porque aquilo que já está óbvio no trabalho não precisa mais ser pensado. Não estou, absolutamente, negando as questões que são sempre abordadas – a leveza, a transparência – porque eu mesma falo delas. Mas o que eu queria abordar hoje aqui é a relação de tempo num trabalho que se diz plástico, que se diz tangível e que se diz visível.

MODESTO CARONE: Como a Iole, quero primeiro agradecer à Casa de Rui Barbosa, à Tânia e à Flora, que foi uma das primeiras, se não a primeira, a se interessar pela minha ficção. Flora escreveu um belo artigo (eu o tenho até hoje) e um comentário que está no livro *Literatura e vida literária*.¹⁴ Quero agradecer, também, à Iole, que me deu algumas deixas para que eu pudesse compor uma fala, já que não trouxe nada muito preparado. Para dar aula, por exemplo, preciso de alguma coisa escrita na minha frente. A Iole falou em linguagem, em construção, em imagem e em trabalho. Acho que são palavras-chave. Falou ainda em resumo, que tem relação com espaço e tempo. Vou tentar expor, com a minha linguagem, o que penso disso a partir do meu trabalho, pois é a única coisa que conheço de fato.

É claro que não existe um escritor, como não existe artista, que não se empenhe no seu trabalho, que não se esgote nele, para que ele, de alguma maneira, tenda, paranoicamente, à perfeição. O escritor tem que querer alguma coisa que se aproxime da escrita da permanência, já que não escreve por escrever; ao escrever um determinado texto, ele o faz de uma determinada maneira. Acho que o artista plástico trabalha exatamente da mesma forma. Não é hábito da cultura brasileira falar da relação entre as artes, o que é muito comum, por exemplo, na Alemanha ou na Áustria, onde morei por cinco anos. Quem eu vi fazer isso muito bem, aqui no Brasil, foi Alexandre Eulálio,¹⁵ que escreveu, aliás, um bom artigo comparando *Esaú e Jacó* de Machado de Assis com o quadro conhecido como *O último baile da monarquia* de Aurélio de Figueiredo,¹⁶ o que prova que é possível pensar um diálogo entre as diferentes artes.

Tudo, no fundo, é comparação; literatura, por exemplo, pode ser definida como um estudo de literatura comparada. Quando falo de Machado de Assis,

14 SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. rev. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

15 Sobre Alexandre Eulálio, ver nota 35, p. 246.

16 A tela de Aurélio de Figueiredo e Melo se chama, na verdade, *A ilusão do Terceiro Reinado*. Cf. EULÁLIO, Alexandre. “De um capítulo de *Esaú e Jacó*, o painel d’*O último baile*” In: CALIL, Carlos Augusto (Org.). *Tempo reencontrado: ensaios sobre arte e literatura*. São Paulo: 34; Instituto Moreira Salles, 2012.

de alguma maneira estou subentendendo José de Alencar, porque se Alencar criou o romance brasileiro, Machado o desenvolveu até o limite. Aliás, “levar o trabalho até o limite” foi outra ideia mencionada pela Iole. Toda essa digressão é apenas para dizer que não é possível trabalhar sem exigência, pois a única coisa que distingue, em minha opinião, a arte comercial da não comercial é a exigência intelectual. A avalanche da arte comercial é tão predominante que até já se confunde o que é ou não genuíno, o que é ou não realmente artístico.

Uso a palavra artístico não no sentido elitista, mas porque ela define a natureza do tipo de obra de que falamos aqui. A arte exige um trabalho de refinamento, de sofisticação (sem nenhuma conotação social nisso), de esgotamento de determinadas formas. Só podemos falar do nosso mundo (do mundo de fora, do mundo de dentro, tanto faz, porque os dois estão, de alguma maneira, relacionados) se encontrarmos uma linguagem eficiente, que deve ser especialmente desenvolvida para cada assunto. O que chamo de teor estético de uma obra – de valor estético ou artístico – implica necessariamente uma relação com o mundo, mas esse mundo, que era externo, se torna interno. É, então, pela análise da forma que se analisa o mundo externo.

Dou um exemplo: foi dito uma vez de Franz Kafka,¹⁷ um autor de que gosto muito, que ele era um artista neurótico; ao que respondi que existe muita gente neurótica, mas só há um Kafka. De fato, Kafka usou a neurose, muito bem conhecida por ele, mas o fez como uma matéria de arte, matéria literária. Ele vivia no Império Austro-Húngaro, o que fazia da cidade dele, Praga, uma capital de segunda categoria. Houve um momento em que a linguagem ali falada pela burocracia era um alemão calcificado, que já não era falado nem na Alemanha; esse alemão era muito difícil de entender, porque já não dizia mais nada, parecia um protocolo. Os seus amigos (Max Brod¹⁸ e outros) tentaram criar uma nova linguagem, inventaram uma espécie de linguagem *art nouveau*, muito retorcida, “barroquizante”, por assim dizer, mas não funcionou. Já Kafka foi atrás da matéria linguística da burocracia e a usou para suas finalidades de ficcionista. Ele também se valeu da teoria da percepção da psiquê, desenvolvida por Freud¹⁹ a partir de 1900. Com *A interpretação dos sonhos*, ele aprendeu

17 Franz Kafka (1883–1924), escritor tcheco, autor de contos, fragmentos, novelas como *A metamorfose* (1915), e de romances publicados postumamente por seu amigo Max Brod: *O processo* (1925), *O castelo* (1926), *Amerika* (1927).

18 Max Brod (1884–1968), escritor, dramaturgo e jornalista tcheco, biógrafo e editor da obra de Franz Kafka.

19 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),

a usar a matéria onírica como algo muito real (porque o sonho é “real”), como uma experiência do dia. Ele usava deliberadamente os sonhos como matéria literária, mas não à maneira surrealista de estampar o sonho na tela; não era isso. As experiências que não pareciam ser do dia a dia, da vigília, eram trabalhadas de uma maneira sóbria, contida, por meio de palavras calibradas. É talvez por isso que na sua obra acontece uma coisa estranhíssima e forte ao mesmo tempo: seus personagens acordam *para* o pesadelo e não *do* pesadelo, porque ele é contínuo.

Gregor Samsa,²⁰ por exemplo, se transforma em inseto. O narrador fala desse fato sem nenhuma pretensão de chocar, embora choque profundamente. Ele fala como se aquilo fosse coisa do dia a dia, como se todos passassem por essa experiência, mas aquele bicho é real, ele tem perninhas, um ventre abaulado e cheio de reentrâncias. E esse efeito literário é talvez alcançado por meio da sintaxe pessoal do autor, por sentenças longas que são moduladas por enunciados breves, e por uma carga abundante de subordinações, inversões ou expletivos, com a função de assinalar, desse modo, pelo caráter tortuoso e preciso da frase, a trama em que se perde o personagem, e a “naturalização”, pela lucidez, do absurdo da situação descrita. Essa notação obsessiva e naturalista do detalhe cumpre, em Kafka, a tarefa de conferir à fantasmagoria a credibilidade do real e ao insólito a sensação de *déjà vu*.²¹

Kafka elaborou seu texto a partir do que chamamos “realidade” – conceito muito difícil de definir – resultante da conjuminação de um conjunto de fatores do fim de século. No entanto, não se trata mais da realidade do grande realismo francês do século XIX, do realismo de Stendhal,²² Balzac²³ e Flaubert,²⁴

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).

20 Protagonista de *A metamorfose*, de Franz Kafka, que desperta transformado em um gigantesco inseto.

21 Ver, a respeito: CARONE, Modesto. A mais célebre novela de Kafka. In: KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 94.

22 Henri-Marie Beyle (Stendhal, 1783–1842), escritor francês, dos maiores do século XIX, autor de *Racine e Shakespeare* (1825), espécie de ensaio-manifesto do romantismo, e de obras como *O vermelho e o negro* (1830), *A cartuxa de Parma* (1839), *Do amor* (1822), *Armance. Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827* (1827), *Chroniques italiennes* (1837–1839), *Lucien Leuwen* (inacabado, 1894), *Vie de Henry Brulard* (1890), entre outros textos.

23 Honoré de Balzac (1799–1850), escritor francês cuja obra-prima foi uma vasta série ficcional ambientada no período pós-Napoleão (pós-1815), intitulada *A comédia humana*.

24 Gustave Flaubert (1821–1880), autor de *Madame Bovary* (1857), *Salambô* (1862), *A educação sentimental* (1869), *A tentação de Santo Antônio* (1874), *Três contos* (1877), *Bouvard et Pécuchet* (inacabado, 1881), um dos nomes mais importantes do realismo francês.

mas de uma “realidade” constituída por elementos da ordem do subjetivo. A meu ver, nenhum escritor negaria o “realismo” de sua obra, porque há “realidade” no que se faz. Mas ele precisou criar determinada forma para que essa nova experiência subjetiva pudesse aflorar. O mesmo se pode dizer da obra de Machado de Assis,²⁵ Henry James,²⁶ Marcel Proust²⁷ e James Joyce,²⁸ por exemplo, embora nenhum deles tivesse se comunicado um com o outro.

Havia alguma coisa rondando no ar; havia, naquele momento, por exemplo, uma desconfiança da relação entre aparência e realidade, um tema muito freudiano, por sinal. E eles trabalharam muito bem, em suas obras, esse contraponto. Acredito mesmo que, sem a abordagem da diferença entre esses dois elementos, não haveria necessidade nem da arte nem do conhecimento, uma vez que tudo estaria dado. É dessa diferença que nasce um tipo de narrador, um narrador não confiável, o *unreliable narrator*, como é o narrador de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. O narrador apresenta Capitu, por exemplo, como uma cigana de olhos oblíquos e dissimulados, quando se sabe (e isso não é novidade nenhuma) que se trata do ponto de vista de um marido ciumento, que tem como objetivo desqualificar aquela mulher, fazendo o leitor acreditar na descrição dele, como se ela, desde a adolescência, fosse assim.

Há na literatura outros casos semelhantes, como o da novela *Fera na selva* (*Beast in the jungle*) de Henry James, que é narrada em terceira pessoa, mas que tem por perspectiva a do seu protagonista, John Marcher.²⁹ A novela trata dos encontros e desencontros entre esse personagem e uma mulher, May Bartram, enquanto oferece, ao mesmo tempo, indícios da inclinação autocentrada do protagonista e de sua cegueira diante do mundo, do que acontece tanto com ele mesmo quanto com o outro (sobretudo May). É somente bem depois da morte de May, e perto do túmulo dela, ao encontrar, por acaso, um viúvo

25 Sobre Machado de Assis, ver nota 56, p. 51.

26 Henry James (1843–1916), escritor norte-americano, autor de *Portrait of a lady* (1881), *The turn of the screw* (1898), *The american* (1877), entre outras obras, caracterizadas pelo uso metódico do ponto de vista (focado em determinados personagens) e de narradores explicitamente não confiáveis, o que permitiu à sua ficção o adensamento de questões referentes à consciência, à percepção, à própria escrita ficcional, de que trataria, igualmente, em sua obra ensaística, de que é exemplar *The art of fiction* (1884).

27 Marcel Proust (1871–1922), escritor francês, autor da série de romances que constitui *À la recherche du temps perdu* [*Em busca do tempo perdido*], composta de sete volumes, publicados entre 1913 e 1927.

28 James Joyce (1882–1941), escritor irlandês, autor de *Dublinenses* (1914), *Retrato do artista quando jovem* (1916), *Ulysses* (1922), *Finnegan's wake* (1939).

29 Veja-se, sobre esse texto de Henry James, CARONE, Modesto. Uma renovação inesperada da história de amor. In: JAMES, Henry. *A fera na selva*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

profundamente triste, que Marcher reconhece, naquele rosto desfigurado pela dor, a dimensão real de sua própria perda. Percebe-se, assim, pela leitura de *A fera na selva*, que o autoconhecimento só é experimentado quando ele já não serve para nada, quando não pode mais ser utilizado, o que é muito interessante porque ele, de certa forma, reafirma, assim, o ceticismo de hoje.

Outro exemplo está em obra de Herman Melville, conterrâneo de Henry James. Nesse caso, o narrador não confiável aparece, por exemplo, em *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. A curta narrativa de Melville trata, como sabemos, de quase nada. Um advogado emprega um rapaz, Bartleby, mas este, aos poucos, vai se recusando ao trabalho de escrivão e copista para o qual fora contratado. É demitido, mas não quer deixar o lugar e, passado algum tempo, acaba preso. O ex-patrão, por vago sentimento de culpa, tenta ajudá-lo, mas, nesse meio-tempo, ele passara a rejeitar até a comida e acaba morrendo. Ora, essa narrativa é feita em primeira pessoa, o que nos leva necessariamente ao caráter de quem narra. E é ele, o advogado-narrador, quem espalha as pistas para ser descoberta pelo leitor a sua parcialidade, deixando-nos com a dúvida se ele teria medo de ficar louco diante de Bartleby, ou se Bartleby, na verdade, não seria um outro dele mesmo.

Depois desses exemplos, vou voltar à minha escrita. Sempre me perguntam, por exemplo, o porquê de “resumo” no título da novela *Resumo de Ana*. Tudo começou com a fala da minha mãe sobre alguns trechos da vida da mãe dela, que eu não conheci. Até que um dia pedi que ela contasse aquela história inteira para mim. Depois de ouvir em silêncio e sem anotar nada (pois confiei em minha memória), a primeira coisa que me ocorreu foi que o relato tinha forma e estrutura. Mas não consegui dar, de imediato, uma estrutura à história, porque é muito difícil escrever.

Fiquei, então, dez anos escrevendo o resumo da vida dela. Levei dois anos na primeira novela e oito na segunda. E fiquei esses oito anos na segunda história porque não descobria quem era aquele personagem, o Ciro. Eu fazia um esforço enorme, mas não conseguia descobrir nada sobre ele. Foi então que percebi que a solução seria pensar que nem o próprio personagem sabia quem ele era. E que eu não poderia mesmo saber, porque, se assim o fizesse, estaria usurpando a vida dele. Às vezes, é preciso respeitar os personagens e também a forma pela qual o próprio texto vai se desenvolvendo.

Acho que é, mais ou menos, o que acontece quando um escultor (é o caso que me ocorre agora) corta um pedaço de madeira, encontra um veio e tem que usá-lo. Aquele veio, ditado de fora para dentro, tem que ser incorporado; ele vai fazer parte da forma do objeto que o artista está criando e assim o que era externo virou interno. É exatamente isso que eu chamo de internalização

das formas do mundo exterior, mas, a meu ver, quando elas são incorporadas, se transformam num outro mundo. Às vezes, no processo da escrita, não se fala *what's next?*,³⁰ isto é, não somos nós que perguntamos à novela, mas é ela que nos pergunta: *what's next?* Um quadro também pode nos interrogar, como acontece com Velázquez,³¹ por exemplo: não somos só nós que olhamos o quadro, ele também nos olha e, quando isso ocorre, temos que dizer alguma coisa.

Quando eu estava escrevendo o *Resumo*, muitas vezes não sabia se estava certo, mas sabia que a história acabaria por me indicar o caminho que deveria tomar, uma vez que as histórias têm textura, tecido próprio. São essas questões que definem o trabalho artístico e são elas que nos dão satisfação. Acho que o *Resumo* surgiu à medida que me dava conta de que não podia escrever aquela história seguindo o modelo de Balzac³² ou de Eça de Queirós,³³ etc.; de que tinha que escrevê-la de outro jeito. A ideia de que talvez o “resumo” fosse a forma adequada para contar a história de Ana e Ciro me ocorreu lendo um livro de Anton Webern,³⁴ no qual ele resume brevemente uma sinfonia romântica. Achei que a fórmula resumo permitia uma apropriação aprofundada do objeto; e que ela talvez seja uma tendência moderna da escrita da permanência ou um estilo e não um adorno da linguagem. Estilo tal como a expressão é elaborada por Gustave Flaubert, isto é, como uma maneira absoluta de ver as coisas.³⁵

Algumas escolhas que fiz durante a escrita das duas novelas estão hoje mais claras para mim, apesar de terem sido feitas conscientemente. Por exemplo: a sequência da narrativa da primeira novela, *Resumo de Ana*, é interrompida dezoito vezes por causa das conversas entre o narrador e sua informante. A cada fala dessa informante sucede a narração de um pedaço da história da vida

30 Tradução: O que se segue?

31 Diego Velázquez (1599–1660), mestre da era de ouro da pintura espanhola. Modesto Carone se refere aqui à pintura *Las meninas* (1656).

32 Sobre Honoré de Balzac, ver nota 23, p. 270.

33 Eça de Queirós (1845–1900), escritor português, um dos mestres do realismo na literatura de língua portuguesa.

34 Anton Webern (1883–1945), compositor e maestro austríaco, um dos principais nomes da música atonal da Escola de Viena.

35 Em carta a Louise Colet, datada de 16/01/1852, Flaubert afirma que “as obras mais belas são as que têm menos matéria [...], o estilo sendo por si próprio toda uma maneira absoluta de ver as coisas”. [*grifo nosso*]. Em outra carta, a Ernest Feydeau, ele diz que “O estilo é uma forma de pensar [...]; [*que*] está tanto *sob* as palavras quanto *nas* palavras. É tanto a alma quanto a carne de uma obra”. FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Tradução de Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 54, 182 e 183.

de Ana. Mas, como a sua história é contada numa espécie de discurso indireto, não se sabe ao certo se quem fala é a informante ou o narrador, que está personificado como seu filho. A organização formal parece, de alguma maneira, flaubertiana – embora eu não tivesse pensado nessa aproximação enquanto elaborava a novela. A segunda novela, que vinha sendo narrada na terceira pessoa, como em *Resumo de Ana*, tem, por exemplo, seu foco narrativo deslocado para a primeira pessoa na passagem em que Ciro encontra o menino no bar em que trabalhava. Entre a primeira e a segunda novela, houve, pois, uma reorganização dos elementos da narrativa, porque eu me dava conta de que o “resumo” de Ana precisava ser articulado a algo, mas não sabia ao certo a quê; foi então que me dei conta que a articulação poderia ser com outra novela, mas novela no sentido de novidade, novidade na forma e também no que é narrado. Aliás, esse é um tema jurídico que existe até hoje: diz-se novidade legal, dispositivo legal, o novo que é acrescentado ao corpo existente de leis. Só mais tarde o conceito passou a ser tratado pela teoria literária, mas conservou o caráter de novo, de novidade. Cervantes,³⁶ por exemplo, dizia que a novela era um “caso portentoso y jamás visto”³⁷ e Goethe³⁸ falava que a novela não era senão um acontecimento inaudito.³⁹

Pelo que falamos hoje, até agora, neste encontro, parece haver nas artes visuais e na literatura certa coincidência de pontos de vista sobre a percepção do objeto artístico. Acho que talvez se possa aprender a ver de modo particular as artes plásticas através da literatura. Eu tenho um grupo de estudos em que a maior parte dos integrantes é formada por psicanalistas. Eles estão tentando ver a psicanálise através da forma literária. Eles começam a perceber que, na sessão de análise, existem personagem, mentira e narrador não confiável; que a fala dos

36 Referência a Miguel de Cervantes (1547–1616), escritor espanhol, autor de *Dom Quixote* (publicado entre 1605 e 1615).

37 Trecho da novela conhecida como *El colóquio de los perros*. Cervantes, Miguel de. “Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del Hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la puerta del Campo, a quien comúnmente llaman ‘Los perros de Mahudes’”. In: *Obras escogidas de Miguel de Cervantes*. Tomo IX. México: Librería de Bossange Padre e Comp., 1826. p. 327.

38 Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), escritor, dramaturgo, artista plástico, botânico e pensador alemão, autor, entre outros livros, de *Fausto* (escrito entre 1772–1775, publicado entre 1806 e 1829), *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796), *Afinidades eletivas* (1809) e *A doutrina das cores* (1810).

39 O trecho, uma declaração de Goethe a Johann Eckermann em 25/01/1827, encontra-se traduzido assim: “‘Sabe o que mais? Intitulemo-la simplesmente Novela’, decidiu ele, ‘pois o que é afinal uma novela senão um acontecimento excepcional?’” ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe*. Tradução de Marina L. B. Pinto. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1950. p. 196.

pacientes pode ser uma “mentira” longamente desenvolvida por um narrador não confiável, que vai sempre deixando pistas para ser desmascarado. Se é possível uma relação de interdisciplinaridade entre literatura e psicanálise, ela pode ser desenvolvida com as artes em geral, acredito eu. Podemos pensar a escrita como uma pintura. Durante o processo de escrita, o texto pode começar sendo um vermelho e, em seguida, percebe-se que se poderia acrescentar elementos de azul, ou que um pouco de verde o tornaria mais interessante e, no final, se tem uma pintura. Estou experimentando traçar esses paralelos entre escrita e pintura, mas apenas por exercício, já que não entendo muito do assunto.

A fotografia me ajudou na escrita do *Resumo de Ana*, pois por meio dela fui ver como era a cidade. Lembrei, por exemplo, de como é o calor de um paralelepípedo no verão, quando se pisa nele de pés descalços. Aquele calor que foi transmitido para a memória quer dizer alguma coisa; ele não é apenas um fato; é mais do que um fato. Em literatura, na ficção, pelo menos em minha opinião, falamos dele como coisas de dentro da escrita. Acredito que o mesmo deva acontecer nas artes visuais. Lembrei a Iole que o poeta Georg Trakl,⁴⁰ um autor sobre o qual fiz minha tese de doutorado em Viena,⁴¹ escreveu um poema chamado “A noiva do vento”, a partir de um quadro de mesmo nome que ele tinha visto ser pintado por Oskar Kokoschka.⁴² Houve uma integração entre os dois e chegaram a discutir o assunto. Eles viveram o mesmo ambiente e período de [Karl] Krauss⁴³ falando de crítica da linguagem, de Wittgenstein elaborando suas teorias, de Freud, que estava sendo posto para fora da universidade, e de vários outros escritores, alguns muito polêmicos. Havia, naquele momento em Viena, uma comunidade de escritores, de artistas e intelectuais que, embora especializados no que faziam, não formavam um corpo estranho na comunidade. Na nossa época, no entanto, a especialização se tornou uma necessidade social; o que Marx chamou um dia de “idiotia da especialização” se tornou realidade.

Debate

SÉRGIO SANT'ANNA: Eu li recentemente o *Resumo de Ana*, um livro do qual gostei muito. A leitura desse livro me leva a dizer que, ultimamente, eu tenho tido

40 Georg Trakl (1887–1914), poeta austríaco ligado ao movimento expressionista.

41 CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*: um estudo sobre a poesia de Georg Trakl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

42 Artista plástico, poeta e dramaturgo austríaco Oskar Kokoschka (1886–1980).

43 Karl Krauss (1874–1936), escritor, jornalista, satirista, poeta e dramaturgo austríaco.

grande dificuldade em ler romances. É claro que há grandes romances, mas eu sinto que muitos deles são escritos – principalmente, no Brasil – pela necessidade que o autor tem de ser um romancista. Quando chego na página cem de um livro, de repente, me pego dizendo: “mas esse livro já está lido, porque não tem mais nada a me oferecer”. É o mesmo caso da novela de televisão: só se vê até o fim para saber quem casou com quem. Esse tipo de romance realmente não me interessa tanto. Por isso defendo formas mais breves, o que não significa que esteja defendendo o conto tradicional, que também abomino, num outro sentido, sobretudo os que se encaixam nas teorias que dizem como o conto tem que ser. Acho detestáveis contos em que o autor narra aquela historinha toda certinha, cujo modelo principal é o Hemingway,⁴⁴ e coisas desse tipo. Mas uma das coisas que me impressionou muito no seu romance é que ele continha sempre o essencial, aquilo que precisava ser dito. Em momento nenhum senti que havia alguma coisa a mais, e, no entanto, ele dizia tudo. E fiquei muito satisfeito em saber que você levou tanto tempo escrevendo-o, porque, se você dissesse que tinha escrito o livro em um mês, em um ano, eu ia para casa e ia dar um tiro no ouvido. Fiquei muito satisfeito em saber que você levou dez anos para escrevê-lo, porque, realmente, para obter esse efeito – como você tão bem colocou – é preciso que se elabore muito. Não me passou pela cabeça que o livro fosse o resultado de uma história ouvida; ao contrário, como você deixa claro, ele é o resultado de muita reelaboração. A forma-resumo que você criou para escrever essa história é interessantíssima; não importa o gênero literário. É claro que não se pode pedir isso a um Proust... mas ele não é do nosso tempo. Acho que, no caso dele, é necessário ir até o último volume da *Recherche*, porque, se o sétimo não for lido, não se leu o “livro”; não dá para parar no terceiro volume, embora só se possa compreender isso já bem mais tarde na vida. Trata-se de dizer na obra a essência, aquilo que é absolutamente necessário. Eu levaria isso às artes plásticas também; levaria isso a qualquer coisa que se faça. O que eu disse agora, se você discordar de mim, pode falar; mais até do que uma pergunta, é um cumprimento pelo livro.

MODESTO CARONE: Eu aceito o cumprimento vindo de um escritor como o Sérgio Sant’Anna, cujo primeiro elogio à sua obra (vou fazer uma inconfidência) eu ouvi do Osman Lins, de quem fiquei amigo pouco tempo antes de sua morte. Em uma de nossas conversas, ele falou: “Esse é o melhor romancista que nós temos agora”. Estou completamente de acordo com você, Sérgio, no que diz respeito à necessidade de ir à essência das coisas, embora pareça uma frase feita.

44 Ernest Hemingway (1899–1961), jornalista e escritor americano, autor, entre outros, de *Adeus às armas* (1929), *Por quem os sinos dobram* (1940), *O velho e o mar* (1952).

Mas se pode falar da lírica essencial, da poesia essencial do Manuel Bandeira, por exemplo. Acho que faz parte da modernidade a busca do “essencial”, mas a sua definição se torna cada vez mais intraduzível. A experiência do campo de concentração para Paul Celan⁴⁵ se resume, em determinado momento, em três versos. Vou falar em alemão, para vocês ouvirem o ritmo, depois eu vou traduzir e me corrijam se eu estiver errado: “Schweigen/ wie Gold gekocht in/ verkohlten/ Händen”. Em português quer dizer: “Silêncio, como ouro cozido,/ em mãos carbonizadas”.⁴⁶ São de uma dimensão enorme, mas está sendo dito por três pequenos versos. Ele deve ter demorado a chegar a essa forma. Iole também falou em essência. Acho que a “essência” é mais do que vocabulário, é uma tendência, um desejo, uma exigência de todos aqueles que se aplicam, de alguma maneira, à arte. Não se pode escapar dela. Se se escreve bastante e largado, acaba-se caindo numa escrita como a de um Paulo Coelho. Machado de Assis, por exemplo, era muito econômico. Em *Dom Casmurro*, a mãe de Bentinho, para cumprir uma promessa, o destinou ao seminário (quer dizer, isso mostra como aquela mãe brasileira já castrava o filho antes mesmo de ele nascer). Quando ela fica doente, passa pela cabeça dele: “mamãe morta, estou livre do seminário”. É o próprio pensamento fugidio freudiano; ele atravessa a fala e a verdade vem à luz, quer dizer, no ato falho, muito sintético, existe a verdade.

IOLE DE FREITAS: Modesto, você abordou a questão do resumo, da essência; você falou do lastro, uma questão para mim muito importante. Não foi essa a palavra que você usou, mas a ideia era essa: do lastro, da permanência. Você falou, em seguida, de algo que ampliou meu raciocínio em relação à arte contemporânea e ao meu próprio processo de trabalho. Tomando o exemplo do escultor, a partir do ponto de vista da escultura tradicional, você falava em esculpir a matéria, a madeira, o lenho e os veios. E, ao ouvir você falar desse aspecto do trabalho da escultura na madeira (ou na pedra), eu me perguntava o que você, Modesto, faz quando encontra um veio – isso me lembra o Sérgio Camargo.⁴⁷ Você rejeita o fragmento da pedra, da madeira? Ou, naquele

45 Paul Celan (1920–1970), pseudônimo anagramático de Paul Pessakh Antschel, poeta, tradutor e ensaísta romeno de língua alemã, sobrevivente do Holocausto, um dos mais importantes poetas modernos.

46 CELAN, Paul. Chymisch. *Die Niemandsrose / Sprachgitter*. Frankfurt am Main: S. Fisher Verlag, 1959, 1963. Na tradução de João Barrento se lê “Silêncio, fundido como ouro, em/ mãos/ carbonizadas.” BARRENTO, João; CENTENO, Y. K. *Sete rosas mais tarde*: antologia poética. 2. ed. Lisboa: Cotovia, 1996.

47 Sérgio Camargo (1930–1990), escultor carioca, pertencente à vertente construtiva brasileira, que definia seu método de trabalho como um exercício de “geometria empírica”. Sua formação se iniciou na Academia Altamira, em Buenos Aires. Em 1961, passaria a residir em Paris, onde frequentaria o curso de sociologia da arte na École Pratique des Hautes Études e realizaria suas primeiras experimentações com estruturas irregulares, em gesso, areia e tecido. Nos anos 1960 e 1970, se voltaria

momento, você reconhece que é nesse embate, na inclusão daquele elemento (externo, mas também participante, porque foi deliberadamente incluído na estrutura da linguagem), que se alcança uma composição poética? É claro que se tem toda a liberdade de excluí-lo, de começar por outro caminho. Mas, ao se deparar com aquele confronto, com aquele veio (que veio) inadvertidamente, deve-se apropriar-se dele? E ao se apropriar, se percebe que o inesperado, o não planejado, o não projetado se torna a essência do trabalho?

Esse trabalho que está no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio, agora, tem vários momentos: momentos extensos, momentos concisos. Num desses instantes, o próprio material fez uma cicatriz em si mesmo: ele se quebrou num momento bem anterior ao processo de criação dessas obras expostas. O material estava lá, jogado num canto do ateliê; era uma placa de seis metros por dois. Eu trabalho com alguns materiais de grande formato, mas faço maquetes muito pequenas, para desespero dos técnicos e para minha felicidade, porque é delas que tiro as medidas para o trabalho final que vai ter dez, vinte, trinta metros. E só o entendo naquele gesto micro, mas extremamente preciso, pois é daqueles cinco milímetros que eu parto para vinte metros, por exemplo. Quando construo, é o teste do limite. Aquele material ferido, quebrado, de que falei, poderia teoricamente ser substituído por outra placa; mas, se eu assim fizesse, aquela essência a que me referia antes se perderia. Eu poderia ter ido comprar outra placa, mas não seria a mesma coisa, porque quando ela foi escolhida (ou quando se escolhe qualquer material) para aquela função, para a linguagem que elaborei, ela se tornou essencial, e por isso mesmo a placa ferida, quebrada, não poderia ser substituída.

Em alguns trabalhos, certas etapas de construção da obra consistem em colocar parafusos para sustentar uma placa por cima da outra. Quero erguer e testar o equilíbrio de placas de policarbonato de quatro por quatro metros (um equilíbrio precário num eixo impermanente). Quando o parafuso se instala, a linguagem se apropria dele e, então, já não pode sair de lá. É interessante ver as pessoas que conhecem o processo do trabalho dizerem coisas assim: “Que pena que quebrou, que não deu certo; você teve que usar parafusões ali porque não deu tempo; até que você conseguiu dar um jeito nele...” E ainda houve alguém que disse ser uma pena que aquele trabalho estivesse quebrado, porque o resto da exposição estava um primor. Eu fiquei muito impressionada com essas observações. Pois, para mim, é totalmente coerente que aquele veio (que se apresentava naquela matéria como um rasgo, mas era um veio) tivesse

para trabalhos em mármore, mantendo a tensão entre exatidão geométrica e abertura para o imprevisto, ou, como observaria o crítico Ronaldo Brito, entre “a ordem e a loucura da ordem”.

se tornado elemento essencial em determinada organização plástica e poética. Mas a cicatriz, o veio, ainda é olhada por alguns como engano, como falha, como algo que não deveria estar ali. Sem o veio, pensavam essas pessoas, poderia existir uma condição ainda mais equilibrada da obra. Tudo isso me fez pensar o que seria o essencial numa linguagem, quando o que vem de fora é absorvido.

Há a imposição volitiva: do que eu quero, do que eu faço. Mas, ao menos, numa linguagem plástica tem-se o retorno e a troca constantes; tem-se o outro lado da moeda, aquilo que nos é dado pela matéria; e é a propriedade dessa matéria que dá transparência àquilo que é tido como transparente, mas que nunca é de fato transparente. Quando se pega uma placa de policarbonato transparente, por exemplo, vê-se que, dentro dela, está cheio de pigmento magenta, ciano. Então, ela não é transparente, apesar de ser dita transparente. É preciso resolver essa questão. Espanta-me que essas relações muito internas ao trabalho de arte não sejam óbvias ao olhar do outro; que elas não sejam vistas, que dificultem a compreensão da obra.

Por isso, achei muito interessante a referência do Modesto ao veio, porque entendi que você o conserva, o reaproveita, não para atender a um desejo seu, mas porque ele se integra à estrutura da linguagem que está sendo criada. No meu caso, ela se integra à estrutura como realidade física do equilíbrio da obra no espaço.

MODESTO CARONE: Você me permite? Você falou do parafuso ou da porca?

IOLE DE FREITAS: Do parafuso, da porca e da arruela.

MODESTO CARONE: Então, uma das palavras que define seu trabalho é leveza?

IOLE DE FREITAS: Hum...

MODESTO CARONE: Daí a contradição essencial, quer dizer, está lá porque ela, a cicatriz, o veio, faz parte do trabalho.

IOLE DE FREITAS: Para que a leveza surja, não é?

MODESTO CARONE: Exatamente. Quer dizer, não foi acaso. Nesse caso, não existe acaso.

IOLE DE FREITAS: Foi um fator determinante.

MODESTO CARONE: É, ele se apresentou à sua revelia, mas estava dentro da sua proposta.

IOLE DE FREITAS: Sem dúvida, porque ele surgiu antes da minha proposta. E, como ele antecedeu, eu o incorporei.

MÁRCIO DOCTORS: Em nenhum momento consigo pensar nisso como desvio ou como erro. E me parece até que o comentário do Modesto foi nesse sentido

também. É muito mais uma relação que se estabelece entre o artista e a obra; entre o mundo de fora e o mundo de dentro e este trânsito que se estabelece entre eles.

IOLE DE FREITAS: Isso. Isso.

MÁRCIO DOCTORS: Essa questão da “cicatriz”, que apareceu nesse trabalho, era um dado que estava ali como qualquer outro dado da realidade externa, e você o incorporou naturalmente, sem pensar na estranheza que pudesse causar depois nas pessoas. Parece-me que há uma naturalidade, uma suavidade. Estou querendo marcar exatamente que esta não é uma questão negativa. É importante que isso fique claro. É importante frisar essa questão porque aquilo que pode parecer um acaso ou um erro deixa de ser acaso ou erro a partir do momento em que o artista o incorpora na sua obra.

IOLE DE FREITAS: Perfeito. Perfeito.

MÁRCIO DOCTORS: Isso é importante ser frisado. Porque é nesse momento que é possível perceber a diferenciação.

IOLE DE FREITAS: Sem dúvida, porque quando se falava aqui do que é essencial (e o Sérgio Sant’Anna também abordou essa questão), se dizia que ele tinha que estar na obra. Na linguagem plástica, há questões essenciais quando se lida com o espaço, com a vontade de fatiá-lo por elementos tangíveis – por meio dos quais se faz todo um questionamento de prumo, de peso, de gravidade. Há outras que são muito específicas também: por exemplo, para que se erga determinada construção espacial, do porte que se busca em certo trabalho, isso exige espessura muito precisa de chapa; exige uma extensão e uma flexibilidade muito precisas. Quando o que é essencial é encontrado em determinado fragmento de matéria, não há por que buscá-lo em outro lugar. A questão não é esta, é o oposto: é a escolha quanto a algo que é essencial, pois nenhum outro fragmento de matéria, nenhum outro pedaço de chapa produz a relação espacial que eu queria. Se a placa veio com uma cicatriz, se há quatro anos ela já estava quebrada, não tem importância.

Nos anos 1970, ao realizar uma performance, toda a tensão estava na relação especular da imagem do próprio corpo sobre os espelhos: o controle do movimento do corpo; o foco, a profundidade, a iluminação, o tipo de câmera (a 16 mm permitia controlar o foco, mas tinha também que pensar na posição), tudo isso era feito ao mesmo tempo, num conjunto. Muito semelhante a essa orquestra de agora: são trinta montadores, muitos soldadores, muita gente para içar, para fazer rapel. Só que antes o trabalho era feito numa situação íntima; e agora ele é mais corporativo; o processo de execução envolve uma decisão que muitas vezes antecede uma escolha racional.

Nos trabalhos mais íntimos, feitos no ateliê, as decisões eram tomadas na hora em que eu via, por exemplo, um pedaço de malha que tinha a superfície refletora e que me interessava; ou em que via uma faca com determinada lâmina que me permitia fazer camadas e níveis de profundidade diferentes do reflexo de um olho ou da mão durante uma filmagem. Essa mesma urgência que acompanhava todo o trabalho dos anos 1970 continua agora. O que causa espanto é que ninguém pensa que essa “urgência” pode acontecer na hora em que se pega um material de dez metros por dois. Mas é uma exigência, é a permanência do essencial.

FÁTIMA SAADI: Trabalho com teatro e sou uma tradutora do francês que, de vez em quando, trabalha com o alemão. Gostaria de saber se, ao longo da sua trajetória, Modesto, a maior intimidade com a obra do Kafka trouxe alguma modificação no seu modo de traduzir os textos dele. Traduzir um Kafka hoje é diferente, para você, de traduzi-lo quando você começou seu trabalho como tradutor?

MODESTO CARONE: Faz diferença, sim. Estou há mais de vinte anos traduzindo Kafka. Dou um exemplo concreto. A Editora Cosac Naify comprou os direitos autorais do livro *Kafka: pró e contra – os autos do processo*.⁴⁸ Eu tinha traduzido esse livro em 1969 e me perguntaram se eu queria dar uma olhada, uma revisada. Respondi que não queria dar uma olhada nem uma revisada, mas que toparia traduzir tudo de novo. Claro, eu podia alegar pretextos objetivos, justificar uma outra tradução, já que os títulos dos livros de Kafka mudaram. Poderia dizer que as edições críticas começaram a sair em 1982 e que o livro tinha sido escrito em 1969. Poderia dizer também que as posições de Günther Anders⁴⁹ já foram discutidas e revisadas. Sérgio Buarque de Holanda,⁵⁰ em 1952, no artigo “Kafkiana I”,⁵¹ publicado na *Folha da Manhã*, faz referência ao livro de Günther Anders, publicado na Alemanha em 1951. Nos quatro ensaios

48 ANDERS, G. *Kafka: pró e contra: os autos do processo*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Tradução, posfácio e notas de Modesto Carone.

49 Günther Anders (1902–1992), filósofo e jornalista alemão, foi casado, entre 1929 e 1937, com a filósofa Hannah Arendt (1906–1975).

50 Sérgio Buarque de Holanda (1902–1982), um dos mais importantes historiadores brasileiros, autor de *Raízes do Brasil* (1936) e *Visão do paraíso* (1959), além de ser um dos autores da *História geral da civilização brasileira* (1972), foi também jornalista e crítico literário.

51 HOLANDA, S. B. Kafkiana I. *Folha da Manhã*, São Paulo, 18 de setembro de 1952. Disponível em: <almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque3.htm>. Acesso em: 24 set. 2014.

que escreveu sobre Kafka em seu último livro,⁵² ele mostra que dominava também a literatura secundária sobre o autor. De vez em quando, ao cotejar com o original, percebo que não tinha entendido algumas palavras e aproveitei a chance para corrigi-las. Sem contar que o próprio autor, o Günther Anders, em determinado momento de seu livro, traduziu por texugo o animal que vive embaixo da terra do conto “A construção”.⁵³ Mas não há texugo no conto; também não há toca, o que há é uma metáfora do próprio trabalho dele. O conto narra a história de um bicho, inteiramente lúcido e completamente paranoico, que vive embaixo da terra e é ameaçado pelos adversários, os inimigos, os exterminadores, que vêm de fora, pela porta de entrada, ou vêm pelo meio da terra e vão cair, exatamente, no meio da praça central do seu castelo. Esse bicho vive imaginando e pensando coisas; e a cada pensamento é levado a tomar uma decisão, mas nenhuma delas lhe dá alívio, porque seu raciocínio lógico o leva sempre a outro problema, derivado da solução do problema anterior. Há frases no texto que descrevem o bicho correndo embaixo da terra. Então, é preciso encontrar os equivalentes, em português, das palavras usadas em alemão para narrar aquela correria. Quando se lê o conto, percebe-se que o bicho está disparando, furando a terra. Mas tem que ficar claro que esse animal tem patas e não garras. Se eu traduzisse por garras e não por patas, estaria “alterando” o texto de Kafka; estaria, na verdade, estragando o conto, porque ele se refere aí a um bicho que não é bicho, ele é humano. Tanto é que ele é um bicho que raciocina, que tem uma lógica de ferro e, sendo assim, é preciso levar tudo isso em conta.

No início de *O processo*,⁵⁴ por exemplo, quando Joseph K. é detido, os policiais que vão prendê-lo não estão vestidos de policiais e, ainda assim, ele quer se identificar de qualquer jeito; procura algum documento, mas encontra apenas a carteira de ciclista. Ao entregá-la a um dos sujeitos, ele lhe diz que ninguém está pedindo documento, deixando claro que a solicitação é uma invenção do próprio Joseph K. O policial se limita a dizer: “Você está detido”. Mas logo depois de sua detenção, Joseph K. vai trabalhar. O leitor fica sem entender como K. pode ir trabalhar, se estava detido. Ele encontra os seus detentores, os guardas, numa porta, que, pelo jeito, não existia no corredor do banco em que trabalha. Esse cruzamento de esferas é feito com a maior falta de cerimônia.

52 HOLANDA, S. B. *Kafkiana I, II, III*. In: PRADO, Antônio Arnoni (Org.). *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II*, 1948–1959. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

53 KAFKA, F. *A construção*. In: *Um artista da fome; A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

54 KAFKA, F. *O processo*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

Todo esse trecho é um grotesco frio, o que mostra que se pode esfriar a linguagem para atingir os mais altos objetivos. Mas, se no português se exagera, se acaba com tudo. Para traduzir é preciso ter instrução sobre o modo de usar a língua, e cada autor/tradutor tem as suas próprias exigências.

FÁTIMA SAADI: Eu li vários dos seus posfácios e, em alguns deles, você reitera que mantêm os expletivos, que no alemão são, de alguma forma, o substituto da nossa gestualidade. Eu sempre me pergunto se isso não acaba dando alguma coisa a mais do que essa linha seca que o Kafka pede. Como você tem trabalhado a transposição dessas malditas palavras em alemão que nunca sabemos se devemos trazer ou não para o português, pois são realmente um reforço da língua alemã, por conta dessa falta de gestualidade nas falas?

MODESTO CARONE: Você está se referindo só aos expletivos?

FÁTIMA SAADI: Sim.

MODESTO CARONE: O uso do expletivo é mais ou menos natural em alemão corrente. É muito frequente no alemão burocrático, calcificado, da chamada Monarquia do Danúbio, do qual Kafka se apropriou como matéria de literatura. Esse enxame de partículas dispensáveis faz parte da confusão provavelmente mental do personagem, que está perdido. Às vezes, é muito difícil traduzir as passagens de uma narrativa em terceira pessoa, mas narrada a partir da perspectiva do personagem. Em *O processo*, por exemplo, quando o personagem entra numa sala e o olhar dele vira para a esquerda, passa pela parede, depois por uma cristaleira, um armário, umas fotografias e encontra, sentado no canto, como uma surpresa, um policial tomando o café da manhã dele, o tradutor fica numa sinuca. Se eu traduzisse de cara o trecho do sujeito tomando o café, trairia a escrita de Kafka. O tradutor tem que atravessar o que há de obscuro no texto. Mas ainda acho que esta é uma tarefa mais fácil do que criar, porque, como todos os elementos já estão no texto, com paciência e trabalho duro, o tradutor acaba conseguindo encontrar alguma solução.

Já criar é muito difícil. Com a folha branca diante de mim (porque eu escrevo à mão), sempre repito: “Não sei nada! Não sei nada!” Sei que minha experiência anterior não vale nada e que tenho que começar do zero. E, quando penso que vou começar do zero, fico esmagado. Mas, de repente, surge uma frase, surge uma cena, um cenário. A partir desses fragmentos, tento ver se eles têm substância, se têm consistência, se têm alguma coisa essencial. Fico esperando, até para ver se dá um engate. A partir daí, parto para a escrita. Tenho muito trabalho mental, porque, ao contrário de Jacques Lacan,⁵⁵ que diz que o inconsciente

55 Sobre Jacques Lacan, ver nota 57, p. 54.

é a linguagem estruturada, eu acho que é a imagem que é estruturada. Nós pensamos por imagens, depois é que elas passam a ter fala.

Desculpem-me, mas vou contar uma anedota real de uma amiga música, casada com um músico. Eu me lembro de ouvi-la falar abertamente, entre os amigos, que a carreira do marido estava atrapalhando a sua, a um ponto tal que ela estava quase desistindo de tudo. Houve um silêncio e, na sequência, ela falou: “Tive um sonho muito estranho essa noite. Sonhei que entrei num bonde que ia em determinada direção... Daí comecei a ficar angustiada, porque eu não reconhecia o lugar por onde estava indo... No fim, eu puxei o sinal do bonde e quando ele parou, desci, mas não sabia onde eu estava.” Então, eu fiz a seguinte interpretação: “Mas está na cara o que o sonho quer dizer que você pegou o bonde errado”, referindo-me à sua relação com o casamento. Penso que minha interpretação deu certo porque minha amiga era brasileira; se ela fosse sueca, talvez não desse certo, porque a língua é outra e as expressões são outras. Então, não sei se deu certo.

ELIZABETH JOBIM: Com essa angústia que aparece quando se está diante da página em branco, o que se pode fazer? Acho que se escolhe muito pouco quando se faz um trabalho. Até se tenta escolher uma cor, por exemplo, temos vontades, mas é o trabalho que diz o que vai funcionar conforme se vai trabalhando mais e mais. Eu queria perguntar a você, Iole, sobre essa questão da permanência que você mencionou. O que mudou no uso dos materiais em seu trabalho a partir da instalação no Museu do Açude (que tem por título *Dora Maar na piscina*)? Quando comecei a acompanhar seu trabalho, nas décadas de 1980 e 1990, os materiais e o modo como você os usava evidenciavam a ação da gravidade, os materiais se mostravam flexíveis, maleáveis; muitos trabalhos eram fixos na parede ou no teto. Com o tempo, as telas ficaram mais rígidas, e aparece a pedra em *Teto do chão*, que você fez em Winnipeg.⁵⁶ Mas, ainda assim, a pedra mal se erguia, funcionava mais como um lastro para a tela. Eu queria perguntar como foi essa mudança, digamos, do pender para o flutuar, com os novos materiais ainda sujeitos a torções, mas que agora sustentam um peso enorme. E agora eles não estão mais tão ligados, enlaçados, tão conectados, assim, formalmente. Hoje, a placa tem apenas alguns pontos ligados à estrutura do ferro. Não há mais a costura, o gesto que construía uma ligação entre os materiais, aquele formar-se no fazer. Como você vê isso?

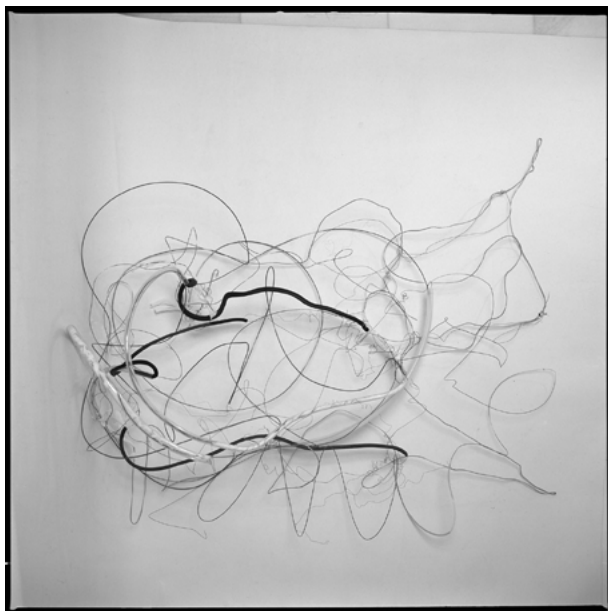
56 Iole foi convidada, em 1993, como artista residente, pela Winnipeg Art Gallery, no Canadá.



Iole de Freitas. *Dora Maar na piscina*, 1999. Policarbonato jateado e aço inox. Museu do Açude, Rio de Janeiro. Foto: Vicente de Mello/acervo da artista



Iole de Freitas. *Teto do chão*, 1994. Tela de ferro galvanizada, fio cobre e ardósia. Foto: Sérgio Zalis/acervo da artista



Iole de Freitas. *Aramão*, 1983. Fios de ferro, latão, borracha, tecido e tubos de plástico. Coleção Hector Babenco. Foto: Wilton Montenegro/acervo da artista



Iole de Freitas. *Araminho*, 1983. Fios de ferro, latão, tecido, borracha e serra. Coleção Tunga. Foto: Wilton Montenegro/acervo da artista

IOLE DE FREITAS: Você se refere ao trabalho dos *Aramões*,⁵⁷ não é? Eles são organismos meio nervosos, mas determinados em estabelecer um percurso construído com diversos materiais, como os arames e tubos de plástico, e atravessados por outros elementos como pedaços de tecido, borracha e plástico, criando a estruturação de um espaço interno da obra. Esses trabalhos (alguns tinham mais ou menos de vinte a quarenta centímetros; outros tinham um metro e meio, até dois metros) talvez tenham sido os mais vazados que já fiz. Aquelas linhas que se organizam, que buscam desesperadamente se manter no espaço, fazem com que eles sejam fechados em si mesmos; eles não conseguem provocar uma transformação no lugar em que se instalam, pois a relação espacial é estabelecida internamente. O trabalho em grande escala, um volumão vazado – que está na escadaria do Paço Imperial⁵⁸ – está tensionado naquela arquitetura; e foi colocado propositadamente em um lugar em que ele nunca se dá a ver plenamente; só se pode vê-lo fatiado, da mesma maneira que na moviola eu pegava todos os fragmentos das imagens através dos fotogramas, ao invés de ter a fluidez do filme. O próprio raciocínio do trabalho foi buscando outras questões: por exemplo, da mesma maneira que o percurso fechado do artista filmando a si mesmo dentro de uma sala fechada (tendo como resultado o filme, a foto) foi sendo rompido e as instalações foram surgindo, também aqueles pequenos elementos que faziam parte dessas performances isoladas (a faca, o pedaço de arame, o espelho) foram ganhando autonomia, se organizando entre si, adquirindo uma corporeidade no mundo, foram tangenciando o espaço. Ou seja, os próprios elementos foram questionando o espaço que eles mesmos construíam, o lugar onde se instalavam.

Eu acho que o questionamento se deve ao próprio desenvolvimento do trabalho. Não pensei, por exemplo, em tensionar aquele trabalho que está lá com a arquitetura do Paço Imperial, no Rio, e pendurá-lo na escadaria antes de iniciar a sua instalação. O trabalho foi feito num galpão enorme, em Belo Horizonte, que estava ocupado por um grupo de jovens artistas e que tinha como organizador o crítico Rodrigo Naves.⁵⁹ Quando me chamaram para fazer o trabalho, pensei em desenvolver algo que eu tivesse realmente vontade

57 Refere-se a duas obras: *Aramão* (1983), fios de ferro, latão, borracha, tecido e tubos de plástico, e *Araminho* (1983), fios de ferro, latão, tecido, borracha e serra. Cf. FREITAS, Iole de. *O desenho da fala*. Rio de Janeiro: Suzy Muniz, 2012. p. 84.

58 Escultura permanente (comodato) na escadaria do Paço Imperial, 1991, no Rio de Janeiro, feita em aço inox, ferro, cobre e latão. 400 x 300 x 130 cm. Disponível em: <<http://jornalareliquia.blogspot.com.br/2011/11/paco-imperial-reabre-com-exposicao.html>>. Acesso em: 8 out. 2013.

59 Sobre Rodrigo Naves, ver nota 23 na p. 241.

de fazer. Eles me deram uma paredona e material para a elaboração da obra, mas quando ele chegou aqui no Rio, olhei e pensei que o lugar dele era na escadaria do Paço Imperial.

Acho que é o trabalho que vai estabelecendo uma relação diferenciada com o espaço construído por ele; é ele que vai exigindo uma transformação dele mesmo e da linguagem; a sua concepção de espaço também vai se diferenciando daquela construída pelos trabalhos anteriores. De repente, essas relações espaciais, essa investigação do espaço construído pela própria obra – que são a razão de ser de todo trabalho, que antecedem a questão da leveza, da transparência, da lucidez, do movimento – foram mudando. Ele dominava, tinha os seus domínios internos e quase imantava uma relação externa. Depois, isso foi se diluindo. Essa relação exterior/interior, fora/dentro (sem ter que me referir à fita de Möbius⁶⁰) foi sendo articulada pelo próprio trabalho. Por necessidade do trabalho, uma escala completamente diferente foi se estabelecendo. Ele foi precisando de espaço, tensionando os lugares e, nessa busca de espaços, pôde questionar, dessa maneira, algumas instâncias estéticas. A partir dessas questões, o trabalho foi se soltando da parede e criando um território vazado. No meu entender, técnica e escolha de materiais vêm a reboque. Elas surgem para dar conta da vontade do trabalho, que é tumultuar, subverter um espaço. As outras coisas, que são às vezes tão consideradas, por serem visíveis e tangíveis, são consequências. O uso de determinados materiais e sua especificidade técnica são escolhidos em função da vontade do trabalho, de sua decisão de voar, desse deslocar de parede a parede, cobrindo vãos de dez a vinte metros, como ocorre na sala do CCBB. Para isso, são usados tubos retorcidos de aço inox 316 de 3 mm de espessura (ancorados nas paredes), que resistem às torções e ao peso das chapas de policarbonato e as projetam no espaço, construindo a presença de “pontes voláteis” que não tocam ou se apoiam no chão.

Eu acho, Beth, que é pela vontade de potencializar um espaço que o trabalho busca todo o resto (o material, o sistema, os técnicos); porque o que ele quer é propor determinados problemas estéticos e buscar enfrentá-los. O mote, a meu ver, de toda a razão de ser dessa linguagem é esse confronto.

CARLITO AZEVEDO: Modesto, eu conheci seu trabalho pela poesia – a gente estava até comentando isso mais cedo. Você começou a publicar uns poemas: acho que

60 Fita de Möbius ou faixa de Möbius é um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma faixa, após efetuar meia volta numa delas. Deve o seu nome ao matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius (1790–1868), que a estudou em 1858, como parte de sua teoria geométrica dos poliedros, origem da concepção do espaço como topologia, desenvolvida por vários autores.

na revista *Polímica*,⁶¹ no Folhetim⁶² saiu alguma coisa. Comecei a conhecer seu trabalho como crítico depois. E os seus dois trabalhos de crítica de maior fôlego são sobre poetas, o *Metáfora e montagem*, sobre Trakl,⁶³ e o *Poética do silêncio*,⁶⁴ que é sobre João Cabral de Melo Neto⁶⁵ e Paul Celan.⁶⁶ Depois fui conhecendo os contos curtos, muito menores que o *Resumo de Ana*, os de *Marcas do real e Dias melhores*.⁶⁷ Aí chegamos nas novelas. Quando estávamos, mais cedo, conversando, fiz essa pergunta, assim, meio solta a você: poesia é um gênero que você abandonou? E você me respondeu: é que eu estava com necessidade de falar mais coisas e na prosa dá para falar mais do que na poesia. Aproveitando, então, o que Iole estava falando agora, parece que tem alguma coisa que fica aco-tovelando, querendo sair, querendo ser maior, querendo mudar. Eu queria que você falasse sobre isso: primeiro, que coisas são essas de que a poesia não podia falar e o que foi que a prosa permitiu a você fazer. E, ao lado dessas questões, queria perguntar também se você não tem saudade de fazer poesia.

MODESTO CARONE: É que, para mim, aconteceu assim, mas não se pode generalizar. Se alguém pedisse ao Celan que escrevesse um romance, ele ia achar que a pessoa que tinha feito o pedido era louca, e não ele, que sempre foi. Acho que o que aconteceu comigo foi muito pessoal. Houve um momento em que pensei: “Eu preciso usar mais palavras”. A economia, a usura em relação ao uso de palavras na narrativa talvez possa ser explicada pela experiência anterior com a linguagem poética. Também estudei o João Cabral e, na época, me ocorreu muita coisa sobre ele. Houve um momento em que achei que não conseguiria ir em frente e parei. Nunca achei que tivesse feito um bom poema. Mas havia uma vontade de fazer poesia que passou para o conto. Talvez por isso, ou então em resposta a uma situação concreta. Aliás, é curioso como uma artista plástica fala coisas concretas, uma atrás da outra. Você, Iole, está atrás da essência e, no entanto, só fala em coisas concretas. Como o caminho pela poesia era um beco

61 *Polímica* foi uma revista semestral de crítica e criação, publicada pela editora paulista Cortez & Moraes. O primeiro número apareceu em novembro de 1979, organizado por Aurora Bernardini.

62 Caderno cultural do jornal *Folha de S. Paulo*, editado entre 1977 e 1989.

63 CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*: um estudo sobre a poesia de Georg Trakl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

64 CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.

65 Sobre João Cabral de Melo Neto, ver nota 46, p. 44.

66 Sobre Paul Celan, ver nota 45, p. 277.

67 CARONE, Modesto. *Dias melhores*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

sem saída, achei que poderia haver uma abertura (uma pequena, pelo menos) através da narrativa. E, no começo, pelo que me lembro, minha narrativa tinha um fio narrativo muito tênue. Além de curtíssima, havia uma espécie de curto-circuito entre as palavras, o que era, às vezes, feito deliberadamente. Por exemplo, no conto “Viagem”, há um trocadilho com a Alma do Kokoschka e a Alma Mahler,⁶⁸ no trecho “quando conheci Alma, o que mais me impressionou foi a excelência do seu corpo”.⁶⁹ Também usei muito a psicanálise, só que de maneira irônica, de maneira distorcida: ao invés de “satisfação delirante”, um “delírio satisfatório”. Há aí também, a meu ver, um pouco do procedimento da poesia.

Eu não sei como foi que comecei esse *Resumo de Ana*. Em primeiro lugar, faz muito tempo; em segundo, foi difícil. Eu comecei a escrever por uma necessidade, mas não quero transformar uma questão existencial em algo interessante. Estava com vontade de escrever num caderninho preto a lápis. Essa história que eu tinha ouvido começou a aparecer para mim sob uma forma que eu dominava. E como eu não dominava a forma em que ela foi contada, é como se ela fosse outra. Há muita coisa “inventada” nela, porque, quando se cria, se fantasia, às vezes; e essas fantasias têm que caber na coerência do que está sendo escrito. Por outro lado, há também uma necessidade, muito extravagante, de tornar aquilo enxuto, enxuto até o osso, vamos dizer assim, o que reduzia muito o espaço do que estava escrevendo. No entanto, só no fim percebi que entre o nascimento de “Ana” e a morte de “Ciro” decorrem cem anos. E esses cem anos são pontuados por partículas da história do Brasil, de São Paulo, e às vezes até da história mundial. Por exemplo: o marido de “Ana” entra em falência e a família se decompõe; a filha deles é obrigada a trabalhar numa fábrica, que, naquela época, era propriedade da família do Paulo Emílio Sales Gomes; os fatos começam a se misturar. Os cem anos, de alguma maneira, estão pontuados ali. O narrador vê uma rua, uma estrada, e fala como ela era: primeiro tinha sido de terra batida, depois passaram um betume em cima e, por fim, o asfalto. Estão ali descritas, misturadas, camadas de época. O tempo muda muito da primeira para a segunda novela. Eu não conheci absolutamente a “Ana”; e o “Ciro”, eu o conheci de viés. Tinha que falar num outro tempo, o que mudava a perspectiva. Eu não poderia dizer que tinha visto a Ana, etc., porque aí seria simplesmente mentira, e uma mentira, inclusive, formal, que é a pior de todas. No segundo caso, eu deslizei do “ele” para o “eu”, da terceira para a

68 Modesto se refere aqui a Alma Schindler (1879–1964), que teve um romance com o artista plástico, poeta e dramaturgo austríaco Oskar Kokoschka e foi casada com o compositor austríaco Gustav Mahler (1860–1911), com o arquiteto alemão Walter Gropius (1883–1969) e com o escritor austríaco Franz Werfel (1890–1945).

69 CARONE, Modesto. Viagem. In: *As marcas do real*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

primeira pessoa, porque a história, de alguma maneira, exigiu que fosse escrito assim para que eu fosse fiel não às coisas que a história conta, mas àquilo em que a história acabou se transformando. Houve um momento em que comecei a perceber que entre a forma e o conteúdo não há diferença nenhuma.

Em alemão, nós temos uma palavra, *Gestalt*, que eu traduzo como “formaconteúdo”, como se fosse uma palavra só, quer dizer, nela já há uma percepção do que é a arte: a arte é aquilo que ela diz, ela diz aquilo que ela é, e assim por diante. Ela representa a si mesma e às outras coisas. A arte é metáfora de alguma coisa; ela quer dizer alguma coisa para além dela mesma, mas através dela, porque se não for através dela, não se chega ao que é além dela. É como se a estética de uma obra contivesse o que é externo a ela e sem o qual o estético não se realiza plenamente. Isso não quer dizer que estamos sendo conteudistas ou formalistas. Adorno, por exemplo, diz que a poesia sonha um mundo em que as coisas seriam diferentes.⁷⁰ Há uma forma qualquer de insatisfação, uma falta no mundo em que se vive, no jeito em que se vive, na nossa própria existência. E talvez uma experiência interior qualquer faz com que se possa chegar a tocar essa falta através de uma obra de arte. Para mim, a obra de arte é a utopia, ou seja, o lugar onde as coisas são vistas e negadas. A utopia é a negação de todo o existente e por isso acredito que um escritor como Kafka possa parecer muito estranho, porque ele via o mundo por um ângulo que ainda não existia, mas as coisas eram as mesmas.

TOMÁS RIBAS: Iole, você falou há pouco que o espaço não acolhe, que você entra em embate com o espaço quando vai instalar uma obra num ambiente, numa sala por exemplo. Eu acho que, quando entramos na sala e vemos a sua obra, nós também entramos em embate com ela. Estou falando especificamente do *Estudo para volume flecha...*⁷¹ Quando entrei ontem e vi sua exposição, não entendi nada. Tive que chegar perto da obra, ver o corte nela e então pensei: “Esse plano passa por esse corte”. Depois de olhar mais atentamente, pensei: “Não, esse tubo passa por esse plano nesse ponto e o tensiona dessa forma.” Quando fui para o outro lado da sala e olhei de novo, eu não acreditava no que acabava de ver. A obra negava o que eu via pela minha perspectiva. Queria pedir que você fizesse uma relação entre a transparência, a matéria transparente e o olho na construção do tempo, do olhar do espectador.

IOLE DE FREITAS: O que é o mais interessante, eu acho, na pergunta do Tomás, é justamente o que mais interessa em qualquer trabalho. Quando o espectador

70 Cf. ADORNO, Theodor. *Lírica e sociedade*. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 201–214. (Coleção Os Pensadores).

71 Obra exposta na exposição individual “Iole de Freitas”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, em 2005.

entra, ele é impregnado pela presença da obra. Como aquilo não lhe é familiar, ele fica instigado pela presença de algo que sabe que é tangível (porque está lá) e o qualifica de transparente, apesar de se saber que não há transparência em si, já que há pigmentação da cor que existe em qualquer matéria. Numa tentativa, às vezes desesperada, de nos apoderarmos do entendimento de uma obra, começamos a perceber o processo de criação do trabalho. É como se o trabalho que está ali impregnasse a percepção dessa presença estranha. Ao se aproximar de algo tangível, mas quase invisível, sabe-se que se vai bater contra ele; não se pode atravessá-lo corporeamente, mas o olhar pode. Apesar de se estar acostumado com uma percepção de profundidade, os reflexos que se criam sobre essa superfície – que são a impregnação do mundo sobre aquele plano – desorientam o espectador, porque ele não sabe o que está ali. Tenta-se dar uma volta e fazer de conta que, olhando onde está o corte, se consegue descobrir qual é o sistema de fixação e qual é a função daquela linha. O próprio título, *Estudo para volume e flecha*, nos leva a fazer algumas perguntas como: O que é flecha? Por que ela atravessa aquela superfície, aquele plano materializado na chapa? A partir daí, começa-se a tentar decodificar a criação plástica como se, dominando as etapas lógicas de um procedimento, pudéssemos nos assenhorear do significado daquela presença. Não há nada de transcendência nesse processo. A obra não se reduz a um acompanhamento sistemático de sistemas de produção e de execução. O que está ali é a estrutura de uma linguagem plástica, cuja poética não se presta a ser dominada ou simplesmente observada e decodificada, ela se propõe a desafiar e transgredir as percepções já viciadas da realidade. O trabalho está ali, ele cria sua própria presença, que pressupõe o deslocamento do espectador. São essas questões que fazem, já há algum tempo, me interessar por arquitetura, principalmente pela arquitetura dos japoneses, que não fazem só construções para abrigar. Fazem lindos lugares de convivência – patamares de terreno em que a topografia é quase tão somente organizada como instalação de espelhos d'água, criação de áreas em que se as pessoas possam se deslocar e passear. Essa ideia de uma arquitetura que não seja um abrigo, que seja uma ponte que liga dois pontos, que se projeta sobre um vazio e propõe uma ideia de deslocamento, e não de permanência e de proteção, é o que me interessa. Quando, como no CCBB, o trabalho é implantado em determinado lugar, o espectador, ao se deslocar, é impelido a compor mentalmente os milhares de fotogramas da obra impressos na sua retina, constituindo-a por um progressivo movimento perceptivo do espaço, que é ativado pela presença do trabalho. É gradual. Vai se imprimindo essa composição dos milhares de fotogramas no acúmulo de reflexos que ela acolhe do mundo, nas torções criadas por ela (por causa das suas curvas, o plano vai distorcendo a realidade, já que são as imagens ali refletidas) e é esse cineminha individual, que é dado a ver ao espectador, que cria a ideia de espaço e de tempo que a escultura busca.

MODESTO CARONE: A primeira vez que vi uma obra sua foi no Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro.

IOLE DE FREITAS: No Centro de Arte Hélio Oiticica, as chapas voadoras eram jateadas e as duas grandes esculturas que tocavam o chão eram vermelho-laca. Agora, no CCBB, eu queria pensar a cor branca, queria instalar na construção da linguagem um novo parâmetro cromático. Os brancos não se apresentam pictoricamente; eles são um verniz levemente tingido de cor branca e não são mais jateados. Os vernizes transparentes são depositados com pingos diferenciados de branco em cada camada de cada uma das chapas de dez metros. Existe ali uma matéria que tem um corpo e que foi difícil de conseguir porque não sou pintora. Mas sabia que não queria que aquilo fosse jateado. Essa corporeidade branca que se depositava sobre a superfície da chapa foi muito pensada e buscada. Lembrar-me das pinturas do Reverón,⁷² um maravilhoso artista venezuelano cujas obras tive oportunidade de conhecer em Caracas, ajudou-me a imaginar o branco desejado. Nas paisagens marinhas de Reverón, ocorre uma orquestração de infinitos brancos. E, quando se percebe que há uma ampla pluralidade no mesmo elemento (a cor branca), vê-se que a multiplicidade, a alteridade se impõem até numa operação simples como depositar verniz industrial sobre uma chapa.



Iole de Freitas. *Sem título*, 2000. Policarbonato pintado e aço inox. Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro. Foto: Sergio Araujo/acervo da artista

72 Armando Reverón (1889–1954), pintor e escultor venezuelano.

ANA CRISTINA CHIARA: Eu adoro o título do seu livro, Modesto, *Resumo de Ana*. Pensei muitas coisas para perguntar, mas você já respondeu a quase tudo. A sua fala foi desmontando pergunta por pergunta que eu tinha para fazer. Mas acho que ainda tem um fiapinho para perguntar, ou comentar, e pedir para você dizer alguma coisa a respeito. É o seguinte: certa vez, um escritor que foi à Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), onde sou professora, disse que, na literatura brasileira, o operário aparecia muito pouco. E que, na verdade, isso acontecia porque a vida de operário é uma vida sem muita peripécia; é uma rotina terrível, é uma vida em que parecia que nada acontecia. No dia seguinte, eu mandei um e-mail para ele perguntando se tinha lido seu livro, o *Resumo de Ana*, que, na verdade, é um livro que tem o seguinte efeito para mim: parece que nada está acontecendo, mas acontecem coisas terríveis; acontecem muitas mudanças, no plano histórico, como você disse. É impressionante, porque o livro termina com ela indo em direção a uma fábrica, da família do Paulo Emílio Sales Gomes...

MODESTO CARONE: ... que estava ensaiando os seus primeiros passos de escritor e militante de esquerda.

ANA CRISTINA CHIARA: Sim! Quer dizer, seu livro é um resumo histórico. Eu queria pedir para você comentar essa história de que “nada está acontecendo”, porque, na verdade, acontecem coisas terríveis na “maquete mínima”, como a Iole falou. São coisas fundamentais para a história, num quadro mais geral.

MODESTO CARONE: Dizer que esse livro foi pensado e escrito na ponta do lápis (embora eu escreva com lapiseira) não seria verdadeiro. Muita coisa foi surgindo no processo da escrita. Sobre o livro, um amigo me disse: “Essas frases aqui parecem pacotes. Tem tudo aqui”. Então pensei que se podem contar muitas histórias em algumas frases. Por exemplo: o personagem Ciro, num determinado momento, reencontra a mulher dele, que estava tuberculosa e hospitalizada em Campos do Jordão, mas que tinha voltado para a cidade. Nesse mesmo dia, ele encontra também a ex-namorada, uma mulher louca, que discutia muito com o pai. Ela acabou assassinando o pai a navalhadas e por isso foi internada num hospício. Esses episódios são escritos em duas frases. Eu lembro que Machado de Assis também liquida Capitu em duas ou três linhas. Mas, no caso de Machado, tudo foi feito para liquidá-la mesmo, porque quem está falando é o Bentinho, que é um ciumento quatro cruzeiros, ou cinco. Senti essa forma como uma necessidade que veio a partir do tom.

Eu demorei muito para achar o tom da narrativa e só achei qual deveria usar quando escrevi a primeira frase, pois, como diria Paul Valéry,⁷³ a primeira frase

73 Paul Valéry (1871–1945), poeta e pensador francês, autor, entre outras obras, de *Introdução ao método de Leonardo da Vinci* (1895), *La soirée avec Monsieur Teste* (1896), *La jeune Parque* (1917),

quem dá é Deus. As outras é o poeta que compõe. Então pensei: “Acertei o tom”, o que só aconteceu depois de muito tempo. A meu ver, tom e estrutura são as coisas básicas com que o escritor faz seu trabalho. É claro que há também as palavras, mas elas são “insetos de arame”, são resistentes, e como também disse João Cabral de Melo Neto, elas são abelhas domésticas. Na verdade, se lida com umas vinte, não se precisa de muito mais do que isso; é só saber como se deve colocá-las. Trata-se, então, de um jogo de palavras. Só que, como diz T. S. Eliot,⁷⁴ trata-se de um *serious game*, de um jogo sério, ele é para valer. Tive que usar as palavras com a maior cautela, porque se tratava de vidas e é preciso respeito com as vidas. É por essa razão que não há na novela uma interpretação sobre quem era Ciro, porque, se eu tivesse feito uma, estaria olhando-o de cima para baixo. E Ana, porque é uma mulher historicamente prejudicada, uma mulher historicamente mutilada (como diria o Adorno), não tem voz, não tem vez. Nunca criei um diálogo em que ela apareça falando: foi criada uma necessidade formal, e se eu não obedecesse a essa necessidade estaria, formalmente, desacreditando o conteúdo que eu queria veicular por aquela forma. Precisava ser assim. Às vezes, há certas coisas que precisam ser feitas. Eu não cheguei a essa forma assim como quem toma um copo d’água; ela exigiu trabalho. Acho que foi Mozart⁷⁵ quem falou que só escreve música quem tem dificuldade para escrever, e ele escrevia desde os cinco anos e não parou nunca de produzir em sua vida. Acho que o artista é uma especialidade que tende a ser marginalizada, a ficar de fora, mas não porque seja ruim, ou porque seja destrutiva. Como ele não cabe mais neste mundo, tem que construir o seu mundo, que é o mundo das palavras, da fantasia e da crítica que é feita pela própria composição ao lugar inóspito onde ele vive. Ainda que esteja cheia de contradições, a forma particular de um livro, de uma obra, é algo já realizado, formalizado, discernível. E nisso já se encontra uma crítica do lugar de onde ela veio.

SÔNIA SALZSTEIN: Vocês, que acabaram de preconizar a exigência estética de alcançar as coisas essenciais, perdoem-me o tom prolixo. Iole, ontem, no fim da visita guiada à exposição no CCBB do Rio, você mencionou os termos “maleabilidade” e “tenacidade” como qualidades que você busca, e busca de modo

Charmes (1922), que inclui o poema “O cemitério marinho” (1920), *Eupalinos ou o arquiteto* (1923), *A alma e a dança* (1923), *Degas dança desenho* (1936).

74 Sobre T. S. Eliot, ver nota 61, p. 59.

75 Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), nascido em Salzburg, Áustria, o mais prolífico e influente compositor do classicismo europeu, tendo composto mais de 600 obras musicais, entre sinfonias, concertos, óperas e peças corais.

enfático, no seu trabalho, e que, por assim dizer, se entrelaçariam, a despeito de parecer haver entre elas uma relação meio antagônica. Ao mesmo tempo que você dizia isso, as imagens de leveza, lepidéz, flexibilidade eram as mais recorrentes nos comentários do público. Eu, pessoalmente, não consigo ver essas características de leveza, lepidéz, desembaraço, maleabilidade, separadas das experiências de resistência, divergência, antagonismo, refreamento, que seu trabalho me transmite. Um dos aspectos (entre outros que acho importantíssimos) que, a meu ver, despertam interesse no seu trabalho é que nele as ideias de leveza, lepidéz, flexibilidade, maleabilidade são permanentemente relativizadas pelo peso, pelo refreamento, pela divergência, pelo tranco, pelo travamento. Acho que nós podemos concordar, se, retrospectivamente, revisitarmos seu trabalho nos últimos 15 anos aproximadamente, quanto ao fato de que ele foi, ao longo desse tempo, alcançando os grandes formatos, solicitando projetos estruturais por uma necessidade natural e interna. Enfim, me parece que ele, num determinado momento, se aproximou bastante, e de modo um tanto provocativo, do design. Ora, a meu ver, essa relação é provocante, como eu disse, é efervescente, e o é justamente porque é da ordem da negação, do desencontro.

Aproveito agora para tomar posição em relação ao elogio do caráter refletor, do brilho, e da reprovação, da objeção em relação àquela que eu chamei de chapa iraquiana, a que tem aquele remendo, porque, me parece, justamente, que o brilho, o reflexo, no seu trabalho, só se apresentam como problemas porque são descartados naquela chapa. A refletividade não é tema no seu trabalho: ela não pode se constituir num problema, porque se não viraria design. Eu também acho muito eloquente que esses trabalhos, como a Beth Jobim disse, tenham uma ossatura, um brilho lancinante, mas eles estão o tempo todo num desencontro exacerbado com o design.

Eu gostaria que você comentasse essa questão, considerando que há uma espécie de design contemporâneo na publicidade, em que há um design da ordem da maleabilidade, da flexibilidade, da possibilidade de um multiuso de todas as coisas. Eu queria que você comentasse como você vê essa aparente, fisionomicamente desembaraçada leveza, esse cinetismo, que pode nos levar à percepção do trabalho como de multiuso; e sem esquecer que, ideologicamente, a flexibilidade pode redundar numa das piores ideologias conformistas, que é a do relativismo que diz: “Tanto faz”, “qualquer coisa pode ser”.

IOLE DE FREITAS: Eu não tenho a menor ideia se vou conseguir dar conta de tanta coisa. Em todo caso, pode ser que o trabalho dê conta dessas questões. A tenacidade é, na teimosia da linguagem, o querer se construir, é o não abrir mão de todos os momentos de pausa, de silêncio, de espanto com a própria linguagem, de cristalização do pensamento, de apatia, que o processo tem,

mentalmente, que percorrer. Há, também, é claro, a tenacidade de ter que suportar estruturas institucionais, públicas, de avaliação da obra, de verba, de administração, faz parte de qualquer fazer no mundo.

A meu ver, a tenacidade/resistência imposta pela linguagem está relacionada com a questão da essência. É dessa tenacidade que eu acho que o trabalho dá conta. As outras me são indiferentes. Mesmo assim, tudo isso é muito mais fácil do que sentir uma quietude em algum momento, do que entender determinados silêncios internos. Retomo o conceito de pontes arquitetônicas em relação ao meu trabalho. Parece que a obra quer falar da leveza; quer construir o salto de Nureyev⁷⁶ no ar, parece que ela também precisa do contraponto de firmar o corpo no solo para saltar e ter aquela experiência de, numa fração de segundo, estar em flutuação no ar. Acho que o trabalho não tem nada a ver com isso; o que ele quer é ver se é possível conectar pontos, pontos que estão separados por um campo considerado vazio – o espaço de um determinado lugar; ao contrário, ele é pleno de linhas de força, de matéria invisível, é denso. Ao me deslocar, percebo que o ar pesa, que esse deslocamento exige um esforço. Ao fazê-lo, desorganizo linhas de força, e é isso que me interessa investigar, mas, para que esse processo, que é invisível, seja verificado, é interessante e necessário que eu busque o visível, através dos materiais e técnicas utilizados. O mesmo acontece com o que chamam de pesado. Uma escultura de 150 kg não é realmente pesada quando comparada com outras que pesam três toneladas. Essas relações vão se construindo para que se reveja, se teste, se questione essa maneira tão banal que se tem de atravessar a experiência da vida nas coisas mais simples.

Sobre a transparência das placas a que se referia o Tomás Ribas, o que eu posso dizer é que eu sei que elas estão ali e que não são, de fato, transparentes. Elas, no entanto, criam uma subversão naquilo a que se está – por hábito, por preguiça, pelo massacrante cotidiano – acostumado a perceber, e por isso mesmo se é levado a questionar, a pensar na maneira de se deslocar; e se é levado a pensar que se tem um eixo de equilíbrio, que, se não prestarmos muita atenção, pode-se tropeçar no próprio pé. Todas essas reflexões fazem com que se tenha que rever, nos pequenos gestos e nos pequenos movimentos, determinadas certezas. Cada um que amplie as suas questões para um campo específico. O trabalho questiona uma situação espacial, uma situação do olhar. Eu enxergo aquela profundidade porque vejo através daquelas chapas, só que, por estarem em camadas e retorcidas, a ideia de profundidade que eu tenho delas, ao vê-las através daquela dita transparência, é totalmente diferente da que tenho quando as olho sem a transparência. Quanto à questão da maleabilidade, eu quero ver

76 Rudolf Nureyev (1938–1993), grande bailarino russo naturalizado austríaco.

aquela superfície que se despenca e cria uma ondulação; busco entender onde e como aquele plano, que é um enorme retângulo no espaço, se dobra levemente; se ele trava, como você diz, ou ele se conduz de uma deslizante, quase chegando a uma situação de congelamento: essas são questões que me interessam, mas não sei se interessam a mais alguém. A flexibilidade a que me refiro não tem nada a ver com a questão da convivência, ou com valores morais. O trabalho não trata disso, ele somente tenta se instalar ali: um pouquinho mais para cá, um pouquinho mais para lá.

Acho que cada um vai retirar da obra, como fenômeno perceptivo, o que quiser, além do que puder, do contrário o trabalho exerceria uma tirania. Se o espectador se dispuser a refletir sobre ele, isso pode imantar outros campos da vida, do viver, do ser. Se o trabalho tem uma flexibilidade, uma maleabilidade, ela vem dele mesmo, não tem nada a ver com os outros. Ele pode ser flexível, e não rígido como a placa de vidro. Os *Aramões*,⁷⁷ eu os chamava de cartilagens – tenho saudades da época em que os pegava e os jogava num lugar e eles permaneciam iguaizinhos, porque eles são uma geringonça que não quebra, que não têm rigidez e não são absolutamente coniventes com valores questionáveis do mundo. Ao contrário, eles criam um sistema de resistência, o que não acontece com certas peças como as de mármore, por exemplo. Apesar de se falar da resistência desse material, quando se segura uma peça de mármore de forma errada ela pode quebrar. O mármore, portanto, não é resistente; já o aramão, que é uma cartilagem, tem flexibilidade, tem maleabilidade. Eles resistem à casa de qualquer colecionador, também resistem às mudanças dos museus, às sacudidas do caminhão de Ottawa até Winnipeg; eles não quebram. As partes entraram em acordo: o fio do arame de alumínio com o fio do arame de cobre, com o pedacinho do pano que os amarra, com o pedacinho do resto de borracha. Aquilo cria um organismo que preserva a própria existência; preserva a si mesmo. Não sei se respondi a todas as perguntas, talvez o trabalho, daqui a algum tempo, tente respondê-las.

MILTON MACHADO: Para simplificar, não vou fazer perguntas. Farei apenas um comentário. Eu estava procurando maneiras de construir minha pergunta, que o Modesto me forneceu quando falou sobre “os elementos mínimos do cenário”. Pensei na pergunta quando ele disse coisas como, por exemplo, “os exterminadores, os invasores, vão se alojar na praça central de seu castelo.” Incrível. Ou, como no caso do personagem Joseph K., de *O processo*, os invasores ficarão no corredor do banco em que ele trabalha. Depois, ele disse outra frase que fiz questão de anotar: “Sem ver através da obra, não se chega além da obra”.

77 Os *Aramões* são uma série de peças feitas por Iole de Freitas no início da década de 1980, com fios, tubos, cordas, borrachas, panos e telas.

Isso tudo para dizer o seguinte: por várias vezes levantou-se aqui a questão da essência; e eu tenho chegado à conclusão de que, no caso da arte, do produto do artista em sua atividade, a única essência, aquela que fica mesmo, é o cheiro de suor, depois de um longo dia de trabalho. Essa, me parece, seria a única essência de que se tem garantia.

Agora, mais seriamente: se pensarmos na essência como uma espécie de fissura constituinte – da qual nos fala Heidegger⁷⁸ –, se pensarmos na incompletude formadora que constitui, se não o trabalho, mas o trabalho do trabalho, isto é, seu desdobramento como produção de conhecimento e, principalmente, de mais trabalhos, o essencial seria essa incompletude, através da qual a obra se torna capaz de dialogar com seu exterior. Com a sua própria exterioridade. Isso se dá mais claramente no caso dos trabalhos “impróprios”, daqueles que colocam em crise a noção de propriedade, de campo, de pertinência, de delimitação e afirmação de um território. Que colocam em crise a própria noção de essência, enfim. A essência perde aquela solidez, que estaria naquela nervura que você, Iole, localizou lá na placa iraquiana, para passar a ser uma densidade. A densidade é o contrário da permanência. A densidade é o ar. Que não se respira. Digamos, que é, também, o branco. Você falou do branco – e eu não havia incluído Robert Ryman⁷⁹ como uma de suas referências, mas devo incluir o Ryman por conta de seus inúmeros brancos. E eu pensei em duas outras familiaridades. Nas pinturas “habitáveis” de Frank Stella⁸⁰ – o Stella posterior, mais recente – e nas superfícies não habitáveis, fugidias, atmosféricas, de Dan Graham.⁸¹ Isso tudo para fazer

78 Martin Heidegger (1889–1976), filósofo alemão, um dos pensadores mais importantes do século XX. Autor, entre outras obras, de *Ser e tempo* (1927), *Que é metafísica?* (1929), *Kant e o problema da metafísica* (1929), *Da essência da verdade* (1943), *Introdução à metafísica* (1953), *Da experiência de pensar* (1954). Seus escritos sobre seu período nazista, entre 1931 e 1941, foram reunidos nos *Cadernos negros* (os chamados *Black notebooks*), publicados em 2014.

79 Robert Ryman, pintor norte-americano nascido em 1930 em Nashville, Tennessee, Estados Unidos, identificado com o movimento minimalista e com a arte conceitual, conhecido por seus trabalhos “branco-sobre-branco” (“white-on-white”).

80 Frank Stella, artista plástico norte-americano, nascido em Molden, Massachusetts, em 1936, cujo trabalho se desdobra pelos campos da pintura, da pintura-relevo, da produção de quadros-objetos, da arte gráfica e dos projetos arquitetônicos. A partir da década de 1980, incorporou elementos tridimensionais, esculturais e arquitetônicos ao seu trabalho, transitando para uma pintura que ganha tridimensionalidade. Nos últimos trinta anos, sua obra tem buscado aproximar-se da literatura e da música em trabalhos complexos bi ou tridimensionais, de que são exemplares os relevos em grande escala da série *Moby-Dick* (1985–1997), em diálogo com a obra de Melville, ou a pintura de dimensão mural *Earthquake in Chile* (1999), parte da série *Heinrich von Kleist* (1996–2008), que tomaria como ponto de partida os escritos do autor alemão.

81 Dan Graham, artista plástico norte-americano, nascido em 1942 em Urbana, Illinois. Ligado inicialmente à arte conceitual e ao minimalismo, seu trabalho vem se desenvolvendo desde o começo dos

algumas perguntas que não quero que você responda, porque quero permanecer com elas. Vendo, ontem, aquele trabalho incrível, eu perguntaria a você: o que é que tem dentro daquilo? Um passante ou um ficante? Um Teseu ou um Minotauro?⁸² Um fio, que supõe a ida, ou uma Ariadne, que supõe a volta? Uma barata ou um Gregor Samsa? E o que é que tem fora: garras, que significam a permanência, ou patas, que significam a mobilidade?

IOLE DE FREITAS: Eu acho que vou deixar essas perguntas no ar, porque, como você disse, acho que fecham, lindamente, hoje, essa nossa possibilidade de estarmos juntos, aqui, trocando ideias, e acho que você fechou lindamente, Milton, este encontro.

Pós-Escrito de Iole de Freitas em 2013



Iole de Freitas. *Sem título*, 2007. Policarbonato jateado e aço inox. Instalação na Documenta, Kassel, Alemanha. Foto: Roman März/acervo da artista

anos 1960, em vários suportes: fotografia, escultura, performance, instalações e vídeos. A partir de fins dos anos 1980, tem projetado construções – entre a arquitetura e a escultura –, cujo material predominante é o vidro, provocando, assim, espelhamentos, distorções, e também interferências na percepção do espaço, e da relação entre dentro e fora.

82 Referência ao herói da mitologia grega que entrou no labirinto de Creta, matou o monstruoso Minotauro que ameaçava a cidade e de lá conseguiu sair, graças a um novelo de lã desenrolado, que indicava o caminho de volta.

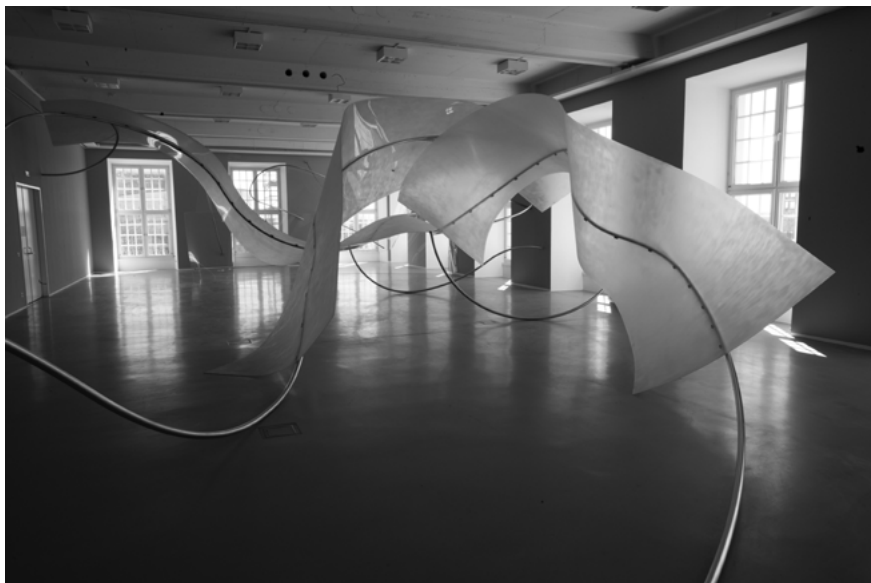
Desde o trabalho que fiz para o Banco do Brasil em 2005, várias outras experiências ocorreram. Acho que a mais próxima e a mais forte foi a Documenta 12 de Kassel, em 2007. Quando fui convidada para fazer uma instalação e, visitando o lugar, preferi, mais uma vez, num momento de isolamento, de tranquilidade, olhar o espaço externo para entender o lugar, localizado dentro do coração da cidade de Kassel, que é muito pequena; e, também, observar o deslocamento natural das pessoas ali no dia a dia. Percebi que me interessavam o canto, a esquina do prédio que desaguava no grande jardim, onde toda uma outra parte da Documenta seria instalada. Foi desse ângulo, de onde frontalmente se tem a grande praça na frente do Fridericianum,⁸³ que é um ermo, e do outro, que quase despenca em cima desse enorme jardim público, que é lindíssimo, que mais uma vez pensei: eu quero esse espaço público aéreo.

Digo mais uma vez por que no Centro de Arte Hélio Oiticica também pensei assim, mas ali o espaço que escolhi estava comprimido entre duas fachadas, cinco metros e meio de distância entre elas. Já o museu Fridericianum me dava outras possibilidades: como ficava em aberto para o espaço, seria dali que o trabalho iria para dentro da sala, que tinha trinta metros por dez. Eu queria o lado de fora, a esquina; queria usar chapas grandes. No Centro Hélio Oiticica, meus caros calculistas diziam que a chapa não podia ser grande; então resolvi: vou desobedecer, vou fazer o trabalho com chapas de seis metros e não de um metro e meio, seis por dois, e ele vai entrar no prédio e vai se ancorar ali. Escolhi o primeiro andar, porque estava disponível no dia que fui visitar, etc. Voltei outra vez a Fridericianum porque acredito que é assim que se descobre que estímulos busca o trabalho; a sua relação com as praças e jardins públicos; a sua relação de angulação e a dificuldade para fazer interagirem as duas fachadas. E mais: como se resolve depois a relação entre esse espaço externo e o interno (que para mim se resolve com a luz, quer dizer, que corpo de luz é esse, que existindo fora, próximo da fachada, penetra e ocupa o espaço interno nos seus trinta metros por dez).

83 Museu onde é realizada a Documenta, em Kassel, Alemanha.



Iole de Freitas. *Sem título*, 2000. Policarbonato jateado e aço inox. Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro. Foto: Sergio Araujo/acervo da artista



Iole de Freitas. *Sem título*, 2007. Policarbonato jateado e aço inox. Instalação na Documenta, Kassel, Alemanha. Foto: Iole de Freitas

Ao visitar o museu, vi que o segundo andar tinha uma luz muito mais bonita, o que me fez discutir com o curador e conseguir esse andar. A luz que permeou o trabalho, durante todos os meses, foi a luz natural, mesmo nos dias de chuva, antes e durante o período da inauguração em junho. Em Kassel, a noite cai muito tarde; como tem luz até às 8h30, 9h, quase não se usou luz artificial do lado de dentro. Como a luz era o corpo do espaço, ela tinha que dar conta do recado. Como no trabalho de 2005 para o CCBB, nesse, feito para a Documenta, a obra também busca, com suas linhas e planos, se estender de um canto a outro e ficar em projeção no espaço, sem tocar o chão. Isso aconteceu em grande parte do trabalho interno da Documenta; no externo, consegui fazer aquele ricochetear das linhas num espaço bilateral com a superfície mais sutil do policarbonato.

O que ocorre é que essas questões – de transparência, de semiopacidade, de leveza, de peso, de dentro e fora – já são tratadas no depoimento. Essa relação entre “o dentro” e “o fora” se instala por uma vontade própria que, a meu ver, tem que estar muito clara, porque o trabalho mesmo começou fora, começou no ar; ele começa flutuante e por isso tem que se ancorar, senão voa (não cai, voa); ele cria esses pontos de ancoragem nas paredes, para voltar a levantar voo dentro do espaço fechado da instituição. Por isso sempre me pergunto para que servem as paredes do museu (assunto de uma investigação que me

interessa, às vezes com mais humor, às vezes com mais mau humor, às vezes mais poeticamente, às vezes mais tecnicamente, e que é, inclusive, o tema e título de um livro meu⁸⁴); elas delimitam o que é arte, elas definem o que é arte? A partir de que medida o que está dentro delas é aceito como arte, e o que está fora precisa ser ainda avaliado? Para que elas servem? É possível dissolvê-las? Quando eu concebo um trabalho para ser projetado do lado de fora, na altura do segundo ou terceiro andar de um museu, e depois quero que ele penetre no museu, que ele atravesse essas paredes e as use para se apoiar e para dar continuidade ao seu fluxo, com a maior falta de cerimônia, essas paredes para mim praticamente se dissolvem, porque não tenho o menor problema em furar e atravessar paredes, nem vidro e nem pedra. Portanto, essa porosidade, essa desconsideração com as paredes é, a meu ver, parte do trabalho, do contrário ele não atuaria com tanta tranquilidade e desenvoltura nessa relação. As paredes são de fato uma questão a ser considerada, porque elas ameaçam delimitar o território da arte, mas, por outro lado, tenho certeza de que há, cada vez mais, menos instituições que insistem nessa delimitação. E às vezes, quando tudo fica difícil, até me pergunto se o espaço que meu trabalho ocupou externamente, no ar, no Centro Hélio Oiticica, em 2000, pertence à cidade, à Prefeitura, ao próprio Centro Cultural Hélio Oiticica ou ao próprio trabalho?

Se ele pertence ao trabalho, na hora em que é retirado dali o lugar volta a pertencer à Prefeitura, ao prédio? Quando está instalado, que é o que me interessa, ele pertence a quem? Ao trabalho ou ao museu? O curador da Documenta me ofereceu para deixar o trabalho que estava na parte externa do museu até a próxima exposição, mas eu disse que não tinha interesse porque não estava dialogando com o prédio; estava, sim, implicando com a Documenta e não com o prédio.

Além das questões da luz, de sua corporeidade, já trabalhadas nos filmes, do prumo do nosso e do corpo do outro, do corpo escultórico no espaço, que continuam me interessando, a relação do “dentro” e do “fora” talvez seja o ponto mais interessante para se fazer uma ligação entre o depoimento de 2005 e o que faço agora. Sônia Salzstein observava muito bem que a essência do meu trabalho não está na leveza, mas no peso. Ela tem toda razão, porque, para o trabalho se estabelecer fora e para não ficar suspenso por balões, ele tem de se fixar na parede e não apenas se ancorar nela; ele atravessa a parede e pega impulso para poder continuar do lado de dentro. No livro *Para que servem as paredes do museu?*, constato que o trabalho opera melhor na adversidade,

84 FREITAS, Iole de. *Para que servem as paredes do museu?* Entrevista de Iole de Freitas a Eugenio Valdés Figueroa. São Paulo: Ipsis, 2013.

mesmo na institucional. Opera melhor se contrapondo, desobedecendo, como nos filmes em que eu usava película invertida porque queria ver como a cor ia ficar. Não se trata absolutamente de flexibilidade, nem de adaptação para evitar atrito. O trabalho, ele próprio, busca se contrapor e, ao fazê-lo, ignora qualquer obstáculo que se antepõe a ele.

Talvez sejam esses os pontos que, no meu trabalho depois de 2005, depois de tantas instalações, tenham surgido com mais contundência: prestar atenção na questão “para que servem as paredes dos museus” e na possibilidade atual de fazer uma reflexão na contramão do que foram as instalações, traduzindo-as em pequena escala. Eu acho que é essa a questão que faz com que um trabalho, em quarenta anos, se renove, se rebele e prossiga. Não estou me referindo a questões de vida, a coisas existenciais; estou falando da linguagem, da estrutura de linguagem construída pelo trabalho. Então, é muito mais com frases curtas e concisas organizadas que as ideias se tornam obra e não o contrário, porque de ideias o mundo está cheio.

The background is a solid black field. It is overlaid with several thin, white, straight lines that intersect to form a series of geometric shapes, including triangles and quadrilaterals. One line runs diagonally from the top left towards the bottom right. Another line runs diagonally from the top right towards the bottom left. A third line is nearly vertical on the right side. A fourth line is nearly horizontal at the top. These lines create a minimalist, architectural feel.

LIA RODRIGUES

**ZÉ CELSO
MARTINEZ CORRÊA**

Mais de dez anos depois do depoimento em dupla de José Celso Martinez Corrêa e Lia Rodrigues, inúmeras das cerca de duzentas pessoas que ocuparam o auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa, no dia 13 de setembro de 2004, falam até hoje desse encontro e relembram a força que aquelas horas de reflexão compartilhada teriam, no sentido de impulsionarem projetos e ações de artistas e pesquisadores em formação ali presentes. É inesquecível, por exemplo, a quebra da separação espacial entre depoentes e espectadores operada por José Celso não apenas com um longo brinde coletivo, ao começar a sua fala inicial, mas graças a uma movimentação imprevisível pelo auditório, forçando os presentes a se moverem também, inclusive o cinegrafista contratado para registrar o evento, que, a princípio, escolhera um ponto fixo no centro da sala para alojar sua câmera. Uma quebra que complexificaria a teatralidade própria ao depoimento como situação de “encontro ao vivo entre pessoas vivas”, de “contracenação com o outro” (para empregar as palavras de José Celso), assim como a consciência de um aqui-e-agora repleto de histórias passadas e projetos futuros, mas também de ação presente.

A ideia de reunir José Celso e Lia Rodrigues teve como impulso inicial, aliás, o interesse em discutir o modo como teatro e dança se direcionaram, no trabalho dos dois, para uma dimensão coral, e não apenas como estruturação cênica, mas como processo coletivo de criação, forma ativa de inserção do público e de encontro e confronto de linguagens e de gente de todas as classes. José Celso faria, nesse sentido, ao longo de seu depoimento, uma breve arqueologia do momento em que se agudizaria, no Oficina, a percepção de uma necessidade de abandono efetivo da cena burguesa pela ação coral – e que ele situa na batucada com que se encerrava a montagem de *O rei da vela* em 1967: “Nessa batucada, nós descobrimos a força do coro”.

No percurso de Lia Rodrigues, num trabalho como *Aquilo de que somos feitos* (2000), por exemplo, já se explicitavam tanto a dinâmica coletiva de criação dos movimentos quanto a opção por um espaço compartilhado pelos bailarinos e pelo público, quanto o uso de estruturas corais nas quais se inseriam, forçosamente, os corpos dos observadores. Essa dinâmica coral figuraria, alguns

anos depois desse depoimento, em trabalhos como *Pororoca* (2009), *Piracema* (2011) e *Pindorama* (2013), não só os encontros, embates e a construção de um ambiente comum no Centro de Artes da Maré (sede da companhia de dança e das Redes de Desenvolvimento da Maré), mas também as formas de resistência artística diante das exigências de sobrevivência como estrutura estável e na contramão do mercado.

Nesse sentido, a coreógrafa sublinharia a importância que a trajetória do Oficina teve na construção do seu próprio trabalho e na compreensão do lugar social da dança como encontro coletivo, vivo, móvel, de um diálogo ativo entre diferentes linguagens e formações. Pois, se José Celso aponta para Getúlio Vargas, Cacilda Becker, Oswald de Andrade, Artaud, Brecht, Nietzsche, Euclides da Cunha como figuras determinantes em sua trajetória, em sua releitura orgiástica do trágico e na necessidade imperiosa de refiguração do cerco e massacre de Canudos como cruento marco inaugural – e potencialmente estrutural – da república brasileira, Lia Rodrigues apontaria para ele e para o seu trabalho no Oficina como uma “espécie de farol” – para ela, sua geração e as seguintes – no que se refere a posturas estéticas, éticas e políticas.

Depoimentos

LIA RODRIGUES: Eu estou um pouco nervosa, mas também feliz de estar ao lado de José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso, uma pessoa que admiro muitíssimo e que, de certa forma, tem sido uma espécie de farol para mim, nas posturas estéticas, éticas e, principalmente, políticas. Acho muito importante a dança estar representada nesta série de depoimentos sobre a cultura brasileira contemporânea. A dança normalmente não é vista como arte que possa falar e discutir estética. Quando me perguntaram recentemente sobre os centros dedicados à dança na cidade do Rio de Janeiro, fiquei pensando se o pessoal do teatro também sempre briga para que uma sala de espetáculos seja dedicada ao teatro, quando querem um teatro para o teatro. Acho que não. Costumamos pensar que toda sala de espetáculos já é construída para nela se fazer teatro; enquanto isso as companhias de dança estão sempre pedindo uma sala de espetáculos, dizendo que precisam de um teatro para a dança. A dança, a meu ver, tem que estar em todos os lugares, assim como o teatro, a música e todas as outras artes. Hoje, no meu trabalho, tenho mais questões do que propriamente respostas. Uma delas é me mover o máximo possível no sentido de poder sobreviver, de criar uma estrutura para uma companhia estável. É o que eu mais procuro e é o que eu sempre procurei. É nesses moldes que penso uma companhia de teatro e de dança estável, que tenha continuidade nas formas de achar recursos e nos jeitos de sobreviver, porque o tempo hoje é muito

precioso, custa dinheiro. Acho que uma das maneiras de ir na contramão do mercado é usar o tempo, pois só assim se formam pessoas. Para trabalhar com o coletivo, com muita gente, é preciso dinheiro, tempo, coisas que hoje são preciosas e muitas vezes descartadas pelas políticas públicas que visam, mais do que nunca, ao mercado. Com a Lei Rouanet, a lei de incentivo à cultura em troca de isenção fiscal parcial do imposto de renda,¹ vivemos um processo duríssimo. A lei joga a produção de arte no mercado. Por isso, temos que ser resistentes a ele e achar frestas para seguir adiante. É o que procuro fazer. Minha companhia de dança² já passou por várias fases. Passamos por uma fase muito interessante e estranha, porque vivemos do dinheiro lá de fora. A companhia viaja muito, o que é maravilhoso, mas não temos nenhuma espécie de apoio permanente, nem como sustentar a nossa estrutura. Essa é sempre uma questão interessante para se pensar. Foi a partir desse sistema de mobilidade, que estou procurando implantar na companhia, que mudamos, em 2004, nossas atividades para a favela da Maré, no Rio de Janeiro. Fizemos uma parceria, a convite da minha dramaturga Silvia Soter, com a Redes da Maré. A partir desse encontro foram criados em 2009 o Centro de Artes da Maré e em 2011 a Escola Livre de Danças da Maré. Essa experiência é um constante diálogo entre um projeto artístico e um projeto social. Apesar de ser paulista, moro há muitos anos no Rio de Janeiro e foi nesta cidade que construí minha carreira: tive que elaborar o que penso sobre dança junto com os bailarinos e buscar condições para que o trabalho se realizasse. Criamos, por exemplo, o Festival Panorama Rio Arte de Dança, que dirijo há anos. Estive ligada também a outros eventos, mas sempre com um grupo de pessoas, nunca sozinha. Criamos em 2007 o Centro de Artes da Maré, na comunidade Nova Holanda, onde funciona a Escola Livre de Dança da Maré. Precisamos fazer mais. Acho que, no Brasil, a dança ainda precisa criar várias estruturas, grandes e diferenciadas, para que consiga se afirmar. Minha trajetória é marcada por uma dupla atuação: no meu

1 Lei Rouanet é a Lei Federal de Incentivo à Cultura, sancionada pelo presidente Fernando Collor de Mello em dezembro de 1991, que permite a pessoas jurídicas (empresas) e pessoas físicas (cidadãos individuais) investirem uma parte do imposto de renda devido em atividades culturais, desde que os projetos sejam previamente aprovados por uma instância de governo, o Ministério da Cultura.

2 A Lia Rodrigues Companhia de Dança foi fundada em 1990 no Rio de Janeiro. Em 2003 se instalou no Morro do Timbau, Complexo da Maré, e em 2007 participou da criação do Centro de Artes da Maré, na comunidade Nova Holanda, onde funciona atualmente sua sede, além de outras atividades, como a Escola Livre de Dança da Maré. A companhia desenvolve ações para “estimular a reflexão, proporcionar espaços de debate, sensibilizar outros indivíduos para as questões da arte contemporânea, gerar encontros intelectuais e afetivos, além de apoiar e investir na formação e informação de novas plateias”. Fonte: *site* oficial da Lia Rodrigues Companhia de Danças. Disponível em: <<http://www.liarodrigues.com/page2/page12/page12.html>>.

trabalho artístico e num posicionamento firme em relação ao que acredito que deveria ser a política cultural, seja ela municipal, estadual ou federal. Tenho lutado bastante por isso. Acho que ainda há muito por fazer no Brasil, sobretudo no campo das artes cênicas. São poucas as iniciativas de política cultural para as artes cênicas. Vou passar a palavra agora para o Zé Celso e deixá-lo falar coisas que a gente precisa ouvir. Termino com uma frase do poeta Manoel de Barros:³ “Eu trabalho arduamente com o que é desnecessário”. Acho isso um pouquinho parecido com o que querem que pensemos sobre o que fazemos. Mas, como eu não acho desnecessário, continuo fazendo.



Centro de Artes da Maré. Foto: Sammi Landweer/acervo da artista

ZÉ CELSO

[Começa cantando “Comida e bebida”, música de José Miguel Wisnik e letra de José Celso, baseada em fragmento de *As bacantes*, de Eurípedes, traduzido por ele, e por Marcelo Drummond, Catherine Hirsch e Denise Assunção]:

Só duas coisas têm valor na vida:
Comida e bebida
Comida e bebida
Comida é terra
Deusa terra
Dê-me terra
Tua velha conhecida
Que você chama
Pelo nome que te apraz
Pois com comida sólida

3 Manoel de Barros (1916–2014), poeta nascido em Cuiabá, no estado de Mato Grosso, centro-oeste brasileiro, autor, entre outras obras, de *Gramática expositiva do chão* (1966), *Arranjos para assobio* (1980) e *O livro das ignorâncias* (1993).

Ela dá de mamar
Ela dá de mamar
Ela dá de mamar
Aos mortais
Agora soma para multiplicar bebida
Que o filho de Sêmele trouxe divino
Do fruto molhado da vinha
Embebedando os mortais
E liquidando os seus ais
Trazendo o sonho o apagamento
Dos endividamentos de cada dia
Um deus que aos deuses se dá
Um deus que se põe ao dispor
Não há melhor drogaria pra dor
A ele que se deve o que se dá e se recebe
O bem que se tem e que se detém
Um messias que se bebe.

[*Serve, em seguida, vinho aos presentes no auditório da FCRB, bebe também e diz: “Evoé”.*]

ZÉ CELSO: Eu precisava colocar essa alegria dentro do meu corpo. Eu não tive tempo para nada desde que desci do avião, do voo de São Paulo para o Rio. Não tive tempo nem de queimar um baseado!⁴

Foi tudo rapidíssimo! Chegando ao aeroporto para pegar o avião, não consegui embarcar! Tive que voltar para casa porque havia esquecido minha carteira de identidade. Então, peguei outro voo... Aliás, aconteceu uma coisa louca: eu falei para o pessoal da companhia aérea que eu era um diretor de teatro conhecido e tal, que, então, talvez não fosse necessário verificar minha identidade. Aí, de repente, alguém surgiu com uma revista, em que apareço numa foto acompanhando Jean-Paul Sartre no dia que ele chegou ao Brasil,⁵ em 1960. Eu mostrei a revista ao funcionário, e ele me disse assim: “Mas o que é que tem a ver essa sua cara de agora com aquela da revista?” Então, eu vi que não dava. Tive mesmo que voltar para casa, peguei a carteira de identidade e entrei no

4 Cigarro de maconha.

5 Zé Celso conheceu o escritor francês Jean-Paul Sartre quando o filósofo veio ao Brasil em 1960, para uma conferência em Araraquara, SP. O Teatro Oficina estava em cartaz com a peça *A engrenagem*, escrita por Sartre, que foi, com Simone de Beauvoir, assistir à montagem. Zé Celso considera que esse foi seu primeiro trabalho de cunho político. (CORRÊA, Z. C. M. *Primeiro ato*: cadernos, depoimentos, entrevistas, 1958–1974).

avião uma hora depois... e ainda tive conversas com a equipe do Oscar Niemeyer; eu queria conseguir ajuda para reforçar o projeto de arquitetura para o Teatro de Estádio,⁶ uma coisa maravilhosa que só depois de anos nós conseguimos realizar. Demolimos inteiramente aquela ideia de construir um *shopping center* no lugar do Teatro Oficina, uma ideia que estava na cabeça do Grupo Sílvio Santos, porque o SBT é vizinho de lá.⁷ O Grupo Sílvio Santos chamou dois arquitetos de São Paulo que trabalharam com a Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, para realizar a ideia do Teatro de Estádio. Mas ainda como uma coisa esquizofrênica: seria metade *shopping*, metade estádio. Conversei com os dois arquitetos, que são maravilhosos, e disse para eles que tudo devia ser feito em função do valor central, que é o estádio. A logística, os estacionamento, os restaurantes, as lojas, etc., tudo bem, podem ficar por conta do grupo financeiro, da especulação, mas o projeto arquitetônico deve girar em torno do estádio. Os dois me disseram que só aceitariam se eu concordasse com o programa deles. É um programa, em termos de arquitetura, que está sendo desenvolvido há anos; e se tornou uma ideia ainda mais obsessiva do Sílvio Santos. O projeto já passou por vários arquitetos; temos que reunir todo reforço que pudermos para resistir... E todas as pessoas do Teatro Oficina e do Uzyna Uzona resistem ao tal *shopping center*. Todos temos uma responsabilidade muito grande, são anos e anos de luta, não podemos *amarelar*, ceder, deixar barato.⁸ Depois fui à Petrobras, lutar para obter patrocínio. Essa é a parte mais difícil de um espetáculo: a gente tem que visitar as empresas para conseguir patrocínio. Achamos um absurdo toda vez que a Petrobras se recusa a investir num projeto. Lutamos tanto por ela, foi a minha geração que fez a

6 O Teatro de Estádio é o projeto criado por Lina Bo Bardi para a sede do Teatro Oficina. Trata-se de uma estrutura ventilada, leve, apesar da utilização das arquibancadas de metal, com uma imensa pista que começa na porta de acesso da rua e corta todo o teatro. Parte do teto sobre a pista é comandada eletronicamente, abrindo-se sobre as cabeças da plateia. Não se tem um limite rígido entre o palco e a plateia, dando a possibilidade de interação e fusão de ambos os espaços. Foram construídos uma fonte e um jardim num local ao qual se pode chamar, cuidadosamente, de centro do palco. PIRES, E. *Zé Celso e a oficina-uzyna de corpos*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 101.

7 Desde os anos 1980, Zé Celso travou um embate com o empresário Sílvio Santos, presidente do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), que vinha tentando construir um *shopping* e expandir as dependências da emissora SBT nos terrenos que circundam o Teatro Oficina. O prédio do teatro é tombado, mas o Iphan não havia levado em conta as implicações do entorno do terreno para a arquitetura do teatro. Obtendo vitórias na justiça, por meio de acordos e liminares, alguns espaços do entorno foram ocupados por projetos de expansão do Teatro Oficina, ou pela natureza, necessária ao projeto de Teatro de Estádio, e, sendo assim, não foram permitidas as construções previstas por Sílvio Santos, e a disputa judicial prosseguiu. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/blogs/dirceu-alves-jr/2014/02/06/nos-55-anos-do-teatro-oficina-ze-celso-martinez-correa-desabafa-o-momento-mais-difícil-e-agora/>>. Acesso em: fev. 2015.

8 O arquiteto Oscar Niemeyer faleceu em 5/12/2012.

Petrobras, quer dizer, minha geração e a anterior, a de Monteiro Lobato. Lutamos tanto por uma empresa estatal para exploração do petróleo brasileiro, na campanha “O Petróleo é Nosso”. O poder da Petrobras veio de um movimento popular enorme, do qual nós participamos, eu, como indivíduo, e o Teatro Oficina como grupo. Hoje temos uma recepção internacional extraordinária para o nosso trabalho. Acabamos de voltar da Alemanha, temos convites para viajar o mundo inteiro. Nós, do Teatro Oficina e do grupo Uzyna Uzona, realmente provamos que o nosso trabalho, e o trabalho de arte no Brasil, é absolutamente universal e que temos muita coisa para dar ao mundo. Temos esses compromissos todos, mas temos que trabalhar por patrocínio. E levar para o mundo essa matéria do espetáculo já pronta aqui do Brasil, o que é uma coisa enorme. Para encenar *Os sertões*,⁹ trabalhamos com cem pessoas, quarenta crianças do Bixiga¹⁰ e mais 52 adultos, é um grupo enorme. Levamos *Os sertões* para a Alemanha. Foram sessenta para a Alemanha, mas lá trabalhamos com crianças alemãs e turcas, no lugar das quarenta crianças que fazem parte do Bixigão. Por isso, acredito que esse é um tipo de trabalho impossível de ser recusado por uma empresa estatal como a Petrobras. Depois de batalhar na Petrobras, eu vim correndo para cá, para conversar com vocês. Comprei um suco de laranja, um sanduíche e esse vinho no Bar Amarelinho, no Centro da cidade. Consegui que eles me vendessem esse saca-rolha e vim correndo para cá. Precisava desse vinho para poder chegar aqui, depois de tudo por que passei. Antigamente, quando ia falar, eu não fazia nada antes, para me preparar. Eu ficava o dia inteiro meditando, me preparando. Mas agora não dá mais para ter esse luxo. Eu preciso me envolver nessas questões todas, lutar pela sobrevivência do Teatro Oficina, lutar por patrocínio. Gosto de me concentrar, de ir a um lugar e oferecer às pessoas uma coisa que veio absolutamente de uma meditação, mas,

9 Obra do escritor Euclides da Cunha (1866–1909), publicada em 1902, que trata da Guerra de Canudos (1896–1897), na qual tropas do Exército brasileiro cercaram e massacraram sertanejos revoltosos que fundaram uma comunidade no interior do estado da Bahia, no Nordeste brasileiro, seguindo o líder messiânico Antônio Conselheiro. A comunidade de Canudos foi alvo de três expedições militares, sendo derrotada na terceira investida, e todos os combatentes foram degolados; mulheres e crianças foram feitas prisioneiras e levadas para o Rio de Janeiro, então capital federal. O livro *Os sertões* se divide em três partes: a Terra, o Homem, a Luta. Trata-se de um registro narrativo da vida sertaneja, de seu embate com o agreste e com a violência das oligarquias dominantes no país, num estilo em que se tensionam ficção literária e ensaio etnográfico.

10 O bairro Bixiga fica na região central de São Paulo, é um dos mais tradicionais da cidade e abriga a sede do Teatro Oficina. A companhia desenvolve, desde 2002, o Movimento Bixigão, que oferece oficinas de diversas práticas artísticas – atuação, dramaturgia, fotografia, cinema, internet, capoeira, dança, circo, entre outras – para crianças e adolescentes do bairro. Essas oficinas se articulam em torno de projetos de montagem, como no caso de *Os sertões*, incorporando os participantes ao elenco das peças. Fonte: *site* oficial do Teatro Oficina. Disponível em: <<http://www.teatrooficina.com.br/plays/17>>. Acesso em: 26 jan. 2015.

dessa vez, ela foi sendo feita nesse movimento todo... Cheguei um pouquinho atrasado, mas estou aqui, e estou vivendo um dos momentos mais felizes da minha vida. Fiz um suicídio iniciático, uma morte iniciática quando completamos cinquenta anos do suicídio de Getúlio Vargas, em 2004. Eu adoro Getúlio Vargas, adoro o ato do suicídio dele, e é graças a ele que estou aqui, verdade. O suicídio de Getúlio evitou um golpe militar naquele ano de 1954. Se o golpe militar tivesse acontecido em 1954, não teria havido bossa nova, cinema novo, Teatro Oficina nem tropicalismo. Nesse tempo em que eu tinha essa cara da foto com Sartre na revista, esses dez anos do Brasil, de 1954 a 1964, foram decisivos, não só para mim, mas para todo o povo brasileiro; esse suicídio foi de uma generosidade deslumbrante, foi um gesto de um político genial, do anão gigante, que é como o presidente dos Estados Unidos Franklin Roosevelt chamava o Getúlio. Eu encenei no palco do Teatro Oficina, com muito amor, a *Carta-testamento* escrita por Getúlio antes de dar um tiro no coração. Fiz a cena com mais dois outros atores, um fazendo o Gregório Fortunato, que era chefe da guarda pessoal do Getúlio, e o outro fazia o Beatinho, que era o mais famoso dos jagunços de Canudos e que também foi degolado. A cena situava mais ou menos o suicídio historicamente. Porque eu estava no palco no papel de Antônio Conselheiro, e estava com uma barba imensa; eu relacionava o cerco a Getúlio Vargas no Palácio do Catete, por todas as forças do imperialismo, com o cerco do acampamento de Canudos e com o cerco da cidade do Rio de Janeiro, com uma guerra aqui existente e oculta pela palavra tráfico. O Rio de Janeiro, o Brasil, o mundo, vivem uma guerra civil. Aqui no Rio de Janeiro, especificamente, essa guerra civil recebe o nome de guerra do tráfico. Mas é uma guerra civil, que incide principalmente sobre a população negra e pobre, o que me faz pensar que, com a liberação das drogas no Brasil, nós teríamos um fenômeno social parecido com o da Abolição da Escravatura, pela Lei Áurea, de 1888. Só esse fato, da liberação das drogas, já seria uma revolução no Brasil... Eu relaciono muito o cerco de Canudos com o cerco no Rio de Janeiro na imagem catastrófica que me vem, no momento de Canudos, quando o Jesus da igreja cai e se espatifa no chão e o Antônio Conselheiro começa a morrer e se vê cercado por todo o exército; vimos ali o Corcovado rolando, caindo, levantando uma nuvem de fumaça no Rio de Janeiro. Eu entrava nesse momento em cena, eu me levantava e me transformava em Getúlio Vargas e começava a dizer o texto da carta-testamento. O suicídio de Vargas mudou minha vida, porque eu nasci politicamente no dia 24 de agosto de 1954, e acho que toda a minha geração também nasceu nesse dia. Foi quando todos nós tomamos consciência política do Brasil. Depois, a ditadura militar promoveu uma lavagem cerebral enorme nas novas gerações, quanto à importância do trabalhismo, do getulismo e de todos os que apoiaram o trabalhismo, como

Leonel Brizola,¹¹ que resistiu ao golpe militar. As novas gerações desconheciam o brizolismo, e se criou uma espécie de racismo em relação a essas políticas no Brasil. Por isso, sinto muito prazer em fazer essa montagem de *Os sertões* de uma maneira forte, ao mesmo tempo como gesto político e de um ponto de vista muito pessoal. Depois, eu tirei a minha barba, porque ela me pesava muito, eu a deixei crescer porque queria criar uma figura forte na rua. Mas acabei virando Papai Noel e fui totalmente vencido pela *mass media*, confesso que, desse ponto de vista, fui derrotado. Esse tormento não é só no Brasil, é no mundo inteiro, no interior do Brasil, no Nordeste, no Sul, é na Alemanha, na França, na Itália. Eu virei uma espécie de Papai Noel, onde quer que eu fosse... Mesmo indo à praia, ao mar, que não julga nada, eu era Papai Noel, Papai Noel, Papai Noel... E, ao mesmo tempo, era uma figura muito austera, muito messiânica. Tentei de tudo para *libidinizar* aquela barba, mostrei o cu em cena fazendo Antônio Conselheiro, e meu Antônio Conselheiro era muito erótico, mas não consegui. Getúlio Vargas me tirou essa barba, quando li em cena a carta-testamento! Tirei a barba no dia seguinte e fui para a Bahia, para o Alaiandê Xirê,¹² um congresso internacional de candomblé de que participava gente do mundo inteiro. Ali tive uma honraria que completou absolutamente uma espécie de morte iniciática, que eu precisava fazer para retomar a viagem de *Os sertões*, para retomar a fase da luta, porque sempre é a fase mais difícil, já que, para lutar, é preciso alguma coisa a mais; não se pode simplesmente ir à deriva, tem que ir além dela, tem que ter um outro lado, mas ele não me vinha. O Alaiandê, no Afonxá da Mãe Stela, em Salvador, era dedicado a Oiá, protetora da ecologia, e a Exu, senhor das artes cênicas. Assisti a uma mesa sofisticadíssima, maravilhosa, sobre a relação entre Exu e as artes cênicas, com antropólogos,

11 Leonel de Moura Brizola (1922–2004). Considerado o herdeiro político de Getúlio Vargas e de João Goulart, dois ex-presidentes do Brasil, Leonel de Moura Brizola foi um dos mais destacados líderes nacionalistas do país. De origem humilde, Brizola nasceu no povoado de Cruzinha (RS). Pelo PTB do Rio Grande do Sul foi eleito deputado estadual (1947), deputado federal (1954), prefeito de Porto Alegre (1955) e governador do Rio Grande do Sul (1958). Nos anos 60 se muda para o Rio de Janeiro, então capital federal. Em 1962 é eleito deputado federal pelo antigo Estado da Guanabara. Com a deposição do presidente João Goulart pelos militares, em 1964, Leonel Brizola foi obrigado a se exilar no Uruguai. Depois de perder a legenda do PTB, Brizola funda o PDT, partido pelo qual se elege duas vezes governador do Estado Rio de Janeiro. A sua administração na capital fluminense foi marcada pela criação dos Cieps – os Centros Integrados de Educação Pública, copiados por muitos políticos nos anos seguintes. Em 1984, apoiou a campanha das Diretas-Já. Foi candidato duas vezes a presidente. Foi um defensor da implantação da reforma agrária, da distribuição de renda e de restrições ao capital estrangeiro no país.

12 Alaiandê Xirê, festival de Alabês (nagô), Xicarangomas (congo/angola) e Runtós (jeje), é um encontro, realizado anualmente, que reúne sacerdotes-músicos, apresentando ritmos litúrgicos e cânticos dos terreiros de candomblé da Bahia, de diferentes nações, estados brasileiros e diásporas africanas, evento criado pelo Ogã de Ogum Roberval Marinho e pela Agbeni Xangô Cléo Martins, membros do Ilê Axé Opô Afonjá, de São Gonçalo do Retiro, Salvador, BA.

artistas, macumbeiros, uma coisa extraordinária, e a academia nem sonha que seja possível pensar tão livremente como se pensou naquela mesa, mas infelizmente a discussão não foi gravada. Eu hoje fico aqui sentado, porque eu acho importante gravar. Eu não suporto mesa, essa relação separada de palco e plateia, mas eu acho que as coisas têm que ser gravadas e tornadas públicas. Não tem sentido jogar conversa fora. Além do público presente, temos o público ausente. Mas, com a revolução digital, podemos estar em contato com gerações do mundo todo. Por isso, é precioso realmente o momento em que se está diante de um público, refletindo. É muito importante não jogar conversa fora. Aquela mesa em Salvador não foi gravada, infelizmente, o que foi um crime, porque realmente era uma coisa capaz de *pirar* toda a academia, toda a visão que se tinha ali do teatro era de uma sofisticação, de uma beleza, de uma liberdade total de pensamento. No final, eu ganhei o troféu de Exu, senhor das artes cênicas. Então, eu estou com o meu Exu assim solto, porque ele é a entidade da ação. E a coisa em que eu mais acredito é que é preciso agir, com todos os obstáculos, porque, quando se quer agir, tudo conspira para que sejamos engolidos, implodidos, para não agirmos. Mas Exu tem que atravessar e, nesse processo, ele, às vezes, machuca, quebra. Ele é o deus do teatro; Dionísio é um Exu, como Jesus é um Exu, mas cometeu o grande erro de morrer muito cedo, de se deixar matar muito cedo; como diz Nietzsche, ele é um sujeito que não cantou seu bode, é um capricorniano que não cantou seu bode, ele se deixou crucificar e jogou essa culpa em cima da humanidade inteira, uma culpa de dois mil e tantos anos, e determinou esse fenômeno, absolutamente asqueroso, que é essa religião messiânica contemporânea, capitalista, em que só dá Jesus, só dá ele. Como disse aquele ator que se considerava o rei dos machões, Jece Valadão: “Eu encontrei o homem”. Ele é o homem mesmo. Quer dizer, Jesus é um Exu que não berra, que não canta seu bode, diferentemente da tragédia, em que o bode canta, ele é um Exu que não faz teatro. Felizmente, eu tenho minha inspiração em Renée Gumiel;¹³ ela é meu farol, me guia, me orienta, me estimula a me exprimir cada vez mais no movimento. Acho que o teatro caminha para a dança, para o movimento, para o ritmo. Acho uma glória o aparecimento do *rap*, porque ele retoma a rima, o ritmo, e assim se pode *shakespearizar* de novo, brincar de Shakespeare. Acho que o ritmo, a dança, a música só têm sentido assim, em movimento, em cena.

13 Figura marcante na história da dança moderna no Brasil, Renée Gumiel (1913–2006) foi uma atriz, bailarina e coreógrafa francesa, radicada no Brasil desde 1957. Nasceu em 1913 em Saint-Claude, na França, e mudou-se para São Paulo em 1957. Trabalhou com importantes grupos de dança e teatro nos anos 1970, entre eles o Teatro Oficina. Gumiel faleceu em São Paulo em 2006. Fonte: *Renée Gumiel: a vida na pele*. Filme de Sergio Roizenblit e Tatiana Lohmann. Disponível em: <<http://www.miracaofilmes.com.br/trabalho/renee-gumiel-a-vida-na-pele/>>. Acesso em: 26 jan. 2015.



Teatro Oficina. Cena de *Os sertões* – Homem 2, 2004. Acervo Teatro Oficina



Teatro Oficina. Cena de *Os sertões* – A Terra, 2004. Acervo Teatro Oficina

Não acredito na maior parte do teatro que acontece aqui no Brasil. Vi um espetáculo muito interessante dos japoneses sobre *Hamlet*. Eles chegaram até a botar grades para separar o palco da plateia; tinham uma visão do *Hamlet* que vem do alemão Heiner Müller,¹⁴ que entendeu a peça como a máquina do capitalismo, a máquina do poder destruindo Hamlet. A peça terminava com uma cena muito bonita do Hamlet morto, em cima da bandeira japonesa que sangrava; via-se aquela bola vermelha derretendo, era muito bonito. Mas tudo que acontece

14 Heiner Müller (1929–1995), dramaturgo, poeta, ensaísta e encenador alemão, autor, entre outras peças, de *Quartett*, *Medeamaterial*, *Auftrag* [*A missão*] e *Hamletmachine*, esta última, a que se refere acima José Celso, escrita em 1979.

baseado nessa separação de palco e plateia, que se faz entre nós, eu considero teatro do deprimido. Nós tivemos o Teatro do Oprimido, do Augusto Boal,¹⁵ e agora se tem aqui no Brasil o teatro do deprimido, o que acontece apenas no palco e impede a plateia de participar da cena. Esse teatro mostra a impossibilidade de se relacionar, de se ligar. O *Hamlet* que fizemos¹⁶ no Oficina era também concebido como máquina, mas em oposição absoluta à máquina do Heiner Müller. O nosso *Hamlet* foi pensado como a máquina de desejo. O teatro era visto como a máquina de desejo. O diretor era como um cafetão, mas um cafetão que tem que trabalhar com os desejos, pautado pela direção dos desejos. Enfim, tudo tende a ser a realização dos desejos. No momento se vive no mundo da hegemonia do capitalismo, um momento muito violento, talvez o mais destrutivo por que já passamos, porque o capitalismo está sendo hegemônico e produz quilos e quilos, toneladas mesmo, milhões de toneladas de gente para ser excluída, e, assim, naturalmente, ele determina o terrorismo, seu filho dileto, e acaba por colocar o mundo inteiro nessa situação de exclusão. Acho que a dança, o teatro e a arte, diante dessas estruturas, podem dar ao ser humano poder diante do capitalismo. Dizem que o inimigo não é claro! Mas o inimigo da humanidade é claríssimo: é o capitalismo, não tem a menor dúvida. O capitalismo é inimigo, inclusive, dos próprios capitalistas. O que é o sistema capitalista? Trata-se de uma grande abstração, baseada numa ideia do século XIX de bem e de mal, puritana, com escolhidos e rejeitados. Trata-se, portanto, de um sistema completamente contra a humanidade. O nosso maravilhoso Oswald de Andrade já dizia isso há muito tempo. O teatro brasileiro deve muito a Oswald de Andrade, e eu dedico tudo o que faço a Oswald, até mesmo esse encontro aqui, tudo é dedicado a ele. Já fiz, pelo meu lado, tudo por Getúlio Vargas, ele já me transformou, e hoje estou homenageando Oswald de Andrade. E é um poeta de uma grandeza que sai do livro, ela está condensada nele, mas expande o livro. Sua obra tem uma antena extraordinária, que às vezes é submersa pela dominância do pensamento

15 Augusto Pinto Boal (1931–2009), dramaturgo, diretor teatral e ensaísta e teórico, um dos criadores do Teatro de Arena de São Paulo, na década de 1960, e em seguida do “teatro do oprimido”, que une teatro e ação social. Dirigiu o show *Opinião*, ato de resistência cultural contra a ditadura civil-militar de 1964. Com a decretação do Ato Institucional nº 5, em 1968, o Arena viaja para fora do país para fugir da censura, excursionando pelos Estados Unidos, México, Peru e Argentina. Preso e exilado em 1971, Boal prossegue sua carreira no exterior, inicialmente na Argentina, onde permanece cinco anos, quando começa a desenvolver as bases teóricas do “teatro do oprimido”. A partir de 1978 vive em Paris, criando um centro para pesquisa e difusão do teatro do oprimido, o Ceditade. Retornaria ao Brasil em 1984.

16 *Hamlet* foi a primeira peça encenada no espaço projetado por Lina Bo Bardi para o Teatro Oficina, em 1993. Nessa releitura contemporânea, o clássico de William Shakespeare foi apresentado com uma mistura musical de rock, samba, batuque e bossa nova. Fonte: *site* oficial do Teatro Oficina. Disponível em: <<http://www.teatrooficina.com.br/plays/4>>. Acesso em: 29 jan. 2015.

positivista, mecânico, puritano, do bem e do mal, e também da superclassificação. Costuma-se dizer de tudo: isso é literatura, isso é dança, isso é teatro, isso é cinema, isso é casado, isso é solteiro, isso é *bicha*, isso não é *bicha*, isso é homo, isso é bi, isso é tri, etc. E dessa classificação toda, de repente, surge esse homem, Oswald, que é uma entidade, um gênio no Brasil, que explode com tudo e descobre exatamente o que existe, o óbvio que está na nossa cara. E à riqueza imensa dessa sociedade mestiça ele dá o nome de antropofagia. Vai à nossa origem, aos índios, e leva a nossa história à cena inicial do teatro, à cena da devoração do Bispo Sardinha.¹⁷ E acho que a devoração do Bispo Sardinha corresponde no teatro à morte de Cacilda Becker,¹⁸ à agonia da atriz em cena, ao suicídio de Getúlio, ao cerco de Canudos, quer dizer, à tragédia brasileira: acontecimentos notáveis que eu chamo de “tragicomediaorgia” brasileira. Nessa visão, Anchieta *foi para as picas*. Estudamos sempre que a origem é o padre jesuíta José de Anchieta, o evangelizador da colônia brasileira. Nosso colonialismo começou com uma doutrinação, a imposição de uma ideia vinda de um teatro evangelizador no palco, feito para catequizar a plateia de índios. Mas Oswald vem e modifica tudo isso. Sempre dei muito valor aos ancestrais. Tivemos Getúlio Vargas felizmente; e tivemos Oswald de Andrade, que conseguiu ser uma antena para todo aquele movimento extraordinário, que veio depois do golpe militar de 1964, que foi a réplica dada pelo tropicalismo. Uma réplica muito forte, mas que seria muito menos forte se não tivesse a antena de Oswald de Andrade, porque ele deu uma dimensão filosófica imensa a todas as áreas. A partir da descoberta de *O rei da vela*,¹⁹ no Teatro Oficina, eu comecei a ver toda a dramaturgia do Hemisfério

17 O bispo Pedro de Fernandes Sardinha (1496–1556) foi eleito bispo de Salvador em 1551, tomou posse do posto em 1552, renunciou à função em 1556, mas foi capturado por índios Kayapó, morto e devorado por eles.

18 Cacilda Becker, atriz paulista (1921–1969), fez parte do elenco do Teatro Brasileiro de Comédia, teve sua própria companhia de teatro e fez 68 peças em trinta anos de trabalho. Morreu em 1969, em consequência de um derrame, ao final do primeiro ato de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

19 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. Segundo Ericson Pires: *A necessidade de resistir ao modelo ditatorial fez com que Zé Celso buscasse autores que funcionassem como veementes críticos da hipocrisia e do descaso vigentes, alguma linha dramática em que eles se reconhecessem como parte integrante de um quadro social em ebulição. É nessa busca que se dá origem à antológica versão do provincianismo da prática capitalista brasileira, o ícone da crueldade antropofágica de uma noção que se fundara sobre a exploração e a usura, o libelo modernista de Oswald de Andrade: O rei da vela.* (PIRES, E. *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de corpos*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 48). *O próprio Zé Celso avalia 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 O rei da vela de Oswald de Andrade. [...]. Para exprimir uma*

Norte através do Oswald de Andrade, através da antropofagia, através da nossa cultura de mestiçagem.



Teatro Oficina. Cena de *Ham-Let*, 2001. Acervo Teatro Oficina

A partir daí, resolvi construir um teatro, que foi muito difícil de construir, demorou treze anos para se levantar, mas valeu a pena. Tivemos uma vida subterrânea maravilhosa até ele ser construído. Esse teatro, que é um terreiro, hoje quer se expandir num grande estádio, uma ideia que também vem do Oswald de Andrade. Ele dizia dos “chatoboy” – os críticos, também chamados de piolhos da revolução, porque ficaram escandalizados com a irreverência de *O homem e o cavalo* – que eles gostavam era dos teatros de câmara. Mas que ele, Oswald, era a favor dos teatros de estádio, movidos pela emoção e pela vontade do povo e pelo desejo de todos. Então, essa ideia de teatro de estádio, a ideia da própria arquitetura do Teatro Oficina, é uma arquitetura realmente revolucionária da Lina Bo Bardi,²⁰ pois a cena entra em contato com o próprio mundo.

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, Z. C. M. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas, 1958–1974*. Seleção, organização e notas de Ana H. C. de Staal. São Paulo: 34, 1998. p. 85, 86).

- 20 Lina Bo Bardi (1914–1992), 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 e o Sesc Pompeia.

Não se teria parede, e se estaria em contato, por exemplo, aqui na Fundação Casa de Rui Barbosa, com todo esse jardim maravilhoso que existe fora desta sala, e não se estaria fechado numa cápsula espacial como são os teatros, que são cápsulas abstratas, gavetas em que as pessoas se metem e não sabem se está chovendo, se está fazendo frio ou calor, se tem ou não sol, se é noite ou dia... Eu só consegui realizar minha obra nesses últimos anos porque vivi num lugar em que estava em constante sintonia com a natureza, e enfrentava o capitalismo, porque eu tinha um adversário à altura, um empresário como Sílvio Santos, que me ensinou muito, ele é minha musa! Eu aparecia cantando no Teatro Oficina: “Minha musa inspiradora, minha noite de luar, agradeço ao meu amor por ter sido seu cantor”. Tivemos um encontro divino, maravilhoso... Mas eu estava dizendo que o teatro, as artes cênicas, dentro dessa situação, são as mais temidas. Na Itália, por exemplo, Silvio Berlusconi, quando era primeiro-ministro, nunca deu um tostão para as artes cênicas. Franco Zeffirelli,²¹ que foi ministro da Cultura, só queria saber de museu. Estivemos em Florença e vimos uma terrível repressão, uma ditadura, ali nada que é vivo tem investimento. Há um medo terrível da coisa viva do teatro, porque ela é muito forte.

Voltando ao que eu falava, hoje, por exemplo, passei por uma banquinha na Cinelândia, e uma pessoa que vendia ingressos para teatro me perguntou se eu gostava de teatro. Eu respondi: “Não gosto de teatro, eu *sou* o teatro!” Porque acredito que realmente tive a sorte extraordinária na vida de ter o teatro e de viver dele, de viver mal e morar mal, mas, ao mesmo tempo, viver muito bem, de ter essa glória. Eu acho que as artes cênicas, o teatro, a dança, tudo que acontece ao vivo entre as pessoas com os corpos vivos, são essas coisas que mantêm viva a literatura e o cinema, pois praticamente não há nada se não houver o encontro entre as pessoas. Qualquer coisa nasce do encontro entre as pessoas. O teatro é o lugar social que a humanidade, há anos, escolheu, até como uma religião; teatro é uma religião no sentido de religação e não como igreja. Oswald de Andrade já dizia: “Todas as religiões, principalmente todas as bruxarias! E nenhuma igreja”. Teatro não é uma igreja, mas é uma religação com o corpo humano no desejo, no Exu, na sua aspiração de transformação e no seu poder.

21 Gianfranco Corsi Zeffirelli (Franco Zeffirelli), cineasta italiano nascido em 1923, também cenógrafo, diretor de teatro, produtor de óperas, filmes e obras para a televisão. Foi o responsável pela versão cinematográfica de *Romeu e Julieta* de 1968, da versão de *A megera domada* com Elizabeth Taylor e Richard Burton, em 1967, do filme *Irmão sol, irmã lua* (1972), da minissérie *Jesus de Nazareth* (1977), da adaptação de *Jane Eyre* de 1996, de *Sparrow* (1993) e *Tea with Mussolini* (1999), entre outros filmes. No campo da ópera, entre muitos outros trabalhos, destacam-se os que realizou com Maria Callas – *La Traviata* em Dallas, em 1958, a *Tosca*, na Royal Opera House, em 1964, com Maria Callas e Tito Gobbi, a última *Norma* de Callas na Ópera de Paris, em 1964.

Isso é a coisa mais renegada atualmente pelo vudu do capitalismo ocidental, como diz Antonin Artaud, capitalismo que “vuduza” completamente cada um de nós, querendo nos convencer de que somos impotentes, fracos, de que não podemos nada diante das estruturas, que temos que curvar a espinha dorsal e aceitar as estruturas como elas se apresentam, como se elas fossem metafísica. Essa é a herança de uma metafísica reles, de uma vulgaridade absoluta, uma metafísica da cultura americana dos Estados Unidos da América, essa cultura que divide o mundo em bem e mal, em mocinho e bandido. O teatro é o oposto disso, porque é o lugar exatamente da contradição, onde se pode tudo, é o lugar do anarquista coroadado, onde se pode matar, enlouquecer e mostrar o ser humano de todas as maneiras, sem nenhum julgamento – *Para dar um fim no juízo de Deus*.²² No teatro, se pode mostrar o ser humano em toda a sua complexidade, em toda a sua potência, pois é o lugar mais antipositivista que existe. Mas o teatro ainda tem, até hoje, um resquício moral muito forte, que atua, inclusive, nas interpretações; muitos atores interpretam como se fossem moralistas, julgam os personagens e têm sempre uma noção de querer trazer a verdade para a plateia, e mais uma série de coisas que Nelson Rodrigues desmistificou completamente com o *Boca de Ouro*. Há milhões de coisas para falar, mas quero terminar por enquanto recomendando a vocês um livro chamado *O baú de Nelson*,²³ em que escrevi a orelha. Nele, estão as primeiras coisas

22 *Para acabar com o juízo de Deus (Pour en finir avec le jugement de Dieu)*, peça radiofônica de Antonin Artaud, que deveria ser transmitida pela Rádio Nacional Francesa no dia 2 de fevereiro de 1948, foi gravada, mas teve a emissão proibida na época. José Celso, Marcelo Drummond e outros atores do Oficina encenaram o texto de Artaud em 1997 na Casa das Rosas em São Paulo. Sobre o espetáculo, o crítico Nelson de Sá escreveu na *Folha de S. Paulo*, em 11 de fevereiro de 1997: *O espetáculo, apresentado na Casa das Rosas, no sábado de Carnaval, é a encenação levada à sua essência física, sem máscara. Sem cenário, quase sem figurino. Ainda assim e com um texto que pouco tem de compreensível, resulta transparente, com palavras e uma alegoria que ecoam na memória dos mais resistentes. Quando baixa a guarda, mesmo depois da apresentação, descobre-se que a afirmação da carne diante do incorpóreo, do homem diante de Deus, feita abusivamente na montagem, nada tem de gratuitamente chocante. Não faltam motivos para choque. Um ator, como dizer, defeca em cena. Outro se masturba até o fim. Outro tira seu sangue em seringa, que é por sua vez jorrado sobre uma ferradura. É a afirmação da carne – de um ritual de índios mexicanos, de descruzificação, contra a cruz do conquistador espanhol. Artaud revoltou-se contra Cristo, o próprio, que, diante de Deus, abdicou de seu corpo. Na montagem, é quando está mais presente a interpretação sarcástica, carnavalesca de Marcelo Drummond. É quem anuncia, às gargalhadas, “Deus é merda”. No fim, Zé Celso, com uma atuação doce, carinhosa, que só os mais rancorosos podem julgar ofensiva, anuncia que, agora que a matéria está vencendo e todos estão em favor do homem, é hora de virar o homem do avesso. Emascular o homem. Uma alegoria para a existência humana, mas sobretudo uma alegoria para o teatro, que não surge mais como vida, mas uma vida ao avesso, e maior.*

23 COELHO, Caco (Org.). *O baú de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. O livro traz as crônicas escritas por Nelson Rodrigues entre 1928 e 1935 nos jornais *A Manhã*, *Crítica* e *O Globo*.

que o Nelson escreveu, aos 16 anos. Ali, ele já sabia do gênio que era; mesmo sendo menino, com 16 anos, escreveu no jornal *O Globo*: “Hoje é aniversário do grande gênio do país, Nelson Rodrigues”. São lindas as suas crônicas, ele já sabia tudo que nós diríamos dele e isso aos 16 anos. Por incrível que pareça, ele tem uma influência enorme de Euclides da Cunha; há uma parte nessa crônica em que ele lasca o pau em Rui Barbosa. Peço perdão por falar isso na casa que foi do Rui Barbosa. Soube que o Rui Barbosa fez uma coisa belíssima numa conferência que, na minha cabeça, imagino ter acontecido no Teatro Dulcina, mas pode ser *piração* minha. Dizem que, no meio de uma conferência,²⁴ Rui começou a ver os mortos de Canudos, e então resolveu pedir um *habeas corpus* para esses mortos... Foi uma medida de culpa da parte dele, depois de não ter feito nada, de ter se omitido durante a Guerra de Canudos. Mas, enfim, como eu estava falando, Nelson Rodrigues, nesse livro de crônicas que eu recomendei, escreveu textos com períodos enormes e lindos, como Euclides fazia. Nelson começa escrevendo sobre a pedra, assim como Euclides em *Os sertões*. Euclides começa pela Terra, e é nesse momento que todo leitor topa com aquele paredão de pedra, para e volta atrás, e tenta ler o Homem, mas, em seguida, vai logo para a parte da Luta, ou então desiste de ler o livro. Nelson começa a escrever sobre a alma da pedra, sobre o sofrimento dela, aquele sofrimento que vem dos ventos, que vão esculpindo a pedra e, de repente, ele vira um crítico de arte extraordinário, falando sobre seu irmão, Roberto Rodrigues.²⁵ Até parece o Artaud falando do Van Gogh. Nelson Rodrigues, com muita propriedade, fala da Eros Volúsia,²⁶ uma dançarina brasileira que se tornou internacionalmente

24 Ainda em curso a campanha de Canudos, Rui Barbosa, na segunda quinzena de maio de 1897, com o intuito de agradecer a sua reeleição senatorial, fez, no dia 24 do mesmo mês, no Politeama Baiano, conferência na qual trataria de Antônio Conselheiro e rejeitaria a hipótese de o arraial sertanejo ser um foco de restauração da monarquia: *Essa simulação estólida, que encarna em Antônio Maciel as reivindicações do monarquismo, nunca se deu ao trabalho de autorizar com a mais tênue sombra de prova o libelo, cuja ferocidade se cevou em chamas de sangue. Ninguém logrou, até hoje, precisar o mais leve indício de mescla restauradora nos sucessos de Canudos. Não há um fato, um testemunho, uma aparência concludente, ou suspeita. Tudo foram desconfianças de extravagante transcendência, dessas em que só se entralha a imensa patetice da multidão superagitada nas convulsões da epilepsia coletiva, cujo estudo pertence hoje ao domínio da psicologia criminal.*

25 Roberto Rodrigues, irmão do dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues, foi ilustrador do jornal *Crítica*, de propriedade da família Rodrigues. Em 26 de dezembro de 1929, a escritora Sylvia Thibau foi à redação do jornal e deu um tiro na barriga de Roberto, que morreu três dias depois, aos 23 anos. Sylvia havia sido personagem de reportagens difamatórias, por causa de seu desquite, um escândalo na época. A escritora foi absolvida por ter cometido o ato “em legítima defesa de sua honra”. O episódio marcou profundamente Nelson Rodrigues.

26 Eros Volúsia, também conhecida como Heros Volúsia Machado (1914–2004), foi uma bailarina que buscou temas nacionais, especialmente temas afro-brasileiros. Participou de vários filmes nos anos

conhecida, e analisa a forma como se vê uma mulher dançando. É um livro extraordinário, é revelador, desse minimalismo que Nelson conseguiu no fim da vida, desse João Cabral de Melo Neto que ele alcançou na maturidade. Ele começou com aqueles cipós enormes, com aquele estilo alargado, e foi crescendo até atingir aquela síntese, porque ele era um homem extremamente culto. Por isso, encerro, recomendando a leitura de *O baú de Nelson*.

Debate

JOÃO CARLOS RODRIGUES: Zé Celso – “escuta, Zé” –, perguntando como William Reich fez, você falou de rap, e eu vou dar um tema para você improvisar, que é uma provocação. É uma frase da falecida Madame Mao, mulher de Mao-Tsé-Tung, que diz o seguinte: “A pior direita é aquela que acha que é esquerda”. O que é que você tem a dizer sobre isso?

ZÉ CELSO [*cantando*]

A pior direita é aquela que acha que é esquerda, a pior direita é aquela que acha que é esquerda... Isso não é verdade, porque a direita que acha que é esquerda não quer saber mais dessa palavra “esquerda”, ela está muito direita, mais direita do que nunca. Ela não faz questão de se chamar de esquerda, ela está cagando para a esquerda! Ela quer ver a esquerda longe! Ela quer se ver livre da esquerda! Porque, pelo amor de Deus, se você quiser se aproximar dessas pessoas dizendo que você é de esquerda, você não é recebido jamais, cara, jamais, jamais, pelo amor de Deus, é xô, xô, xô!

JOÃO CARLOS RODRIGUES: Eu sei que cada um de nós só devia fazer uma pergunta, mas quero explicar por que eu fiz essa pergunta: porque eu sei que você teve um atrito com determinada prefeita²⁷ de certa cidade sobre o problema do *shopping*, era sobre isso que eu queria que você falasse.

ZÉ CELSO: É, mas as questões todas mudaram, agora o equilíbrio de forças mudou, o próprio Sílvio Santos ficou interessado no projeto do Teatro de Estádio. E o arquiteto Oscar Niemeyer foi de carro a um encontro no Teatro Oficina, em São Paulo, porque ele não viajava de avião. Eu não estava no

1930 e 1940. Foi professora de coreografia, e o seu curso de dança, no extinto Serviço Nacional de Teatro, foi o primeiro a aceitar bailarinos negros no Brasil. Foi responsável, ainda, pela organização da Escola de Dança e do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

27 Referência à polêmica entre o grupo Oficina e a então prefeita da capital paulista, Marta Suplicy, em torno do tombamento do terreno e do prédio do Teatro Oficina, na Rua Jaceguai, 520, Centro, São Paulo, tombamento feito por lei de 1982. Marta Suplicy foi prefeita de São Paulo de 2001 a 2005 e a polêmica ocorreu em 2002, quando a prefeita pretendeu apoiar o destombamento do imóvel e a compra do terreno pelo empresário de TV Sílvio Santos.

encontro, porque nos desencontramos, eu estava no Rio, fazendo *Getúlio Vargas*. No encontro dizem que a cena estava toda armada, e quando as crianças do Bixigão do Teatro Oficina entraram cantando o samba muito bonito do Teatro Brasileiro,²⁸ de Flávio Rangel,²⁹ apresentado pela escola de samba Vila Isabel nos anos 1970, e em seguida convidaram Oscar Niemeyer para ser o arquiteto do novo Oficina, foram muito aplaudidas. Diante disso, essa prefeita se abriu toda, ainda mais por estar em campanha eleitoral, e ficou uma boneca.

JOÃO CARLOS RODRIGUES: Era aí que eu queria chegar.

ZÉ CELSO: Mas depois a relação de forças mudou e, então, não fazia sentido essa prefeita defender o que a própria história fez ruir. Mas esse problema é uma loucura, como na história de *O rei da vela*, na história do Abelardo I e Abelardo II, o primeiro socialista no teatro brasileiro, Abelardo II sobe ao poder e, imediatamente, ocupa o lugar do Abelardo I.³⁰ Essa velha história é uma lenda no Brasil, isso tem que se modificar totalmente, radicalmente, porque isso vai ser *ad aeternum*, se se acreditar nesse sistema político. Eu não acredito nessa democracia e tive em Portugal uma experiência extraordinária, que eu gostaria muito que fosse publicada em um livro que se chamaria *Segundo ato*, já que a Editora 34 fez o *Primeiro ato*,³¹ organizado pela minha sobrinha. Nós tivemos contato com uma coisa muito bonita que nem o Brasil nem o mundo conhecem: um ano e meio de democracia direta com o general Otelo de Carvalho, em Portugal. Eu não acredito nessa coisa de você delegar o poder para alguém representar você, não acredito em representação, nem no teatro eu acredito em representação; acredito em “presentação”. Não tem essa história de você delegar o poder para alguém: poder não se delega, não mesmo. Essa democracia representativa é uma falsidade, uma mentira, um blefe. Eu acho que a revolução de esquerda, inclusive, é feita a partir do que se faz, do que se cria, a partir do seu próprio trabalho. O ponto-chave é o trabalho, ou melhor, é a criação;

28 O samba “Quatro séculos de paixão: história do teatro brasileiro”, de autoria dos compositores Tião Graúna e Arroz, para o enredo de mesmo nome, desenvolvido por Flávio Rangel, em 1975.

29 Flávio Rangel (1934–1988), encenador, jornalista e cenógrafo paulista, o primeiro brasileiro a dirigir o Teatro Brasileiro de Comédia.

30 No terceiro ato de *O rei da vela*, depois da falência dele e na presença de um Abelardo I já agonizante (pós-tentativa de suicídio), Abelardo II, trajado como ladrão, e não mais como domador, herda os negócios de agiotagem e a noiva do moribundo. Resolve presentear, então, o seu antecessor com o socialismo, mas Abelardo I recusa e chuta o rádio que tocava a canção da Internacional Comunista. No delírio que antecede a sua morte, porém, ouve sinos e ordena que a jaula seja aberta e os devedores fogem, proclamando a vitória da revolução. O suicida pede uma vela e morre em seguida.

31 CORRÊA, Z. C. M. *Primeiro ato*: cadernos, depoimentos, entrevistas, 1958–1974.

cada um pode produzir mudança por meio daquilo que faz, porque essa história de esperar para mexer com as grandes estruturas, não dá. É preciso ser responsável e livre, criativo no que se faz.

Aconteceu um grande blefe com o teatro nesse sentido. O teatro era uma coisa muito forte nos anos 1960. Cacilda Becker foi uma mulher que compreendeu que, para ela conseguir dar vazão a todo o seu ego, precisava talvez criar um teatro profissional brasileiro, e foi o que ela fez, dedicando-se inteiramente a todo o teatro, tanto que ela dizia “todos os teatros são meus teatros”. Depois, com o AI-5 e com a televisão, os atores foram todos sendo levados por esse fenômeno social louco que, inclusive, fabricou uma coisa terrível, os monstros de plástico: as pessoas todas tiveram que se operar e fazer mil caras. Fico muito impressionado com o fato de uma geração toda de artistas ter se sacrificado em nome da imagem, ter retalhado a cara, que só funciona nesse tipo de televisão. Acho uma forma de genocídio. O teatro, durante muito tempo, perdeu a sua autonomia. Ele era uma fonte de poder, em torno do qual as assembleias da vida política se realizavam. Como o teatro é muito próximo da política, ele é política e é político, porque o teatro desenvolve o poder, assim como o político deve ser uma figura teatral com poder humano de intervir, por exemplo, na relação entre palestinos e israelenses e aqui, no Brasil, entre os traficantes e a população das cidades. Enfim, é o poder humano que joga com isso, que faz a diplomacia entre essas dimensões todas. O teatro era um espaço público e quando o teatro foi totalmente comprado, nesses tempos capitalistas, essa profissão do ator na ágora, na praça pública, praticamente desapareceu. Por isso, nós vivemos tempos muito difíceis. Hoje, a maior parte dos atores conhecidos são atores de televisão. Isso quer dizer que eles fazem teatro ocasionalmente, como caça-níquel. Há exceções, claro, mas, em sua maioria, eles não têm mais um corpo. Eu não sou corporativista, mas é necessário ter um corpo, no sentido de ter uma corporação de atores, e hoje não se tem. Atualmente, com as novas gerações, está começando a surgir algo parecido com isso. Em São Paulo, por exemplo, tem um movimento teatral jovem muito forte, que conseguiu uma coisa modesta, mas interessante, que é a Lei de Fomento, conquistada por um movimento, de nome horroroso: Arte Contra a Barbárie. Para mim, arte sem barbárie não vale nada, essa história da barbárie faz parte da arte, não se pode tirar o bárbaro da arte. Oswald de Andrade falava do bárbaro tecnizado; quando se tira o bárbaro, castra-se completamente a arte. Mas, de qualquer maneira, esse movimento retomou um pouco a questão da corporação. Nós estamos vindo de uma castração muito grande. Por que estou falando isso? Não me lembro mais... Ah, por causa da esquerda e da direita! Acho que, nesse momento, no mundo inteiro, há uma reformulação desses conceitos. Eu

acredito na esquerda no sentido seguinte: existem os conservadores, que são os chamados de direita, e até na macumba existe direita. Mas eu adoro a esquerda da macumba, a quimbanda, que serve para fazer o mal, acho o máximo esse lado que não é para fazer o bem, porque o bem é um perigo. Pelo amor de Deus, xô, bem! Eu adorei a Danuza Leão³² quando disse que se devia colocar, em todas as encruzilhadas do Rio de Janeiro, galinha preta, ebó, para afugentar todo esse messianismo que manda nesta cidade... Manda não, xô! Xô, Satanás, Xô, Satanás! [*aplausos*]

MÁRCIA RUBIN: Eu sou coreógrafa, dou muita aula de dança e tenho uma pergunta para a Lia, que tem a ver com tudo o que o Zé Celso falou. Na sua trajetória, Lia, em algum momento você sentiu que houve uma mudança radical na sua forma de compor e de criar? E, se houve, essa mudança tem alguma relação com essa falta contemporânea de tempo para meditar antes de vir para uma palestra, ou com a falta de tempo por conta de tentar fazer com que o trabalho possa ser realizado, a busca que se tem que fazer para que ele possa se realizar? Houve alguma influência disso em algum momento de transformação no seu trabalho?

LIA RODRIGUES: Essa transição de que você fala talvez apareça em *Aquilo de que somos feitos*,³³ um espetáculo feito por volta do ano 2000. Acho que se faz o mesmo trabalho durante a vida inteira, sempre penso que estou me repetindo, mas de formas diferentes, juntando coisas que vou aprendendo. Diferente do teatro, a dança ficou com um espaço mais livre, porque, como não tinha uma atuação política muito grande, não era tão visada, o que a deixou em um lugar meio móvel. Isso permitiu que se pudessem escolher e criar caminhos diferentes. Na dança, tudo sempre esteve por fazer e por isso várias gerações trabalharam de formas diferentes. Eu senti, em 2000, que era o momento de tentar trabalhar de outra forma. Via meus colegas brigando muito, porque não tinham dinheiro para montar um cenário nem para pagar alguém. Diante

32 Danuza Leão é jornalista e cronista. Nasceu em 1933 no Espírito Santo, foi modelo profissional e atriz, tendo trabalhado inclusive no filme *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha. Foi casada com o jornalista Samuel Wainer fundador do extinto jornal *Última Hora*. Trabalhou como colunista na *Folha de S. Paulo* por 12 anos. Suas crônicas encontram-se reunidas nos livros *Danuza todo dia* (1994), *Crônicas para guardar* (2002) e *As aparências enganam* (2004).

33 *Aquilo de que somos feitos* estreou em 2000 e foi apresentado em diversas cidades do Brasil e no exterior, recebendo o prêmio de Melhor Coreografia e de Melhor Trilha Sonora no Festival Rio Dança em 2000 e o prêmio Herald Angel no Fringe Festival de Edimburgo em 2002. No espetáculo, não há separação entre palco e plateia, nem há cenários ou cadeiras, fazendo que, em alguns momentos, o público participe da ação. Fonte: site oficial de Lia Rodrigues Companhia de Danças. Disponível em: <<http://www.liarodrigues.com/page2/page3/page31/page31.html>>. Acesso em: 29 mar. 2015. Ver também, sobre o trabalho de Lia Rodrigues: LIMA, Dani. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2007.

dessas dificuldades, eu ficava pensando em como criar uma estrutura para que se pudesse viver basicamente daquilo, e foi aí que comecei a trabalhar sem nada. Desde então, tenho trabalhado sem cenário, sem música e sem roupa também, partindo da ideia de que menos é mais. Sempre me perguntei como é que a dança pode se pensar, já que não trabalhamos em cima de um texto. Comecei, então, a pensar uma dramaturgia que fosse se construindo no corpo dos dançarinos, a pensar em como essa técnica se especificaria também nesse corpo e em como ele poderia se tornar cada vez mais apto a realizar aquilo que deveria realizar. Zé Celso falou muito sobre a questão do caráter vivo da criação, que faz dela o lugar da vida, uma coisa única, nova, diferente de todo o resto. A cada momento em que se apresenta a dança, ela é de um jeito diferente, cada espectador recria, com seu olhar e com sua expectativa, outra dança. Por isso, cada espetáculo é totalmente diferente do outro, e cada corpo é único e singular. Acho que foi pensando nisso, e também me voltando para as artes visuais, que encontrei meu caminho. Nesses últimos anos, as artes visuais têm estado cada vez mais próximas da dança e não só do teatro, o que de certa forma mostra que as artes se integram e que não há uma separação rígida entre elas. Trabalhei muito com Lygia Clark,³⁴ com a retrospectiva de sua obra, o que acabou me abrindo um espaço enorme para pensar a dança em outro lugar, de outra forma. Acho que foi essa a ruptura que aconteceu e tenho seguido nesse caminho, e também porque é mais fácil viajar sem um monte de coisas: agora não temos nada, nem roupa, nem objetos, nem cenário, e isso é ótimo.

LÚCIA COELHO: Tenho uma pergunta para você, Lia. Assisti a um espetáculo seu, pautado nisso que você está falando sobre as artes que se integram, e, depois da apresentação, alguém da plateia perguntou para você: “Mas, afinal de contas, o que é isso? Isso é teatro? Isso é dança? Isso é música? Isso é o quê?” E você respondeu: “É o que você viu...” E aí eu fiquei pensando: “É verdade, a Lia fala tanto nessa integração das artes, e você faz teatro, faz dança e tudo mais..., mas você tem uma preferência – você prefere trabalhar com bailarinos e eu não sei por que razão...” Como já trabalhei com você e meus atores adoraram trabalhar com você, eu queria saber qual é a diferença entre trabalhar com bailarinos e trabalhar com atores, e por que você prefere os bailarinos.

LIA RODRIGUES: Não sei se concordo com o que você diz sobre essa preferência por bailarinos. Há pessoas que trabalham comigo e não são bailarinos. O

34 Lia Rodrigues realizou uma performance na exposição “Caminhando – retrospectiva Lygia Clark”, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, 1998. O trabalho e as reflexões da artista plástica inspiraram Lia Rodrigues em seus trabalhos, em especial em *Aquilo de que somos feitos*, principalmente com relação ao lugar do espectador no espetáculo. Fonte: LIMA, D. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2007.

importante para mim é que todos têm que se mexer, e têm que falar um texto no palco. Quem trabalha comigo tem que me trazer alguma coisa que me inspire.

LÚCIA COELHO: E como foi essa sua experiência de trabalhar com atores?

LIA RODRIGUES: Como venho de uma escola de dança, eu me lembro que no início eu só fazia dança, tudo era dança para mim. Na primeira vez em que trabalhei com atores, achei todo mundo muito preguiçoso para se mexer e por essa razão tive dificuldade em lidar com eles. Depois de estrear o espetáculo *Formas breves*,³⁵ em 2002, fui convidada para trabalhar com o Teatro Oficina, com *Os sertões*. Pensei, na ocasião, que não saberia fazer aquele trabalho, porque achava que não conseguiria mexer com o corpo dos atores, que não teria habilidade ou que não me sentia tão preparada. Quando eu vi Renée Gumiel em *Os sertões* – ela que foi também minha mestra e depois dei aula na escola dela –, percebi que havia alguma coisa ali em que se misturava tudo, teatro e dança juntos. Para o tipo de trabalho que faço, preciso de um corpo treinado, mas esse corpo não precisa necessariamente ser treinado numa técnica de balé. Preciso de um corpo treinado, desperto, e na companhia há pessoas que nunca tinham dançado antes, o que não tem muita importância para mim, desde que o corpo de alguma forma esteja vivo, presente, atuante. O corpo precisa ter barulho, cor e me perguntar coisas. Acho que é isso que me interessa. Além disso, não dá tempo de trabalhar especificamente com teatro, porque a companhia é lugar de formação. Como há muitas aulas, um monte de gente passa por ela e vai embora, depois volta e outros chegam, o que nos deixa muito ocupados em criar essa estrutura.

35 *Formas breves*, espetáculo de 2002, parte de uma aproximação imaginária entre o alemão Oskar Schlemmer, um dos fundadores da Bauhaus, e Italo Calvino, escritor italiano. Segundo o *release* da companhia, nesse espetáculo “o tecido coreográfico se constrói como uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade [sic] ou uma hierarquia, mas uma rede, dentro da qual se pode traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas”. Fonte: *site* oficial da Lia Rodrigues Companhia de Danças. Disponível em: <<http://www.liarodrigues.com/page2/page3/page34/page34.html>>. Acesso em: 29 mar. 2015. Atualmente, o *site* oficial de Lia Rodrigues está vinculado ao Centro de Artes da Maré, CAM, aberto ao público em 2009, fruto da parceria entre a Lia Rodrigues Companhia de Danças e a organização Redes da Maré. Idealizado para criação, formação e difusão das artes, com destaque para a dança contemporânea, o CAM vem se constituindo em referência genuína para romper com a segmentação entre os diferentes territórios da cidade no campo do direito à arte. O Centro, além de ser a sede da Lia Rodrigues Companhia de Danças, abriga o Ponto de Cultura Rede de Arte da Maré, a Escola Livre de Dança da Maré e o Maré Cine, entre outras iniciativas.



Cena do espetáculo *Formas breves*, 2002. Foto: Sammi Landweer/acervo da artista

Voltando à questão da integração das artes, acho que *Os sertões* é um bom exemplo disso. Eu me lembro que, ao assistir ao espetáculo em São Paulo, não senti passarem as horas. Não sabia se eram cinco ou quatro horas de encenação. Foi no final que me deu um estalo, porque parecia que estava dentro do carnaval, de uma dança que não era dança. Aquilo me provocou uma porção de reflexões sobre como a dança é levada em cena e, depois disso, em todas as minhas criações, eu volto a esse lugar de reflexão. A companhia já se apresentou em muitos espaços diferentes. Depois de ter passado pela experiência de usar um espaço aberto, dançamos na Bélgica dentro de uma capela. E voltamos para cá outra vez para experimentar algumas coisas. Eu acho que não tem essa barreira, só que no momento que estou vivendo não há espaço para trabalhar com teatro.

JOSÉ DA COSTA: Eu gostaria de aproveitar a oportunidade desse encontro aqui na Fundação Casa de Rui Barbosa, para fazer a você, Zé Celso, uma indagação sobre o modo como o corpo é concebido artisticamente, como é tratado e percebido nos trabalhos realizados no Teatro Oficina. O corpo, nesses trabalhos, parece vazio, assim como também o espaço tem a característica de ser aberto e atravessado em vários momentos pela luz do sol ou das estrelas, pela visão da rua e do entorno. Mesmo que o corpo das atrizes e dos atores seja trabalhado para atingir uma qualidade intensa de presença, pode-se dizer também

que ele se dissemina. Como no espetáculo *Cacilda!* Há um instante em que chove, e os espectadores sentem que a personagem Cacilda Becker é a própria chuva que cai, que faz germinar a bosta do boi, o que leva ao surgimento de cogumelo alucinógeno. Penso que a mistura dos elementos, sua dispersão e seu desfazimento como unidades fechadas são procedimentos importantes que dizem respeito tanto ao modo de tratar o corpo e a identidade quanto ao espaço cênico e ao lugar do evento teatral no Oficina. Quando o teto móvel se abre, não só entram forças externas (cósmicas) como parece também que as forças internas (concentradas no espaço cênico) se dispersam pela atmosfera, pelo infinito. Não é à toa que você fala tanto de terreiro eletrônico. O Teatro Oficina é terreiro, no sentido do candomblé, da concentração, da localização de forças e de referências, do fluxo para dentro (*input*). Mas é eletrônico, no sentido da saída (*output*), da dispersão, da informatização, da virtualização dos dados. Por isso, me parece que a dimensão de certa forma orgiástica do trabalho do Oficina é também planetária, que o local e o urbano, tão destacados no Oficina, são também aéreos e fluidos. Os corpos se abrem. A personagem Cacilda Becker tinha a cabeça furada e ela se esvaía em sangue. Ela era sangue, fluxo. Em *A terra*, os rios eram materializados por meio de enormes borra-chas e as caatingas pela rede de elástico que ocupava em certo momento todo o espaço. Do mesmo modo que os rios e as vegetações, o corpo humano é, nos seus trabalhos, um corpo multiplicado e aberto. Há a boceta de Pandora que fala, e é uma cena maravilhosa, na qual a atriz literalmente trabalha com o próprio sexo, filmado e ampliado nos telões. No espetáculo *Para dar um fim no juízo de Deus*, há o trabalho com os fluidos corporais. Há a evacuação, a extração de sangue dos atores, a produção de esperma, tudo por meio de aberturas diversas dos corpos. No segundo ato de *Cacilda!*, havia aquela cena maravilhosa, na qual víamos a chegada da atriz Leona Cavalli, interpretando a personagem Cacilda Becker, em frente a uma cortina branca que ela abria, deixando o público ver os corpos dos atores e atrizes que se masturbavam por trás daquele tecido. A composição e o desenho da cena tinham algo quase clássico. Havia uma referência forte ao espetáculo *O bailado do deus morto*, que o artista visual Flávio de Carvalho realizou em 1933, assim como havia referência à peça criada e dirigida por Richard Schechner³⁶ em Nova York, em 1969. A abertura que vemos nos corpos e no espaço é também abertura do tempo. A atualidade da cena não é prepotente, não é imperiosa ou exclusiva. Um modo de presença múltiplo e plural – esse é o modo trabalhado pelo Oficina. Nele, o

36 Richard Schechner é professor de estudos da performance na Universidade de Nova York, editor do periódico *TDR: The Drama Review* e diretor da East Coast Artists. Foi também artista-fundador do The Performance Group, grupo norte-americano de teatro experimental.

corpo presente é também terra, ar, poeira, água, que se espalham. Eu gostaria de saber o que você acha dessa hipótese de pensar o corpo e a presença como fluidos, múltiplos e plurais no Oficina.

ZÉ CELSO: O aqui e agora tem tudo, tem a eternidade. Nele, está todo o nosso passado, e não somente o individual, está todo o nosso presente, e todo o nosso futuro, está tudo no aqui e agora. Quanto mais se chega ao tempo presente, quanto mais se é capaz de estar sensorialmente inserido em certo momento, mais se entra em contato com todas as energias possíveis, com todas, todas mesmo. Por isso é que adoro Lina Bo Bardi e adoro todos os arquitetos que trabalham comigo, pois eles entendem que o corpo tem ligação com o espaço. O corpo do espaço é tão importante quanto o corpo físico do ator, e é por isso que eu me rebelo muito, que aqui, por exemplo, quero dar uma volta nessa sala. Não aguento ficar aqui sentado. Não quero voltar jamais a esse formato de mesa, que já virou cimento. É uma coisa cristalizada, de séculos, é uma forma a que se chegou não só para o teatro como para a sala de aula, para a conferência, para a missa, é uma forma que tem uma relação absolutamente contrária à vida. Essa coisa cristalizada não tem uma relação orgânica com o vivo. Eu gostaria que o espaço fosse sempre uma grande cama e que ele fosse além do espaço físico. Lutei demais por isso, para ter um teto móvel, porque é muito importante se relacionar com o espaço sideral também. Sílvio Santos entendeu tão bem quando disse que viu uma igreja em Nova York tombada, mas que tinha um cimento passando por cima dela. Eu expliquei a ele que, quando se está atuando, de repente, se olha para uma estrela, e imediatamente o corpo se reenergiza totalmente, e o mesmo acontece quando se toma chuva. Eu só consegui realizar meu trabalho nos últimos dez anos no Teatro Oficina porque vivi em contato com a terra, com a chuva, com a cidade, com o trânsito, com o barulho, com a lua, com o sol, com a lua cheia, com a minguante, com as estrelas, com o céu fechado, com a poluição, com tudo isso, porque tudo é corpo. O nosso corpo não é só esse recorte que está aqui, ele tem extensões, e é por isso também que eu gosto do virtual, porque se o atual está no presente, o virtual está em toda parte. Já os lugares de conferência são uma câmera parada e às vezes não capta tudo que está acontecendo à sua volta. E tudo é prolongamento. Numa frase linda do Laertes, personagem do *Hamlet*, ele diz exatamente que o corpo quando vai crescendo, se espalha, se expande, vai pegando todo o espaço. A revolução tecnológica, digital, por exemplo, é uma grande aliada das artes cênicas. É por causa dela que eu estou sentado para que se possa fazer a gravação. Eu acho que a tecnologia é aliada, é claro que eu preferia estar com o microfone comigo, podendo caminhar, sentar aqui e acolá e ir para todos os lugares. Mas acho que o corpo não é só isso e, nesse sentido, por incrível que pareça, a meu ver, Euclides da Cunha se aproxima do conceito de corpo

sem órgãos³⁷ de Antonin Artaud. É um conceito que vem da biologia, do corpo dos políperos,³⁸ e que chamamos assim por causa do Eros. Os “políperos” são os que ficam no mar se alimentando com suas bocas e vão sugando, sugando...

É como acontece no Maracanã, quando a multidão grita na torcida; como no carnaval, quando se entra na multidão e se perde o caminho, e, nesse sentido, é o oposto da multidão nazista, porque ali, entre os “políperos”, o ego se dissolve totalmente e encontra o “em mim”. Canudos, por exemplo, é comparado por Euclides, o personagem da peça, a esses “políperos”. Esse “em mim” aparece no verso “não quero mais saber de você longe de mim”, da música *Chega de saudade*, cantada uma vez por João Gilberto com a filha, Bebel Gilberto. Geralmente, filhos de artistas têm uma dificuldade grande de assumir o seu “em mim”. Sinto isso na interpretação deles, tão bonita... Aliás, acho a Bebel Gilberto magnífica, e quando pai e filha cantam “Não quero mais esse negócio de você viver sem mim”, que o “sem mim” é o “em mim”, uma pessoa sem mim; o “mim” aí é o oposto do “ego”, porque não é aquela figura recortada, aquele corpo “sou eu”, que diz: tenho personalidade, esse é meu nome, eu sou assim, eu tenho essas manias, eu sou, eu, meu filho, eu sou assim. A meu ver, ninguém é nada, a gente não é nada, ao contrário, é uma coisa flutuando no espaço; eu, por exemplo, me locomovo na rua através das pessoas que me atraem, vou ao lugar que está mais atraente, vou para lá e me relaciono assim também na própria natureza, vou aonde bate sol, aonde não bate, estou sempre procurando esse corpo sem órgãos, que é onde está esse fluxo. Na Bahia, por exemplo, no carnaval, se percebe que tem uma parte de Salvador que não está no carnaval e outra que está. Dá para ver aquela energia do Carnaval num lugar, mas quando se sai dali já não tem mais, acabou, tchau! Tem uma ideia muito bonita que percebo no Euclides e que está nessa peça magnífica de Antonin Artaud, feita para o rádio, *Para dar um fim no juízo de Deus*.³⁹ A peça foi proibida na época

37 O corpo sem órgãos é um conceito desenvolvido por Antonin Artaud em *Para dar um fim no juízo de Deus*. Originalmente, trata-se de uma peça radiofônica, escrita em 1947, cuja transmissão foi censurada e liberada apenas trinta anos depois. Áudio disponível em: <<http://radio.museoreinasofia.es/artaud-busqueda-fecalidad?lang=es>>. Acesso em: 29 jan. 2015. Está publicada em ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. In: *Oeuvres complètes*, tomo XIII. Paris: Galimard, 1974. Algumas versões em português estão disponíveis na internet: <<http://www.psb40.org.br/bib/b75.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2015.

38 Polípero: formação calcária, com frequência arborescente, presa a rochas marítimas e produzida por colônias de pólipos.

39 Em 1996, Zé Celso adaptou a peça para encenar com sua companhia, colocando em cena bacantes que defecam e se masturbam em meio a seringas cheias de sangue. Disponível em: <<http://www.teatrofocina.com.br/plays/9>>. Acesso em: 2 fev. 2015.

em que foi escrita, mas foi encenada depois. Foi encenada por nós em 1996. Foi ela que depois inspirou o filósofo Félix Guattari a escrever seu trabalho maravilhoso, em parceria com Gilles Deleuze, o *Anti-Édipo*.⁴⁰ Todo esse livro maravilhoso é justamente o subtexto dessa peça.

Retornando à sua pergunta, eu tenho em mim Getúlio Vargas, o sertanejo de Canudos, o exército que matou os jagunços guerreiros da Bahia, tem tudo isso em mim; e o ator tem todos esses corpos nele e, principalmente, todas as coisas que ele não conhece ainda, que nem sabe que tem. Eu gosto muito de viagem lisérgica, mas não posso mais. É uma pena quem nunca experimentou. Eu me lembro que, quando experimentei o primeiro ácido, nos anos 1970, Purple Haze⁴¹ e Orange⁴² eram ácidos maravilhosos, e realmente são incomparáveis aos de agora. Mas hoje há coisas muito boas, tem peiote,⁴³ ayahuasca,⁴⁴ que nos fazem ver exatamente as mesmas coisas. Eu adoro maconha, porque ela nos põe em contato com a natureza, com o sentido da reflexão sobre alguma coisa que transcende a nossa individualidade, nos vemos mesclados ao mundo, o nosso corpo é o corpo do mundo mesmo, é o corpo das pessoas, dos cachorros. Por exemplo, o cachorro do Marcelo Drummond,⁴⁵ o Caxangá, está me ensinando demais; há muito tempo não tenho bichos e já tinha até me esquecido o quanto se aprende com eles. Cachorro e gente é a mesma coisa. Aquele

40 DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 2010. O livro, escrito a quatro mãos por Deleuze e Guattari, foi lançado originalmente em 1972 pelas Les Éditions de Minuit.

41 *Purple Haze* [névoa púrpura] foi o LSD criado por Augustus Owsley Stanley III, quando, incapaz de obter alguma fórmula farmacêutica de ácido lisérgico (comercializado originalmente pela Sandoz Pharmaceutical Company sob o nome de Delysid), resolveu produzir seu próprio ácido – primeiro em Los Angeles em 1965, depois na região de Point Richmond em 1966. O LSD de Owsley era distribuído em tabletes de cor púrpura (*Purple Haze*) e cor branca (*White Lighting*) de 270 microgramas e o nome se popularizaria em fins dos anos 1960, ao servir de título para canção gravada em 1967 por Jimi Hendrix.

42 Em 1969, Ron Stark, químico que mantinha uma fábrica europeia de LSD, distribuiria um ácido *underground* em forma de cristal que se tornaria conhecido como *Orange Sunshine*.

43 Peiote (*Lophophora williamsii*) é um pequeno cacto que floresce esporadicamente, produzindo uma fruta cor-de-rosa que contém um espectro grande dos alcaloides da fenetilamina, dos quais o principal é a mescalina.

44 Ayahuasca (do quíchua *aya*, que significa “morto, defunto, espírito”, e *waska*, “cípó”) pode ser traduzido como “cípó do morto” ou “cípó do espírito”, e é uma bebida produzida a partir da combinação da videira *Banisteriopsis caapi* com várias plantas, em particular a *Psychotria viridis* e a *Diplopterys cabrerana*, com efeito enteógeno (grego en- = dentro/interno, -theo- = deus/divindade, -genos = gerador), ou seja, “gerador da divindade interna”, uma vez que seu uso costuma se dar em contextos ritualísticos.

45 Marcelo Drummond (Marcelo Máximo de Almeida Pizarro Drummond), nascido em 1962, ator, diretor, dramaturgo e produtor no Teatro Oficina Uzyna Uzona em São Paulo desde 1986, tendo participado como ator ou diretor de praticamente todas as produções deste grupo nas últimas três décadas.

cara, o ministro, tem toda razão quando diz que cachorro também é gente,⁴⁶ porque o cachorro é todo sensibilidade. Quando se sente que o corpo vibra, ele existe, e existe num espaço que é o espaço da natureza, mas, também, o espaço da segunda natureza, do microfone, do som, etc. É uma dimensão virtual do espaço. Essa visão nos liberta de uma ideia psicológica do espaço. Foi a partir disso que pensei *Os sertões*. Aliás, desde *As bacantes*,⁴⁷ eu tive essa visão, mas foi o trabalho com *Os sertões* que me deu a ideia do social, para muito além da psicologia. Não suporto mais novela do século XIX, não suporto drama, aquela historinha da biografia pessoal, do indivíduo. Depois de *Os sertões*, tudo isso é insuportável para mim, tudo isso me dói, me machuca a visão do drama e da novela, do problema pessoal. Não suporto esse dá ou não dá, casa ou não casa, vai para lá ou vai para cá, isso não é porra nenhuma, não é nada. Vivo imerso na tragédia, na comédia, numa orgia, mesmo que orgia seja, hoje, uma palavra tabu. O teatro veio da orgia, e não só da orgia dos corpos, mas da orgia dos corpos com a natureza e com a tecnologia.

Eu queria fazer uma Universidade Brasileira de Cultura Popular Orgiástica, mas todo mundo me diz que não se pode dizer a palavra “orgiástica” para os empresários, porque é uma palavra que é tabu, e, no entanto, era a palavra mais frequente na época de ouro do samba. Eu quero la-ra-rá, orgia, porque orgia é uma palavra linda e é a origem do teatro, por isso sou pela tragicomédia-orgia. Acho que o corpo é uma coisa que navega. Por exemplo, é perfeitamente possível Gerald Thomas⁴⁸ conversar com Cacilda Becker; tudo é possível. Quando se chega no aqui e agora, quando se consegue estar aqui e agora, não é uma prisão. Se se viaja, e se vai fundo no aqui e agora, como quando se ama, como quando se está com tesão, quando se está numa cama, o mundo não é só a cama, não é só um casal, o mundo está aí, todo lugar é uma cama, e nós somos todos casados, a humanidade inteira é um casamento enorme e malsucedido.

46 Zé Celso se refere aí ao ministro do trabalho do governo Fernando Collor, Antônio Magri. Em 1991, o ministro, que, no ano seguinte, seria demitido depois de acusado de corrupção e de uso indevido de bens públicos, justificou o uso pessoal de transporte oficial, dizendo que precisara levar sua cadeira de rodas ao veterinário, e acrescentaria: “Cachorro também é gente!” Fonte: PERROTTA, C.; WEY, L.; MASINI, L. *Histórias de contar e de escrever: a linguagem no cotidiano*. São Paulo: Summus, 1995.

47 *As bacantes*, montada por Zé Celso em 1995, é uma adaptação da tragédia de Eurípedes. A peça, que conta o mito de origem do teatro, com a chegada de Dionísio a Tebas, foi encenada, segundo definição do próprio grupo, sob a forma de “ópera eletrocandomblaique de carnaval”. Fonte: site oficial do Teatro Oficina. Disponível em: <<http://www.teatroficina.com.br/plays/5>>. Acesso em: 29 jan. 2015.

48 Gerald Thomas, encenador brasileiro, idealizador da Cia. Ópera Seca, da Cia. London Dry Opera, autor e diretor de *Eletra com Creta*, *Carmem com filtro*, *Mattogrosso*, *The flash and crash days*, *Gargólios*, *Entredentes*, *Terra em trânsito*, *Um circo de rins e fígados*, *Chief Butterknife*, *Ventriloquist*, entre outros trabalhos.

CAMILA AMADO: Eu sou atriz, quer dizer, eu acho que sou atriz [*aplausos*], e, quando eu vejo Zé Celso em cena, eu tenho muita inveja, uma inveja tão grande que parece que vou ser castigada e destruída... Outro dia, soube que Jacques Lacan disse a seguinte frase: “Eu existo onde eu não penso”. E aí pensei imediatamente: “Zé Celso vive aí nesse lugar há não sei quanto tempo”. Quando Zé Celso fala, eu digo para mim mesma: “É isso! É exatamente isso que ele está dizendo o que eu penso!” Então, quero perguntar a você, Zé Celso: como é que a gente vive, sendo artista, sem o outro? Eu sinto aqui no teatro do Rio de Janeiro tudo isso que você falou: a necessidade da corporação, a sensação de que a gente precisa unir a classe teatral. Eu morro de saudade da classe teatral, aqui é a minha classe, o grupo ao qual eu pertenço, eu quero saber onde é que estão, como é que está, a gente convive pouco, não tem mais um bar aonde se vá, acabou a noite boêmia do Rio... E eu estou com uma pergunta há muito tempo aqui em mim, e só você pode, talvez, responder, e, quando você fala, eu me sinto como se estivesse no psicanalista; você vai dizer que eu sou burguesa, eu sei, mas, tudo bem, porque é como se você trocasse em miúdos esse espaço imenso do meu inconsciente, e tudo que eu estou vivendo. Talvez eu esteja ficando louca, mesmo, depois de tanto tempo, mas eu não tenho mais o outro, aqui no teatro, para me cortar, para me contradizer. Você me entende? Não existe mais o outro no teatro, esse outro capaz de cortar e contradizer. E eu me vi procurando tanto esse outro que eu acabei fazendo encontros na minha casa. Além de trabalhar dando aulas, eu fiz encontros com atores, com jovens atores, com velhos atores, com atores de todas as idades, na minha casa. E eu trabalhei lá em Bangu, com um pessoal do tráfico de drogas. Montei *Hamlet* com eles, e eles fizeram o “Rap do ser ou não ser”, rapazes maravilhosos, e que são assassinos também... E eu pensava: “ninguém é assassino 24 horas por dia, ninguém aguenta ser assassino 24 horas por dia”. E não há resistência física para isso. Mas, quando eu vejo você, isso para mim é muito mais violento do que os quarenta traficantes juntos, eu me sinto questionada, eu me sinto... eu tenho vontade de largar minha vida toda e ir para o Teatro Oficina. A vida inteira eu tive essa vontade, você sabe, e eu não vou! Entendeu? E eu não vou! Porque eu tenho contas para pagar, e tenho que pagar isso, e tenho que pagar aquilo outro. E digo para mim mesma: “Ah, não vou aguentar o Zé Celso o tempo todo, não, não vou aguentar, eu vou falhar...” Você é o teatro, Zé! Você sempre foi o único que conseguiu unir tudo, a vida e o teatro, o amante e o casamento... Tem pessoas que casam com o teatro. A maior parte dos atores que eu conheço são maridos e mulheres do teatro. Tem pessoas que são amantes do teatro, que vivem uma louca história de amor com o teatro. Mas eu não vejo alguém como você, que é amante e marido do teatro, ao mesmo tempo. Você é marido do teatro porque você é o responsável, você sustenta o Teatro

Oficina, você traz a energia para a casa do teatro, você põe o teatro na sua mais profunda intimidade, na sua mais profunda verdade, que é o que o casamento faz. E, ao mesmo tempo, você cria a maior das ilusões, a maior das loucuras, o maior dos tesões em tudo o que você faz. Quando eu fui abraçar você, e tem tanta gente bonita que me abraça, mas ninguém como você, que me abraça e põe logo a perna entre as minhas pernas assim... E pinta um tesão brabo. Então, é uma coisa muito ridícula, muito absurda o que a gente está vivendo, e eu quero saber como é que se vive sem o outro. Porque eu não quero sair do Rio de Janeiro, eu não quero ir para São Paulo, eu não gosto de São Paulo, acho São Paulo chato, lá eu fico sentindo falta desse mar, eu sinto falta dessas montanhas, eu sinto falta do Rio de Janeiro. Eu já tentei ir para São Paulo, e o Oficina quase não vem para o Rio, imagina... Então, o Rio de Janeiro está sufocante... Então, eu queria perguntar: o que a gente faz?

ZÉ CELSO: Entendi. Que fazer? O que fazer? Eu acho que, atualmente, procuro a mesma coisa que você. Quero do ator o mesmo rigor que você quer dessa vida, eu também detesto ator preguiçoso. Até adoro a preguiça, o ócio, já fui chamado “decano do ócio”, mas o ócio é um estágio em que você deixa vir depois do cio e se deixa tomar pelo cio completamente, para depois entrar em ação, porque a ação é a coisa da nossa arte. Nós até fizemos uma ata maravilhosa, que está num *site* que é uma bosta, e por isso resolvemos parar de fazê-lo porque não se tem dinheiro. Mas a nossa ata está lá, porque todo ano nós fazemos uma ata da gestão do ano no Teatro Oficina e nela falamos muito da exigência, da luz, da divulgação em função do trabalho do ator; falamos também do trabalho do ator dançarino, poeta, músico, diretor, do ator autônomo. E fazemos assim porque, realmente, tem uma parte do teatro que está apanhando, que é cerebral e não é preguiçosa. Acho que quando a gente se entrega para o ócio, entra para o cio (ócio, cio, cio, cio, cio, ócio, cio cio cio, ócio, cio, cio, cio, ócio, cio, cio, cio). A preguiça, então, imediatamente nos leva para outra coisa que não esperamos, mas tem um lado, como diz Artaud, dessa liquefação visceral, antiteatral, que tem a ver com uma coisa muito importante que você disse, Camila: essa história do outro. Vivemos dominados por uma visão positivista, que está nos fundamentalistas, sejam eles do islã, ou de Jesus, ou do capital, que é a crença numa verdade absoluta, de chegar a uma finalidade, a toda essa coisa horrorosa que é a metafísica desse lado. Quando, na verdade, a grande jogada seria exatamente você, no teatro, viver de contradição. Todas as artes vivem de contradição, é uma arte de jogo, de relação, e não se tem que julgar ninguém, a gente tem que se abrir para o outro, solitariamente ou coletivamente, como puder. É necessário caminhar para um conceito de “contracenação” com o outro, o que é muito difícil aqui no Rio de Janeiro, porque aqui tem o domínio total da Rede Globo sobre os atores. A Rede Globo conseguiu criar uma

casta, que dividiu completamente o corpo teatral. Ele é completamente dividido entre quem está ou não está na Rede Globo. Quem está na Rede Globo tem toda uma camaradagem em torno de si. É uma espécie de racismo. Se, por exemplo, estamos todos aqui reunidos, e, de repente um colega encontra outro que também trabalha na Rede Globo, logo vai se formar uma rodinha. Eles têm muito assunto, vão falar da novela tal, de fulano de tal, dos restaurantes que frequentam juntos, das estreias de programas. Enfim, eles são celebridades, aparece todo esse universo da celebridade, que domina o Rio de Janeiro. E esse universo da celebridade tem verdadeiro pavor da promiscuidade, pânico da orgia, pavor do contato físico com alguém, porque ele pode cair num buraco, cair na real, cair de paixão, cair nessa vida louca... Imagine se esse ator perde o contrato com a TV Globo...? Ele está fodido... Eu conheço muitas pessoas que piraram mesmo, porque não conseguiram fazer a tal carreira da TV Globo; ela ficou sendo o Absolut, com A maiúsculo: ou se está na TV Globo – que é a Verdade, o Vaticano, o Bem, o Kremlin, a Torá, é Tudo –, ou se está fora da TV Globo, e fora do mundo. O ator se torna, então, um coitado, um perdido, um nada, um ninguém. Sinto que aqui no Rio de Janeiro é muito mais difícil fazer teatro. Eu fiz teatro aqui e encontrei muita dificuldade em montar *Esperando Godot*,⁴⁹ por exemplo, porque o clima é muito difícil, é um clima de badalação, de imagem, das mil cirurgias plásticas, uma coisa toda para aparecer com a imagem certa. É claro que existem coisas muito boas nessa cidade, mas o Rio de Janeiro tem esse lado difícil, uma coisa que não é Hollywood, não é cópia de Hollywood. É outra coisa, que acho que está muito ligada a todos os anos de ditadura civil-militar, a todos os anos de abdicação da soberania, de submissão e de colonialismo. Eu já recebi vários atores que entram no Oficina encarando o teatro como escada para chegar à TV Globo. A novela é imperiosa, a imagem é um fenômeno do nosso tempo, mas tudo isto está absolutamente desvalorizado de um sentido profundo.

O que fazer, Camila? Não é possível deixar de ter uma relação com a imagem. Veja meu caso agora: estou falando no microfone, diante de uma câmera que está me filmando de um ponto de vista só, mas tudo bem, se a câmera não se mexe, eu vou me mexer. De qualquer modo, ninguém hoje pode se furtar a essa relação com a câmera, mas não é necessário fazer isso da maneira como a televisão faz, desde a implantação da ditadura militar no Brasil, em 1964. Essa ditadura civil-militar que durou vinte anos no Brasil transformou essa dinâmica em uma metafísica, em algo acabado, num axioma, num tabu, exatamente como a divisão entre palco e plateia. A primeira coisa é fazer assim

49 Zé Celso dirigiu uma montagem de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em 2001, no Rio de Janeiro.

como Exu. Uma funcionária da Petrobras me disse que ia fazer um teste para teatro e pediu minha opinião sobre estudar teatro numa escola. Eu respondi a ela que as escolas são péssimas. Tenho muita admiração pelos teóricos das universidades, que estão pensando, refletindo sobre teatro, mas a maneira como se ensina atuação é pior do que o que faz a Rede Globo. Até porque o que essas escolas ensinam é como entrar para a televisão, saltando o teatro. Existe um curso em São Paulo em que se coloca uma moldura na sala, para que a pessoa fique atrás, fazendo de conta que está sendo enquadrada na TV. É uma cafonice, uma breguice total. E esse tipo de curso dá dinheiro; muitos alunos vão até lá para entrar no quadro. Só que a única coisa que vale a pena quando se entra numa escola é o contato que se faz com pessoas que gostam de teatro, e não com aquelas que querem fazer televisão. Nessa vida, só se tem tempo para duas coisas, que são maravilhosas: ou se trepa ou se cria. E quem é feliz faz os dois ao mesmo tempo. Não tem outra coisa a fazer na vida. O resto é sala de visita. Quando faço uma conferência, falo com as pessoas, procuro me abrir ao máximo, porque é uma oportunidade única, procuro “transar” com as pessoas. Noutro dia, cheguei exausto em Porto Alegre e disse que não aguentava mais, que queria uma cama e pedi para me deixarem ali deitado. Só duas coisas importam na vida, criar e foder, mas foder no sentido mais teatral, mais maravilhoso, mais fantástico, e no mais sórdido também. O amor foi uma coisa totalmente amaldiçoada pela Igreja católica, que tem uma visão de horror do sexo, da nossa origem, da nossa vida genital. Essa visão é um crime, um genocídio. É crime o que a igreja católica fez e continua fazendo com a sexualidade. Eu tinha que arrumar um deus para fazer o Antônio Conselheiro, mas não acredito em Deus, acredito em Eros, em Dioniso, no sexo, no amor, na festa, na orgia, no deus criador, e ele está em cada um, por isso temos a capacidade de criar; o que temos que fazer é fazer o que é gostoso.

ROBERTO PEREIRA: Como professor universitário e pesquisador de dança, queria pedir à Lia Rodrigues para falar sobre suas influências mais importantes. Como é que você aprende coisas novas, como é conviver com pessoas que ajudam a repensar seu trabalho e a fazer coisas diferentes? Sei que você teve mestres importantes. Sei que você acredita numa estrutura de dança, numa estrutura de companhia, em que você forma artistas, o que nos mostra que você é mestra também. Eu queria que você falasse um pouco da relação entre mestre e aluno, pensando tanto nas suas influências quanto no seu trabalho como professora.

LIA RODRIGUES: Quando eu estava na escola, eu era uma aluna que copiava tudo. Eu tinha irmãs que eram ótimas alunas. Então, eu já entrei na escola enfrentando uma forte cobrança. Eu tinha que ser ótima aluna, como as minhas irmãs eram. Então, eu copiava toda a aula, decorava tudo, copiava até

as redações dos cadernos escolares das minhas irmãs. Acho que meu primeiro aprendizado foi copiando. Eu copiei muito e acho que todos nós copiamos, em algum momento do nosso aprendizado. Depois, isso muda... Todos somos formados, artistas ou não, pelas pessoas que passaram pelas nossas vidas, mestres ou não. Nós observamos, aprendemos, incorporamos. E, quando criamos, lembramos de pessoas que nos falaram alguma coisa importante, e lembramos de algum trabalho que admiramos e que passa a estar dentro do nosso trabalho. Acho que a vida é cheia desses mestres presentes em nosso aprendizado cotidiano. E esse é um processo que me liberta muito. Eu já tive crises intensas, em que pude refletir muito sobre mim mesma e sobre meu trabalho. Já entrei em crise para me livrar daquilo que eu era naquele momento, e me transformar, ir para outro lugar. Se alguém me diz que sou coreógrafa, eu só vou ser livre de fato se pensar que não sou e puder então me inventar, ou escolher não ser como querem que eu seja. E assim acender a inventividade, atuar da forma que eu quiser. Pensar assim me libertou de muita coisa que me emperrava. Essa liberdade é o que faz com que você seja um mestre, ou não. Há pessoas na minha vida que considero meus mestres e que hoje são colegas de aprendizado e de profissão. Muitas vezes, mais parece que estão dentro de mim, que entram e saem da sala quando faço meu trabalho, que entram num lado e saem pelo outro. Quando eu vejo Zé Celso falando, por exemplo, sinto que o que ele fala é muito poderoso e presente. Meu discurso sobre o que eu faço ainda é às vezes incompleto ou imaturo. A dança entrou muito recentemente para a universidade no Brasil. Há muitas pessoas na academia pensando e produzindo textos novos sobre dança; e então parece que o nosso aprendizado passa por todos esses lugares: pela sala de ensaio, pela cena do espetáculo, pelo debate, pela leitura, pela universidade. Antes, eu sempre me sentia só. Sentia que esses aprendizados entravam no meu corpo e depois iam embora. Depois passei a perceber que meu corpo era que como um lago e que tinha um monte de peixes lá dentro que entravam, que se moviam, depois saíam, depois entravam. Isso também me deu uma ideia de como eu poderia passar esses peixes, essas criações para as pessoas que estão perto de mim. E eu acho que isso que eu chamo de estrutura da dança foi meu jeito de passar para os outros esses aprendizados, foi o jeito que eu consegui de passar, conviver e experimentar coisas. E isso numa estrutura de dança quase fechada, fechada entre aspas, porém bastante móvel, flexível. Como já disse aqui, estou sempre procurando ir de um lugar para o outro, mas é nessa estrutura da dança que meu pensamento consegue se organizar, é nela que o caos é mais caos e, ao mesmo tempo, que ele se organiza, no momento de emergência, de composição de um trabalho. Depois, tudo se mistura outra vez num caos. É assim que eu trabalho, é assim que eu sei criar. Acho que criei essa estrutura para poder levar adiante, de alguma forma, os

projetos. A arte para mim não é separada da minha vida cotidiana. A arte está no meu cotidiano, assim como a escola dos meus filhos, assim como cuidar da casa. E eu tenho que pensar sobre tudo isso: como criar um trabalho, como pagar a escola dos meus filhos, como pagar os artistas que trabalham comigo, como cuidar da minha casa. E penso nos salários dos artistas porque todos nós temos que sobreviver e pagar as nossas contas. A gente precisa pensar em tudo: como é que os artistas chegam para o ensaio, o que eles comem, que condução pegaram, que roupas vamos usar no espetáculo, como vai ser a luz e por aí vai...

Na companhia de dança, existem esses dois lados, o caos criativo e a organização da produção. No Brasil, são muito recentes as boas escolas de dança. E as escolas que abrem as portas para todos, que são escolas livres, recebem pessoas das mais diferentes origens, pessoas às vezes muito soltas, que precisam de muita informação. Uma companhia de dança, que tem um repertório, que viaja e se apresenta em muitos lugares é um lugar privilegiado para as informações circularem. E eu tenho o maior orgulho disso, porque um monte de criadores passou por essa companhia e estão por aí, apresentando os seus trabalhos autorais. Isso é uma coisa bonita, é um ruído que vai embora; eu acho bonito, e também tem um pedaço meu que vai e que fica. Então, voltando à pergunta, acho que os mestres são pedaços que a gente guarda com a gente. Meus filhos são meus mestres também, aprendo com eles, eles me trazem um mundo de informações. E aqueles que trabalham comigo me ensinam todos os dias, meu trabalho só é como é porque eles estão comigo. O trabalho da dança é um jogo... Eu só sei que só me sinto livre para pensar, ou apta para continuar a fazer meu trabalho, como o Zé Celso fala, quando tenho essa estrutura para trabalhar. Eu sou uma pessoa da ação, do movimento. A gente inventa tudo, inventa movimento, inventa o tempo, constrói o chão, se precisar. Só me sinto viva se estou em ação, e a forma pela qual essa ação se concretiza é através desse agrupamento de pessoas, que é a companhia. Eu acredito no coletivo, acredito na permanência, no tempo de trabalho, na formação, na colaboração de uns com os outros. Esses são valores em que eu acredito.

MOACIR CHAVES: Gostaria de fazer uma pergunta para o Zé Celso e outra para a Lia. Parto de dois exemplos. Há alguns anos, Pina Bausch esteve no Brasil apresentando um espetáculo e abriu as portas para quem quisesse participar daquela audição. Um ator, nosso amigo, decidiu fazer aquela aula com Pina Bausch. Ele tinha uma figura interessante, era muito alto, com voz muito grave, e sempre conseguia trabalho como ator. Mas, com dois minutos de audição, ele teve uma câimbra violenta e se viu obrigado a desistir. Outro dia, trabalhando com uma turma de atores da CAL, o Centro de Artes de Laranjeiras, eu vi uma atriz muito acanhada, fazendo uma cena. Fomos trabalhando juntos a cena, e

ela foi indo, foi indo, e no final estava muito divertida, e todo muito riu muito e gostou do trabalho dela. Mas, no final da aula, ela veio reclamar comigo: “Olha, estou rouca, não vou poder fazer essa cena desta maneira, estou muito rouca...” E eu respondi: “Não tenho como substituir você...” Fiz isso porque percebi que ela estava se queixando, na verdade, da falta de preparo físico para enfrentar a situação, como aconteceu com o meu amigo no ensaio com a Pina Bausch. Eu queria, então, pedir à Lia que comentasse esse embate entre a sensibilidade artística e a impossibilidade física de expressão disso. E para o Zé Celso, que ele comentasse como foi a sua relação com *Esperando Godot*, o embate entre a presença concreta do texto do Beckett e a sua necessidade absoluta de criação.

LIA RODRIGUES: Bem, é claro que eu não vou responder à pergunta que você fez para o Zé, mas é que Samuel Beckett teve um papel importantíssimo na minha vida e no meu olhar para o mundo, porque eu fiz a criação, na França, junto com Maguy Marin, do espetáculo de dança *May B*,⁵⁰ inspirado na obra do Beckett. Foi a primeira vez, creio, em que a dança focou o universo ficcional de Beckett. Isso aconteceu em 1981. Samuel Beckett ainda era vivo. Ele morreu em 1989. E a experiência de trabalhar com personagens de Beckett foi para mim um mergulho maravilhoso num universo que desconhecia totalmente. Quando me mudei para o Rio de Janeiro, vinda de São Paulo, onde nasci, o primeiro trabalho que fiz com atores foi justamente *Esperando Godot*, uma peça do Beckett que para mim é muito forte, que ecoa profundamente em mim... Eu e Zé Celso temos esse mestre em comum.

Mas eu quero falar também sobre o que seria um corpo especializado. Minha questão nunca é saber se um corpo funciona para determinada coisa. Minha pergunta é sempre a seguinte: como é que esse corpo funciona? Pelo menos no meu trabalho, não tenho um método de especialização corporal. Tenho até dificuldade de dar aula pensando em métodos. Para mim, o método nunca é prévio ao trabalho; o método se constrói na própria criação do trabalho. A companhia desenvolve, então, técnicas inventadas, específicas, para dar conta do trabalho, do que a gente pretende fazer naquele espetáculo. No ensaio, a gente

50 *May B*: peça coreográfica para dez bailarinos, de Maguy Marin, que foi apresentada pela primeira vez no dia 4 de novembro de 1981 no Teatro Municipal de Angers, inspirada (com autorização do escritor) em textos de Samuel Beckett. Nela, só se diz explicitamente um único trecho de Beckett – a primeira linha de *Fim de jogo* (“*Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished.*”), mas personagens beckettianas vão surgindo – Lucky e Pozzo, Clov e Hamm na sua cadeira de rodas, ritmos, repetições, nela é intenso o diálogo com o universo do escritor irlandês. Esse espetáculo seria dos mais emblemáticos da Compagnie Maguy Marin, dirigida pela coreógrafa. E Lia Rodrigues participou dele como bailarina. Disponível no site oficial da Compagnie Maguy Marin: <<http://compagnie-maguy-marin.fr/1981-1985/13-les-creations/details-des-creations/14-may-b>>. Acesso em: 29 mar. 2015.

fala, canta, dança, grita, a companhia vai se exercitando, todo mundo junto, e a gente vai descobrindo aos poucos o que vai ser aquele espetáculo. A gente vai descobrindo jeitos de fazer uma cena, uma sequência de movimentos. A gente não tem aula de fonoaudiologia, ou de balé. A gente tem uma prática de ensaios, e ensaiando a gente descobre na prática, no corpo de cada um, todos nós juntos, os modos de expressar o que a gente deseja. Não tem isso de dizer: “Ah, fiquei rouco... Eu não consigo...” Essas frases não existem para a gente. Não existem mesmo porque a gente está sempre se virando, se questionando, se provocando, se movimentando, para poder chegar a algumas soluções, físicas ou não, daqueles problemas que se apresentam para nós. Podem ser problemas cênicos, ou técnicos, ou de qualquer outra ordem, mas a gente soluciona todos eles juntos. A gente dá a volta, repete, muda tudo, às vezes a gente contorna pelas beiradas, às vezes ficamos todos roxos, e depois não ficamos mais, mas a gente sempre busca resolver os problemas. É uma questão prática, eu acredito muito na prática e na descoberta de soluções coletivas. Sempre acho que a mais alta tecnologia está no próprio corpo, é com essa ideia que eu trabalho. A tecnologia mais apurada, que não está em nenhum computador. Afinal, quem cria isso tudo somos nós. Então, a gente trabalha muito com essa noção da técnica que se descobre, de que seu corpo é a coisa mais adaptável ao seu trabalho, é ele que se adapta de maneira veloz às condições do meio ambiente, às condições psicológicas e físicas. A partir da prática é que se consegue solução para os problemas, e para essa questão dos corpos diferenciados, mas para isso é preciso ter desejo, é preciso ter vontade, precisamos ter também esse ócio criador. Por isso, falo da preguiça, faço o elogio da preguiça, mas é uma preguiça como a do Dorival Caymmi, a boa preguiça, digamos assim. O ócio criador é o lugar em que tudo é possível, é assim que eu o vejo. Nele não tem a palavra impossível. É assim que a companhia trabalha, é isso que a gente faz, é assim que eu gosto de trabalhar.

ZÉ CELSO: Eu não entendi muito bem a questão do corpo, mas, em todo o caso, vou dizer como ela bateu em mim. Às vezes, uma coisa que é considerada um defeito num ator pode começar a se transformar, exatamente, na sua qualidade própria, na sua especificidade, na sua grandeza. Cacilda Becker é um exemplo disso, diziam que ela tinha um pulmão só, uma tremenda dificuldade de respiração, uma série de problemas físicos e uma voz frágil, sempre carregada com excesso de emoção. Cacilda ofegava e chiava o tempo todo, mas fazia disso um instrumento absolutamente original, de uma grandeza enorme em cena. A câimbra e a rouquidão são inevitáveis, pois todo ator passa por esse processo, assim como se passa pela morte iniciática para entrar em cena. Tem um momento em que o ator perde a sua voz; é raro um ator que não tenha que estraçalhar a voz para reconstruí-la de novo, para encontrar sua própria voz.

A atuação é algo a mais que o ator ganha, na medida em que ele é uma pessoa, como se diz, como as outras. Todos somos atores, não há a menor dúvida, todos somos de Exu, somos orixás em ação, estamos o tempo todo agindo, mas, de repente, o ator foca na questão da ação, como o dançarino foca no seu corpo. Os dois se põem numa espécie de trabalho de resguardo, exatamente para fazer a cabeça e o corpo. É muito parecido com o candomblé.

Eu acho que o tempo mínimo para se fazer uma criação é de quarenta dias, que é o tempo da feitura da cabeça, um período em que se tem que ficar absolutamente trancado, desligado de tudo e concentrar ali tudo que acontece na vida, qualquer passo que se dê, até mesmo atravessar a rua. Por exemplo, se eu estou fazendo *Os sertões*, tudo que acontece comigo gira em torno desse assunto e eu invisto tudo nisso. Realmente, a criação se realiza quando os atores estão juntos e o teatro depende dessa coincidência, desse tempo em que se está junto para que alguma coisa aconteça. Esse tempo é aproveitado e vivido de tal forma que redonda na criação de um outro corpo, na modificação de sua anatomia, de tudo ao redor. Acho impossível criar alguma coisa sem que se morra e nasça a cada vez que se cria, e acho que isso vale na dança como no teatro. Acredito na transformação anatômica de que fala Antonin Artaud. Sei que meu corpo já passou por várias reencarnações, já morreu várias vezes. Nesse momento, estou vindo de uma ressurreição, porque a ressurreição é necessária a todo instante. Quando surgem os momentos em que o ator agoniza, ele vai batendo pino e seu repertório vai acabando, morrendo, para se renovar. Nesse momento, é preciso aceitar e assumir totalmente a morte, fazer alguma coisa que permita passar por um processo de desaparecimento para que algo novo surja. Geralmente, isso vem com um acidente como a perda de voz, como uma câimbra ou uma coisa surpreendente. Nietzsche falava muito em mamar na dificuldade; não se deve repudiar uma coisa terrível, mas mamar nessa coisa, tirar proveito dela, porque não existe um comportamento certo ou errado. Não há modelo. Ao contrário, vai-se criando, a todo momento, tudo de novo, e coisas inesperadas surgem, surge aquilo que não se sabe. Nietzsche, por exemplo, adorava ficar doente, porque, quando se fica doente, se tem que ficar doente mesmo. Esse era o momento em que ele se dava ao luxo de pensar, de criar, de meditar, em que tinha tempo disponível, um tempo enorme para rever tudo, seu corpo, sua vida. Esses acidentes, ou essas impossibilidades físicas, muitas vezes são a porta da percepção para um estado novo. Acho isso muito mais interessante do que uma coisa perfeita, pronta, em que dá tudo certo. Se a voz está no lugar e o corpo a mil até se pode desconfiar, porque talvez se precise de um tropeção para se chegar a esse outro estado. Quebrei a perna várias vezes, quebrei isso, quebrei aquilo, e a cada vez isso foi muito bom para mim, porque me trouxe uma experiência nova. É preciso estar a favor disso e jamais

tripudiar em cima disso, eu acho. Se acontecer de cair, repare que o chão é maravilhoso. Uma coreógrafa americana, durante a crise dos anos 1930, dizia que quando se está na crise cair é ótimo, porque, a partir da queda, é possível saber quando se deve ficar no chão e quando se deve levantar. Na arte, tudo tem que ser *totemizado*, nada pode ser amaldiçoado, rejeitado, considerado ou avaliado moralmente. E do ponto de vista da medicina, tudo é sintoma, porque a maior certeza que temos na vida é que não se sabe nada. A maior beleza da vida é que ela é um mistério absoluto. O artista tem que navegar no mistério, no desconhecido, e não nas certezas, nas perfeições. Nesse sentido, acho que não me importo de trabalhar com atores que tenham esses problemas, porque sinto que talvez seja esse o caminho para encontrarem a originalidade, saírem do padrão; essa pode ser a grande jogada.

Quanto a *Esperando Godot*, bem, eu adorei fazer o texto do Beckett. Sinto que ele tem esse sentido da presença física, de estar aqui e agora de corpo presente. Tanto que *Esperando Godot* parece dizer o tempo todo que estamos no teatro com o público e que temos que fazer qualquer coisa, porque estamos aqui diante um do outro. E o que fazer? Vamos cantar, por exemplo. Tanto ele como o Tchekhov têm uma coisa muito parecida e que, muitas vezes, é mal compreendida: eles têm muita vida, mas muita vida mesmo! *Esperando Godot* é, para mim, uma espécie de mixagem de todos os teatros do mundo, de todos os tempos, de tudo que existiu nele, do que foi e do que será. Infelizmente, eu dirigi a peça, mas teria adorado atuar, porque o legal do Beckett é você trabalhar como ator, porque a peça é uma catedral de ações. Dizem que não acontece nada na peça, mas ela é uma catedral de ações, assim como *Hamlet*. Adorei ver os vídeos das encenações que o próprio Samuel Beckett dirigiu. Ele era rigorosíssimo. Terminou fazendo a encenação da peça, porque os diretores não compreendiam o texto. Reparem que sempre houve um Beckett, um Brecht ou um Artaud em cena, aqui no Brasil. Os diretores nem sempre entendem os textos. Já inventaram que o estranhamento brechtiano era levantar a mão e protestar. Diziam que, para fazer o teatro da crueldade do Artaud, era preciso gritar em cena... Uah!... Que para encenar Beckett era fundamental ficar imóvel, parado em cena... Mas essas invenções não têm nada a ver com os textos desses criadores geniais. O que existe em comum nos três é uma riqueza de ação, de teatralidade. É tudo, menos chato. Evidentemente se pode fazer aquilo ficar muito chato também, se não se entrar no corpo da peça, na noção que o russo Anton Tchekhov, por exemplo, tem de que o espaço é todo mundo, que somos uma coisa só. Muitos diretores brasileiros têm essa noção, mas as peças do Tchekhov em geral são feitas ali no palco, presas no palco. E o espetáculo é aquela chatice, a plateia fica esperando algo acontecer e parece que não acontece nada, quando, na verdade, o texto é de uma vitalidade enorme e acontece

de tudo entre os personagens. Eu adoro Tchekhov, fizemos *As três irmãs*⁵¹ no Oficina, tomando muito peiote. Não, tomamos mescalina! É uma peça incrível, com uma vitalidade tremenda, uma delícia fazer, um prazer raro. Os personagens ficam só dizendo besteiras, mas atrás dessas bobagens há uma respiração forte, uma coisa orgânica, maravilhosa, que realiza no teatro o contato com o corpo sem órgãos. Mas, voltando ao Beckett e à pergunta, é preciso ler com atenção o texto. Beckett tem o rigor do circo, não se pode dar uma fala sem precisão, sem exatidão. Cada uma é um salto mortal, uma coisa de trapézio, tanto que ele escreveu para se divertir, ele queria escrever uma palhaçada, pois estava angustiado. Tive uma experiência de fazer algumas leituras de Beckett com pessoas de circo. Para minha montagem experimentei com mulheres de circo e aprendi com elas a precisão que tem o circo, porque Beckett tem essa precisão. Luiz Fernando Ramos, no seu livro *Parto de Godot*,⁵² compara o trabalho de Beckett com o texto com a dramaturgia de *Cacilda*.⁵³ Os dois têm uma dramaturgia de rubrica também. É o que também acontece com as peças de Nelson Rodrigues. Embora as rubricas das peças de Beckett e de Nelson Rodrigues sejam geralmente só motivo de deboche entre os atores, quando são de fato seguidas ficam perfeitas em cena. São autores que têm uma exatidão enorme, que sabem precisamente o que é o teatro no sentido de fazer da cena algo vivo. Não se deve passar de avião pelo texto desses autores, quando se tem que passar sílaba por sílaba, palavra por palavra, ação por ação, cena por cena. Fazer *Esperando Godot* foi um dos maiores prazeres que tive no teatro, mesmo com os problemas que tivemos. O espetáculo foi feito no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio, e ali o palco tem toda uma limitação, a sala tem um público cativo. Apesar de o cenógrafo Gringo Cardia ter conseguido uma autorização para que a montagem ocupasse o espaço todo do Centro Cultural Banco do Brasil, proibiram o nosso cartaz, que tinha dois mendigos se beijando, se masturbando... Proibiram o cartaz e o Gringo foi obrigado a cortá-lo em pedaços.

51 O Teatro Oficina, em sua primeira configuração, encenou a peça *As três irmãs*, do russo Anton Tchekhov (1860–1904), em montagem de 1972.

52 RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec-Fapesp, 1999.

53 A trilogia *Cacilda* estreia sua primeira parte em 1998 e se completa em 2001 (as partes são marcadas por exclamações – *Cacilda!*; *Cacilda!!*; *Cacilda!!!*). As peças têm dramaturgia de Zé Celso e contam, entre inúmeras referências, a vida da atriz Cacilda Becker. Fonte: *site* oficial do Teatro Oficina. Disponível em: <<http://www.teatrooficina.com.br/plays/2>>. Acesso em: 21 mar. 2015.



Teatro Oficina. Cena de *Cacilda*, 1999. Acervo Teatro Oficina

O patrocínio desse tipo de instituição pega o dinheiro das leis de incentivo à cultura e nos obriga a trabalhar naquele palquinho, naquele lugarzinho, dentro daquelas normas, o que é muito chato. A gente queria trazer *Os sertões* ao Rio, mas o Banco do Brasil exigia que fosse feito no seu pequeno espaço, porque custava muito caro fazer em outro lugar. Eu queria fazer na Fundação Progresso, mas tinha que ser no Centro Cultural Banco do Brasil. O mesmo aconteceu com o Sesc. O Banco Itaú, via dinheiro público, patrocinou o espetáculo, mas queria nos obrigar a usar os espaços do circuito Sesc, que às vezes não são adaptados para a encenação, não servem para aquele espetáculo. Até se pode fazer coisas boas naquelas salas, mas os espetáculos ali não repercutem. Por isso, o Oficina precisa do teatro-estádio. Desde a sua origem na Grécia Antiga, o teatro é um acontecimento muito forte, mas essa origem está esquecida, foi recalcada e tem baixa autoestima nessas salas minúsculas. Esse recalque está ligado à repressão, a todos os tipos de repressão: política, policial, sexual... No Oficina, nós trabalhamos com crianças e aprendemos demais com elas. Trabalhamos com famílias sem teto, com filhas de traficantes de drogas... No começo, todos tinham resistência ao teatro. Diziam que no teatro todos iriam virar *veados*, putas, e ficar pelados em cena... A violência está muito ligada à repressão sexual. Se o tipo de trabalho que fazemos no Oficina fosse aplicado na Febem,⁵⁴ tenho a impressão de que o resultado seria fantástico. Essas crianças que estão beirando o crime têm um físico às vezes mirrado, mas nós conseguimos superar isso. O jogador de futebol Raí foi muito generoso,

54 Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor (Febem), órgão estadual para o atendimento socioeducativo de jovens menores de 18 anos, hoje conhecida como Fundação Casa (Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente).

bancou o Bixigão o ano todo e nós até pudemos dar comida para elas. As crianças adoraram fazer cinema, falar o texto do Euclides da Cunha. E quanto mais sofisticado o texto, quanto mais complicado, mais as crianças surpreendem e falam que é uma maravilha, sabem mais que os atores. No Oficina, as crianças tinham aula de circo, de dança, de cinema, de fotografia. E o Oficina conseguiu, nessa fase, se abrir para o bairro e para a cidade, e por isso ganhamos a luta pelo teatro-estádio. Começamos burgueses, na origem do Oficina, e hoje somos populares, conseguimos trabalhar com os trabalhadores do bairro.

Outro dia, me perguntaram, num programa horroroso de televisão, como é que nós começamos, se o Oficina era pobrezinho na origem. Respondi que começamos muito ricos, em Higienópolis, fazendo teatro em domicílio, com as madames jogando cartas na sala, e nós ficávamos apenas com uma parte do dinheiro. Nesses eventos, se apresentavam muitos artistas. Tinha show do Carlinhos Lyra e de uma porção de gente da bossa nova, e tinha um espetáculo de teatro do Oficina. Depois, nós fomos decaindo e viramos *Os pequenos burgueses*⁵⁵ no palco. Foi uma época de muitas encenações, de teatro de repertório, mas *Os pequenos burgueses* se suicidaram como pequenos burgueses, ou seja, nós não queríamos mais ser pequenos burgueses. Veio então Oswald de Andrade, que virou nossa cabeça: montamos *O rei da vela*, uma revolução para nós e para o teatro brasileiro. *O rei da vela* terminava com uma batucada e nessa batucada nós descobrimos a força do coro. Logo a seguir, veio *Roda viva*,⁵⁶ de Chico Buarque, que foi um milagre porque trouxe os anos 1960 para o teatro brasileiro. Camille Paglia fala uma coisa interessantíssima: que nos anos 1960 tivemos um retorno ao paganismo, ao Renascimento, aos grandes momentos da Humanidade, em que ela se redescobre. Com *Roda viva* entrou no Oficina toda aquela juventude, e descobrimos que o coro é muito mais importante que a cena burguesa. E veio também o ataque a *Roda viva*. A polícia entrou no teatro, bateu nos atores, bateu em todo mundo, foi um terror. Ficou a marca do ataque, mas a montagem de *Roda viva* era deslumbrante porque não era só o espetáculo no palco, era também tudo o que acontecia naquele momento entre os atores e a plateia. Foi então que, de novo, nasceu um coro no teatro. O Oficina tornou-se um movimento muito forte de resistência à ditadura militar. E veio a repressão militar, veio a fase do exílio. Tivemos uma fase muito difícil, subterrânea, de reconstrução do teatro, de querer aquele espaço do Oficina de volta, até que conseguimos reabrir o Teatro Oficina com *Hamlet*, em 1993, que iniciou anos maravilhosos de uma produção fantástica. A montagem de *Os sertões* apareceu no momento em que Sílvio Santos ameaçava comprar o terreno

55 O Teatro Oficina montou a peça de Máximo Gorki *Os pequenos burgueses*, em 1963.

56 *Roda viva*, de Chico Buarque, foi dirigida por Zé Celso em 1968.

do Teatro Oficina. Nós precisávamos de uma metáfora, de um transporte para enfrentar aquilo, porque quando se está numa situação difícil, a gente não se basta a si mesmo, é preciso alguma metáfora para mergulhar e atravessar o momento. *Os sertões* era um texto ideal para aquele momento difícil, porque estávamos ameaçados de ser decapitados como os jagunços derrotados de Canudos, estávamos cercados por um *shopping*. Os homens de negócios queriam cercar o Oficina e fechar o teatro, sufocar o teatro. E o Oficina precisa do céu, um teatro aberto para a luz, para as constelações, para a cidade, para o bairro, para toda a vida ao seu redor. A partir dessa ameaça de massacre, nós fomos buscar a história do massacre que é o pecado original da República brasileira. Nós fomos mostrar que o massacre de Canudos poderia se repetir.

Temos uma República que sempre ameaça repetir o massacre original. Então, resolvi que não faríamos *Os sertões* como missa, que não queríamos o culto aos mortos. Nós queremos sempre o culto à vida. Decidi que o texto de Euclides da Cunha nos inspiraria a ganhar o direito à vida do Teatro Oficina. Para isso, foi preciso juntar muita gente, unir uma multidão, trabalhar com uma companhia popular, com gente do bairro, das comunidades pobres. Nesse sentido, eu me identifico inteiramente com você, Lia. Acho que as companhias populares de teatro são maravilhosas. Nos anos 1960, havia muitas companhias de teatro, principalmente em São Paulo, a Cia. Maria Della Costa, a Cia. Sergio Cardoso, o Teatro de Arena, cada uma era uma república independente, cada uma fazia teatro de um jeito diferente. Mas em todas as companhias havia um teatro produzido de dentro para fora. Entrava-se naquele lugar para receber o que eles produziam de dentro para fora. Fomos o único teatro que conseguiu sobreviver aos anos 1960, e sobrevivemos porque mudamos a companhia, porque transformamos o nosso modo de produção. Sobrevivemos até aparecer essa nova geração pós-ditadura militar, que também quer o teatro de repertório, que também quer uma companhia. A nossa proposta de teatro é muito difícil de ser entendida. Talvez seja mais fácil entender o que é uma companhia de dança. Uma companhia de teatro é um verdadeiro circo, tem atores, dançarinos, cantores, músicos, instrumentistas, marceneiros, camareiras, pessoas que trabalham com vídeo, que lidam com informática, com eletrônica, com cenários, figurinos, iluminação... Eu gosto de tudo isso, eu sou barroco. Mas eu também sou capaz de fazer teatro sem nada disso, como aconteceu em *Para dar um fim no juízo de Deus*. A gente não tinha um tostão, então nós fizemos teatro com porra, cocô, sangue e o texto do Artaud. Mas eu gosto de misturar, de trabalhar com artista plástico, artista eletrônico, com música, com dança, com teatro, com circo, com criança, com quem aparecer... Temos no Teatro Oficina um bebê, que praticamente nasceu lá, o filho da Anna Guilhermina, que fazia o papel de uma vaca buchuda. A bolsa estourou no dia de São Pedro, no meio da cena de um ensaio. Ela segurou a onda e foi para o hospital ter o Lírio. Logo

que saíram do hospital, os dois voltaram para o Oficina, e o bebê fez uma cena com Renée Gumiel, que era uma senhora de mais de 90 anos. No Oficina há gente de todas as classes sociais, mas a maioria já não é mais da pequena burguesia. Apesar de estar vivendo um momento bonito da minha vida, com todo o sucesso da companhia e com todo o significado de encenar um texto como *Os sertões*, foi muito difícil levantar patrocínio. O projeto de encenar *Os sertões* envolveu cem pessoas, contando as quarenta crianças do Bixigão, que também participaram das peças. A nossa companhia de teatro, assim como a companhia de dança da Lia, tem dificuldades para obter patrocínio. Precisamos de condições assim como as do futebol. Precisamos ter dedicação exclusiva ao teatro, assim como os jogadores têm dedicação exclusiva ao futebol. O ator precisa ter condições para trabalhar, para se concentrar, para se dedicar inteiramente àquilo. Claro que uma companhia de teatro tem que se preocupar com as contas, com isso e com aquilo, mas ainda temos uma luta enorme para convencer o Brasil de que é preciso dar condições para que o teatro possa trabalhar sem sobressaltos. E talvez o Brasil seja o país que tenha mais condições de fazer um teatro muito próximo do que foi o teatro grego, ou até melhor, por conta da nossa cultura de mestiçagem. No entanto, o colonialismo dos políticos não deixa que se perceba a potência dessa força do teatro. A Alemanha é um país excepcional, porque dá um valor enorme ao teatro, que lá é mais subvencionado que o cinema. Quando visitamos a Alemanha, no lugar em que fizemos as apresentações de *Os sertões* foi construída uma estrutura enorme que custou 300 mil euros. Era uma réplica do Oficina, que eles chamavam de teatródromo, um sambódromo do teatro, com uma grande passarela e uma parte alta, como um altar. Foi um convite do diretor de um festival de artes na Alemanha, Frank Castorf, que se realiza na região do Rio Ruhr, a região mineradora e industrial da Alemanha. Aquela estrutura foi impressionante. Nem era necessário tudo aquilo. Aquela estrutura podia ser mais barata. Os alemães tinham maquinistas formados para trabalhar no espetáculo. A equipe teve dez maquinistas, 15 bombeiros, dez médicos. As pessoas até fugiam dos médicos, porque eles queriam nos internar por qualquer coisa. Foi um diálogo muito interessante entre essa superestrutura do teatro alemão e os nossos técnicos, um pessoal que aprendeu a fazer tudo na prática. Não deixaram, por exemplo, fazermos fogo em cena, só o do terreiro, apesar de explicarmos que se tratava de uma questão religiosa da cultura africana e que o fogo muda o espaço. Aí eu lia para eles a última tradução de *Aurora*,⁵⁷ do Nietzsche, uma tradução para o português feita por um tradutor maravilhoso. No Brasil, nós temos tradutores maravilhosos de Nietzsche.

57 NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. Reflexões sobre os preconceitos morais. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.



Teatro Oficina. Cena de *Para dar um fim no juízo de Deus*, 1997. Acervo Teatro Oficina

Nesse livro, Nietzsche diz que um país não pode, como faz a Alemanha, só pensar em não ter riscos. Acho que essa visão deixa um país muito infeliz, porque não se pode pensar apenas na segurança. É preciso arriscar em alguma área da vida. Eles realmente têm uma paranoia enorme com a segurança. Por isso, não foi possível acender o fogo. Também não queriam deixar as crianças subirem nas estruturas altas, mas as crianças não obedeciam. Eram crianças de rua e para elas subir e descer aquelas estruturas é como andar no chão. As crianças de rua no Brasil são completamente aéreas, elas têm o corpo todo feito para os espaços altos. Foi muito interessante, muitos técnicos se apaixonaram de tal forma pelo nosso teatro que fizeram, nos últimos dias, uma homenagem, no meio do espetáculo, cantando músicas da Xuxa. Percebi, então, que Xuxa parece alguém que veio da Alemanha, os alemães adoram a Xuxa e as músicas da Xuxa.⁵⁸

Quando fomos para a Alemanha, recebi vários avisos. O Teatro Oficina foi apresentar *Os sertões* no Festival de Recklinghausen, em 2004, e fizemos lá a estreia da quarta parte do espetáculo, *A Luta*. O espetáculo se chamava *Krieg in Sertão*, guerra no sertão. Era falado em português, mas o tradutor alemão do livro do Euclides da Cunha, o professor Berthold Zilly,⁵⁹ fez uma introdução

58 Na verdade, a cantora e apresentadora de TV Maria da Graça Xuxa Meneghel, que nasceu em Santa Rosa, RS, vem de uma família de imigrantes italianos originários da cidade de Imer, na província de Trento. Seu avô chegou ao Brasil em fins do século XIX. Xuxa Meneghel tem dupla nacionalidade. Além de brasileira, ela conseguiu a nacionalidade italiana em 2013.

59 Com formação em literaturas alemã e neolatinas, Berthold Zilly fez doutorado sobre Molière na Universidade Livre de Berlim, onde trabalha como professor de língua portuguesa e literatura latino-americana.

para o público, antes de cada uma das quatro partes de *Os sertões*. Já tinham me avisado que o povo alemão não aplaude de pé, que o público de lá é duro, que não suportaria ver pessoas nuas junto com crianças por causa de suspeitas de pedofilia. Mas eu disse que trabalharíamos com a “tempestade do ardor irresistível”, com as propostas do *Sturm und Drang* [*Tempestade e ímpeto*], com aquele movimento artístico alemão, do final do século XVIII, que foi a origem do romantismo alemão, que produziu a melhor literatura alemã e os livros maravilhosos de Goethe, e que também nos trouxe a releitura inspiradora das peças de William Shakespeare. Então, eu disse aos alemães que nós, do Oficina, trabalharíamos com emoção e impulsos. Os alemães têm pavor de repetir o nazismo e, por isso, eles têm medo da emoção, preferem a reflexão, o distanciamento, a conscientização, a cabeça. Mas todo alemão bêbado é ótimo. O Oficina se apresentou na cidade de Marl, uma cidadezinha perto de Recklinghausen. E a estrutura que os alemães construíram foi feita numa mina de carvão desativada chamada Mina Auguste Vitória, que hoje é um museu ao ar livre da história da industrialização alemã do Vale do Ruhr. A mina pertenceu à família Krupp, a família da dinastia do aço, desde o século XIX. Os Krupps eram amigos do imperador Pedro II e forneceram armas para o exército brasileiro, armas usadas para o massacre de Canudos. Depois, as fábricas da Krupp foram as maiores fornecedoras de armamento para o exército nazista. Muitas minas da Krupp foram transformadas em campos de concentração e usavam prisioneiros de guerra para trabalho escravo. Aquela mina tinha sido um lugar de guerra e tinha a memória de muitas guerras. E lá fomos nós apresentar uma guerra do sertão da Bahia, no meio de um palco montado numa mina de carvão na Alemanha. A plateia da cidade alemã era de burocratas muito formais, que gostavam de ver teatro. E me avisaram que o público era muito careta, gente muito conservadora... Então, aconteceu uma loucura. O espetáculo tinha os atores brasileiros e alguns alemães, que faziam parte do coro. Havia uma cena do espetáculo em que o ator que interpretava o Beatinho, o jagunço, fazia a plateia repetir o que ele dissesse. E ele dizia assim: “Juro que não mais vou mais roubar, juro que não mais vou fornicar, mas eu juro que vou roubar, vou fornicar, vou fazer tudo para conseguir estar ligado”. Quando Beatinho falou a palavra “fornicar”, eu pisei no pé de um ator alemão, Wolfgang, e disse para ele traduzir aquela palavra em alemão. E ele gritou “fornicar” em alemão. Os alemães, então, repetiram a palavra e aí começou uma loucura. Eu sabia que ali estava a tampa do subterrâneo e eu queria destampar o subterrâneo. Sigmund Freud, que era alemão, dizia que, na civilização do mal-estar, a gente deveria fechar os subterrâneos da guerra, fechar as minas desativadas e não deixar vir mais nada dali. Mas eu acho que aquelas minas, depois de terem servido para fabricar tanto armamento, deveriam servir à cultura, e para isso era preciso

destampar aquele subterrâneo, tirar a tampa do inferno e deixar vir tudo o que está ali dentro, o que não se pode recalcar. Foi o que aconteceu com os atores e com aquela plateia. O surpreendente foi que, na primeira semana, havia na plateia muitas e muitas pessoas da minha geração, eram todos velhos. Os jovens não foram ao teatro. Fiz até certa publicidade para atraí-los, mas não vieram. O nosso público eram aqueles velhos de 1968, um tipo de gente que, no Brasil, não vai ao Teatro Oficina, porque acha que o sonho acabou, que eu sou louco, que as cadeiras são desconfortáveis, que as peças são longas. No Brasil, nós não temos esse público da minha geração. E na Alemanha tivemos aquela plateia de velhos participando, muitos deles entrando em cena. Tivemos até uma senhora sendo enrabada pelo touro preto, e depois o marido dela quis também ser enrabado e, de repente, havia umas dez pessoas alemãs inteiramente nuas em cena. Aquilo foi uma alucinação coletiva. E então, na segunda semana, o teatro estava repleto de jovens, porque se espalhou a notícia de que a peça era o sambódromo, era o carnaval, era uma ópera de carnaval, e o sertão era a folia. Ficaram maravilhados. Ficamos todos maravilhados. Eu saí de lá com a sensação de que o Hemisfério Sul tem demais a dar ao Hemisfério Norte. Embora estejam com toda a tecnologia de última geração, os alemães estão muito niilistas, eles estão fazendo muito teatro do deprimido. Quando os alemães entram em contato com uma possibilidade diferente, respondem com generosidade. No final, agradecíamos do mesmo jeito que a gente faz no Oficina, onde as pessoas descem e vêm nos abraçar. No primeiro dia, eles aplaudiram muito, mas nós saímos de cena e decidimos agradecer como os alemães, indo um por um para a frente e se curvando. Houve uma hora de aplauso. Os atores não queriam ir à frente, mas eu puxava todos eles à força. Eles achavam que não ia ter aplauso, que o público ia embora assim que a peça terminasse, porque era muito longa e ninguém ia entender nada. Eu tinha tido uma reunião com o tradutor alemão de *Os sertões*, Berthold Zilly, para que ele explicasse cada parte do espetáculo. E toda a gente dizia: “É melhor cortar um pouco, não pode ser tão longo, é melhor cortar... Cortar, cortar, cortar, cortar...”, mas quando terminava o espetáculo, eles ficavam muito tempo aplaudindo, e depois vinham falar com a gente, vinham até o restaurante do lugar, onde era servida comida para nós e também para o público. Depois eles vinham conosco até o hotel. As crianças brasileiras tiveram uma ótima comunicação com as crianças de lá; as meninas alemãs ficaram apaixonadas pelos meninos de rua: foi uma relação de amor. Na hora de ir embora, elas se despediam chorando.

Há na Alemanha um respeito enorme pelo teatro e eu, realmente, tenho muita influência do teatro alemão: do Goethe, principalmente. E, para mim, se não fosse Goethe, hoje a gente não teria Shakespeare, porque foram os alemães e, sobretudo Goethe, que revalorizaram as peças de Shakespeare, que a própria

Inglaterra tinha esquecido. Goethe foi o cara que ressuscitou Shakespeare enquanto os franceses o odiavam. E além de Goethe, claro, tem Bertolt Brecht, que me influenciou demais. Eu me formei com o teatro de Brecht, montando peças de Brecht no Oficina. E eu inventei o meu Brecht, um Brecht de ponta-cabeça, um Brecht que serve para a ópera do carnaval, da folia. Eu concebi o Antônio Conselheiro como um personagem formado pelas projeções que o público faz dele, ele é um fantoche na realidade. Então, peguei tudo que tinha aprendido desses autores alemães, mas também pegava tudo o que vinha do meu delírio, e fazia um Antônio Conselheiro delirado e delirante. Essa mistura era meu jeito de dar aos alemães algo de volta, porque eu sabia que aqueles pensadores do teatro tinham ensinado muito para mim. Tivemos, então, com essa viagem, uma comunicação afetiva maravilhosa. Descobrimos, na Alemanha, um público muito afetivo, assim como temos em São Paulo. Também adoramos o público do Rio, que faz sempre uma reinterpretação do que fazemos em cena. Por exemplo, quando fizemos *Taniko*,⁶⁰ no Teatro do Planetário, as pessoas riam o tempo todo, e os atores achavam que estavam gozando eles. O público carioca é maravilhoso, o melhor que existe, porque tem muito senso de humor, reinterpreta as coisas que são ditas em cena e tudo o que acontece em cena. E faz isso na hora. Eu adoro a plateia do Rio de Janeiro. Preciso vir mais ao Rio. Evoé!

[A plateia responde, então, em coro: Evoé!]

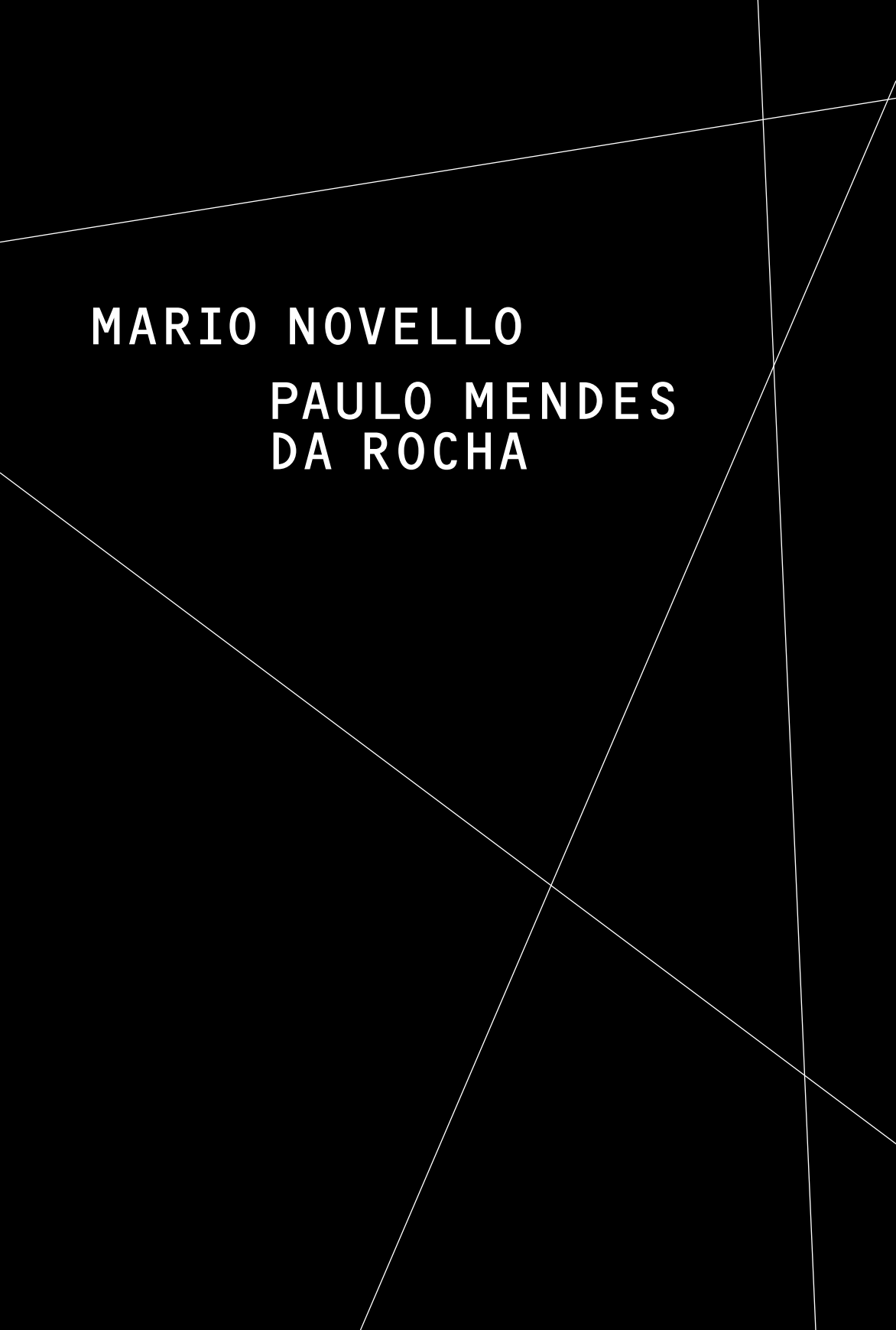
60 A peça *Taniko. O rito do vale* foi apresentada pelo Teatro Oficina no Rio de Janeiro em 1997, em homenagem a Luís Antônio Martinez Corrêa, irmão de Zé Celso, assassinado brutalmente em 1987 nessa cidade. Trata-se de releitura de peça do século XV da companhia de Zeami (1363–1443), ator, compositor, diretor, dramaturgo, dançarino, filósofo e criador do Teatro Nô. A versão de Zé Celso transforma o mito do vale em mito do mar, e mistura à peça referências à bossa nova, ao jazz, ao budismo e à imigração japonesa para o Brasil. Informações disponíveis em <<http://www.teatrooficina.com.br/plays/11>>. Acesso em: 22 mar. 2015.



Teatro Oficina. Cena de *Taniko, o rito do mar*, 2010. Acervo Teatro Oficina



Teatro Oficina. Cena de *Taniko, o rito do mar*, 2010. Acervo Teatro Oficina

The background is a solid black field. It is overlaid with several thin, white, straight lines that intersect to form various geometric shapes, including triangles and quadrilaterals. One line runs diagonally from the top left towards the bottom right. Another line runs diagonally from the top right towards the bottom left. A third line is nearly vertical on the right side of the frame. A fourth line is nearly horizontal at the top of the frame. These lines create a complex, abstract geometric pattern.

MARIO NOVELLO

**PAULO MENDES
DA ROCHA**

O depoimento conjunto do físico Mario Novello e do arquiteto Paulo Mendes da Rocha aconteceu na Sala de Cursos da Fundação Casa de Rui Barbosa no dia 11 de dezembro de 2015. A reunião dos dois, amigos há muitos anos, foi planejada ao longo de vários meses, e não só ampliou a abrangência dos campos de conhecimento contemplados pelo projeto Cultura Brasileira Hoje: Diálogos como procurou fazer isso com base na perspectiva crítica com que ambos vêm redefinindo suas respectivas áreas de atuação.

Mario Novello, por exemplo, já começaria a sua fala inicial avisando que, embora formado em física, não se considerava físico, mas sim cosmólogo, o que significaria, independentemente do campo específico de investigação, empreender uma volta às questões formuladas pelos “primeiros físicos”, que, com o tempo, e “para servir ao capitalismo”, a ciência física teria deixado de lado como “irrelevantes”. Assim como uma realocação do homem como peça fundamental, como “a interação mais importante para compreender realmente o nosso universo”.

A medida humana seria exposta também por Paulo Mendes da Rocha como fator essencial de sua compreensão da arquitetura como forma de conhecimento cujo objeto não seria “o edifício como fato isolado”, mas sim a cidade, “o hábitat humano”. E que não seria propriamente arte, ciência ou técnica, mas um campo que demanda todas essas áreas. “Eu estou sempre ansioso para dizer que a arquitetura não é nada do que estão dizendo”, afirmaria ao longo da conversa. Definindo-a como um processo peculiar de conhecimento que trata da transformação da natureza de modo a torná-la habitável de acordo com os desejos e as necessidades dos que nela vivem.

E nesse ponto de fuga comum aos dois depoimentos – a condição humana –, se encontrariam o Cogito e a Gravitação – “Caio, logo existo” –, formulação sintética de Novello, entre filosofia e ciência, entre o chiste e a lei da física, na qual se tocam tanto a interação gravitacional dos corpos no mundo quanto aquilo, nas palavras de Paulo Mendes da Rocha, pelo qual se vive e se trabalha – a liberdade de discussão sobre o mundo e a possibilidade de expansão da consciência sobre as questões mais prosaicas e mais extraordinárias.

Depoimentos

PAULO MENDES DA ROCHA: A maior dificuldade é a incrível emoção de estarmos juntos aqui tantos amigos. A graça dessa dimensão da amizade é que ela justamente não cobra nada. Entre amigos você pode até dizer apenas “vamos beber o quê?” e ficar por aí, esperando a conversa fluir... No caminho, vindo para cá, pensei em como convocar alguma ideia básica ou fundamental para inaugurar esta conversa, para desencadear algum processo entre nós. A ideia de desencadeamento tem muito a ver com a física e estou aqui ao lado de um amigo físico, o Mario Novello. Creio que foi por saber que partilharia esta mesa com ele que me veio essa ideia. Penso, nesse sentido, no que, na linguagem da física, se chama campo de uma totalidade de magnetismo, de sedução, que é talvez a raiz da pedagogia. Porque, para ensinar, você precisa desencadear uma forma de conhecimento que ainda não havia.

Outra ideia me veio da lembrança de um amigo meu, que me formou, e, portanto, tem uma importância muito grande para mim, o Flávio Motta,¹ professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, e ela está ligada à imagem de uma conversa sobre a loucura, sobre o diagnóstico da loucura, uma conversa que girava, fluida, como se fosse num bar, mas não era, porque acho que o Flávio nunca entrou num bar. E ele, de repente, disse assim: “Eu não tenho medo de louco nenhum. Só tenho medo é que a humanidade enlouqueça”. É uma ideia interessante de se considerar do ponto de vista do que nós somos, nós, os habitantes deste planeta desamparado no universo, do ponto de vista da nossa situação, da nossa condição humana num universo material, num universo feito de fenômenos. E nós, fenômenos também. Nós que somos feitos da mesma matéria da qual é feita a luz das estrelas. O que me interessa é essa solidariedade universal, é a universalização daqueles problemas que parecem só nossos. Então, o que fazer, o que dizer em certo momento? A arquitetura,

1 Flávio Lichtenfels Motta (1923–2016), professor, historiador da arte, desenhista e pintor paulista. Com formação em filosofia na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), como artista, iniciaria seus estudos, ainda em fins dos anos 1930, no ateliê do escultor José Cucê e, na década seguinte, nos ateliês de Joaquim Figueira, Mário Zanini, Raphael Galvez e Sylvio Alves, entre outros. Em 1949, com os artistas Bonadei, Nelson Nóbrega, Alfredo Volpi, Waldemar Costa e Waldemar Amarante, criaria a Escola Livre de Artes Plásticas. E em fins dos anos 1950, criaria o curso de formação para professores do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), posteriormente transferido para a Fundação Armando Álvares Penteado (Faap). Mais tarde se tornaria professor de história da arte e estética na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), onde, ao lado do arquiteto e professor Vilanova Artigas, teria atuação relevante na reformulação do currículo universitário. Entre outros trabalhos importantes, receberia em 1975 o prêmio de arte-comunicação da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), pelos painéis realizados por ele no Elevado Costa e Silva, em São Paulo.

ela também, é discurso, é uma das formas do discurso humano, porque ela diz respeito às instalações humanas neste planeta. E meu interesse está no planeta e está no gênero humano. Como dizia o Flávio Motta, a questão não é um determinado louco, mas a possibilidade de a humanidade enlouquecer.

E agora, o que devo falar para amigos tão queridos? Continuar lembrando de coisas, de pessoas, de leituras que me comoveram muito. Mais uma lembrança, então. Mas essa diz respeito a alguém que eu nunca vi, e que já está morto atualmente, um crítico de formação, Edmund Wilson,² que, a princípio, comentava os livros de maneira jornalística e, pouco a pouco, foi se tornando um crítico de literatura extraordinariamente peculiar e muito interessante. Há nisso a questão do sistemático, dos fenômenos que se repetem e não conseguem se repetir de modo sempre idêntico, e é o que acontece com todos nós, na nossa inteligência, digamos, e na nossa dedicação com relação a nós mesmos. E o que eu quero contar é o seguinte: entre as coisas que ele escreveu, já como o grande crítico em que se transformou, há um livro chamado *O castelo de Axel*, que escreveu exclusivamente para comentar o simbolismo. E montou o livro de modo muito interessante, destacando quatro ou cinco autores exemplares e comentando um por um. Quando comecei a ler *O castelo de Axel*, para mim, era como se ele estivesse falando de arquitetura. E uma coisa bate muito bem com a outra. Há nesse livro uma ideia de genealogia da imaginação, genealogia quase como campo magnético de onde você não pode sair e a coisa está ali. Eis que Edmund Wilson morre e eu leio uma entrevista dele para o Gore Vidal,³ que, lá pelas tantas, pergunta a ele de modo incisivo: “Agora você, jornalista, comentando livros, tornou-se um crítico extraordinário e muito peculiar. De

2 Edmund Wilson (1895–1972), crítico e escritor norte-americano cuja trajetória começou como repórter do jornal *New York Sun* e como tradutor, durante a Primeira Guerra Mundial. Foi editor da revista *Vanity Fair* (1920–1921), de *The New Republic* e crítico regular da revista *The New Yorker* e do *New York Review of Books*. Autor, entre outros livros, de *Axel's Castle: a study in the imaginative literature of 1870–1930* (1931), *To the Finland station* (1940), *The wound and the bow: seven studies in literature* (1941), *Classics and commercials: a literary chronicle of the forties* (1950), *The shores of light: a literary chronicle of the twenties and thirties* (1952), *The bit between my teeth: a literary chronicle of 1950–1965* (1966).

3 Gore Vidal (1925–2012), romancista, dramaturgo, ensaísta, roteirista cinematográfico e ativista político norte-americano, autor, entre outras obras, de *Juliano* (1964), sobre o último imperador romano pagão, de *Myra Breckinridge* (1968), livro centrado numa personagem transexual, da série constituída por *Burr* (1973), *1876* (1976), *Lincoln* (1984), *Empire* (1987), *Hollywood* (1990) e *The golden age* (2000), obras voltadas para a formação do império americano, das peças *Weekend* (1968) e *An evening with Richard Nixon* (1972), de *Criação* (1981), romance histórico focado no fictício embaixador persa Ciro Espítama, que viaja para a Índia, e para Catai (China), buscando respostas para os mistérios da criação do mundo, e de exercícios memorialísticos como *Palimpsesto* (1995) e *Navegação ponto por ponto* (2006).

onde você tira essa peculiaridade da sua escrita, da sua reflexão, da sua descoberta diante daquelas mesmas coisas que já estavam lá?” E o Edmund Wilson disse simplesmente assim: “Sempre que leio uma coisa que me interessa, eu me pergunto: por que diabos esse cara escreveu isso? Por que cargas d’água aconteceu isso? Por que diabos?” Ou seja, eu aqui, agora, sentado ao lado da física e ao lado da crítica [*sentado entre Mario Novello e Ronaldo Brito*], me pergunto também sobre a genealogia da imaginação. Por que diabos aconteceu isso, arquiteto? Porque, pouco a pouco, do ponto de vista mesmo dos eventos materiais, eu fui vendo além, a partir de origens que, por sua vez, se transformavam. Origens que podem estar naquilo que eu vi na terra onde nasci.

Nasci em Vitória, no Espírito Santo, em frente ao cais do porto, na casa do meu avô. E fui educado ouvindo aquilo que se chama de “os fragores do cais do porto”. Você ouvia cargas batendo em convés e isso soa de uma maneira diferente, como se fosse um instrumento musical. Do navio ressoam os porões, os metais, o fato de estar mergulhado na água. E mais, os navios não podem ter hora para atracar nem para sair, eles estão submetidos às circunstâncias da navegação, de tal sorte que há aí também nitidamente as questões da organização humana mercantil, comercial. A atracação, cada hora no cais custa uma fortuna. Carregado, ele zarpa. Portanto, o cais do porto não dorme nunca. E assim a consciência vai se formando, uma consciência que eu recuperei das memórias de infância dos trabalhos humanos e da sabedoria de quem trabalha com as questões da natureza. A infância ressurgiu com muita força.

Vitória é uma pequena cidade, mas você vê o seguinte – o navio vale uma fortuna na visão mercantilista. O navio; a carga que está lá dentro nem se fala. A lenda conta que o comandante tem que naufragar e morrer junto com o navio. Esse comandante entrega o navio, essa fortuna, para um pescador, a sabedoria nativa daquele lugar, que é o chamado mestre e que vai numa embarcaçãozinha pequena lá fora, porque o porto é delicado, complicado de navegação, metuculoso nas suas profundidades, nas circunstâncias materiais que podem fazer naufragar um navio. E o comandante entrega o navio todo, a fortuna toda, a esse moleque que, como eu, era nascido ali. Esse moleque, agora mestre, trazia o navio, levava de volta e entregava para o comandante lá fora. Então há essa circunstância do saber, do ser e do lugar. De um saber ligado absolutamente à experiência. Eram educados esses mestres, mas o nível de empirismo, de conhecer marés, os fenômenos da entrada das águas no canal, saber se a maré estava subindo, e a lua, etc., etc. Então é a convocação de um conhecimento que não é propriamente da escola, que tem que ser formado ali mesmo.

Dáí, fui estudar arquitetura e comecei, desde muito cedo, a cultivar, e não abandonei nunca, a ponto de estar falando isso aqui hoje, a ideia de que a

arquitetura e a geografia são o fundamento de tudo. Vai ver Veneza. Uma coisa é pôr mercadoria em lombo de burro para chegar ao coração da Europa, outra coisa é levar o navio todo, que já vinha com as riquezas da época. Basta você entrar pelo Adriático, mas chega a um lugar impossível de ter uma cidade, porque é mangue, é várzea pura. E, por desejo, se realizam aquelas maravilhas. Veneza é meu universo de fantasia como arquiteto. A consciência da engenhosidade do mundo e da possibilidade de transformação pelo desejo. E a consciência da instabilidade. Sempre fui envolvido com muita coisa, então, como diz o Seu Edmundo Wilson, por que diabos? E a loucura? E a conversa com o Flávio Motta? Como é possível não ficar louco e desenhar uma casa? Você compreende? Há a instabilidade dos materiais, as circunstâncias da instabilidade do universo, tudo isso eu sempre compreendi de uma maneira que podia alimentar uma ideia de fantasia, para poder, entretanto, fazer eventualmente uma construção, transformar pelo desejo... É preciso dizer também que, no entanto, não há nada mais desgostoso do que um arquiteto diante do que está aí, diante do desastre das cidades.

Fomos educados com uma capacidade incrível de elaborar discurso e ter a consciência de que, se você não transforma a ideia em coisa, isso não existe. As palavras são muito poucas, nós não temos tantas palavras. Essa é a pura verdade, é um universo bem pobre. Vinte e cinco letras? Mas tudo que Dante⁴ escreveu foi com as mesmas 25 letras com que Shakespeare e Guimarães Rosa⁵ também escreveram. Das sete notas musicais surgem todas as sinfonias. Desde que você imagine que um poema é uma coisa, uma sinfonia, outra coisa, eu, pelo menos, sempre fiz essa imagem. O senhor Shakespeare tinha as mãos negras de tinta. É coisa, então, o que ele faz. A caneta e mesmo a letra no papel: se você não transforma a ideia em coisa, ela não existe. Portanto, vi sempre a arquitetura como um contraponto indispensável, na condição humana, de transformação da natureza, no sentido de necessidades e desejos humanos, para obrigá-la a revelar suas virtudes. E, seja como for, no andamento histórico

4 Dante Alighieri (1265 d. C.–1321 d. C.), poeta e político florentino, considerado “o sumo poeta” da língua italiana, autor não apenas da *Divina comédia* – poema constituído por cem cantos, divididos em três livros (Inferno, Purgatório e Paraíso) –, mas também de *As epístolas*, *Éclogas*, *Quaestio de aqua et terra*, de *De vulgari eloquentia* (Sobre a língua vulgar), de *Vita nuova* (Vida nova), sonetos em que narra a história do seu amor por Beatriz, de *Le rime* (As rimas), cancioneiro voltado para a tópica amorosa, científica, filosófica e moral, de *Il convivio* (O convívio), conjunto de canções acompanhadas de comentários, de *Monarchia* (Monarquia), em que se recomenda que poder temporal e poder papal se respeitem e obedeçam ao “único governador de todas as coisas, espirituais e temporais”.

5 João Guimarães Rosa (1908–1967), médico, diplomata e escritor mineiro, um dos maiores escritores brasileiros modernos, autor de um dos grandes clássicos da língua portuguesa, *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956, entre outras obras notáveis.

de tudo isso, exibir, em relação aos desejos que vão se transformar em coisas, o êxito da técnica. Portanto, arquitetura por esteticismo nunca me interessou. Foi sempre pela ideia de transformação da natureza que me interessou.

Pensando na América, sempre imaginei que o território, que as novas cidades deveriam surgir da navegação construída, de rios navegáveis, da navegação fluvial, mas não é nada disso. A navegação fluvial neste continente americano, se você imaginar o Sistema Paraná–Uruguai, o Sistema Tocantins–Araguaia, a Amazônia, isso podia ser uma maravilha e não foi feito. Vocês podem imaginar o desgosto de um arquiteto ao ver a cidade como desastre. A navegação desses rios, a hipótese de uma ligação – não há nenhuma até hoje –, isso obrigaria a uma parceria com outros países. Seria pretexto para construir a paz na América Latina, porque é um artifício tolo a divisão deste território em países. A transformação da natureza para tornar este planeta tão habitável quanto possa ser, do ponto de vista da inteligência humana e da política também. Se sabemos que vamos morrer, sabemos também que não nascemos para morrer, nascemos para continuar. Portanto, as ações exemplares, a educação, tudo isso é o fundamento. Não se trata do que eu sei, mas de como dizer isso ao outro de tal modo que uma solidariedade se estabeleça.

Para encerrar esta fala inicial, gostaria de voltar a uma coisa que o Mario Novello escreveu, a algo que eu li, que foi dito por ele, que me impressionou muito. E que eu queria associar a outra coisa que vi recentemente. Porque, há poucos dias, num canal que passa documentários sobre arte, eu vi a Pina Bausch⁶ na televisão. E o que eu li, escrito por você, Mario, lá pelas tantas, num artigo, é que um físico podia dizer hoje algo assim: “Caio (do verbo cair), logo existo”. Adorei isso. Mas, logo quando li você dizendo isso, lembrei da Pina Bausch e lembrei do movimento misturado à música, à dança, como vocês podem imaginar. E pensei em uma cena, em especial. Uma cena que é assim, eu vou descrevê-la. É do *Café Müller*.⁷ É fácil imaginar, porque todos conhecem

6 Pina Bausch, bailarina e coreógrafa alemã, nascida em Solingen em 1940, faleceu em Wuppertal em 2009. Fez a sua formação na escola Folkwangschule, em Essen, cujo diretor é Kurt Jooss, um dos fundadores 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 mosquito en la piedra, ay sí, sí, sí...* (2009).

7 *Café Müller*, obra fundamental da dança-teatro, com duração de apenas 40 minutos, estreou em 20 de maio de 1978, em Wuppertal, na Alemanha, com direção e coreografia de Pina Bausch, cenário de Rolf Borzik e tendo apenas seis intérpretes: Pina Bausch, Malou Airaud, Dominique Mercy, Jan Minarik,

a Pina Bausch. O homem está em pé e a mulher vem, vem, se joga nos braços dele e ele pega. Isso é comum no balé, mas depois ela cai. E a indumentária, acho que deve ser o sapato com chumbo, faz um barulho como se caíssem pedras no chão. E ela levanta e pula de novo, e ele segura e ela cai, ele segura e ela cai. Ou seja, caio, logo existo. Ela quer dizer que tudo que de fato sou é o que eu quero jogar para você, dar para você, então, vê se aguenta. Alguma coisa assim. É uma maravilha. Em vez daquelas imagens românticas, características de balés clássicos, em que se sai dançando para cima e o bailarino segura a bailarina com uma mão só, no espetáculo da Pina Bausch não, aí a coisa simplesmente desmorona. Mas é tudo muito bonito, como tudo que ela fazia. E quando a mulher cai, ela cai como se fosse um calhau de pedras. E você, que está vendo, pensa: Morreu a pobre da mulher. E ela levanta de novo, e pula de novo. Pula elegantemente, e ele pega elegantemente. Mas, no que ele a segura, ela cai. Portanto, ela existe. E ele tem que compreender que ela existe. Enfim, é a maior expressão da existência, já que cai. Mas o valor que se pode ver nesse episódio é um sentido de humor, um sentido de crítica, de visão de nós mesmos. É a Pina Bausch dizendo à maneira dela, mas como o físico, como o Mario Novello, aqui ao meu lado: “Caio, logo existo”. É uma maravilha isso.

MARIO NOVELLO: Deixem-me esclarecer, antes de mais nada, que, embora tenha um diploma de físico, não me considero físico. Meu afastamento da física se deu quando descobri o universo. Na verdade, eu me considero cosmólogo, pois a física, na verdade, é quase uma redução da grandiosidade a que o homem pode alcançar no estudo do cosmos.

Há muito tempo meus alunos me pediram para escrever um texto que pudesse ser para eles, jovens físicos, o que, imaginem vocês, foram as *Cartas a um jovem poeta*, do Rilke,⁸ para os jovens escritores. Imaginem se um escritor como Rilke poderia ser igualado ou imitado por físicos ou por qualquer outra pessoa. Em

Nazareth Panadero e Jean Laurent Sasportes. A música era extraída de *The fairy queen* e *Dido and Aeneas*, de Henry Purcell. Essa é considerada, por um lado, uma das obras mais pessoais de Pina Bausch, pois nela retoma explicitamente experiências vivenciadas na infância, durante a Segunda Guerra Mundial e no Pós-Guerra, no restaurante de seu pai, onde se escondia sob as mesas para observar os frequentadores e suas emoções. Nela, por outro lado, a coreógrafa põe em discussão, igualmente, a própria dança, tendo dito à época: “Tudo se tornou rotina e já ninguém sabe por que está a usar certos movimentos. Tudo o que sobra é uma estranha espécie de vaidade que se afasta cada vez mais das pessoas. E eu acho que deveríamos estar cada vez mais perto do outro”. Não à toa o cineasta Federico Fellini diria que, com *Café Müller*, Pina Bausch realizaria o seu *Oito e meio*, isto é, uma espécie de lamento, uma obra de crise, mas capaz, em meio à sua autorreflexão, de redefinir o próprio campo artístico.

8 Rainer Maria Rilke (1875–1926), poeta de língua alemã do século XX, autor de *O livro das imagens* (1902), *Novos poemas* (1907–1908), *Elegias de Duíno* (1923), *Sonetos a Orfeu* (1923), *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* (1910), *Cartas a um jovem poeta* (1929), publicação póstuma, entre outras obras.

suma, eu sempre me recusei a fazer isso. Principalmente porque não acho, de fato, que seja o caso, acho que cada um de nós tem seu caminho, tem que construir a própria trajetória. Mas, depois de certa insistência por parte desses alunos, desses ex-alunos, eles conseguiram me pedir uma coisa que eu realmente achei que valia a pena tentar fazer: eles me pediram para definir quais foram os momentos cruciais que marcaram minha formação como físico. Acho que o que eles me pediram se parece bastante com o que vocês estão me pedindo para fazer aqui, na Casa de Rui Barbosa, neste depoimento. Isso sim, isso eu posso responder. Não como se eu estivesse apontando um caminho que outra pessoa devesse seguir, é claro, mas como um jeito de entender como foi que fui traçando minha própria trajetória. E, quando comecei a escrever o texto sobre isso, fui me dando conta de que eu tive uma sorte muito grande, porque tive contato, na minha formação, com quatro talvez dos maiores físicos brasileiros, quatro fundadores da física brasileira, nomes que vocês provavelmente conhecem. Hoje em dia muita gente não os conhece tão bem quanto deveria, mas vocês, aqui reunidos hoje, certamente devem conhecê-los.

Esses quatro grandes físicos a que estou me referindo são César Lattes,⁹ José Leite Lopes,¹⁰ Jayme Tiomno¹¹ e Mário Schenberg.¹² Essas quatro pessoas foram

9 Cesare Mansueto Giulio Lattes (1924–2005), físico brasileiro, codescobridor do méson pi, dado fundamental para o desenvolvimento da física atômica. Embora fosse o principal pesquisador e primeiro autor do artigo que descreve o méson pi, apenas Cecil Powell foi agraciado com o Prêmio Nobel de Física em 1950, negligência ou escolha política do Comitê do Nobel criticada por muitos até hoje.

10 José Leite Lopes (1918–2006) foi um cientista brasileiro de renome internacional, único físico brasileiro detentor do Unesco Science Prize, especializado em teoria quântica de campos e física de partículas. Combateu a ditadura e foi responsável pela criação de importantes instituições de pesquisa. Foi um dos grandes articuladores políticos da fundação do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas (CBPF), criado em 1949. Além disso, participou de articulações para fundar a Comissão Nacional de Energia Nuclear (Cnen), o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e a Financiadora de Estudos e Projetos (Finep). Foi presidente da Sociedade Brasileira de Física (SBF) de 1967 a 1971.

11 Jayme Tiomno (1920–2011) foi um físico nuclear brasileiro. Era membro da Academia Brasileira de Ciências e considerado um dos principais cientistas do país. Contemporâneo da geração de outros brilhantes físicos brasileiros, como César Lattes, José Leite Lopes, Mário Alves Guimarães, Oscar Sala, Marcelo Damy de Souza Santos, atuou especialmente no estudo de partículas elementares. Em 1948, foi para a Universidade de Princeton estudar com o renomado físico John Archibald Wheeler e ali conviveu com os maiores físicos do seu tempo, inclusive Albert Einstein, até voltar ao Brasil em 1950. Juntamente com César Lattes e José Leite Lopes, fundou o Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, onde foi professor titular.

12 Mário Schenberg (1914–1990), físico, político e crítico de arte, considerado um dos maiores físicos teóricos brasileiros, com estudos nas áreas de termodinâmica, mecânica quântica, mecânica estatística, relatividade geral, astrofísica e matemática. Trabalhou com José Leite Lopes e César Lattes e foi assistente do físico ucraniano naturalizado italiano Gleb Wataghin. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Física de 1979 a 1981 e diretor do Departamento de Física da Universidade de São Paulo

fundamentais para mim, de 1963 até 1969, desde quando entrei para a faculdade, e mesmo um pouco antes disso, até o momento em que tive que sair do país porque havia uma ditadura militar no Brasil. Leite Lopes e Tiomno, nessa época, colocaram os jovens que estavam começando a carreira na área para fazer doutorado fora. E eu saí daqui como um físico de partículas elementares, que hoje em dia se diria física de altas energias, e, quando voltei, depois de alguns anos em Genebra, na Suíça, por razões que vou explicar mais adiante, eu me tornei um cosmólogo.

Então, voltamos a essa distinção. E volto a lançar a pergunta com que iniciei este depoimento: qual é a distinção entre um físico e um cosmólogo? Primeiro, há certa arrogância. Os físicos são muito arrogantes, nós todos sabemos disso. Mas há uma arrogância que transcende qualquer outra, que é imaginar que a física descoberta na Terra, e eventualmente em sua vizinhança, vale para o universo inteiro. Ora, a Terra, o Sol, nós todos estamos num sistema de estrelas que constitui nossa Via Láctea, contendo centenas de bilhões de estrelas. Ou seja, o que chamamos uma galáxia. No nosso horizonte observável, existem centenas de bilhões de galáxias. Então, essa é a estrutura. Chega a ser de uma ingenuidade e de uma arrogância muito grandes imaginar que a física descoberta na Terra seja válida para toda essa região. Como sistemática de trabalho, é óbvio que você deve começar imaginando que sim. Se não, você não poderia ter conhecimento algum. É assim que funciona a ciência. Ela chega, descobre uma lei e tenta generalizar ou aplicar aquela lei para todas as circunstâncias, até que, em algum momento, alguma circunstância sugira que aquela lei deve ser alterada, mudada, ou que deva ser limitada a sua aplicação. Na cosmologia, a questão não era só essa, não se trata só disso. Há uma questão muito mais fundamental. Porque a cosmologia tenta hoje refazer as questões que já foram colocadas, e curiosamente nós voltamos lá às questões colocadas por aqueles que começaram esse caminho da ciência de pensar o universo. Eles não queriam somente saber por que os corpos caem, queriam muito mais do que isso. Eles queriam, na verdade, produzir o homem universal. Com o desenvolvimento da técnica, isso foi se perdendo e, com o capitalismo moderno, isso acabou. E, provavelmente, enquanto o capitalismo durar, e parece que não vai ser amanhã que vai acabar, essa pretensão humanista universal desapareceu completamente. O que é uma pena, porque isso transformava os físicos também em filósofos, poetas, certamente em arquitetos, e os ligava a outros

de 1953 a 1961. Teve também ativa participação política, sendo eleito duas vezes deputado estadual de São Paulo. Ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), foi cassado e preso mais de uma vez pela ditadura militar brasileira.

setores do conhecimento. Isso não significa que esse setor do conhecimento não tenha contatos íntimos, ou que se espelhe, ou, eu diria, até mesmo que se misture com esses outros saberes. Mas isso se perdeu. Porque a cosmologia, como qualquer outra área científica hoje, está cada vez mais enfatizando a técnica. A técnica passou a ser, na verdade, a coisa mais crucial. E o que a técnica tem a dizer é, na verdade, muito pobre.

Não quero transformar este depoimento, depois do belíssimo otimismo do Paulo, em negatividade. Mas, na verdade, não vejo muita possibilidade com relação ao desenvolvimento do conhecimento humano nesse sistema capitalista em que a gente vive. Em suma, voltando à história da cosmologia, a cosmologia criou questões e, na verdade, retomou questões que os primeiros físicos criaram e que a ciência física, exatamente para servir ao capitalismo, deixou de lado, como se elas fossem irrelevantes. Ou fossem questões que não eram para ser privilegiadas, porque se desviariam dos objetivos cruciais da ciência, que seriam a técnica e a produção de tecnologias, que é do que nós vivemos hoje o tempo todo.

Que questões são essas, então, que os cosmólogos tentaram refazer e retomar? São questões em que qualquer um de nós pensaria. Paulo Mendes da Rocha já tocou agora mesmo em várias delas, que deveriam ser os temas do cotidiano de um cientista, e não são. Por exemplo, Paulo disse: de onde vem isso? Essa é a questão crucial. A física, nos anos 1980 ou, na verdade, um pouquinho antes disso, escondeu esse problema de uma maneira que eu diria bela, belíssima, mas triste demais também. E qual foi o esconderijo que encontraram? O esconderijo foi a identificação do começo do mundo com o famoso Big Bang, que todos vocês devem conhecer, como se ele fosse o começo de tudo que existe há uns poucos bilhões de anos, começo que estaria para todo o sempre fora da capacidade de conhecimento racional do homem. E por que estaria fora da nossa capacidade de conhecimento racional? Por uma razão muito simples: porque esse Big Bang, esse começo de tudo, estaria ligado ao fato de que o universo teria se reduzido infinitamente.

Se eu ando para trás no tempo em direção a um ponto, quase um ponto geométrico onde tudo estaria concentrado, esse ponto teria quantidades infinitas, energia infinita, temperaturas infinitas, campo infinito. Mas a física não trata de infinito, a física tem horror ao infinito, tem um horror metafísico ao infinito. E isso por várias razões. A razão mais simples é que não se pode medir o infinito. E a física é a ciência que supostamente mede, o que faz uma contrapartida com a cosmologia. Na cosmologia, não há experiência, na cosmologia se fazem observações, e a razão é óbvia: porque você não pode repetir o universo. O universo é único, é dado. Ao contrário, as experiências que foram feitas ao longo da história

da ciência moderna, ou da antiga, sugerem que você pode repetir essa experiência em qualquer circunstância, para então saber se aquela experiência tem realmente aquela explicação. Ora, o universo é observável, mas nós não realizamos experiências no universo. Essa foi uma das questões que os físicos sabiam que iriam criar dificuldades. Por que criar dificuldades? Isso porque, embutida lá no nosso código genético, existe a ideia de criação do mundo, e não é à toa que todas as civilizações ao longo da história humana tiveram esse mito. Não existe nenhuma civilização estável que não tenha tido seu mito cosmogônico de criação. Todas criaram um mito de criação. O Big Bang seria, então, o mito cosmogônico da criação científica do século XX. Mas, na verdade, isso nada mais é do que um modo de abandonar o problema. Ou seja, se o Big Bang é realmente o começo de tudo que existe, o universo é irracional na sua parte mais importante, que é aquela que diz respeito ao começo de tudo que existe.

Outras questões começaram a aparecer na física que igualmente colocavam fronteiras que, segundo os físicos, não deveriam ter sido ultrapassadas. Algumas delas são técnicas, e não vale a pena discutir aqui. Outras são mais gerais.

Por exemplo, em 1949, Gödel¹³ fez uma homenagem, inusitada eu diria, ao Einstein.¹⁴ Inusitada pelo seguinte: sabemos que Einstein criou uma teoria da gravitação, em 1915, em substituição à teoria de Newton.¹⁵ Na verdade, ele não provou que Newton estava errado, de jeito nenhum. Nenhuma teoria prova que a anterior estava errada, ela simplesmente limita o alcance da teoria anterior.

13 Kurt Friedrich Gödel (1906–1978), matemático austríaco, naturalizado norte-americano, cujo trabalho mais conhecido é o teorema da incompletude, no qual afirma que qualquer sistema axiomático suficiente para incluir a aritmética dos números inteiros não pode ser simultaneamente completo e consistente. E que, portanto, se um sistema é (auto)consistente, haverá proposições que não serão passíveis de comprovação ou de negação por ele; e, se o sistema for completo, então ele não poderá validar a si mesmo – e será inconsistente. No final da década de 1940, demonstrou a existência da solução paradoxal das equações de campo da teoria geral da relatividade de Albert Einstein e, continuando seus trabalhos em lógica, publicou um estudo sobre a consistência do axioma da escolha e da hipótese do *continuum* em relação aos axiomas da teoria dos conjuntos, estudo fundamental para a matemática moderna.

14 Albert Einstein (1879–1955), físico alemão, responsável pelo desenvolvimento da teoria da relatividade geral e pela descoberta da lei do efeito fotoelétrico, fundamental no estabelecimento da teoria quântica, pilares da física moderna.

15 Isaac Newton (1643–1727), físico, matemático, astrônomo, filósofo natural inglês, autor dos *Princípios matemáticos da filosofia natural* (1687), obra que descreve a lei da gravitação universal e as três leis que fundamentaram a mecânica clássica. Foi o primeiro cientista a demonstrar que os movimentos de objetos, na Terra ou em outros corpos celestes, são governados por idêntico conjunto de leis naturais. Entre outros estudos, Newton dedicou-se à construção do primeiro telescópio refletor operacional, desenvolveu uma teoria das cores e uma lei empírica de resfriamento, assim como estudou a velocidade do som.

Foi o que Einstein fez. E Gödel produziu, nessa homenagem, uma situação compatível com a teoria que Einstein tinha feito, com uma violação explícita do que chamamos causalidade. Mas não a causalidade local: uma causalidade global. E de novo nos deparamos com uma distinção entre a física e a cosmologia. Gödel fez uma demonstração de que essa causalidade local poderia não ser verdadeira globalmente, no universo. Ele mostrou que é possível, devido ao processo gravitacional, que essas curvas, esses caminhos que qualquer coisa que existe – observadores, partículas, corpos materiais, energia – percorre, podem ter um fechamento no espaço e no tempo. Ou seja, a imagem mental de uma linha reta, indefinidamente separando passado e futuro, pode não ser verdade, segundo essa interpretação. Então, alguns físicos ingleses chegaram a produzir um axioma da física negando que esses caminhos que Gödel construiu (digamos, teoricamente) possam existir no nosso universo. A razão que eles deram, tipicamente inglesa, é que você não vê muitos turistas que vieram do futuro aqui na Terra. Eu não sei por que eles não vêm até aqui, não sei por quê. Mas essa é outra questão que prova perfeitamente bem que a física local tem uma causalidade bem determinada, e que não se identifica com a estrutura causal do universo. O universo é outra estrutura, bem mais complexa e que não é simplesmente uma justaposição de eventos locais para o nível global.

Queria voltar aos quatro físicos de que falei a princípio. Eram todos eles físicos chamados de partículas elementares. César Lattes foi aquele que inventou, criou e permitiu acontecer a física moderna. Não ganhou o Prêmio Nobel porque era brasileiro, isso é óbvio. Tiomno descobriu uma partícula chamada méson (K') que tem propriedades fantásticas. Leite Lopes tinha previsto uma partícula fundamental, isso ainda em 1958. E quando, na década de 1960, o Prêmio Nobel foi dado a Salam,¹⁶ Weinberg¹⁷ & Cia. – pela unificação das forças eletromagnéticas e fracas – pelo menos Weinberg se viu obrigado a citar José Leite Lopes em seu discurso de recebimento do Prêmio Nobel. Mas ele citou vagamente, muito vagamente, o artigo do Leite. A comunidade brasileira nunca deu importância a esse artigo de importância crucial. E por fim

16 Abdus Salam (1926–1996), físico paquistanês, pesquisador do International Centre for Theoretical Physics, em Trieste, Itália, e do Imperial College (em Londres), que recebeu o Prêmio Nobel de Física, em 1979, por seu trabalho ligado à teoria unificada das interações fracas e eletromagnéticas entre partículas elementares.

17 Steven Weinberg, físico norte-americano, nascido em 1933. Ganhador do Nobel de Física de 1979, em conjunto com Abdus Salam e Sheldon Glashow, pelo trabalho de unificação de duas forças fundamentais da natureza – o eletromagnetismo e a força fraca. Autor, entre outras obras, de *Gravitation and cosmology: principles and applications of the General Theory of Relativity* (1972), *Os primeiros três minutos* (1977), estudo sobre o Big Bang, e *The discovery of subatomic particles* (1983).

devemos lembrar que Mário Schenberg fez coisas maravilhosas com relação à microfísica, sobre as quais não vou entrar em detalhes agora. Eu só queria dizer que foram essas as pessoas que formaram meu caminho.

Mas, em certo momento de minha carreira, me dei conta de que a ideia de que se deveria elaborar uma descrição do universo a partir de estruturas elementares podia não ter realmente um suporte metafísico maior. Nem sequer a oposição a isso. Como aceitar a ideia arrogante e desprovida de sustentação de que o universo foi “criado”, entre aspas, para permitir no futuro a existência de homens. Isso é uma teoria física baseada em um princípio antrópico e dezenas de pessoas trabalham ativamente nisto. Isso não é brincadeira, embora do ponto de vista filosófico possa parecer até uma situação ridícula. Mas, em suma, logo me dei conta de que o estudo das partículas elementares não seria a solução do problema. E que, na verdade, deveria haver um compromisso maior entre configurações locais e globais. E era a cosmologia que estava, que está tentando orquestrar isso.

O *turning point* da minha saída da física para entrar na cosmologia aconteceu em 1972, na Córsega, onde surgiu a primeira escola de cosmologia moderna. E o que me espantou ali, na época, foi a ausência total de físicos da União Soviética. Eu me perguntava por que isso. Tinha lido vários artigos importantes deles e estranhei muito a princípio. Mas só entendi mesmo muito tempo depois. Os físicos russos, vivendo num lugar como a União Soviética, onde não se tinha liberdade total e absoluta, tinham, no entanto, as ideias mais fantásticas possíveis em cosmologia. Não se prendiam às amarras de seus colegas europeus e americanos, que viviam, ao contrário, em situação de maior liberdade política. E isso me intrigou. Mas, de qualquer maneira, isso abriu um caminho para mim, um caminho que era aquele no qual os soviéticos trabalhavam, isto é, no qual produziram o que eu chamo hoje de uma cosmologia aberta. Ou seja, uma cosmologia na qual você pode negociar com as observações, soluções que estão totalmente fora daquilo que um físico chamaria de as leis da física.

César Lattes, nos últimos dez anos da vida dele, se voltou para a questão do universo. O problema foi que ele fez umas brincadeiras, talvez de mau gosto, criticando violentamente, na verdade, furiosamente, Einstein. Na época, fui chamado a discutir as declarações dele, porque eu era supostamente um especialista na questão, e queriam discutir se o Lattes tinha razão ou não, independentemente da grosseria que ele estava fazendo com Einstein. Jayme Tiomno também foi. Mas eu achei que não era essa a questão. A história era outra, a história tinha outra origem. E, na verdade, passava pelo fato de que o que é importante não são as pessoas, são as ideias. Isso sim. E o endeusamento de Einstein chocava o Lattes. Ele talvez tenha sido o físico brasileiro mais importante, mais

reconhecido internacionalmente, porque fez uma descoberta crucial, que deu origem à física moderna, das partículas elementares. E, ainda assim, ele mesmo não considerava isso crucial. Por quê? Ele achava que isso era pouco. E eu me entusiasmava, quando ficávamos conversando, nessa época, nos últimos anos da vida dele, porque ele passava exatamente a ideia de que isso não era importante, que o importante, na verdade, é continuar, e continuar, e continuar.

Ou seja, a ideia de que há um oceano de questões abertas lá fora no universo e isso faz a gente voltar à questão crucial, que foi, afinal de contas, exatamente contra isso que os físicos sempre se pautaram, retirar o homem do foco. A questão das leis da física não envolve o homem, não tem nada a ver com o fato de que mecânica quântica envolve a interação daquilo que é observado com a técnica com que se observa. Isso é outra história, isso é uma questão técnica. Na verdade, o que a cosmologia está fazendo, ou pelo menos assim eu penso, é tentar recolocar o homem em foco na questão do universo. Ou seja, está tentando encontrar de novo as questões cruciais que lá no século XV originaram essa caminhada dos cientistas até hoje. É difícil, é muito difícil realizar isso no dia a dia, eu diria, porque vivemos numa sociedade que não valoriza isso, a não ser em seus aspectos formais. Mas não valoriza isso verdadeiramente, eu diria: pensar da maneira como o Lattes e vários dos cientistas soviéticos daquela época pensavam o universo, recolocando talvez o homem de maneira um pouco mais grandiosa.

Voltando lá atrás, a uma interação, aos amigos da filosofia, aos amigos do saber lá atrás. Os físicos não são amigos dos filósofos, eles são concorrentes. Mas concorrência não quer dizer inimizade. Essa interação praticamente desapareceu nos últimos cem anos, que foram exatamente os anos de progresso fantástico da ciência técnica. A cosmologia está querendo colocar de volta o homem como a peça mais importante. Não importância cósmica, isso não tem relevância, mas como a interação mais importante para compreender realmente o nosso universo. E aí eu queria voltar à referência do Paulo ao “caio, logo existo”, porque, no fundo, no fundo mesmo, parece que a gravitação, que é a força que a gente conhece desde sempre, é, na verdade, a responsável por estruturar o nosso universo. E isso se deve exatamente ao fato de que a gravitação é universal, ou seja, não existe nada no mundo que não sinta a interação gravitacional. Daí o “caio, logo existo”. Porque não há partícula alguma, não há energia alguma, não há nenhum corpo no mundo que não interaja gravitacionalmente, o que não acontece com as outras interações. Paro por aqui, então, para que a conversa possa continuar a partir das perguntas que forem surgindo para mim e para o Paulo.

Debate

LUIZ ALBERTO OLIVEIRA: Enorme alegria e alta dosagem de mestria que eu pessoalmente encontro aqui. Eu me sinto emocionado de poder me dirigir a vocês. Posso fazer duas perguntas? Eu tive o privilégio de trabalhar com o professor Mario Novello há mais anos do que talvez vocês possam imaginar. E tive a oportunidade de travar também com o Paulo Mendes da Rocha um diálogo intercalado (pelo Mario, pela Bia Lessa¹⁸ e pela Maria Borba¹⁹), que, para mim, foi muito iluminador.

Começo me dirigindo ao Mario. Você comentou, Mario, na sua fala inicial, as relações entre a ciência, a física, a cosmologia, a filosofia. Gostaria de sugerir que levássemos em conta, então, dois enunciados de duas personalidades fundamentais do século XX. O primeiro deles vem de um dos quicá maiores filósofos do século passado, Martin Heidegger,²⁰ que afirmou, certa vez, em declaração que se tornaria célebre (e que cito aqui, tirando de contexto), que a ciência não pensa. Afirmção dois, de Stephen Hawking,²¹ um dos nossos

18 Beatriz Ferreira Lessa, curadora e diretora de teatro, cinema, óperas e shows, brasileira, nascida em São Paulo em 1958, que tem realizado trabalhos marcantes em suas diversas áreas de atuação, cuja formação, sobretudo independente, teve passagens pelo Tablado, no Rio de Janeiro, e dois anos de estudos com Antunes Filho, em São Paulo. Dirigiu, entre outras peças, adaptações de *Orlando*, de Virginia Woolf; *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos; *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado; *Viagem ao centro da Terra*, de Júlio Verne; *O homem sem qualidades*, de Robert Musil; *Cena da origem*, de Haroldo de Campos, além de encenações de *Medeia*, *As três irmãs*, *Casa de bonecas*, e de uma reflexão sobre as *Formas breves*, tendo como parceira a filha Maria Borba. Ao lado do ator e músico Dany Roland, dirigiu os filmes *Crede-mi* (baseado em *O eleito*, de Thomas Mann), em 1997, e *Então, morri* (2016). Na sua trajetória curatorial incluem-se exposições como “Brasileiro que nem eu. Que nem quem?”, na Faap, em São Paulo, o Pavilhão do Brasil na EXPO 2000 em Hanôver (Exposição Universal), o módulo Barroco da “Mostra do redescobrimento do Brasil”, a exposição “Claro e explícito”, no Itaú Cultural, a exposição “Grande sertão: veredas”, a partir do livro de Guimarães Rosa, com a qual foi inaugurado o Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, além do projeto do primeiro museu oral brasileiro, em Paraty, e do Paço do Frevo, inaugurado em Recife, em 2014. No âmbito da música popular brasileira, dirigiu shows de Maria Bethânia, Gal Costa, Ana Carolina, Margareth Menezes, Vanessa da Matta, entre outros artistas.

19 Maria Borba, artista, com formação e mestrado em física, doutoranda em letras na PUC-Rio, codiretora de *Formas breves*, ao lado de Bia Lessa, roteirista e diretora do espetáculo multimídia *Os astronautas* (2011), organizadora, com Natasha Felizi e João Paulo Reys, do livro *Brasil em movimento: reflexões a partir dos protestos de junho*, publicado pela Editora Rocco em 2013.

20 Sobre Martin Heidegger, ver nota 78, p. 299.

21 Stephen William Hawking (1942) é um físico teórico e cosmólogo britânico, voltado para estudos de termodinâmica, relatividade, cosmologia teórica e gravidade quântica. Em 1971, em colaboração com Roger Penrose, provou o primeiro de muitos teoremas de singularidade, que fornecem um conjunto de condições suficientes para a existência de uma singularidade no espaço-tempo. Hawking também sugeriu que, após o Big Bang, primordiais ou miniburacos negros foram formados. Com Bardeen e

amigos ingleses, que falou que “a filosofia está morta”. Disse que a filosofia não teria mais nada a dizer que interessasse. Então, nesse ambiente, é difícil imaginar o tipo de diálogo que você está sugerindo. Mas eu queria provocar você, sugerindo uma pergunta e uma questão de fato filosófica. No conhecimento, você pode identificar duas tendências. Uma tendência de unificação, de redução da diversidade a uma unidade profunda. E, ao contrário, você pode ter uma tendência para a multiplicação, para a afirmação de uma diversidade cada vez mais ampla. Qual seria, a seu ver, a diretriz que a filosofia provavelmente vai seguir daqui para a frente? A filosofia não – a cosmologia. Esse foi um ato falho meu. Repetindo, então: Que diretriz você acha que a cosmologia vai seguir daqui para frente.

MARIO NOVELLO: Luiz, você sabe muito bem que nós somos minoria. Não sei se foi você ou se foram aqueles meus antigos alunos, mas eu me lembro que um dia me levaram a uma aula maravilhosa do Cláudio Ulpiano,²² que dava aula de filosofia lá na Praça São Salvador, aqui no Rio de Janeiro. Mas, na verdade, nesse sistema capitalista em que a gente vive, eu não tenho a menor dúvida de que é a visão tecnicista que vai, eu não diria ganhar, mas que vai dominar durante muito tempo essa nossa estrutura. Pegando um gancho na questão que você colocou, podíamos pensá-la em relação ao microcosmo, ao macrocosmo. Em suma, podíamos pensar, por exemplo, no Lautman,²³ que era matemático e montou um cenário no qual as relações locais e as relações globais são autointerativas. Quer dizer, na verdade, nem é o microcosmo, como pensavam os meus quatro físicos lá atrás, que vai compor o universo. Nem é a partir do universo, como pensavam os cosmólogos do começo do século XX, que se devia tentar entender a situação da microfísica. Trata-se de uma estrutura unificada,

Carter, propôs as quatro leis da mecânica de buraco negro, e em 1974 calculou que buracos negros deveriam, termicamente, criar ou emitir partículas subatômicas. Autor de *Uma breve história do tempo* (1982–1984), *O universo numa casca de noz* (2001), *Uma nova história do tempo* (2005, versão atualizada), *God created the integers* (2006). É diretor de pesquisa do Departamento de Matemática Aplicada e Física Teórica e fundador do Centro de Cosmologia Teórica da Universidade de Cambridge, no Reino Unido.

- 22 Cláudio Ulpiano Santos Nogueira Itagiba (1932–1999) filósofo e professor brasileiro, nascido em Macaé, cidade do norte fluminense, especialista no pensamento dos estoicos, em Espinosa, Bergson e Deleuze, que lecionou na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e na Universidade Federal Fluminense e, a partir de 1980, organizou grupos de estudo independentes e frequentados não só por estudantes de filosofia, mas também por cientistas, músicos, artistas e gente de todo tipo.
- 23 Albert Lautman (1908–1944), filósofo e matemático francês, morto pelos alemães durante a Segunda Guerra Mundial, cujo pensamento teria como aspectos nucleares o conceito de estrutura matemática e a ideia de uma unidade essencial subjacente à multiplicidade aparente das disciplinas matemáticas. Seus principais estudos seriam reunidos no volume *Matemáticas, ideias e o real físico* (Paris: Vrin, 2006).

uma unidade. Ou seja, o que eu estou querendo dizer é que o universo é solidário. Essa é que é a questão. A palavra crucial é essa. Ou seja, não é no sentido de que o que está acontecendo aqui está influenciando o outro sistema galáctico. É uma questão um pouco mais profunda do que isso. Há uma solidariedade das partes, e obviamente, se você me perguntar – “como você prova isso?” –, eu não consigo provar. É uma questão simplesmente de ponto de partida. Há uma solidariedade entre o microcosmo e o macrocosmo. Porque se você acredita na solidariedade, então uns e outros passam a ser facilmente compreensíveis. Você compreende o que está acontecendo. É essa solidariedade *lato sensu* que o universo parece estar demonstrando. É aí que eu faço, digamos, minha ideologia da cosmologia. Não sei se respondi à sua pergunta.

LUIZ ALBERTO OLIVEIRA: Agora faço a pergunta para o Paulo. Uma vez, estávamos conversando e eu apresentei para a Maria Borba e para você o projeto do Museu do Amanhã, e você teve uma reação genial e falou: “Eu não acredito em Museu do Amanhã”. Foi a coisa mais incrível que você podia ter dito.

PAULO MENDES DA ROCHA: Eu não lembro.

LUIZ ALBERTO OLIVEIRA: Eu lembro. E aí você me disse uma coisa que foi a mais concisa e profunda síntese sobre o que é a cidade, que eu jamais vi em qualquer lugar. Você disse apenas isso: “Cidade é o lugar para se conversar”. Eu achei uma extraordinária definição de arquitetura e urbanismo, em função disso que é o humano, que é o próprio homem. Eu queria recordar essa sua síntese e pedir que você falasse sobre ela.

PAULO MENDES DA ROCHA: Você explicou por quê. Ao relembrar, você, de certa forma, respondeu. Mas comentei aqui aquela ideia da força pedagógica de quem diz uma coisa e obriga você a contar para o outro. Essa coisa passa a ser, assim, mais do que aquele que a disse pretendia. E essa é uma relação mais ou menos com o micro e o macro. O que nós esquecemos, até por vício, ou por gozo, uma visão talvez erótica de maus hábitos, pois você pode começar a alimentar a conversa e ela degenerar, como qualquer conversa de botequim. A essência da questão é que nós nos colocamos sempre como quem tem que explicar as coisas e compreendê-las. Se você partir do princípio de que não tem que compreender coisa nenhuma, de que o que tem é que ver qual é o seu projeto dentro desse sistema em que inexoravelmente estamos envolvidos, aí a coisa muda completamente de figura. Não é necessário que tenhamos um fim. Por exemplo, quando se comenta se há otimismo, não vejo razão para você se preocupar se é otimista ou pessimista. O que há é o que se chama condição humana. Inclusive porque a vida é breve. Portanto, o que chamamos de humano não tem nada a ver com nenhum de nós. Essa é a graça de podermos nos abraçar e nos beijar enquanto é tempo. Porque não somos nós, é a condição humana no universo. Com o

interesse que você possa ter pelo neutrino, por exemplo, eu nunca ouvi falar que um neutrino possa mudar de ideia, mesmo que ele possa ter massa. Não é bem uma ideia dele, é uma circunstância para ele, eu imagino. Eu imagino que essa é uma condição do neutrino, da física, que é inexorável. Nós não, nós mudamos, podemos mudar de ideia. Nós podemos projetar, imaginamos, por tudo que sabemos. Entra a filosofia aí. Fazer para nós mesmos um projeto. Que pode ser tão efêmero, como já foi efêmero algum outro evento da cosmologia. Estrelas que não existem mais e você está vendo, etc., etc. Então, essa perspectiva é o que se chama de *anima*, o que anima a vida. Você não está vivo por uma questão biológica. A questão biológica ajuda, mas não é biológico. A ideia de desejo é tão fantástica quanto a ideia de átomo ou de campo magnético. O que é a cogitação, como isso começou. Eu não posso me estribar na filosofia, acho que seria uma chatice, mas acho também que não se deve abandonar. Nem existe física, isso é impossível, não existe nenhuma forma de conhecimento sem esse *cogito*, que está cheio de asneiras, mas, lá nos interstícios, tem tudo que sempre cogitamos sobre as coisas. Por que continuar, o que é que nos anima? E creio que foi por isso que mencionei filósofos. Não se trata de ser otimista nem nada disso. Mas de alimentar a vida que possa existir, seja o que for que venha a ser no tempo. A nossa existência, homens, humanos, para sempre no universo. Por que não? Esse veículo, essa sonda Curiosity,²⁴ que está no solo de Marte desde 2012 e que, quatro anos após seu lançamento, continua enviando informações, descobriu, por exemplo, gás metano saindo de um buraco, o que pode indicar a possibilidade de alguma forma de vida. De qualquer modo, outra questão, aí sim, que afeta o nosso dia a dia, é a questão política. Você não pode decidir, se não vai encontrar nenhum apoio. Porque o fundamental, e o que está acontecendo hoje no mundo, é um grande desastre de origem política, de decisão mais para esse lado do que para aquele... E você mencionou, Mario, a União Soviética, foi muito interessante aquela observação, muito sutil. Na essência, o que você mencionou é que a liberdade não é feita dessa liberdade estúpida que estamos alimentando. Não é essa a liberdade, é uma liberdade total, a ciência é a ciência, a especulação é a especulação. E a questão política está na essência das atividades humanas. Uma das grandes questões para considerar do ponto de vista filosófico, no âmbito da física, da ciência, é que é um processo coletivo. Aliás, essa é uma ideia sua, acho que li um artigo seu recentemente que trata disso. É um processo coletivo. Quando os americanos disseram “Vamos à Lua” e fincaram a

24 Em 26 de novembro de 2011, a Nasa lançou em direção a Marte a Sonda Mars Science Laboratory, levando um veículo explorador denominado Curiosity. Em 6 de agosto de 2012, o veículo realizou um pouso perfeito na superfície de Marte (na Cratera Gale), iniciando uma longa jornada de coleta de amostras e análises físico-químicas.

bandeira, como fincaram em Hiroshima, os russos fizeram um laboratório orbital que está lá até hoje, e foi chamado de MIR.²⁵ Quer dizer, há uma liberdade que é outra liberdade, uma liberdade altamente desejada, não é dada antes. Não é uma liberdade que você possa receber embrulhada como um presente: “Olha quanta liberdade”. É a liberdade fundamental de se poder dizer que a lua é uma bobagem, já deu para ver. Pode ir lá, mas não interessa, então, vamos fazer uma estação orbital, vamos chamar de MIR e ela é para todo mundo. Até brasileiro já foi lá, é uma verdadeira maravilha. Portanto a política é fundamental. O que nós chamamos a condição humana, é nela que podemos trabalhar mais energeticamente, inclusive no prazo curto da nossa vida. E é fundamentalmente no plano político que tínhamos que lutar.

RONALDO BRITO: Eu queria começar tratando de um problema de vocabulário, pois o que acho peculiar na arquitetura do Paulo é a afirmação da técnica como poética. Então, num mundo que a gente tem toda razão de criticar, com toda a razão instrumental que o rege, que o Mario acaba de destacar e criticar, neste mundo, no entanto, o Paulo não é um arquiteto da estética. Pelo menos não no sentido edulcorado da palavra estética. Ele é um arquiteto da técnica, no sentido da *poiesis*, no sentido da técnica grega, do fazer. A questão é uma visada poética no instrumento, na operação. Então, arquitetura não é aquilo que se acresce a uma operação da engenharia. A própria operação já vem substantiada por uma visão poética, que é inerente à técnica. Acho que essa, ao menos é o que me parece, é uma visão não instrumental do instrumento, é uma visão poética do instrumento. E poética aí no sentido de *poiesis*, do fazer. O arquiteto, então, é um engenheiro consciente de que construir é poesia. Construir é fazer alguma coisa, é algo que não existia antes e passa a existir. Então, é isso, é algo que está na própria operação, na própria engenharia. O arquiteto é aquele que acrescenta o aspecto do belo, ou que acrescenta um pensamento, ou é aquele que descobre na própria operação, na raiz da própria operação, a sua beleza.

PAULO MENDES DA ROCHA: Está muito bom e eu concordo plenamente com o que você disse.

RONALDO BRITO: Então fala sobre isso.

25 Desde 1982, os soviéticos dispunham de uma estação orbital, a Saliut 7, que abrigava sete astronautas. Em 1986, houve o lançamento da Estação MIR, o projeto espacial mais avançado da época, um complexo orbital tripulado permanentemente e operando com módulos ocupados por laboratórios dedicados às pesquisas astronáuticas e biocientíficas. As transformações políticas e econômicas ocorridas na União Soviética reduziram os investimentos na manutenção dos equipamentos e, em 1998, o governo russo iniciou um processo de extinção gradativa do projeto, até que, no dia 29 de março de 2001, a MIR foi finalmente destruída, dando-se fim, desse modo, ao primeiro complexo orbital construído pelo homem.

PAULO MENDES DA ROCHA: Foi você que falou em poesia e eu gostaria muito que fosse assim, porque é um feito extraordinário você, na sua ação, ou em alguma coisa que faça, conseguir impregnar aquilo de um ingrediente que se pudesse chamar de poético, que fosse um vetor de convocação, de sedução, digamos. Portanto, isso está, no fundo, na dimensão de uma visão erótica da vida. Isso tudo me parece fundamental. É para a arquitetura, ou também para o escritor, podia ser para o bailarino, para a dançarina, afinal de contas, assim como a dança é uma exibição de alta técnica, há, nessas áreas, a exibição justamente da capacidade de êxito da técnica. Nada mais fundamental, aliás, para a ideia de dança, principalmente no balé clássico, do que a força da gravidade, pois, se não houvesse a força da gravidade, qualquer Pavlova²⁶ já teria entrado em órbita com algum pinote. Ao contrário, é a contradição que produz a possibilidade daqueles movimentos fantásticos. Daí a beleza do episódio da Pina Bausch, no *Café Müller*, em que a bailarina desmorona. Ou seja, a essência da minha opinião a respeito dessa poética de que eu desejaria ser capaz, e que pode aparecer na arquitetura, na transformação que nela se opera da natureza para altos desígnios do gênero humano, é que se possam exibir os novos recursos, o desenvolvimento da técnica e da tecnologia. Essa poética, na sua essência, é a capacidade de exibir o êxito da técnica. É claro que, numa construção, muitas vezes o que você gostaria de fazer não pode. Aí sim, voltamos de novo à política, só encomendam besteira para você, a cidade é um desastre, etc. Isso é política pura. Em meio a essas contradições, no entanto, você procura exibir o êxito da técnica como capacidade de dizer, de maneira nítida, clara, a mais nítida, a mais clara possível, aquilo que você está querendo dizer. Uma exibição do êxito da técnica – isso está presente em tudo que fazemos, enfim, seja dançar, seja escrever, seja construir.

RONALDO BRITO: Paulo, você gostaria de projetar alguma imagem de trabalhos seus?

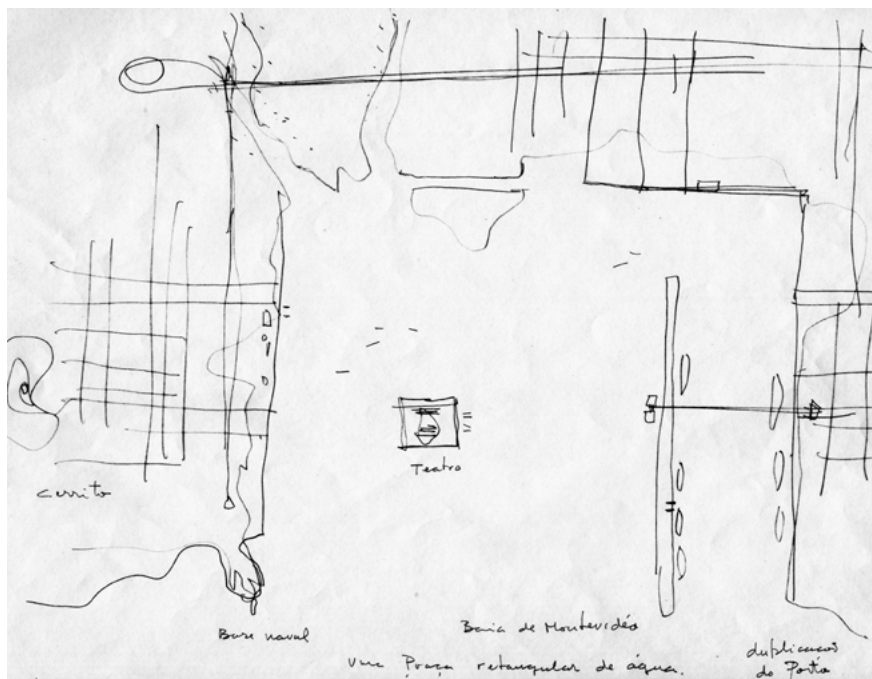
PAULO MENDES DA ROCHA: Vocês acham que vale a pena?

TODOS: Vale!

PAULO MENDES DA ROCHA: Como eu falei tanto em natureza, em fenomenologia da natureza, etc., etc., gostaria de mostrar duas ou três imagens, mas pode ser até uma só. Basta uma. É uma imagem que vocês já conhecem, que já foi muito publicada, mas que talvez seja exemplar desse tipo de raciocínio. Gostaria de

26 Anna Pavlova Matjeweja (1881–1931), grande bailarina russa, atuou como primeira-solista no Teatro Imperial de São Petersburgo. Já como primeira bailarina, em 1905, o seu desempenho em *O lago dos cisnes* a imortalizaria. Em 1914, atuou pela última vez na Rússia. E fez parte, em seguida, dos Ballets Russes, companhia criada por Sergei Diaghilev em Paris, com bailarinos de São Petersburgo e Moscou.

falar um pouco sobre a circunstância em que se produziu meu projeto para a reconfiguração da baía de Montevideu. Eu fui convocado para um encontro na Universidade de Montevideu, no contexto de um seminário internacional na Escola de Arquitetura, onde havia vários convidados do mundo inteiro. É muito interessante esse evento, o professor fica uma semana inteira lá. E dois professores e vinte alunos, com o mesmo tema em pauta, desenvolvem um projeto, que depois é posto em discussão. É uma coisa monumental como investimento, pois vem gente de toda parte. E no ano em que fui convidado, e por sorte minha aceitei, foi uma maravilha. O tema foi a própria cidade de Montevideu. Apesar de todos aqui provavelmente conhecerem a cidade, vou lembrar alguns aspectos, em duas palavras. A cidade fica em volta de uma pequena baía de dois quilômetros, como se fosse um círculo, são dois quilômetros de diâmetro, e é basicamente do tamanho da Avenida Paulista. Rasa como uma laguna, a profundidade média é de dois metros, de modo que o porto precisaria ser constantemente dragado para se ter um canal com maior profundidade. O problema urbano, nesse caso, era evidente: a cidade inteira, em suas comunicações, tinha que girar em torno da baía. A intenção do projeto foi, então, justamente inverter o problema, fazer a cidade incorporar essa superfície de água.



Paulo Mendes da Rocha. Croqui Baía de Montevideu, 1998

O projeto começou com a discussão da famosa avenida em volta da baía. Eu passei muito tempo passeando por lá, para conhecê-la melhor. E percebi que a baía é rasa e que não serve propriamente para nada. Então, em vez de fazer essa avenida, cujo outro lado é a baía, eu fiz da baía uma praça quadrada de água, intensamente navegada, sem os automóveis em volta, e naturalmente com uma muralha de cais retilíneo e os territórios aterrados com dragagem. E ainda comentei com eles que, se alguém passasse de avião por lá, num voo direto para Buenos Aires, por exemplo, veria necessariamente que aquela forma quadrada não era da natureza, mas era obra do homem.

A cidade de Montevidéu, que envolveu toda essa consideração, é, então, uma cidade que chega ao mar, mas cuja baía é muito pequena. Mas a baía de Montevidéu é belíssima: há dois rios muito interessantes, que deságuam nela, e ela não dá para navio nenhum, porque a altura é, como já disse, de um metro e meio, dois metros, mas ela serve perfeitamente, por outro lado, para navegar barcas de passageiros, como a barca Rio–Niterói. E pode realizar uma interlocução fluvial – da Bacia Amazônica ao Prata, passando pelos sistemas dos rios Tocantins/Uruguai –, que pode vir a alimentar toda uma rede de cidades no interior do território.

Existe também uma ilha dedicada só a instalações técnicas. Além de dois pedriscos que afloram como ilhas, que não valem nada. Há uma parte dragada, que é o porto da cidade. Só aqui há calado para navios de 75 mil toneladas, que interessam para a América Latina inteira, para a navegação de cabotagem, como se chama, por isso esse porto interessa comercialmente. Então, nós imaginamos o seguinte: em vez de fazer essa avenida que circunda tudo e não serve para nada, ou que só serve a um lado, e jogar fora assim essa poça d'água, que tal transformá-la com muralha de cais, via enrocamento, que é comum em todo lugar do mundo, que é uma das técnicas mais antigas, e faz as muralhas retificadas, que dobra inclusive o porto. A terra, a retroterra, que fica desorganizada atrás da muralha e faz esplanadas perfeitamente horizontais, melhora ainda a técnica, permitindo que se faça um canal lá atrás. Além disso, se tomba tudo, pois essa é uma reserva ecológica e biológica muito interessante, pequena, mas muito significativa. E se passam as avenidas para trás, ganhando essa frente das águas, cujas virtudes conhecemos – para hotéis, universidades, restaurantes, bares. Todo mundo sabe a graça que isso tem. E, principalmente, vira um atracadouro de intensa navegação, em vez de se ficar rodando de automóvel em volta. Você mora aqui, desce aqui, toma café no bar, pega o vaporeto, vai para a escola do outro lado, é uma maravilha. Um pneu dura um ano e uma barça flutuante dura eternamente. A rigor, você pode dizer, não acaba nunca, dura para sempre. É uma coisa fantástica, não há atrito, é uma maravilha. E uma

escala de apenas dois quilômetros... Aí sim entra a questão da arquitetura, que é capaz de ver o tamanho das coisas que se usam. O homem conhece a distância do seu nariz, essas coisas. Como raciocina um arquiteto? É um sábio? De jeito nenhum. Nós raciocinamos também, lá pelas tantas, não com estatísticas, nem com códigos, nem com módulos. É com o tamanho das coisas. Eu pensei – não disse a eles, mas pensei assim – dois quilômetros e meio é o tamanho da Avenida Paulista. Dois quilômetros e meio. É ali. É uma beleza. Imaginei aplinar em volta, fazer um ilhote à la Veneza e construir um teatro ao ar livre. E imaginei que, desse modo, numa bela noite, a cidade inteira podia ver soar ali um Villa-Lobos, quem sabe a *Floresta do Amazonas*. E coisas assim, que são fantasia, são muito importantes...

RONALDO BRITO: Fantasia é imagem em grego. Fantasia fica parecendo um devaneio, mas não é. A própria palavra fantasia é imagem em grego.

PAULO MENDES DA ROCHA: Não, fantasia é convocar a fantasia.

RONALDO BRITO: A operação é fantasia.

PAULO MENDES DA ROCHA: É você convocar a fantasia. Eu não sei se estou certo.

RONALDO BRITO: O que eu estava falando, Paulo, é como a fantasia radica na própria operação. Ela não é um adjetivo. Ela está radicada na própria operação. É por isso que eu digo que há diferença entre uma arquitetura poética e uma arquitetura estética. Estética no mau sentido. Poética no sentido do fazer grego, da *poiesis*. O homem grego pensava com o *logos* e fazia com a *poiesis*. Fazer é fazer aparecer.

PAULO MENDES DA ROCHA: As águas, Villa-Lobos, a *Amazônia*, a navegação do continente abandonado. Tudo isso faz parte de uma invocação do imaginário. O que interessa é transformar a baía inútil, exibir o osso da técnica. Uma intensa navegação de passageiros dilui, ou melhor, tira 50% do tráfego, 90% do tráfego de automóveis girando em volta da baía. Revela uma virtude daquilo que parece que não serve para nada, que é a capacidade de flutuação dessa bacia, e isso muda completamente a cidade. É interessante, me parece, como projeto. E é uma ideia que também não rende nada para ninguém, pois ninguém a encomendou. É uma reflexão. Uma das prerrogativas da arquitetura é discutir as transformações diante dos desejos e necessidades humanas. Ou seja, o arquiteto não pode ver a natureza como paisagem. Para nós a natureza é um conjunto de fenômenos, inclusive numa cidade primordial como esta, como o Rio de Janeiro.

DENISE SOLOT: Eu sou arquiteta e professora da PUC-Rio e queria pegar essa deixa agora do Paulo e associá-la com o que professor Mario também falou, seguindo o que o Ronaldo já comentou aqui sobre a questão da poética da

técnica. Porque uma das coisas que eu reparo na obra do Paulo Mendes da Rocha é essa relação tanto com a técnica quanto com a questão do espaço. A arquitetura do Paulo incorpora o espaço e se insere nele de modo tão natural que, depois que ele faz o projeto, a impressão é de que aquilo já estava lá. Parece que sempre esteve ali. Como se fosse a solução natural daquilo. E querendo fazer essa relação com a técnica, fico pensando no MuBE,²⁷ naquela viga horizontal de sessenta metros de vão livre, um desafio incrível para o cálculo. E, apesar de toda complexidade da matemática e da técnica para resolver aquilo, colocar aquela viga em pé, no fundo, foi uma simples questão de tração e compressão, que é a lei natural da própria física, do próprio cosmo. Eu assisti a algumas palestras suas em que você falava da relação da expansão e da contração do universo. E isso também está na viga. Talvez se pudesse fazer uma analogia de como, de repente, toda essa complexidade se resolve em algumas coisas simples que estão nessa relação da técnica, mas também da intuição humana, com as leis da física da compressão, da tração, e como isso tudo se intercala. E como é importante a interlocução entre todas essas esferas. Então, gostaria de perguntar a vocês dois, Mario e Paulo, se poderiam falar de alguma coisa de outra esfera, fora da arquitetura e da física, que tenha inspirado vocês no trabalho, alguma coisa objetiva nesse sentido.

PAULO MENDES DA ROCHA: Bem, à sua pergunta eu respondo logo. E com uma palavra só: Nunca. Comigo nunca aconteceu.

JOÃO MASAO KAMITA: Eu gostei muito, Paulo, da sua descrição do navio que chega na baía de Vitória, um navio valioso, uma carga valiosa e o comandante sabe operar aquilo, mas, na hora de atracar, tem que passar para aquele prático. Nesse campo, o saber especializado e o saber da experiência se entrelaçam e se complementam. O Mario tocou na redução tecnicista da física, redução para o campo da tecnologia. E ele remeteu um pouco ao que chamou de origem, no século XV. Eu me lembrei também um pouco da origem da ideia de projeto em arquitetura, na cidade de Florença, que tinha lá uma pequena municipalidade e uma organização republicana. No sentido de que você tinha lá os artesãos, que se elevaram à condição de artistas liberais, e os humanistas, que, a princípio, eram de literatura, mas também foram para o campo da administração pública. E havia sempre aquela ideia de que o saber puro era uma coisa que ia esvaziando. Daí o arquiteto precisar da teoria, a teoria ser importante

27 O MuBE (Museu Brasileiro da Escultura), cujo projeto data de 1986, foi inaugurado sete anos depois de projetado. O museu ocupa uma área de 6.900 m² no bairro Jardim Europa, em São Paulo, e seu edifício-sede, obra de Paulo Mendes da Rocha, monólito de concreto aparente, é coberto por uma grande viga protendida com vão livre de 60 metros apoiada em “pilares paredes” e dependências enterradas e semienterradas. “A ideia era uma pedra no céu”, comentou, certa vez, o arquiteto.

para o chanceler, para o político, etc. Então, se ligavam, assim, conhecimento e ação. Se você fica só no conhecimento puro, é pura erudição especulativa e não tem sentido. Aquilo vira alguma coisa afastada da vida pública. E você, Paulo, insistiu muito na dimensão da política. Porém, o Mario expôs essa ideia de o conhecimento da ciência estar sendo convertido para o campo da tecnologia. Lembro, se não me engano, de uma entrevista sua, Paulo, ao programa *Roda-Viva*, em 2013, em que você expunha essa ideia de que nós temos muito conhecimento, de que não é isso que nos falta. Ou seja, solução, conhecimento, preparo não nos faltam. Porém você enfatizava muito que, nas condições de nossas cidades, o nível de desastre tem aumentado. Para um arquiteto que sempre teve essa aspiração a uma capacidade de ação forte sobre a natureza, sobre a geografia, ele precisa ter e tem conhecimento. Mas, nessa anedota que você contou, o caso do Flávio Motta, há o risco da inapreensibilidade do conhecimento. Fiquei com a sensação de que você estava se referindo a uma ideia de que conhecimento e ação estão seguindo rotas muito distintas, muito irreconciliáveis. Exceto em casos exemplares, ou seja, nessa dimensão de arte, de que o Ronaldo falou. Será que é isso mesmo? Como seria possível, então, fazer de novo essa relação entre conhecimento e ação? Entre um campo da poética e um campo da aplicação da ciência? Ou seja, essa dimensão política não suporia uma dimensão pública, uma esfera pública?

PAULO MENDES DA ROCHA: Essa questão é para a física [*risos*]. A bomba atômica é um êxito da técnica, da ciência, ou é um desastre? É uma decisão.

MARIO NOVELLO: A bomba atômica é um desastre sob todos os aspectos. Isso é mais ou menos óbvio. Deixa eu esclarecer um pouquinho essa questão da técnica e a relação com o conhecimento também. Não existe conhecimento puro, isso não existe. Estou falando do território das ciências físicas. Todo conhecimento é objetivo. Ele tem um território de ação, um território em que se colocou a questão e em que é resolvida a questão. O ponto a enfatizar aqui nesta discussão é a política, como o Paulo, inclusive, está o tempo todo lembrando. O Ministério da Ciência e Tecnologia ganhou há pouco tempo uma vogal a mais, um I, e passou a se chamar Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação. Na verdade, isso é trivial, porque qualquer coisa que se faça é inovação. Mas não é tão trivial, porque, na verdade, isso acena para uma orientação do Ministério da Ciência e Tecnologia numa direção bem clara. Ou seja, deve-se enfatizar a ciência aplicada à técnica. Já nos anos 50 e 60 se falava das dificuldades de o Brasil não aplicar investimentos em ciência fundamental. Porque se vocês querem a tecnologia, a tecnologia de amanhã, é preciso investir em ciência fundamental hoje. Consequentemente, se nós não aplicarmos em ciência fundamental, e é isso que esse I de inovação está querendo dizer, vamos continuar

sendo um país no qual as inovações que realmente importam são feitas em outro lugar. E a razão é muito simples. Todo o conhecimento, todos esses *gadgets* que vocês têm aqui, que nós temos, passaram por conhecimentos científicos fundamentais, nos quais isso daí se estrutura e se consolida. Essa é a parte técnica. Não há nada, digamos assim, cientificamente fundamental que não se conheça nisso. Mas o conhecimento da ciência fundamental hoje vai ser eventualmente, no sistema capitalista, a técnica de amanhã, aquilo que vai ser usado pela sociedade de uma maneira ou de outra. Então, esse lado político não é trivial. E é nesse sentido que eu estava querendo exibir como alguns de meus colegas se deixaram inebriar por essa situação na qual a tecnologia, digamos assim, passa a ser o guia, a orientação. E você está vendo que a cosmologia, nesse aspecto, seria exatamente aquela parte, digamos, sonhadora, aquela parte que não se preocupa com a aplicabilidade imediata.

No CNPq, até muito pouco tempo atrás, a cosmologia era parte da chamada física extragaláctica. Já podemos entender o que isso quer dizer. Eu já falei de galáxias. Quer dizer o quê? Quer dizer que a cosmologia seria a aplicação da física construída, conhecida e organizada na Terra e nas vizinhanças, ao resto do mundo, ao universo. Ou seja, não há nenhuma novidade a esperar dessa situação. Então você vai para uma ciência que é uma ciência mais próxima... E a cosmologia é mais próxima da biologia do que da física. Muitas pessoas hoje em dia, já há algum tempo, aliás, querem reduzir a biologia à física. Esse reducionismo é uma catástrofe para as duas ciências. Em que sentido? No sentido que Ernst Mayr²⁸ apontou nos princípios fundamentais contra o reducionismo da biologia à física. Pois alguns princípios da biologia não são aplicáveis à física, alguns princípios da física não são aplicáveis em biologia. A mesma coisa acontece na cosmologia. Trata-se de outra ciência, outra atividade. E, nesse caso, guardando essa analogia, já mostrei aqui um exemplo de princípios da física local que não são verdadeiros na cosmologia com relação à história do tempo. A causalidade local não implica a causalidade global. Ou seja, posso andar sempre para o futuro na minha vizinhança e estar me aproximando do meu passado. Na verdade, aparentemente é contraditório, mas o que isso está querendo dizer mesmo é que as leis da física, os princípios fundamentais da física, assim como os princípios fundamentais da biologia, não são identificáveis. Consequentemente, Mayr argumenta principalmente com o fato de que a biologia é uma ciência histórica. Pois o fato tem que acontecer para que você possa realmente interpretar, explicar e compreender. A mesma coisa na

28 Ernst Mayr (1904–2005), biólogo de origem alemã que dedicou grande parte da sua carreira ao estudo da evolução, da genética de populações e da taxonomia.

cosmologia, por incrível que pareça. A cosmologia é uma ciência histórica, no sentido de que pode haver estruturas no universo que são totalmente contra o princípio fundamental da física do século XIX – o determinismo. E nós vivemos um universo que não é determinista, que é histórico. Consequentemente, a ideia de que podemos entender todo o universo para trás e para a frente simplesmente usando as técnicas, os conhecimentos, as leis físicas que nós encontramos na Terra, é de uma simplicidade tal que só mesmo a arrogância do ser humano pode chegar a imaginar. Mas eu queria terminar dizendo que o fato de a bomba atômica ter sido largada é um fato político. O fato de a bomba atômica ter sido criada é um fato técnico. O fato de a bomba atômica ser possível é um fato científico. Ou seja, a ciência não controla as consequências da técnica, mas os cientistas são responsáveis pelo próprio trabalho. Ou seja, essa história de dizer: “Bom, eu só cumpria ordens”, como diziam na Alemanha nazista, isso é de uma ingenuidade muito grande.

OTÁVIO LEONÍDIO: Queria fazer uma pergunta para o Paulo. Paulo, você fala muito de natureza. Os arquitetos e as arquitetas falam muito de cidade. Um mérito do debate contemporâneo é que a pauta da cidade está em todo lugar. Acho que nas escolas de arquitetura a cidade ocupa o proscênio, muito mais do que o objeto arquitetônico. Você, além de falar da cidade e do problema que é o desastre da cidade, fala muito de natureza. Mas você fala de natureza numa chave bem específica. E, de algum modo, a natureza sai um pouco degradada do modo como você a aborda. Porque a natureza, como você a chama, recebida como um presente, essa parece que interessa muito pouco a você. Gostei muito de ver você falar que a baía de Montevidéu era uma poça d’água. Aquilo como poça d’água não interessa a você. O que interessa é transformar aquilo numa natureza, numa espécie de segunda natureza.

PAULO MENDES DA ROCHA: Não interessa a eles também, eles não sabem o que fazer ali.

OTÁVIO LEONÍDIO: A você tampouco, não é, Paulo? Então se trata de transformar aquilo, retificar aquilo, transformar numa segunda natureza.

PAULO MENDES DA ROCHA: Isso aí seria um curso de arquitetura inteiro. Mas é justamente por isso que seria interessante ter discutido isso aqui. Não é agora que nós vamos consertar o desastre, o desastre não deveria, *grosso modo*, ter acontecido. Essa ideia da natureza que ficou quadrada em Montevidéu, para fazer uma caricatura do projeto, não é assim que eu a vejo. Afinal de contas, é o seguinte – avenida à beira-mar qualquer lugar tem. Uma coisa é avenida na frente de Ipanema, avenida na frente das areias da praia de Copacabana. Outra coisa é uma água morta, de dois metros de calado, enlameada, condenada, etc. Que destino dar àquilo, a uma cidade cuja intensa rede de transportes flutua

naquilo que já estava lá. A questão é fazer ver as virtudes daquilo que já estava lá. Essa é a graça que eu vejo, essa é uma das virtudes do raciocínio arquitetônico. Se o problema urbano era uma cidade inteira girar em torno de uma baía, a intenção do projeto foi inverter o problema e fazer a cidade dirigir-se a ela de modo concêntrico e incorporar essa superfície de água. No projeto, a baía se transforma em uma praça quadrada de água e, numa visão um tanto veneziana da relação entre homem e natureza, em vez de precisar contorná-la, Montevideu passaria a se organizar em frente à baía, como se fosse uma Praça de São Marcos inundada.

OTAVIO LEONÍDIO: Olhamos para a sua obra e isso de retificar a natureza está lá desde o começo. Acho que está no pavilhão de Osaka, de algum modo, basta a gente olhar para aquela topologia. E mesmo quando você lê o mapa da América do Sul e lembra que Santos está na mesma latitude de Antofagasta, no Chile, e pede uma ligação interoceânica que transponha a Cordilheira dos Andes, que junte São Paulo com o Chile. Aí não é mais a escala da Avenida Paulista com que você enxerga a baía de Montevideu, aí já é a escala da Terra. Uma Terra de que você fala como desamparada, sem a presença do humano. Eu achei muito bonito isso que você falou, dessa Terra sem o ser humano, de ela ficar um pouco desamparada. Minha pergunta então é: você começou a sua carreira no momento do desenvolvimentismo, de uma arquitetura alinhada com a transformação da matéria, com um projeto de desenvolvimento. E hoje esse projeto está em crise, o capitalismo está em crise, o Brasil está em crise, o Brasil desenvolvimentista, a ideologia desenvolvimentista. E curiosamente junto disso tem uma maneira de olhar a natureza, como se ela devesse ser conservada. Tem um conservadorismo em relação à natureza.

PAULO MENDES DA ROCHA: Eu?

OTÁVIO LEONÍDIO: Não, você não, você é o oposto disso. Eu acho que campeia, no discurso da sustentabilidade, uma espécie de retórica da perda. Como é que a gente pode recolocar em pauta isso? O que seria uma segunda natureza hoje, num momento em que se apresenta a ideia de fim da natureza, fim do natural, fim da Terra? Como é que a arquitetura pode transformar e de algum modo resistir a esse discurso que eu vejo como muito conservador?

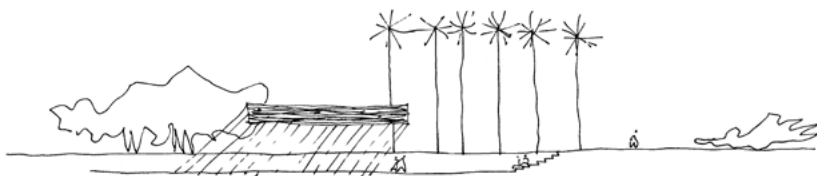
PAULO MENDES DA ROCHA: O quadro mais comum da loucura, digamos, e um dos mais violentos também, chamado esquizofrenia, não é outro senão a fratura da mente. Você fratura seu raciocínio dizendo: “Agora estou falando da técnica, agora estou falando de tecnologia”. Todo âmbito, toda dimensão, digamos, acadêmica, é pernóstica. É um tanto vaidosa, falta coragem a ela. Uma das questões que me interessam quanto à ideia de arquitetura no plano do conhecimento é

você considerar que ela não é arte, ciência e técnica somadas. A arquitetura não desfruta do campo das artes, não desfruta da filosofia, do humanismo, da linguística. Não desfruta das ciências. A arquitetura demanda essas áreas de conhecimento. Ou seja, ela é uma forma peculiar de conhecimento originária do gênero humano. Desde que nós nos entendemos e que foi desencadeada a formação da consciência e da linguagem, somos feitos dessa concomitância de formação, da concomitância entre consciência e linguagem. Aliás, estou aqui só por conta disso. Estou sempre ansioso para dizer que a arquitetura não é nada do que estão dizendo. A arquitetura é uma forma peculiar de conhecimento, que diz primordialmente que a natureza por si não serve como hábitat humano. Abandonados na natureza, nós desaparecemos em poucos minutos, em poucos dias. E ela por si mesma é um desastre. Tem inundações, vulcões, terremotos, tsunamis, etc. A natureza é um inferno. Portanto, se trata de transformar a natureza de tal forma que ela se torne habitável. Trata-se de transformar o planeta, daí vêm as ilações, já que nós chegamos a esse ponto em que estamos, de pensar na expansão da vida humana no universo. Porque, por si, ele não é habitável. Ou seja, para falar dos eventos em física, nós somos um desses eventos. Nós não estamos previstos na cosmologia, o nosso aparecimento. Ou sim, mas não exatamente dessa forma? Isso eu não sei, mas a forma viva, como é que ela aparece nos eventos da natureza? Aquilo que se torna vivo não era vida e vai se tornando vida. A verdade mesmo é que a nossa existência é extremamente dramática, e até certo ponto caricata. Se você imaginar uma ameba e uma girafa, você vê que é uma coisa absurda a ideia da vida. Uma baleia pesa 20 toneladas e é vivípara e mamífera, como qualquer uma de nossas mães. É incrível essa capacidade da natureza, não é uma coisa para entender e explicar.

OTAVIO LEONÍDIO: Minha pergunta era, e eu estou pensando que há muitos jovens, muitos estudantes aqui: como é que a gente poderia discutir o que poderia ser essa segunda natureza hoje.

PAULO MENDES DA ROCHA: Vou dizer uma coisa bem simples sobre a arquitetura e a cidade: uma das grandes virtudes no quadro de possibilidades da cidade contemporânea é a concentração, é ela que dá a possibilidade da conversa, de um modo de existência em que é possível a marcha a pé para o botequim, o teatro, a escola. É ela que permite a você não ter que tomar um burro ou um cavalo e viajar várias horas na poeira. Ou seja, a verticalização é uma virtude incrível. E o elevador também. A engenharia que faz isso é muito simples, ela usa o concreto armado, essas coisas. Vocês mencionaram o Museu Brasileiro da Escultura, o MuBE. Ora, aquela viga é uma balela, porque não há carga nenhuma lá em cima.

O museu da escultura e da ecologia sera visto
como um jardim, com uma sombra, e um teatro ao
ar livre, rebaixado ao recinto...



mu

Paulo Mendes da Rocha. Croqui MuBE, 1986

Em qualquer viaduto passa caminhão, e ele é calculado como se todos os caminhões mais pesados que você pudesse imaginar estivessem lá em cima. É assim que o calculista calcula e avalia. E, além disso, ele imagina como seria com todos esses veículos freando. Quer dizer, assim é que é feito o cálculo. Ora, uma viga como a do museu, sem nada em cima é uma brincadeira. Aquilo lá é expressão de outra coisa que se quis marcar por meio da viga. Não é um feito da técnica. Por outro lado, é sim uma exibição da técnica. Mas não no sentido de ser uma peça excepcional de engenharia. Essa viga protendida em concreto e perpendicular à Av. Europa é um marco da ocupação do lugar, escala de leitura da esquina e escala de medida para todas as esculturas ali expostas.



Paulo Mendes da Rocha. Croqui MuBE, 1986

O projeto propõe uma horizontal perfeita para você avaliar os volumes. E foi estendido por capricho, para ficar o mais esbelto possível. Porque, se você quiser fazer aquilo para ficar com mais um metro de altura, pode ser até com

um concreto muito mais simples. Mas pensei em fazê-lo tão esbelto quanto possa ser uma linha reta, o que é também uma referência para quaisquer formas de escultura. Tudo isso foi pensado no projeto. Pois não era um museu de esculturas? E não se tratava também de uma forma de pensar a relação entre a natureza e o desenho urbano? E como fazer um museu que pudesse ser de escultura e de ecologia, na medida em que também procura registrar a história do jardim no Brasil?

Então o projeto já nasceu como resposta à relação com a cidade. Nele há uma praça com um marco, e o museu é a praça e o seu subsolo. A viga foi o único elemento construído sobre o solo, é a entrada do museu e também lugar para várias manifestações artísticas. A altura daquela construção no lugar em que o museu está é mínima, e por isso o chão tem vários platôs. Para fazer a viga uma só, num horizonte só, e permitir que tenha várias alturas para quem anda, o chão é que desce. A parte de exposição ao ar livre é muito importante. Há esculturas que querem, desejam, foram feitas para isso, que brilham ao ar livre. Onde está o ar livre? Eu falei: é o terreno inteiro. Portanto, não é a viga que é poética. O êxito da técnica ali não é fazer a viga. É realizar toda essa ideia da exposição ao ar livre. Ou seja, tudo que nós pensamos sempre é uma concretude de arte, ciência e técnica a um só tempo. Não tem a parte técnica, a parte tecnológica, a parte filosófica, não existe isso. Não existe o que inspirou o arquiteto, não existe isso. É tudo ao mesmo tempo. É a própria existência. Compreende o que eu quero dizer? Por exemplo, voltando ao que falei de Vitória, do menino que nasceu lá, que vai buscar o navio lá fora: a grande sabedoria do episódio não é nem a dele, que sabe levar o navio lá para dentro porque conhece o canal, nem é a do comandante do navio, que sabe navegar. A grande sabedoria é eles saberem que tem que fazer isso, se não a coisa dá em desastre. É essa que é a grande sabedoria. São as ações humanas de modo concreto. E com tudo atuando ao mesmo tempo. Não dá para dividir. Essa seria uma visão esquizofrênica. A inspiração e a tecnologia não existem em partes separadas. A condição humana é que é assim – com tudo sempre de uma vez só. É por isso que é difícil, por exemplo, falar. Eu não sei nem se estou conseguindo dizer o que estou pensando. Nós pensamos muito mais depressa, não é?

DENISE SLOTT: Mais uma pergunta para o Paulo. Minha questão tem a ver com a forma arquitetônica como condensando um saber humano. E, ao mesmo tempo, a forma arquitetônica que não é um edifício se não tem uma relação muito franca com o espaço, se não liberta o espaço, em vez de aprisioná-lo. A pergunta seria, então, como você pensa a relação entre forma arquitetônica e espaço, e como a sua forma arquitetônica liberta o espaço em vez de aprisioná-lo? Isso me parece estar tanto no seu projeto para a baía de Montevidéu quanto no do MuBE.

PAULO MENDES DA ROCHA: Sim, é uma transformação do lugar.

DENISE SOLOT: Pode falar sobre isso mais um pouco?

PAULO MENDES DA ROCHA: Sim, porque há uma histórica permanência da ideia de que a arquitetura se refere ao edifício como fato isolado. Mas do pouco que eu sei, e que está nos livros, como se diz, aliás, como o Palladio²⁹ já disse no que escreveu, lá em Veneza, e em todas as cidades da Antiguidade, elas eram feitas com monumentos. Ele diz assim – “eis que surge” a monumentalidade da cidade. Veneza, no ímpeto de se construir num lugar impróprio para tal, convocou a engenharia de ponta... Foi construída ali por desejos e necessidades de engendrar política, técnica, comércio. E se fez aquilo. Palladio começou a compreender a monumentalidade da cidade. Ou seja, que o objeto da arquitetura é a cidade. Mais ainda, o objeto da arquitetura é o hábitat humano. Hoje se diz que o hábitat humano é a cidade. Isso não quer dizer que podemos destruir as que estão aí e fazer outras por cima. Porque, dentre os desastres da América, no episódio do colonialismo, o que os espanhóis fizeram foi muito pior, porque eles estavam lá diante de pirâmides e coisas muito mais significativas, mas destruíram aquilo tudo.

Sobre isso, nós sabemos que Américo Vespúcio,³⁰ navegante que era um grande comerciante e teve uma influência política muito grande, dentre outras viagens que fez, chegou ao México e fez uma carta-relatório sobre a cidade do México. Sobre aquela cidade toda feita dentro de uma laguna, na cratera de um vulcão, que estava lá, que eles encontraram lá. Aquela cidade que os maias fizeram para si. Vespúcio levantou tudo, desenhou tudo e mandou essas informações para a Europa. E aquilo tudo foi incorporado como técnica, inclusive no caso muito interessante da mecânica dos fluidos, dentre outras coisas, como técnica também de defesa da cidade. A carta e a descrição da cidade são uma maravilha, todo mundo conhece. Contam, dentre outras coisas, que aquela laguna

29 Andrea di Pietro della Gondola, vulgo Palladio (1508–1580), arquiteto italiano, autor de obra fundamental na história da arquitetura, *I Quattro Libri dell'Architettura*, quatro volumes ilustrados nos quais discute o próprio trabalho e expõe também suas reflexões sobre a arquitetura clássica, que considerava verdadeiramente exemplar. Sua produção como arquiteto está na região do Vêneto, com prédios em Vicenza, em Veneza e no interior. Entre igrejas, palácios, palacetes e outros edifícios, foram as suas *villas* rurais, conhecidas como *villas palladianas*, que gozaram de maior estima entre seus contemporâneos. Nelas se costuma destacar que, pela primeira vez, a arquitetura ocidental foi capaz de conceber paisagem e arquitetura como pertencendo uma à outra.

30 Américo Vespúcio (Amerigo Vespucci, 1454–1512), mercador, navegador, geógrafo, cosmógrafo e explorador italiano que viajou pelo Novo Mundo a serviço do Reino de Portugal e de Espanha. Em 1499, explorou a costa norte da América do Sul, em navio espanhol. Em 1501, em navio de Portugal, explorou a costa sudeste da América do Sul. De volta à Europa, escreveu sobre suas viagens e se referiu aos lugares visitados como um “novo mundo”.

não era uma só: onde há uma passagem para entrar no coração da cidade, que é cercada de água por todos os lados, aquilo não é uma ponte. É mesmo uma barragem. E que há outra laguna num nível mais alto cujas águas são salgadas, ou salobras, por razões da estrutura geofísica de lá. Enquanto aquela outra laguna era doce e alimentava a cidade de água. Ora, uma das grandes questões de Veneza era não ter água doce. E então o projeto da Cidade do México foi copiado do ponto de vista da engenharia, não formalmente, não a sua razão estética, mas a sua mecânica dos fluidos foi usada em Veneza.

Para continuar e ir até o fim com a questão do horror do colonialismo, depois disso os espanhóis, os navegantes, tendo lucrado com tudo isso, soterraram a cidade, como nós sabemos, e fizeram outra por cima. Portanto, vejam bem, é preciso considerar a questão política. Portanto, o ensino da arquitetura, por exemplo, é uma grande questão. E não necessariamente só dentro das faculdades de arquitetura, só na universidade. Porque é conhecimento, uma forma de conhecimento. É a inteligência humana posta sobre a natureza para torná-la habitável, porque, por si só, ela não é. Essa é a minha visão. Mas temos que mudar a arquitetura, porque não vou levar o mundo nas costas para fazer... Nós temos de redesenhar ou desenhar o que será a casa, o que será, por exemplo, a casa para todos. Uma casa em que crianças possam ir para a escola aos bandos, a pé, em que haja árvores e pássaros, em que as águas sejam potáveis, navegáveis. As coisas estão desastrosas no mundo inteiro. O simples artefato automóvel é uma coisa monstruosamente estúpida. É uma estupidez inominável aquele troço todo de veludo, que toca música, com quatro metros de comprimento por dois e meio de largura, pesa 700 quilos e leva um cretino de 70 quilos, que não anda, e vai ali, queimando petróleo, que é matéria do magma da Terra. Queima, transforma, vai mudar o peso do planeta, para transportar 700 quilos de lata para lá e para cá, para que alguém vá almoçar em casa. É uma coisa tão estúpida. E as pessoas não andam. No mundo inteiro é assim, não é só aqui.

MARIA BORBA: Tenho uma pergunta para o Mario Novello. Voltando para a ciência, para o problema da origem e de um lugar onde as quantidades seriam infinitas, Mario, você falou um pouco da questão do Big Bang e de como não há nenhum pensamento físico racional que se possa fazer acerca desse campo. Como uma alternativa a isso, seus trabalhos mostram, por exemplo, a possibilidade de um universo que sempre existiu, que não teria começado num momento, mas um universo que teria sempre existido, que seria eterno. Então, eu queria que você falasse um pouco como essas duas vertentes de pensamento na cosmologia carregam um modo de investigar a origem e como relacionar isso também com a busca na física, mas também em outras áreas do conhecimento, de tentar resolver, compreender o mundo com uma única ação, certa tendência de unificação diante da complexidade do mundo.

MARIO NOVELLO: Já falei um pouco sobre a questão do Big Bang, e disse o que provavelmente todos vocês já devem ter ouvido falar. No Big Bang não há, na verdade, uma teoria da formação do mundo. Não se tem explicitamente uma explicação sobre a origem do mundo, do universo, no caso. Outro modelo, outro cenário... Deixa eu explicar. O que está acontecendo no universo? Nós sabemos já, desde 1930, que há um processo em expansão, que o volume todo aumenta com o passar do tempo. Então a pergunta que naturalmente se impõe é sobre quão pequeno o universo foi no passado. E a ideia do Big Bang foi que, há uns poucos bilhões de anos, teria havido uma fase muito condensada no universo. E que essa fase condensada seria quase um ponto geométrico. Aí você não teria propriamente uma teoria de formação do universo, pois o universo teria um momento irracional da sua criação.

Em outro cenário, imagina-se que o universo colapsou, atingiu o volume mínimo e começou uma fase expansionista, que é essa em que a gente vive. Não é uma questão de gosto formal ou não, de você optar por uma ou por outra explicação, é uma questão de observação. Ainda não temos dados na astronomia moderna para decidir qual das duas poderia explicar de fato o que aconteceu no nosso passado. Do ponto de vista formal, se fosse o Big Bang, seria na verdade uma catástrofe, porque isso significaria que nós não vivemos num universo racional. No outro cenário, você tem que se colocar imediatamente duas questões: por que colapsou e por que parou de colapsar. E a isso os físicos respondem: há várias razões, vários processos para explicar por que o universo teria colapsado. A razão talvez mais simples, a teoria que, digamos assim, é comum a esses cenários, argumenta que o que colapsou foi o que os físicos chamam de vazio. Mas esse vazio seria um momento extremamente longínquo no tempo, esse vazio não é o vazio convencional da física clássica, a que estamos acostumados.

Para nós, o vazio é uma caixa de onde você retirou, se for possível pensarmos assim, o máximo das quantidades que estavam ali dentro. Mesmo que você não consiga tirar tudo, você tem uma ideia mental do vazio. Só que esse vazio referido aqui é um vazio que, para dar um nome a ele, eu chamaria de vazio quântico. Significando, na verdade, um vazio no qual esse zero de substância é um zero algébrico, no qual você teria matéria e antimatéria se aniquilando de maneira fantásticamente rápida. É esse vazio que os físicos mostraram que é instável. E o que quer dizer isso? Eu costumo dar este exemplo trivial: você põe uma bolinha na mão. Se ela está na região côncava, você dá um piparote, ela fica oscilando e depois para. Mas se ela está na região convexa, você dá um piparote, a bolinha vai embora e não volta mais. Então essa situação é uma situação instável, aquela situação é uma situação estável. O que os físicos mostraram é que esse vazio cheio, digamos assim, é instável. Ou seja, não podia não existir o mundo. Ou, dizendo de maneira mais agressiva, como se estivéssemos no século XVI, o demiurgo não

seria, então, suficientemente competente e forte para impedir o universo de existir. Ou seja, não é possível não existir nada. E essa é a questão que os filósofos sempre gostaram de discutir. Mas não estamos respondendo às perguntas dos filósofos. Estamos colocando isso de outra maneira. As perguntas deles continuam existindo, porque, vamos deixar bem claro isso, eles falam de outra coisa que não é o mundo físico. Mas a pergunta que vem para todos nós, e que foi colocada lá atrás, é exatamente por que existe alguma coisa e não nada. Nessa interpretação da física moderna, não é possível não ter nada. Ou seja, o universo estava condenado, esse é o termo, a existir. Condenado. Isso responde a sua pergunta?

MARIA BORBA: Responde a uma parte dela sim. Eu queria também que você falasse um pouco sobre o que é procurar um universo que é eterno e não um universo que possui origem única.

MARIO NOVELLO: Veja, sobre esse universo eterno, na verdade, você não estaria trocando o infinito num ponto por um infinito temporal, não é bem isso. Vários colegas meus imaginam a possibilidade de haver ciclos: já que você não tem mais uma singularidade, você poderia ter ciclos. Quer dizer, como se fosse quase uma sanfona, um universo que, de certa maneira, colapsaria e expandiria. E obviamente esses colapsos e essa expansão não precisam ter exatamente as mesmas propriedades. Lá pelas tantas, num desses momentos, aparece a vida, e aí aparecemos nós. Na verdade, nesses outros ciclos, ou situações, não há condições físicas para existir aquilo que a gente chamaria de vida. Mesmo sabendo que dizer que a vida tem a ver com carbono é uma redução fantásticamente ridícula do que é a vida, de qualquer maneira o carbono, pelo menos no modo pelo qual nós conhecemos e entendemos a palavra, é uma condição necessária para a vida. O carbono não é um dos primeiros elementos químicos produzidos nos primeiros momentos, nos quais se está passando de uma fase de colapso para uma fase expansionista. O carbono é fabricado no interior das estrelas, cujas temperaturas são de alguns bilhões de graus. E, na verdade, a temperatura nessa região é muito maior do que a possibilidade de você produzir carbono. Você produz outros elementos químicos, em geral hidrogênio e hélio. Mas a ideia crucial sobre a diferenciação entre um cenário e outro tem a ver com um problema de princípio. O problema de princípio, no modelo do Big Bang, envolve aquilo que, ao longo de todo o desenvolvimento da ciência e da física, foi entendido como uma possibilidade. A existência do que eles chamam de divergência, ou seja, de quantidades que possuiriam valor infinito. Já falei que quantidades infinitas não podem ser objeto de observação e, consequentemente, não pode haver uma teoria da realidade, da física, na qual o infinito seja um estado. Isso não é compreendido dessa maneira. Só o Big Bang foi aceito, em certo momento, porque havia razões formais que impediam a compreensão alternativa do universo sem esse momento singular de existir.

Nos anos 1960 e 1970, foram produzidos dois cenários diferentes de universo eterno, mas com o mesmo princípio envolvido em ambos, isto é, a ideia de que o universo não pode ter tido uma região na qual as quantidades físicas seriam infinitas. Não sei se isso fica claro para as pessoas que não são dessa área, porque nós estamos acostumados a ouvir a palavra infinito. Mas, na verdade, esse infinito de que se ouve falar é o infinito da matemática. Na física não pode haver infinitos, não existem infinitos. E a razão é óbvia, porque toda medida física é feita por um instrumento. Todo instrumento da dimensão humana tem um tempo e um espaço associados a essa medida. Consequentemente, não é possível medir quantidades que não sejam finitas. É por isso que, em princípio, a ideia do Big Bang estava totalmente fora do cenário da física.

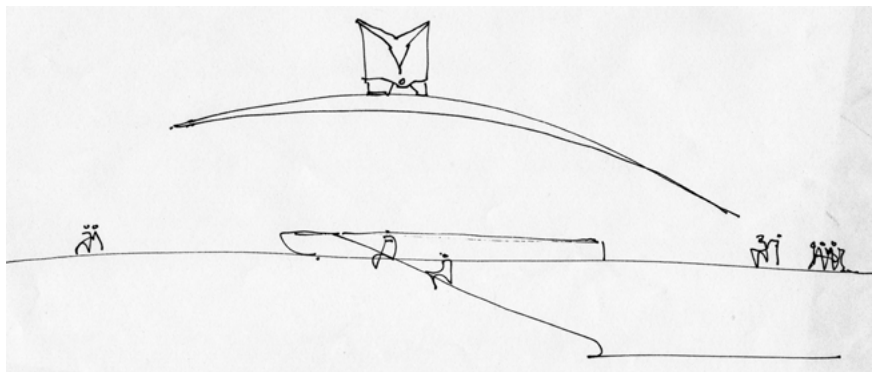
A pergunta que deveria ser feita por um sociólogo ou um historiador da ciência é por que, durante quarenta anos ou mais, a imagem, a ideia com que provavelmente vocês todos que não são físicos ficaram é de que o Big Bang teria sido a origem de tudo que existe. Aí tem a ver com a mídia, que faz uma propaganda fantástica sobre isso. Mas não é a mídia que é responsável, os responsáveis são os físicos. Foram os físicos que passaram essa ideia. E por que passaram essa ideia? Porque os físicos são extremamente arrogantes e acham que nenhuma pessoa que não é um físico poderia alcançar, poderia entender aquilo que acabei de dizer. Espero que vocês tenham entendido. Ou seja, é de uma extrema arrogância esse pensamento comum que afirma que os físicos devem dizer para eles, os não físicos, que o Big Bang foi o começo de tudo, porque eles não entenderiam de outra maneira.

Ou seja, faz parte do jogo arrogante da ciência. Mas isso também serviu a uma série de questões de natureza sociológica e midiática, que não vou discutir aqui. E não é o caso de voltar a esse ponto. Eu faria só uma pergunta. Quantas pessoas nesta sala já tinham ouvido falar que o Big Bang pode não ser o começo de tudo que existe? Por favor levantem o braço. Quantos aqui tinham ouvido falar que poderia não ser o Big Bang? Enfim... Aqui o número até parece bem mais razoável do que eu pensava. Eu espero que possa ter alguma coisa a ver com isso. Porque, na verdade, eu venho falando sobre a questão do Big Bang há mais de 25 anos.

Uma vez, por exemplo, eu ia dar um seminário em Villeurbanne, uma cidadezinha que fica ao lado de Lyon, onde está a universidade, e esse seminário era para pessoas da terceira idade e sobre a cosmologia. A Origem do Universo era o título pomposo que tinham escolhido para o seminário. Quando estava me encaminhando para lá, um professor universitário veio conversar comigo e falou: “A gente sabe que você não é muito chegado ao Big Bang, mas, por favor, não fale contra”. E eu disse: “Ué, por quê?” E ele respondeu: “Primeiro, porque vai ser difícil entender o que você está querendo dizer; segundo, porque isso criaria uma

confusão. Porque, como nós não sabemos ainda qual das duas teorias é verdadeira, nós não podemos passar para o grande público tal desconhecimento”. Eu disse: “Ao contrário. Exatamente, a ciência não tem toda a verdade no seu bolso, ela discute isso”. Então insisti e falei sobre o universo eterno, as pessoas gostaram muito e as perguntas que fizeram mostraram que eles estavam muito mais preparados para isso do que para o Big Bang. Porque o Big Bang realmente é incompreensível, ninguém pode entender. No outro cenário, ao contrário, você começa a se perguntar: “Quer dizer que tinha um vazio que era instável?” Você começa a excitar a imaginação das pessoas, e isso aumenta mais ainda quando você chega à ideia de que esse universo era inevitável, de que ele não precisa de um demiurgo para fazê-lo existir. O grupo que assistiu a esse seminário era de uma comunidade judaica e eles gostaram muito dessa ideia. Gostaram muito mesmo, eu nem sei bem por quê. Acho que agora respondi à sua pergunta, Maria.

BIA LESSA: Acho que hoje foi um dia especialíssimo. Na realidade, pensei só em juntar duas coisas, então, o que eu vou dizer não é nem uma questão. Claro que eu teria um desejo imenso de ouvir o Paulo falar da Praça do Patriarca e de outras coisas que ele fez. Mas há uma coisa que acho que é linda e que junta o pensamento de vocês. Outro dia, Mario, você falou uma coisa que me tocou profundamente. Você disse que “a ciência é um jogo com a natureza”, que é um modo de você estabelecer o tempo inteiro um diálogo com o que de fato há. E eu acho que é um pouco isso que o Paulo disse aqui também. Que não é arquitetura, que ela é um diálogo com tudo que há, com as necessidades humanas. E neste momento que nós estamos vivendo, num mundo onde o dinheiro é o valor máximo e o capitalismo foi a um grau tão alucinado e louco, e há uma rachadura entre o que se faz, o que se vê e o que se é, fico com vontade de saber de vocês quais seriam as ânsias e as questões deste nosso agora.



Paulo Mendes da Rocha. Croqui Praça do Patriarca, 1992

CARLOS TOMEI: Queria aproveitar para acrescentar minha pergunta à que acaba de ser formulada por Bia Lessa. Sou matemático, ouço essa conversa e fico viajando de um jeito meio paralelo. Fico pensando – olha o que eles andam fazendo com geometria, com forma, com palavras. E na verdade tem esse fio condutor – eu vou usar uma palavra horrível – epistemológico. Tem gente que acha realmente que a gente vai chegando cada vez mais perto da compreensão das coisas. E tem gente que acha que a gente só vai fazendo mímicas cada vez melhores. Falando francamente, talvez o nosso cérebro seja que nem o do cachorro, que não consegue fazer álgebra. Quando Heidegger diz que “afinal a gente tem que pensar”, eu penso no inglês Turing,³¹ que diz: “Eu não sei nem o que quer dizer pensar, deixa eu inventar o seminalíssimo Teste de Turing³² e mudar a vida do planeta”. Então, falando francamente, eu estou com o Paulo quando ele diz que a gente tem que coexistir e, claro, a gente tem que olhar longe, como está sugerindo o Mario, porque a vida é grande mesmo. E eu passei recentemente por uma situação que era quase o Teste de Turing. Eu tinha uma sobrinha de 16 anos, eu a encontrava com certa regularidade e ela me dizia: “Então, por que eu devo fazer ciência?” Aí eu dizia a ela: “Porque as pessoas sabem que existe uma estrela (aliás, não existe uma, existem 16 ou 20 estrelas desse tipo) que, se você apontar o telescópio em duas direções diferentes, você vê a mesma estrela”. Aí no dia seguinte, eu provocava de novo, e, realmente, quando ouço o Mario falando, fico pensando: “puxa vida, eu gostaria de plugar os dois e fazer com que ele conversasse com minha sobrinha”.

MARIO NOVELLO: Você quer que eu responda?

CARLOS TOMEI: Eu estou curiosíssimo!

MARIO NOVELLO: Qual foi a pergunta?

PAULO MENDES DA ROCHA: O que dizer para uma menina de 16 anos.

MARIO NOVELLO: Veja, o ponto é o seguinte. Existe uma coisa chamada dialeto newtoniano, pelo menos assim eu o chamo. Quando você ouve um físico falar, principalmente sobre a física quântica, em alguns lugares, pois se criou um mito em cima disso, dá a impressão de que você está fazendo alguma transcendência.

31 Alan Mathison Turing (1912–1954), matemático, lógico e criptoanalista britânico, desempenhou papel fundamental na formalização do conceito de algoritmo e no desenvolvimento da computação.

32 Trata-se de teste introduzido por Alan Turing em 1950 no artigo “Computing machinery and intelligence”, onde parte da seguinte questão: as máquinas podem pensar? Como pensar seria, a seu ver, algo difícil de definir, ele alterou a indagação para: há como imaginar máquina capaz de fazer bem o jogo da imitação? Aliás, Turing não chamou sua ideia de Teste de Turing, mas sim de Jogo da Imitação. O que ficou conhecido, então, como Teste de Turing procura testar e medir a capacidade de uma máquina exibir comportamento inteligente equivalente ou indistinguível ao de um ser humano.

Na verdade, não há nada de transcendente. O ponto concreto é que, ao longo do século XX, houve, pelos físicos, uma mudança crucial na compreensão dos fenômenos físicos. Porque nós entramos lá no microcosmo e no macrocosmo de uma maneira que, com certeza, até o começo do século XX era quase impossível. Por causa disso, inventamos teorias novas. Essas teorias se descrevem em geral por meio de processos matemáticos que, quando traduzidos para a linguagem convencional, chocam tremendamente. A física até o século XIX era a física da dimensão humana. Ou seja, a física newtoniana tratava de situações que são convencionais no nosso cotidiano. Nós a encontramos no nosso cotidiano. Baixas pressões, baixas temperaturas, pequenas velocidades, baixas intensidades de força. Tudo isso é descrito pela física newtoniana. A física newtoniana, então, montou uma descrição matemática para isso, mas não precisou inventar uma linguagem nova. Por quê? Porque a linguagem que se usava para descrever toda essa física é a nossa linguagem cotidiana, a linguagem humana, porque ela tratava de processos físicos da dimensão humana. Quando nós entramos no século XX, nesses territórios que não são da nossa dimensão, no microcosmo e no macrocosmo, a situação começou a se tornar totalmente diferente. Por quê? Porque com que linguagem eu vou descrever as propriedades dessas situações extremas, se essas propriedades entram em choque com o nosso cotidiano? Dois exemplos que estou acostumado a dar: lá no mundo microscópico da física quântica, para você ir de um ponto a outro, você não precisa necessariamente passar por todos os pontos intermediários. Isso é um absurdo para a física clássica convencional. Nela, para ir de um lugar a outro, tenho que passar por todos os lugares intermediários. No universo, já falei um pouco sobre o fato de que há situações nas quais, embora caminhando para o futuro, não estou me afastando do meu passado, o que também é chocante. Então, essas são situações que são descritas por leis físicas, mas quando transportamos essas leis para a linguagem, quando sou obrigado a explicar isso em linguagem convencional, ela entra em choque. Porque nós não estamos preparados para a discussão sobre esses territórios nessa linguagem, pois ela foi construída com base no nosso corpo, na dimensão humana. E essa é a física newtoniana. Depois que nós entramos nesse território novo, tanto no microcosmo quanto no macrocosmo, a linguagem passa a ser diferente. E é por isso que certas situações da física parecem transcendentais. A física quântica, por exemplo, produz situações que não são convencionais na nossa dimensão. Mas não tem nada de fantasioso nisso. É simplesmente o modo pelo qual a natureza é descrita.

Eu gostei dessa lembrança da Bia sobre os jogos da natureza e também do que a Maria falou sobre a unificação. A única função da unificação da física, quer dizer, tentar encontrar uma equação única que descreva tudo, é dar um Prêmio Nobel a essa pessoa. Afora isso, não tem absolutamente nenhum sentido. É

bonito, é elegante, e é claro que a gente tem que simplificar a linguagem. Por exemplo, antigamente se falava da eletricidade e do magnetismo. Hoje em dia fundiram-se essas coisas no eletromagnetismo. Por razões físicas, foi importante fazer isso. A unificação da física, na verdade, significa que você tem uma diminuição completa, total e absoluta do universo. Isso não é impossível, exatamente pela inesgotabilidade do real. Se você me pede: “Prova isso”, eu vou dizer que é impossível provar. É impossível provar que a realidade não seja inesgotável. Só que tudo leva a crer, pelas informações que temos, pelo conhecimento ao longo de quatrocentos ou quinhentos anos de ciência e pelo modo pelo qual a ciência está se encaminhando, tudo leva a crer que na verdade a natureza é inesgotável e nosso diálogo com ela sem fim. Quanto à discussão sobre a técnica, o ponto crucial é que esse diálogo foi contaminado pelo sistema capitalista. Esse é que é o ponto. E não vejo solução para isso nos próximos duzentos anos. E por que estou dizendo isso? Porque, na verdade, há essa contaminação da ciência por um movimento utilitarista do conhecimento. Vejam, eu não estou dizendo que a ciência não deva ser utilitária. A penicilina foi muito importante, a bomba atômica não foi. Mas não é assim que vai funcionar, isso quem decide é a sociedade, não é conhecimento científico. E a ideia de produzir uma unificação, voltando à pergunta da Maria, só faz sentido se você realmente tem uma visão extremamente fechada do universo. E o universo é aberto. Por exemplo, o universo está mais próximo de um composto químico... Com certos compostos químicos acontecem coisas estranhas. Você coloca uma substância no entorno de outra substância e não acontece absolutamente nada. Você continua colocando e não acontece absolutamente nada. Em um dado momento, você coloca uma gota de algum processo específico e acontece uma catástrofe ali. O que quer dizer isso? Tecnicamente falando, significa que você tem, matematicamente, uma bifurcação. O que quer dizer isso? Quer dizer que você tem um processo que não é determinista a partir desse momento? Significa que para entender o que aconteceu, você simplesmente tem que fazer a história do processo. Então o universo, na verdade, contrariamente à hipótese do processo de unificação, é mais próximo dessa situação descrita por uma substância química que produz uma bifurcação, ou seja, que produz novidade. Nesse sentido, o universo produz novidade. Contrariamente ao que a física clássica pretendia e ao que até hoje os físicos pretendem, ou pretendiam, isto é, descrever que o universo está pronto para ser usado, que ele não tem novidade. E exatamente o que se descobre, graças a esse processo de laboratório em química, ou em físico-química, é que o universo pode ser representado por equações que são mais próximas dessa situação que acabei de descrever do que daquela ideia mental de que o universo está preparado, pronto para ser entendido. Nesse caso, o universo não está preparado e não dá para passar pela cabeça de alguém procurar

uma unificação da física. Agora, repito, centenas, milhares, talvez todos os meus colegas querem coisa parecida, pois é um milhão de dólares ou mais o que se ganha em Estocolmo. Vai haver um momento em que se dirá: “Ah, entendemos tudo que existe”. Já aconteceu isso no passado, na nossa física. Houve um momento em que julgamos “entender tudo que existe”. Talvez vocês não saibam de algo que aconteceu lá no século XIX, com lorde Kelvin,³³ que argumentou que, na verdade, nós sabemos praticamente tudo da física, do conhecimento da natureza. Era o que ele dizia um pouquinho antes de o século XIX acabar. E ele dizia, também: “Mas tem só duas coisinhas...” Essas duas coisinhas seriam exatamente a revolução que houve no século XX, em mecânica quântica, relatividade, e por aí vai. Ou seja, eu diria que a unificação faz parte da arrogância e faz parte da socialização da ciência.

Quer dizer, a gente faz ciência para quem? Para os outros? Ou a gente está interessado, como no século XV, em dialogar com a natureza? Se for assim, cuidado, esse diálogo não tem fim. Então, é por isso que quando o Paulo fala da viga, dessas coisas todas, eu estou totalmente de acordo. Porque nós estamos, de certa maneira, falando de uma mesma coisa. É bem verdade que, enquanto ele fala talvez do território, eu falo de guerrilheiros da cosmologia. Guerrilheiros porque esse não é o ponto de vista da maioria dos cosmólogos brasileiros e internacionais. Mas estou disposto a discutir, a qualquer momento, com qualquer outra pessoa sobre cosmologia, para colocar essas coisas em questão. É o que fazemos, na verdade, no nosso dia a dia. Eu só não queria deixar, de modo algum, que se pudesse ficar com a impressão de que a física não serve para nada, de que a ciência não serve para nada, assim como de que a arquitetura não serve para nada. Pelo contrário, nesse nosso caminhar, nós vamos descobrindo maravilhas. E essas maravilhas fazem parte não desse encantamento de que estamos encontrando o final de tudo, a explicação de tudo. Isso é uma bobagem, uma bobagem completa. Mas você se encanta com as propriedades da mecânica quântica, com as propriedades da cosmologia, porque são, de fato, maravilhosas. E assim a vida segue.

LUCAS FERRAÇO: Não é uma pergunta que eu tenho, é uma dúvida que me acompanhou na fala do Paulo o tempo todo. Eu queria saber dele como ou quem é esse humano de quem se falou aqui. O tempo inteiro fiquei me perguntando: “Mas que humano será esse?” Mais do que uma pergunta, queria pedir uma descrição sobre quem é esse humano, como ele é.

33 Lorde Kelvin (William Thomson, 1824–1907), físico, matemático e engenheiro irlandês, cientista importante do século XIX, sobretudo nos campos da análise matemática da eletricidade e da termodinâmica.

PAULO MENDES DA ROCHA: Bem, tenho a impressão de que aquilo que o Mario acabou de falar responde a isso. Porque a ideia não é você chegar num fim, querer saber como aquilo deve definitivamente ser. É você realizar uma espécie de condenação. Nós estamos condenados à ideia e à coisa. Se a coisa não aparece, não há ideia nenhuma, seja um livro escrito, seja um texto elaborado. Portanto, a ideia é viver de maneira coerente com essa indagação do que não sabemos. Não é porque sabemos, nem porque queremos chegar num fim, na cidade perfeita, nada disso. O discurso crítico não é porque haja a hipótese de uma cidade perfeita, é porque esses erros impedem que se goze mais o tempo dedicado às cogitações sobre as coisas que não sabemos. Porque parece que essa é a única razão que poderia haver para nós vivermos. E não simplesmente vivermos uma vida que não seja mental, que seja puramente... eu ia dizer biológica, mas a mente tem muito a ver com biologia também. Em todo caso, não existem essas separações. O que está havendo é uma nítida separação para produzir objetos que se tornam mercadorias. A questão do capitalismo é a sua degenerescência, que foi a um ponto que é uma coisa estúpida nós gastarmos o pouco que sabemos, que é o que se tira da ciência, digamos, para colocar em tecnologias para fazer produtos, para ter lucro, etc.

BRUNO SINISCALCHI: Paulo, você falou do desastre das cidades. Hoje em dia, quando a gente pensa em cidade, em arquitetura, me parece um campo muito mais de dúvidas do que de certezas. Então, esse desastre que você aponta das cidades detona um pouco o que a gente conhecia como a ideia de projeto de arquitetura, de urbanismo, até o momento. E, ao mesmo tempo, no meio disso, acontecem coisas que não se estava prevendo, como o Movimento Passe Livre no Brasil, em 2013, que levantou uma questão urbana, com um repertório fora do que os arquitetos estavam trabalhando. E isso parece abrir campo para pensar a partir de novas perspectivas. Nesse sentido, minha pergunta para você seria algo assim... Pensando em cidade, acho muito difícil afirmar qualquer coisa hoje em dia. Mas às vezes a arquitetura exige muita afirmação. Eu queria saber o que, em seu repertório de arquiteto, está em dúvida. Quer dizer, o que aí deixa de ser afirmativo e vira especulação.

PAULO MENDES DA ROCHA: Você pode mostrar que se podia viver melhor na cidade, muito melhor com coisas prosaicas como resolver transporte, questões como essa, por exemplo, que implicam naturalizar a natureza do ponto de vista da excelência de suas virtudes, como a questão da poluição do ar. Não é nada disso, no entanto. O que há é que nós sabemos que o ar poluído dá tosse e a vida encurta. E se ela está boa... Se fosse algo inevitável, nós estaríamos num outro universo discutindo a questão. Mas essas coisas são produto de algumas estúpidas razões, como o motor a explosão, por exemplo... A ação

política é interessante, não a politiquice, para ver se a gente sai desse buraco. Deve levar séculos essa mentalidade capitalista, mercantilista, exacerbada. Não sei, nenhum de nós pode saber. Mas se pode lutar contra. Outra coisa em que faço questão de insistir é a questão de sabermos rir de nós mesmos. O que somos, como somos... E continuar gozando isso. Não se tem outra alternativa. A vida podia ser muito mais simples, muito mais divertida. É fácil imaginar isso. Nós estamos avaliando mal, a ciência avalia coisas e nós já não nos importamos, não avaliamos mais o quanto comemos e o quanto o outro não come, por exemplo. É uma coisa infame. E aí nós temos que apelar, mais uma vez vou dizer, para uma totalidade. O conhecimento é feito assim.

Queria fazer um desvio breve e comentar dois textos que fazem avaliações também da ciência e da cultura. Um deles é do Borges³⁴ e o outro do Dürrenmatt.³⁵ Vocês se lembram de um conto do Borges chamado “O informe de Brodie”? O Borges imagina um conto assim: esse Brodie seria um grande viajante, um missionário que percorreu várias regiões e escreveu à mão um informe que permaneceu inédito até que, certo dia, alguém o achou dentro de um livro numa biblioteca. O narrador do conto traduz esse relato sobre um povo estranho, que, ao lado de costumes que causam horror ao viajante, também teriam traços que os redimiriam, pois “representam a cultura como nós a representamos, apesar de nossos muitos pecados”. O outro exemplo é uma peça do Dürrenmatt chamada *Os físicos*. Nela, tudo se passa na sala em que se joga xadrez ou se vê televisão num manicômio, como é comum. E quem está nessa sala são físicos, e todos eles estão enlouquecidos porque querem evitar que suas descobertas sejam utilizadas. Ao mesmo tempo, como não divulgar o conhecimento? Imaginem o diálogo. Essa peça é uma maravilha. Então é isso – os episódios históricos, o processo coletivo, você tem que ver como historicamente aquilo se deu. Você tem que voltar na história para ver a genealogia daquela especulação e daquela conclusão, para depois comentá-la.

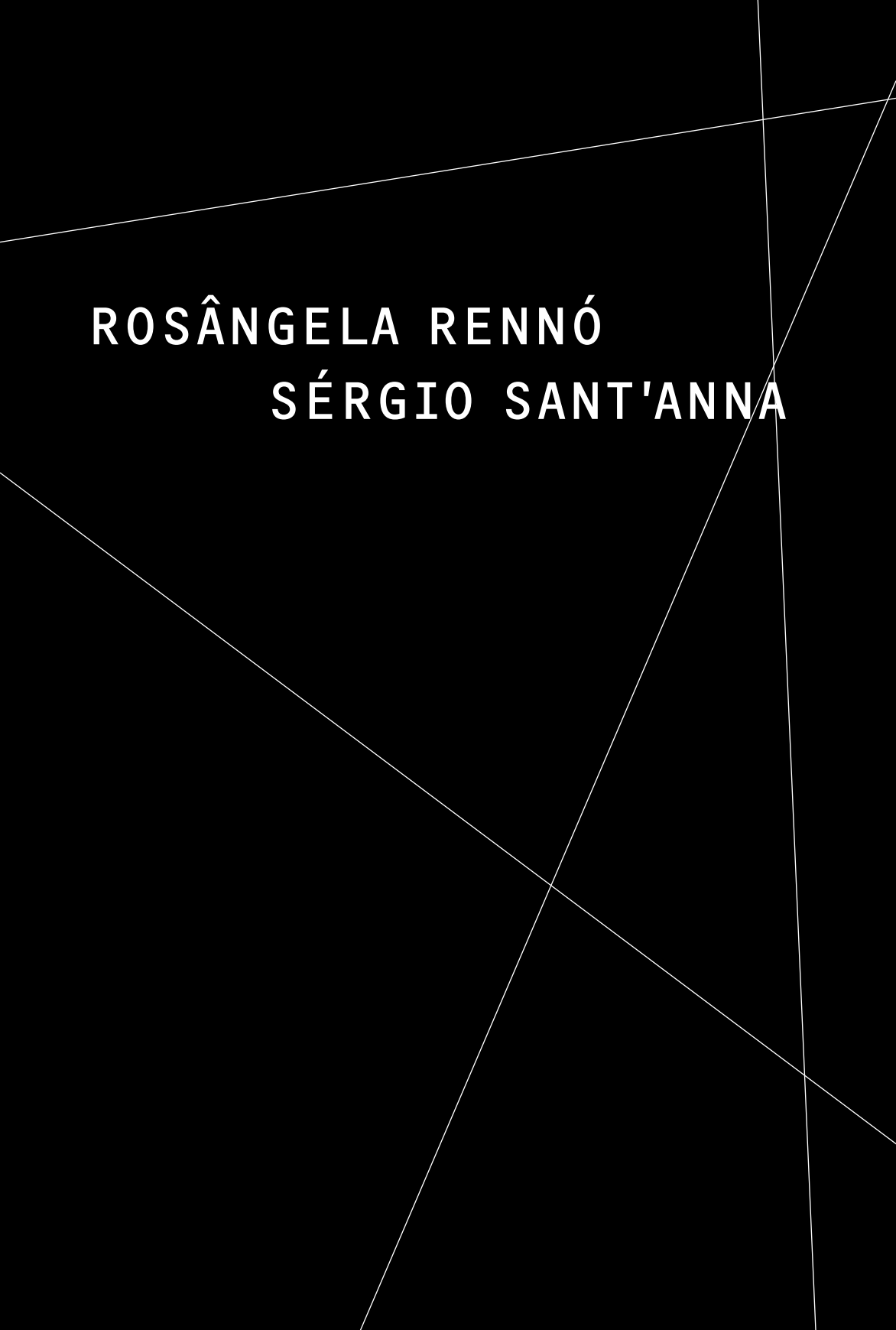
Como poderíamos viver melhor? A ideia de país, bandeira, fronteira, é tudo estúpido. Nós somos habitantes de um pequeno planeta. Para isso servem a física e tudo isso que estávamos discutindo. Não para dizer exatamente como é, mas para dizer que essas coisas são uma besteira. Essa visão material, o colonialismo, é estúpido. Como é que você pode, por exemplo, dividir os continentes, os rios, tudo, com uma linha reta, como se fosse um presunto, como aconteceu

34 Sobre Jorge Luis Borges, ver nota 45, p. 43.

35 Friedrich Dürrenmatt (1921–1990), escritor e dramaturgo suíço cujos textos mais significativos trazem a marca da experiência da Segunda Guerra Mundial. Autor, entre outras peças, de *O casamento do Senhor Mississippi* (1952), *A visita da velha senhora* (1956) e *Os físicos* (1962).

na América, e dizer: isso aqui é Espanha, isso aqui é Portugal. Trata-se, então, de considerar esse histórico e comprovar que é uma tolice vivermos do jeito que nós estamos vivendo. O fulcro da questão é a dimensão política das cogitações que estamos fazendo em relação às formas de conhecimento. A arquitetura é a ideia de uma natureza transformada para o nosso viver. O que eu quero dizer, o que a arquitetura pretende, é livrar a cidade, para que não haja esse tipo de problema de transporte e mais isso e aquilo. Você sai do trabalho, vai para o bar conversar com seus amigos. O amigo conta que às nove horas há no teatro não sei o quê, você liga, vai com a sua namorada para o bar e vai ao teatro às nove. Não é você aflito porque leva quatro horas para chegar em casa, para voltar, e coisas assim.

O maior objetivo da construção de uma cidade, pode-se dizer, é ganhar tempo livre. Porque aquilo que se chama escola, por exemplo, é tempo livre para você poder pensar. Tirar do homem qualquer tipo de aflição em relação à alimentação e mais isso e mais aquilo. Viver para pensar, viver para cogitar. É isso que se chama vida, é o *cogito*, é a discussão sobre as origens do mundo. Não há outra razão. Sabem os cientistas, sabemos nós, em qualquer outro campo, que não há um fim definido aonde queremos chegar. Nós estamos cogitando a respeito de coisas muito intrigantes que estamos vendo que historicamente vieram a acontecer. Nós queremos gozar tudo isso. O exemplo do milhão de dólares do Prêmio Nobel é interessante. Não é para isso, como o Mario sugeriu, que os cientistas trabalham. Eles trabalham pelo inexorável da cogitação, do prazer de ver e contar para o outro logo. A consciência, a formação de uma consciência, ou a ampliação de uma consciência sobre questões tão extraordinárias. Porque esse mistério, por exemplo, do universo nunca nos apavorou, ao contrário. Os cientistas foram lá, quando possível, foram lá ver. Eu acho tão prosaico o que nós fazemos. Estamos aqui para isso, não é? Para cogitar sobre as coisas que para nós são inexoráveis.

The background is a solid black field. Overlaid on this are several thin, white, straight lines that intersect to form a complex geometric pattern. One line runs diagonally from the top left towards the bottom right. Another line runs diagonally from the top right towards the bottom left. A third line is nearly vertical, positioned towards the right side of the frame. These lines create a series of triangles and other geometric shapes across the entire page.

ROSÂNGELA RENNÓ
SÉRGIO SANT'ANNA

“Sou fascinado pelas artes plásticas, considero a mais avançada das artes no sentido da experimentação.” O comentário de Sérgio Sant’Anna, citado em matéria publicada na *Folha de S. Paulo* em 18 de outubro de 2003, por ocasião do lançamento de *O voo da madrugada*, foi apenas um incentivo a mais para o seu depoimento ter sido realizado em dupla com uma artista como Rosângela Rennó, voltada para experimentos não apenas com imagens apropriadas, frequentemente recolhidas em arquivos públicos, e textos extraídos de fontes diversas, mas também com investigações pautadas pelas relações entre texto e visualidade. Desde os anos 1980, quando justapôs a fotografias autorais um conjunto de legendas-*ready-made*, citações reconhecíveis (porque ligadas a filmes, a obras literárias, à história da arte) que funcionavam como forma de barrar possíveis leituras literais das imagens que acompanhavam. O que prosseguiria em projetos como Arquivo Universal (1992–2003), baseado na compilação de trechos de matérias de jornal que citam imagens fotográficas, mas nos quais essas imagens se acham ausentes, ou numa instalação como *Cicatriz* (1997), em que textos esculpidos em *drywall* dialogavam com uma série de fotos em papel resinado, elas sim espécies de legendas contrapostas a eles, ou, ainda, como no vídeo *Vera Cruz*, de 2000, no qual se projetam legendas que são recortes da Carta de Pero Vaz Caminha, isso para ficarmos em alguns exemplos apenas, referentes, sobretudo, a um período inicial de sua trajetória.

Quanto à obra ficcional de Sant’Anna, tem-se no diálogo interartístico aspecto metodicamente recorrente, o que não se dá apenas com relação ao campo das artes plásticas, aproximação que se desdobraria em exercícios descritivos (inventados ou espelhados em obras reconhecíveis), em tramas como a do romance *Um crime delicado* (1997), em intervenções ensaísticas como aquelas sobre Egon Schiele, Balthus, ou a pintura de Cristina Salgado. Mas há igualmente, em sua obra, ecos musicais – como as referências a John Cage e João Gilberto que se mostrariam estruturais em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, de 1982. E há a forte relação com o teatro, campo no qual Sérgio realizou alguns trabalhos com a encenadora Bia Lessa, entre eles a adaptação de *Orlando*, de Virginia Woolf, e que se espraia em referências a Bob Wilson,

Antunes Filho, ao Living Theatre, na classificação como “uma tragicomédia nos tristes trópicos” de um livro como *Junk box* (1984), no qual elabora uma espécie de máquina de experimentos textuais, de microencenações, depois apropriadas e performatizadas pelo grupo musical “Tao e Qual”. Uma teatralização que se que se apresentaria como dimensão constitutiva do processo de composição de livros como *Romance de geração* (1980), chamado por ele de “teatro-ficção”, ou *A tragédia brasileira* (1987), um “romance-teatro” em três atos, obra fundamental em sua trajetória e na literatura brasileira contemporânea.

E foi exatamente o cruzamento entre essa forte presença textual no trabalho multimídia de Rosângela Rennó e o rastro de diferentes diálogos interartísticos na ficção de Sérgio Sant’Anna que funcionou como eixo do depoimento em dupla dos dois, realizado no Auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa em 24 de junho de 2004. Um encontro em que os depoentes se interrogaram mutuamente sobre os respectivos trabalhos e cuja reflexão sobre suas trajetórias individuais se desdobraria em discussões sobre a relação entre arte e ruptura, entre memória e esquecimento, e sobre as noções de forma, imagem e arquivo no campo da literatura e das artes plásticas.

Depoimentos

SÉRGIO SANT’ANNA: O fato de participar deste encontro ao lado de uma artista plástica é muito interessante para mim, porque, na verdade, minha literatura, para quem conhece, sempre jogou muito com as artes plásticas e com o teatro. Sempre bebi nessas fontes, e, inclusive, no meu livro *O voo da madrugada*¹ tem uma seção que se chama “Três textos do olhar”, que são exatamente sobre Egon Schiele,² Balthus³ e sobre um quadro da Cristina Salgado.⁴ Entretanto, há muito tempo mexo com esse assunto, como se pode ler em “Uma visita, domingo à

1 SANT’ANNA, Sérgio. *O voo da madrugada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

2 Egon Schiele (1890–1918), pintor austríaco, foi, ao lado de Gustav Klimt e Oskar Kokoschka, com seus desenhos, pinturas, aquarelas, poemas, experimentos fotográficos, uma das figuras fundamentais do movimento expressionista na Áustria.

3 Balthasar Klossowski de Rola (1908–2001), conhecido como Balthus, artista francês de ascendência polonesa, cujo figurativismo, fortemente influenciado por Courbet, Ingres, Piero della Francesca e Seurat, privilegiava os registros cotidianos, os interiores e retratos, chamando a atenção, em geral, o erotismo propositadamente inquietante das cenas pintadas, sobretudo dos corpos de suas muitas representações de meninas e adolescentes.

4 Cristina Salgado Kauffmann (1957), pintora, desenhista, escultora, gravadora e professora de artes e design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), cuja obra se acha voltada em especial para representações do corpo humano, para as tensões entre figura e espaço, figura e escala.

tarde, ao museu”, do livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*,⁵ que foi publicado em 1973. Esse é um dos meus contos mais radicais e de que mais gosto, mas infelizmente é raramente citado, porque as pessoas talvez se atemorizem muito com ele.

O enredo do conto é nada mais do que a enumeração exaustiva de obras de arte, desde a época do Egito até a contemporaneidade, isto é, até aquele momento da escrita, que foi entre os anos 1971 e 1972. O conto lista as obras vistas por um grupo de turistas durante a visita a certo museu. É sempre assim, é sempre aquela repetição: nós vimos isso, nós vimos aquilo, nós vimos isso, nós vimos aquilo, o que cria um efeito de hilaridade muito grande. O efeito criado por essa super-repetição aproxima o conto (embora a expressão não fosse usada na época) do que é hoje considerada uma obra da pós-modernidade mesmo, uma época de fusão de tudo, que veio muito depois. Hoje, já estamos num momento em que se acessam pela internet obras de arte de qualquer época; já acabou mesmo o momento da arte moderna, em que uma coisa sucedia a outra; vivemos, agora, realmente, um mundo de simultaneidade.

Como sempre fui muito visual, escrevi muitos textos ligados também à cenografia e ao teatro. Por alguma razão, os dois assuntos me apaixonam. Estava observando um livro da Rosângela Rennó, o *Arquivo universal e outros arquivos*,⁶ e vi que ela usa muito a palavra e de uma forma muito interessante, pelo menos nos trabalhos que estão nesse livro. Acho muito desafiador e muito importante que o artista plástico use a palavra, pois ela também é uma fonte muito boa para o visual, não só pelo texto que está escrito, mas pela maneira como é apresentado. Na verdade, Rosângela não dá essa colher de chá assim para o texto e, no trabalho dela, ele não se deixa ler tão facilmente, tem-se que procurá-lo, voltar a ele muitas vezes, fazer esforço para ler, porque ele está associado a várias coisas. É dessa forma que a palavra é trabalhada na obra dela, mas, de qualquer jeito, acho que tem muito a ver com a minha.

Embora não tenha feito nenhuma preparação nem estudo para esta apresentação, resolvi e me programei para falar de uma novela minha, chamada *Um crime delicado*, que também tem muito a ver com o visual, o que levou,

5 SANT'ANNA, Sérgio. *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

6 RENNÓ, Rosângela. *Arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

inclusive, o diretor de cinema Beto Brant⁷ a fazer um filme⁸ sobre ela. Essa novela, para quem não leu, é sobre um crítico de teatro que se apaixona por uma moça manca. Por aí já se vê que o negócio é meio escorregadio. Não só há uma determinada gozação à crítica, como a tudo mais. Já na primeira cena, de que eu gosto muito, essa moça cai nos braços do crítico de teatro, quando ele está descendo as escadas do metrô do Largo do Machado. Ela cai nos braços dele, é bonito, é muito romântica a cena, aquele corpo leve caindo nos braços do crítico. A princípio, ele pensa que ela se machucou; depois, quando a leva para a calçada, percebe que ela é manca. Ele é um cara muito tímido, muito arredio e, por essas circunstâncias, o defeito físico da moça se torna um fetiche. O fetiche, como todo mundo sabe, é o que permite o acesso à sexualidade, sobretudo para um homem que a teme, como é o caso do personagem em questão. O texto de Sigmund Freud⁹ sobre fetiche é muito bonito e recomendo a leitura a todo mundo.

Um crime delicado é um livro muito escorregadio. Gosto do que é escorregadio, do que tanto pode ser uma coisa quanto pode ser outra. Ele percebe que suas emoções resultantes do envolvimento com Inês, a manca, vão influenciar a forma de fazer a crítica do espetáculo que vai escrever no dia seguinte ao encontro, porque ele tinha se apaixonado por aquela mulher. Eu até tinha um segundo título para esse livro, que ficou guardado comigo, mas vou passar para vocês: “Os críticos também amam”.

Depois de tomar um porre com a Inês num bar, ao acordar, ainda de ressaca, numa amnésia alcoólica, começa a vir uma série de imagens à cabeça do crítico Antônio Martins e nelas aparecem um cavalete, uma muleta encostada nele, um biombo, enfim, uma série de lembranças, todas visuais. No decorrer do livro, vai-se percebendo que, no fundo, Inês, uma modelo de Vitório Brancatti – um artista ultrafigurativo, ou melhor, ultrarrealista, essa é a definição que melhor lhe cabe –, ao cair nos braços do crítico, estava obedecendo a uma vontade do pintor de envolvê-lo, enredá-lo amorosamente. Escolhi Vitório Brancatti, um nome italiano, porque parece um pouco vigarista. O que eu queria era deixar

7 Beto Brant (1964), diretor de cinema, com uma obra que inclui videocliques, como os que fez para a banda Titãs, curtas-metragens, como *Jó*, e longas-metragens como *Os matadores* (1997), *Ação entre amigos* (1998), *O invasor* (2001), *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2011).

8 *Crime delicado*, filme de 2005, dirigido por Beto Brant e baseado no livro *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna.

9 Sigmund Freud tratou do fetichismo em diversos textos, mas aqui Sérgio Sant’Anna parece se referir especificamente a “O fetichismo”, texto escrito em 1927. Em tradução para o português, foi publicado no volume XXI da *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (ESB)*, editada no Rio de Janeiro pela Imago.

o tempo todo, nesse livro, ao mesmo tempo, uma certeza e uma incerteza. Em alguns momentos, fica a certeza de que, na verdade, esse crítico foi atraído por uma arapuca, e em outros não se tem tanta certeza assim.

O apartamento em que ela vive é, na verdade, uma instalação; ela própria é um objeto de arte, quer dizer, ela é um objeto da obra do pintor. Mas há um clima de indecidibilidade o tempo todo; não se sabe se tudo aquilo é ou não vigarice, e realmente, pode ser as duas coisas. O crítico usa de todas as defesas, o que é normal na sua atividade: ele se defende daquele objeto, quase o repele, analisa se o objeto artístico pode ou não ganhar dele. Antônio Martins, o crítico, se defende de todas as formas, mas depois se deixa apanhar por aquilo. Só mais tarde ele decifra o que, a princípio, não sabia: que Inês era escravizada por Vitório Brancatti, na medida em que ele pagava o apartamento e tudo mais, de maneira que ela vivia presa àquela situação criada por ele. Por exemplo, existia uma muleta no apartamento e, no entanto, ela não tinha utilidade, porque Inês, apesar de manca, não precisava dela. A muleta, que está diante da tela em branco, é um enigma pictórico. Eu, pessoalmente, considero que esse é um livro duchampiano, uma aproximação compreensível porque Marcel Duchamp é um artista por quem eu sempre tive paixão. Já li pelo menos umas dez vezes o livro do Octavio Paz sobre Marcel Duchamp,¹⁰ e sempre que estou meio desanimado com arte, eu o releio. E quando isso acontece, acabo me apaixonando de novo; o tédio volta imediatamente por inteiro.

A pintura de Inês, seminua atrás do biombo, que Vitório Brancatti fez, realça a sua perna atrofiada. É um quadro, uma imagem um tanto mórbida e, ao mesmo tempo, um tanto erótica, porque há um erotismo muito grande na falha física, o que já foi muito bem aproveitado por Luis Buñuel.¹¹ Ele faz uma pintura ultrafigurativa, ultrarrealista, que é da pior qualidade. Mas acho que a pintura da pior qualidade, dentro de determinados contextos, pode adquirir determinada qualidade, determinado valor. O livro trata dessa e de outras discussões críticas e, em geral, elas não aborrecem as pessoas, pois é um livro que até hoje tem muitos leitores. Em toda prestação de contas que recebo da Editora Cia. das Letras, consta a venda de uns 50 ou 60 exemplares de *Um crime delicado* a cada trimestre.

10 PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção Elos).

11 Sérgio Sant'Anna se refere aqui, em particular, ao filme *Tristana* (1970), dirigido por Luis Buñuel (1900–1983), cujo roteiro, baseado em romance homônimo de Benito Pérez Galdós, foi escrito por Buñuel e Julio Alejandro, e cuja protagonista, interpretada por Catherine Deneuve, depois de ter tido uma das pernas amputada, volta para a casa de seu antigo tutor, invertendo a relação de poder entre ambos. E sua figura, sem perna, caminhando de muletas, com roupas invariavelmente escuras, pelo corredor da casa, é das cenas mais marcantes do filme.

Bom, a história vai se desenrolando até que, numa determinada situação, Antônio Martins deixa claro que já sabe quem ela é. Ao acusá-la de ser uma escrava de Brancatti, Inês desmaia e cai nos braços dele, outra cena muito romântica, e também muito *fake*. É, então, possuída por ele, e essa posse, um estupro, afinal, gera uma ação judicial movida pelo grupo de pessoas ligadas a Vitório Brancatti com quem Inês vivia. Para escrever essas passagens do livro cuidei de me amparar juridicamente; cheguei até a ter uns papos pelo telefone com Rubem Fonseca,¹² que adora esses temas. Ele me aconselhou a não dizer logo o que de fato aconteceu. Ele quase quis tomar a minha história, mas disse para ele que só queria saber um pouco mais sobre assuntos legais, como por exemplo sobre o tipo de ação a ser movida nesses casos.

A ação judicial, evidentemente, causou um escândalo tremendo, dando ao pintor uma notoriedade muito grande, que foi entendida depois pelo crítico como sendo a verdadeira armação do artista para se promover. Nada, no entanto, é definitivo; ainda paira aquela dúvida sobre o pintor; fica sempre a pergunta se, afinal de contas, Vitório Brancatti é um gênio ou um impostor; um homem da contemporaneidade, de vanguarda, ou um artista dos mais retrógrados que tenta se dar bem. Essa jogada perpassa todo o texto, o que faz com que o próprio julgamento (durante o qual é discutido se de fato houve estupro ou se o crítico, Antônio Martins, personagem que narra o livro, foi, na verdade, a vítima de um grande golpe) se torne, em alguns momentos, um debate estético, um julgamento estético. A transação que teve com a Inês o mobilizou de uma forma tal que ele fica apaixonado para sempre. Alguns detalhes como certas mobílias do apartamento – uma mesinha baixa, um aparelho de chá, várias coisinhas, frescurinhas desse tipo –, junto com a matéria policial, parecem um pouco com algumas coisas da Rosângela Rennó, pelo que vi no seu livro.

Tudo isso, no conto, é levado para a Documenta de Kassel,¹³ e na verdade acaba se tornando uma obra da Documenta de Kassel. Mas Antônio Martins, apesar de talvez ter sido iludido e vítima de um tremendo golpe, que poderia tê-lo levado à cadeia, na verdade, se sente encantado por fazer parte da obra de Brancatti. Então, meu crítico, que foi absolvido por falta de provas, acaba cedendo; e, como Inês, ele também acaba enredado no jogo e na obra do pintor.

12 José Rubem Fonseca, escritor mineiro, nascido em 1925, formado em direito, com carreira na polícia, nos anos 1950, trabalhando, em seguida, na Light, e no Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipes) na década de 1970. Autor, entre outras obras, de *Os prisioneiros* (1963), *O caso Morel* (1973), *A grande arte* (1983), *A coleira do cão* (1965), *O cobrador* (1979), *Feliz ano novo* (1975), *O buraco na parede* (1995), *Bufo & Spallanzani* (1985), *Confraria das espadas* (1998).

13 Criada em 1955, com uma retrospectiva da arte antes da Segunda Guerra Mundial, a Documenta é uma das mais importantes exposições internacionais de arte contemporânea, realizada a cada cinco anos em Kassel, na Alemanha.

Foi assim que desenvolvi a narrativa no meu livro. Fui chamado pelo pessoal que se interessou em adaptar a história para o cinema – Marçal Aquino e Beto Brant (responsáveis, respectivamente, pelo roteiro e pela direção do filme) – para lermos o livro e discutirmos, durante três dias, num spa em São Paulo, algumas questões relacionadas à narrativa. Esse é o tipo de convite que raramente se faz na cinematografia brasileira: debater roteiro e filme com o autor do livro... Eu, claro, tentei o tempo todo defender minha obra, com unhas e dentes, dos ataques dos dois. Tentei impedir modificações que a meu ver distorceriam, simplificariam, eliminariam tensões das diversas relações e conflitos que acontecem no livro. E isso foi muito importante. Beto Brant é um excelente diretor de cinema e prefere as obras de arte clássicas às contemporâneas. Entrei numa grande discussão, porque ele queria assumir, de cara, que a história poderia ser resumida a uma trama do pintor Vitório Brancatti contra o crítico, ponto de vista que simplificava muito a narrativa, sobretudo no que diz respeito ao modo que eu tinha escolhido para contar a história. Todo o meu esforço em criar uma ambiguidade seria desfeito.

Para explicar a complexidade da narrativa, falei da concepção de obra de arte de Marcel Duchamp. Nossa discussão teve um resultado positivo, porque o Beto, um dia ao telefone, me disse que leu o livro de Octavio Paz sobre Duchamp e que tinha entendido meu modo de contar a história em *Um crime delicado*. Até o título, que ele queria mudar, depois de nossas conversas, concordou que era mais adequado mantê-lo. Fiquei gratificado, sobretudo porque esse meu modo de elaborar a narrativa contribui, em certa medida, para fazer uma inovação na obra do Beto, o que fica claro para quem já viu filmes dirigidos por ele, como *Os matadores* e *O invasor*, por exemplo. Ele deixou claro que não seria completamente fiel ao livro, o que me fez tremer nas bases, imaginando o quanto seria traído. Ele me disse que, como um dos personagens é crítico de teatro, tinha pensado que seria interessante se o filme jogasse com algumas peças de teatro e, se não me engano, até com algumas que realmente estavam em temporada em São Paulo, já que no roteiro a história era ambientada em São Paulo, e não no Rio, por questões de produção.

Quis contar esse episódio para que vocês soubessem o quanto é interessante para mim, como escritor, poder jogar com esse universo que aparentemente seria de outro. Sei que não é simples transmitir por palavras o que é visual. Mas, trabalhando direitinho, sei que é possível. Evidentemente, sempre há um aspecto figurativo grande na arte tematizada numa obra de ficção, porque, se eu tivesse abordado, por exemplo, arte abstrata, ou mesmo se fosse fazer uma ficção em cima de uma obra duchampiana, de arte conceitual, talvez fizesse um belo livro, de vanguarda, mas seria um livro que causaria dificuldade de leitura para

um leitor comum. *Um crime delicado* possibilitou essa ponte do leitor comum com uma arte mais reflexiva. E aceitei o convite de Beto Brandt com a esperança de não ser traído no filme, de modo que o filme pudesse manter a ambiguidade que acho desejável numa obra de arte, seja ela literária, plástica ou teatral.

ROSÂNGELA RENNÓ: É duro falar depois de você, Sérgio. Comentei antes com o Sérgio que corria o risco de, no meio do caminho, eu desistir de falar sobre o que tinha preparado e acabar falando sobre outras coisas. E é o que vou fazer. Quero contar uma história de que acabo de me lembrar; e acho que tem tudo a ver com o que você estava falando há pouco sobre a presença do texto no meu trabalho.

Uma vez, um crítico de arte de São Paulo, muito amigo meu, me contou que um outro crítico havia feito o seguinte comentário: “Rosângela Rennó tem que se posicionar, tem que resolver se ela quer ser artista ou escritora”. Apesar de ele não ter me dito o nome do crítico, o tom do comentário me fez deduzir de quem se tratava, o que acabaria sendo confirmado mais tarde. Percebi logo que essa observação só podia vir de uma pessoa que tem uma bronca comigo justamente por eu usar tanto texto no meu trabalho ou talvez por achar que o texto, muitas vezes, entra no meu trabalho de forma autônoma.

Numa outra ocasião, o crítico Paulo Herkenhoff¹⁴ disse que “existe uma tentativa de processo de transubstanciação” no meu trabalho. Segundo ele, o uso do texto substitui a imagem; e, depois de lido, o texto se destrói para que uma imagem mental seja composta. Achei o comentário curioso. Talvez alguns críticos considerem pretensiosa a maneira como trabalho o texto, o que me deixa, de vez em quando, um pouco aflita, porque sou tomada pelo que leio, sobretudo pelas matérias dos jornais. Elas são, por exemplo, a fonte principal de *O arquivo universal*, um trabalho que desenvolvo desde 1992¹⁵ e já foram apresentadas várias edições dele em diversas situações e exposições: em 2002 no Museu da Pampulha e em 2003 no Centro Cultural Banco do Brasil.

Reconheço que sou dominada pela potência desse material, por isso ele tem que entrar sempre no meu trabalho. Longe de mim querer me tornar escritora, mas sempre gostei do trabalho com o texto, porque acho que a narrativa é muito potente do ponto de vista visual. Como sabia que ia estar com você, Sérgio, neste encontro, escolhi mostrar alguns trabalhos que têm uma relação

14 Paulo Estellita Herkenhoff Filho, crítico de arte e curador brasileiro, nascido em Cachoeiro de Itapemirim, ES, em 1949. Foi diretor cultural do Museu de Arte do Rio, o MAR, diretor do Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro (2003–2006), curador adjunto do Departamento de Pintura e Escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA (1999–2002), curador geral da 24ª Bienal de São Paulo (1997 e 1999), entre outras atividades.

15 Projeto/obra iniciado em 1992 e concluído em 2003. Foi finalizado com a exposição “O arquivo universal e outros arquivos”, no Centro Cultural Banco do Brasil, entre julho e setembro de 2003.

direta com a narrativa. Programei uma coisa, falei outra, porque queria mesmo mostrar esse outro viés do meu trabalho, inclusive por imaginar que a maior parte das pessoas aqui está familiarizada com meu trabalho de fotografia.

Já não fotografo tanto, desde 1987, quando tomei contato com algumas ideias de Vilém Flusser¹⁶ e de Andreas Müller-Pohle.¹⁷ Foi quando descobri que podia fazer uma imagem tão transgressora e subversiva, como sempre gostei de fazer, me apropriando de imagens já feitas por outros, de preferência de não artistas, de não fotógrafos. Decidi usar o que é vernacular, o que já nasceu desprovido de intenção estética, o que muitas vezes vai parar no lixo. Sempre achei que esse tipo de imagem falava muito mais sobre a humanidade do que as imagens construídas, do que o que se convencionou chamar de “fotografia de autor”, ou “fotografia artística”. Esse trabalho que faço com a apropriação de imagens alheias, plasticamente falando, não é nem linear nem monolítico.

Sempre que penso um trabalho com fotografias, me permito aprender e testar coisas novas, estudar os suportes para adequá-los, por exemplo, a suportes tridimensionais. É o que acontece quando crio instalações, porque, no fundo, sempre quis que meu trabalho com a fotografia cumprisse uma função de certa maneira didática. O trabalho, de certa forma, quer ensinar o espectador a olhar para a foto, quer dizer, ele pede que se olhe e veja que a fotografia não tem nada de transparente como, em geral, sempre se imaginou; que ela, ao contrário, é carregada de códigos, de ideologias, e por isso o trabalho convida as pessoas a decifrem a imagem e também as narrativas que essa imagem pode suscitar.

Minha mudança para o Rio de Janeiro, em 1989, foi fundamental na minha vida profissional. Em decorrência da necessidade de desenvolver um projeto de *workshop* na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, terminei indo buscar material fotográfico sucateado para trabalhar. Acabei naqueles estúdios populares da Praça Tiradentes e da Rua da Carioca, onde ganhei, de três desses estúdios apenas, vinte quilos de negativos de retratos 3 x 4. Aquele material me mostrou a dimensão de uma matéria que está impregnada de história, de

16 Vilém Flusser foi um filósofo, escritor e professor tcheco naturalizado brasileiro (1920–1991), autor, entre outros livros, de *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo, 1983). Flusser define o “aparelho fotográfico” como aquilo capaz de traduzir pensamentos conceituais em fotografias.

17 Andreas Müller-Pohle é um fotógrafo alemão, nascido em 1951, que define seu trabalho como fotografia conceitual. Editor da *European Photography*, revista independente de arte dedicada à fotografia contemporânea internacional, foi um dos responsáveis pela edição de Vilém Flusser na Alemanha, e é autor, ele mesmo, de diversos estudos relevantes sobre a teoria da fotografia e sobre questões ligadas ao visualismo e à fotografia em rede. Entre seus projetos fotográficos mais conhecidos estão *Rio Danúbio*, *Águas de Hong Kong*, *Transformance*.

memória e de amnésia. Nesse momento, tive mais do que um *insight*, porque o que nasceu, o que brotou da minha cabeça foi um conceito de fotografia.

Acho que foi a partir daí que comecei a entender que jamais poderia fazer apropriações de imagem pensando apenas no seu valor intrínseco; compreendi que a fotografia, por ser matéria tão densa, é quase uma entidade. Virei, desde então, uma colecionadora compulsiva de material fotográfico, não importa de que tipo nem qual a sua natureza. Meu ateliê é uma grande central de armazenamento: tenho ali desde negativos preto e branco e caixas de *slides* até álbuns inteiros. Esse é o território que tento organizar e talvez seja, de alguma forma, uma tentativa de dar ordem ao caos social e humano.

Agora gostaria de comentar alguns trabalhos meus, para depois começarmos o debate.

1. *Vera Cruz*, 2000



Rosângela Rennó. *Vera Cruz*, 2000. Videoinstalação. 44', HDV-NTSC, cor. Vista da exposição Musée d'Art Contemporain de Montreal. Foto: Richard-Max Tremblay/acervo da artista

Vera Cruz foi meu primeiro trabalho em vídeo, realizado em 2000. Só muito tempo depois de fotografar foi que comecei a experimentar esse suporte. Já tinha até feito, em 1998, um videoobjeto, que era, na verdade, uma animação

com saída em vídeo. Sempre tive tremenda resistência a trabalhar com vídeo e muita gente me perguntava quando iria começar a produzir imagem em movimento. Calhou, então, em 2000, de eu ser convidada para fazer um trabalho para uma exposição cujo tema era a carta do Pero Vaz de Caminha.

Achei engraçada a ideia de participar do evento fazendo um trabalho com tema tão específico. Quando reli a carta, o que não fazia desde a minha juventude, achei o material genial para se fazer um falso documentário sobre a descoberta do Brasil. Queria que ele pudesse dar conta de um desdobramento de impossibilidades: da impossibilidade de um documentário visual há 500 anos e da impossibilidade do próprio diálogo entre portugueses e índios.

Escolhi esse trabalho para comentar com vocês aqui neste depoimento, porque nele desenvolvi um modo de narrar bastante específico, em que não há nem falas nem imagens. É por meio de legendas que se faz a troca de diálogos que alinhavam a narrativa. Utilizei elementos da narrativa de Caminha e, a partir dela, cheguei numa espécie de ficção em formato de legenda. A imagem parece ter sido apagada pelo tempo, da mesma maneira que o vazio. Sobraram a imagem da película do cinema arranhada e o som do mar e do vento.

2. *Bibliotheca*, 2002/2003



Rosângela Rennó. *Bibliotheca*, 2002. 37 vitrines com álbuns antigos de fotografia, fotografia em cor laminada sob acrílico, mapa e arquivo de aço. Dimensões variadas. Vista da exposição no Museo Rufino Tamayo, México. Foto: Ramiro Chaves/acervo da artista

Quero falar também de *Bibliotheca*, que é um trabalho que esteve no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 2003. E que, no ano anterior, foi exibido no Museu da Pampulha, em Belo Horizonte. É uma grande instalação constituída por 37 vitrines que acondicionam e guardam os 100 álbuns de fotografia que colecionei ao longo de dez anos.

As 37 vitrines são organizadas em dez grupos. Existe um mapa para mostrar, com alfinetes, o local onde cada coleção ou álbum foi adquirido. Dentro das gavetas de um arquivo, há fichas e em cada uma delas se podem consultar as informações contidas nos álbuns. Não é permitido abrir ou manipular os álbuns, pois as vitrines são fechadas. Só se pode observar o topo das vitrines.

A forma final do sistema da *Bibliotheca* surgiu da própria manipulação, da própria observação desse material colecionado. A cor do fundo e da estrutura das vitrines, de cinco cores, varia em função de um sistema, uma espécie de código, criado por mim. O tampo da vitrine, na verdade, é uma reprodução fiel do seu conteúdo, é uma imagem plana, só permitindo que o objeto seja visto pelas laterais. Quando se debruça sobre a vitrine para se ver o conteúdo, o que se percebe é uma imagem fiel daquilo que está no seu interior. As cores do fundo da vitrine correspondem à procedência da imagem. E a cor da estrutura do objeto corresponde ao destino da coleção, ao destino do álbum.

Por exemplo, se um álbum foi adquirido no troca-troca da Praça XV e é um álbum alemão com imagens feitas na Alemanha, o fundo da vitrine será vermelho, cor atribuída à Europa; já a estrutura dessa vitrine será azul clara, cor dada à América do Sul. São, ao todo, cinco cores: verde para a Oceania, marrom para a Ásia, laranja para a África, vermelho para a Europa, e o continente americano foi dividido em dois porque o volume de álbuns que adquiri da América do Sul é muito grande: o azul claro representa a América do Sul e o azul escuro, América Central e América do Norte.

Organizei as vitrines como se formassem pequenos continentes; elas foram agrupadas em função de uma escolha subjetiva, de relações criadas a partir do conteúdo desses álbuns. Atribuí fundo branco aos álbuns vazios, tanto os que nunca chegaram a ter fotos quanto aqueles de onde as fotos foram extraídas.

Um trabalho relacionado a *Bibliotheca* é o *Crimes perfeitos*. Nele, não existem fotos, apenas folhas de seda dos álbuns com as marcas de imagens que, em algum momento, estiveram em contato com elas. O título *Crimes perfeitos* era escrito em cinco línguas, uma representando cada continente da *Bibliotheca*. Foi interessante perceber que, em Belo Horizonte, o público interagiu com essas vitrines de uma forma completamente diferente dos frequentadores do Centro

Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio. A montagem dos álbuns no Museu da Pampulha tinha menos uma dimensão de conjunto e mais de ilhas isoladas, o que talvez possa ser explicado pela arquitetura e pela interferência da luz externa, que não havia no CCBB. Na exposição do Rio, havia um clima muito mais introspectivo, de biblioteca, por causa do espaço fechado.

No projeto *Bibliotheca*, brinquei com certa ideia de interatividade, já que o espectador podia interagir com o trabalho em diversos níveis. Ele podia caminhar entre as vitrines e se frustrar por não poder nem tocar nos álbuns e muito menos ver o objeto. Do objeto, ele só podia perceber o volume e, assim mesmo, só se o olhasse pela lateral. O espectador podia também buscar a chave do código de cores no mapa ou as informações sobre o conteúdo de cada álbum, no arquivo. A numeração deles só aparece na reprodução que está no topo da vitrine; cada álbum tem seu número correspondente e a informação sobre o conteúdo e as informações técnicas podem ser buscadas e encontradas dentro das duas gavetas do fichário, já que se trata de um trabalho de arquivo. Nelas se encontram informações sobre o estado de conservação (inclusive se estão completos ou não) e o tipo de narrativa dos álbuns; e ainda há um pouco de informação sobre a história dos seus proprietários.

É importante esclarecer que boa parte das informações ali contidas é ficcional, pois não cheguei a conhecer o dono dos álbuns. Apresento uma pequena ficção sobre quem imagino ter sido o proprietário daquela coleção. O que posso oferecer como trabalho de documentação são informações materiais de cada um deles, tais como: se eles têm ou não cantoneira, se têm folhas de seda, quantidade de folhas, sobre o tipo e a cor do papel, sobre o estado de conservação da capa e do álbum, enfim, são informações mesmo de arquivo.

Quanto ao mapa, eu o fiz bem ingênuo, quase escolar; nele coloco o alfinete de cabeça colorida com um número correspondente ao álbum. Se o espectador não quiser ler as fichas, ou mesmo abri-las, ele pode pelo menos ter uma noção estatística de quantos álbuns ou coleções de *slides* foram adquiridas no Rio de Janeiro, ou em Berlim, Lisboa, ou Madri, por exemplo.

E, para completar o comentário sobre *Bibliotheca*, fiz também um livro, que é, para mim, o biscoito fino do projeto. Numa narrativa visual que criei, estão dispostas as 400 melhores imagens provenientes das cem coleções de fotografias e *slides*. O livro foi impresso pela Editora Gustavo Gili. Ele estava na exposição e as pessoas podiam consultar, folhear.

3. *Espelho diário*, 2001



Rosângela Rennó. *Espelho diário*, 2001. Videoinstalação. 242', NTSC, cor, som. Vista da instalação no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo. Foto: Eduardo Castanho/acervo da artista

Esse próximo trabalho é uma videoinstalação, baseada numa coleção de artigos de jornais, sobre várias mulheres chamadas Rosângela. Colecionei tudo que li sobre elas, durante oito anos. O projeto nasceu de um diário construído, ou melhor, de uma agenda construída a partir das matérias que saíam nos jornais. O processo consistia em fazer colagem das matérias cotidianas que saíam sobre elas, condensando-as em uma agenda de um único ano.

Tomei cuidado em seguir uma linearidade, considerando o dia e o mês, mas não o ano em que o fato ocorreu; quer dizer, construí uma cronologia de um ano ao colar na agenda as informações que foram retiradas dos jornais ao longo de oito anos. Por exemplo, se a matéria foi publicada no dia 9 de maio, ela entra no diário do dia correspondente, não importando o ano em que ocorreu. A cronologia condensada é forjada.

Para que esse personagem múltiplo, impossível, multifacetado, que nasce, morre, ressuscita, fabrica biquínis e tem 33 filhos, tivesse um corpo, tive necessidade de inventar mais um personagem, que pudesse alinhar de alguma forma, na escrita ou no vídeo, essas 133 Rosângelas diferentes. Na performance para o

vídeo, sou eu quem produz a unidade de ação delas todas; sou a Rosângela que interpreta, que tenta “falar” as palavras das outras. Mas precisava de uma pessoa que escrevesse esse diário, que desempenhasse o papel de narradora. Convidei, então, uma amiga, uma escritora de Belo Horizonte, Alícia Duarte Penna.¹⁸ Ela é a única pessoa que conheço que escreve um diário desde adolescente...

Sérgio, você comentou que sofreu quando cedeu o direito de sua obra *Um crime delicado* para ser transformado em roteiro de cinema. Pois eu quase perdi a amiga, porque ela ficou revoltadíssima quando fiz mudanças num texto dela. Fiquei um mês sem dormir, pois corria o risco de perder o trabalho, já que preferia manter a amizade. Mas, por outro lado, não queria perder o trabalho. Foi uma negociação supercomplexa, mas chegamos a um acordo. Ela admitiu todas as minhas intervenções no vídeo e eu garanti que ela teria total jurisdição sobre a versão impressa no livro, que é de fato um texto maravilhoso. Prometi que o livro teria a forma final que ela quisesse, porque no vídeo eu teria liberdade para fazer as mudanças que achasse necessárias.

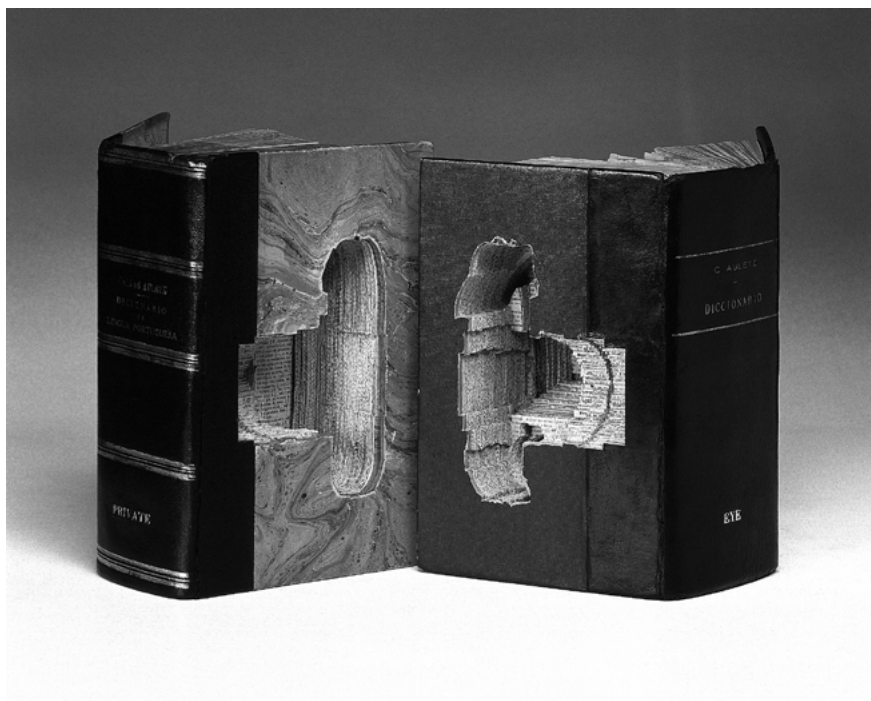
O livro foi pensado, então, de modo a ter sempre uma *dupla de imagens* que corresponde aos *stills* das duas telas de vídeo; a dupla seguinte é o texto dela. Foi uma negociação supercomplicada, mas no final deu tudo certo. Esse foi o trabalho mais complexo que já fiz até hoje: foram cinco meses de processo de roteirização do texto, mais seis semanas enlouquecidas de gravação e 250 horas de edição. Teve um custo muito alto, investimento sem nenhum reembolso, mas é um dos projetos mais ousados que fiz até hoje. Como se não bastasse a pretensão de realizar esse trabalho, tive que fazer minha primeira performance em vídeo e a dublagem em francês e inglês com minha própria voz.

Querida falar também de um trabalho que comecei na década de 1990, dedicado às maneiras de bloquear, de indisponibilizar as imagens. Trago dois exemplos: num deles, chamado *Private collection*, estão todas as minhas fotos reunidas em bloco, uma pilha, deitada e fechada, de fotos. Apesar de ser um objeto pequeno, de mais ou menos 75 centímetros de comprimento, nele estão contidas cerca de 1.500 fotos.

18 Alícia Duarte Penna, escritora, crítica de arte, arquiteta, geógrafa e professora do curso de arquitetura e urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Graduiu-se em arquitetura em 1987 pela Universidade Federal de Minas Gerais, onde fez pós-graduação em geografia. Autora de *Quarenta e dez poemas* (2012), *Fotoportátil* (2005), *Espelho diário*, em parceria com Rosângela Rennó (Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado, 2008).



Rosângela Rennó. *Private collection*, 1992–1995. Cerca de duas mil fotografias em cor em papel resinado com título esculpido, cabo de aço e aço inoxidável, 14 x 43 x 9 cm. Vista da exposição no Museu de Arte da Pampulha. Foto: Rosângela Rennó



Rosângela Rennó. *Private eye*, 1992–1995. Dois dicionários esculpidos e texto impresso nas lombadas, 23 x 30 x 17 cm. Foto: José Roberto Lobato/acervo da artista

A pilha de fotos foi amarrada com cabo de aço e colocada entre duas placas de aço inox. Nas bordas do papel fotográfico, foi esculpido o título, em duas faces do bloco. Nota-se ainda no objeto uma clara passagem do tempo, que pode ser percebida pelas condições do papel e pelas bordas das fotografias, ambas envelhecidas.

Outro objeto que fiz, também ligado a essa indisponibilização de imagens, é o *Private eye*, também de 1995. Esse é um trabalho de que eu gosto muito, e que é a contraforma da minha câmera fotográfica, esculpida dentro de dois exemplares idênticos do *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, de Caldas Aulete.

Voltando, então, ao projeto *Bibliotheca*, havia ali uma foto, que ficava no alto e que se chamava *Restante*. Ela era, na verdade, uma foto dupla-face, montada entre dois acrílicos. Nela foram inseridos todos os livros de referência em minha biblioteca pessoal sobre museu, biblioteca e arquivo. E seu verso era composto de uma fotografia com o verso dos livros, com se fosse o outro lado da estante. Era como se a contralombada do livro sugerisse que a biblioteca não tivesse conteúdo, ou que o conteúdo tivesse sido condensado numa lâmina.

Encerro aqui, então, minha fala inicial, com essas contraformas e contralombadas. Mas vamos às perguntas...

Debate

VERA LINS: Sérgio, eu queria que você falasse de um de seus livros, do *Junk-box*, de 1984, muito interessante, porque você, que escreve contos e romances, de repente vai aí para o poema, num livro ilustrado pelo Sebastião Nunes.¹⁹ Eu queria saber como é que ele fica dentro da sua obra, como é que veio essa ideia, e se você pretende continuar nessa direção.

SÉRGIO SANT'ANNA: Foi bom você ter citado *Junk-box*,²⁰ porque está dentro do contexto de hoje. O livro foi ilustrado por Sebastião Nunes, um poeta de vanguarda, radicalíssimo, que trabalha com vários processos de linguagem, e é também um multi-instrumentista. Na verdade, toda a parte visual do *Junk-box* foi feita por ele. Ele vive em Sabará, Minas Gerais, e pouco anda pela cidade grande. Eu prefiro não classificar *Junk-box* como um livro de poesia; ele é uma

19 Sebastião Nunes, escritor, tipógrafo e fotógrafo mineiro, nascido em 1938. Formado em publicidade e direito, começaria a publicar seus poemas e livros em 1968. Os poemas seriam reunidos nos volumes *Antologia mamaluca* e *Poesia inédita*. Seus romances *Somos todos assassinos* (1980), *Decálogo da classe média* (1998) e *História do Sabar: novos estudos sobre guerrilha cultural e estética de provocação* (1991) foram publicados também pela sua Editora Dubolso.

20 SANT'ANNA, Sérgio. *Junk-box* (uma tragicomédia nos tristes trópicos). Rio de Janeiro: Anima, 1984.

máquina de texto, uma máquina de versejar. Enveredei por esse caminho da poesia e nunca mais voltei a ele, e talvez não volte nunca mais. Apesar de poesia não ser mesmo o meu lance, acabei escrevendo essa máquina de versejar. Acho que existe algo misterioso no processo de escrita. Eu estava, de fato, em plena crise dos quarenta anos, e, de repente, me veio a ideia de falar sobre mim e sobre minha geração. Mas, em vez de os assuntos virem através de um romance, de um conto, vieram pelo *Junk-box*, que é um misto de lata do lixo e máquina do tempo. Basta lembrar que o livro começa assim:

Aos quarentanos,
na cartomante,
procuro o futuro
na bolha, de cristal.

Meu filho
no teu *fu* há um monturo
no teu *fu-tu* há um furo
teu futuro si fu.

Minha velha, te esconjuro
você é gaga ou gagá”.

Parto a bolha, em estilhaços
e vou para casa
consultar a Junk-Box.²¹

Junk-box é uma máquina, é uma parafernália, é uma espécie de computador, de máquina barata, que tem um minipalco, uma parte bilíngue, uma outra poliglota, uma série de pecinhas e de engrenagens; também aparecem mil personagens da nossa e de outras épocas; aparece ainda um diálogo com o Dr. Sigmund Freud... Quando escrevi o livro, considerei uma vantagem não ser poeta, porque, além de os poetas serem muito ciosos do espaço que ocupam, eles se dividem em seitas, que se odeiam mortalmente umas às outras, como todos nós sabemos. Mas muitos deles encaram minha *Junk-box* com extrema confiança. O livro, na minha opinião, desrespeitava todas as seitas, embora acredite que *Junk-box* esteja muito mais filiada à linha de poesia experimental, que é a que mais aprecio. Eu aprendi, na verdade, a conhecer um pouco de poesia com

21 Sérgio Sant’Anna está citando aí o primeiro texto de *Junk-box*, cujo título é “O mito de Si-si-fu”, com referência satírica a Albert Camus, que se desdobra em poema breve e numa pequena parábola, incluída como nota de pé de página, que narra a história de “Si-si-fu”, “monge da mitologia de todos os povos”.

Affonso Ávila,²² que era, por sua vez, ligado a Haroldo de Campos²³ e a Augusto de Campos.²⁴ Sempre me interessei mais pelo pessoal ligado à poesia experimental. Só que minha experiência com *Junk-box* foi uma brincadeira muito grande. Todos os poemas nascem de pecinhas, de engrenagens, de textinhos radiofônicos no palco, de pequenas encenações. O livro é, na verdade, uma tremenda comédia, tanto é que tem por subtítulo: *Uma tragicomédia nos tristes trópicos*.

O final dos anos 1960, por exemplo, anos bem importantes para minha geração, período em que aconteceram todas aquelas coisas loucas, em que todos

22 Affonso Celso Ávila (1928–2012), poeta, ensaísta, pesquisador e editor (das revistas *Vocação*, *Tendência*, *Barroco*). Foi o organizador da Semana de Poesia de Vanguarda em Belo Horizonte em 1963, um dos responsáveis pela criação, em 1971, do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais e diretor, em fins dos anos 1960, do Centro de Estudos Mineiros (CEM) da UFMG. Autor de *Carta do solo* (1961), *Resíduos seiscentistas em Minas* (1967), *Código de Minas & poesia anterior* (1969), *O poeta e a consciência crítica* (1969), *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (1971), *Delírio dos cinquent'anos* (1984), *A lógica do erro* (2002), entre outras obras.

23 Haroldo de Campos (1929–2003), poeta, ensaísta, tradutor, editor da coleção Signos (da Editora Perspectiva), professor emérito da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Foi responsável, ao lado do seu irmão Augusto de Campos e do amigo Décio Pignatari, pela criação do grupo Noigandres e pelo movimento de poesia concreta no Brasil, nos quais repensaram não apenas a noção de poesia, sublinhando sua dimensão verbivocovisual, e de tradução como transcrição e exercício crítico, mas também a historiografia literária (configurada em diálogo sincrônico com a produção contemporânea). Autor, entre outras obras, de *O auto do possesso* (1949), *Xadrez de estrelas* (1976), *Signantia: quasi coelum* (1979), *Galáxias* (1984), *A educação dos cinco sentidos* (1985), *Crisantempo* (1998), *A máquina do mundo repensada* (2001), no campo da poesia, e *Morfologia do Macunaíma* (1973), *A arte no horizonte do provável* (1969), *Metalinguagem* (1970), *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1981), *A operação do texto* (1976), no âmbito ensaístico.

24 Augusto de Campos, poeta, tradutor, ensaísta, crítico de literatura e de música, nascido em São Paulo em 1931. Ao lado do irmão, Haroldo de Campos, e de Décio Pignatari, criou, em 1952, a revista *Noigandres*, origem do Grupo Noigandres, que iniciou o movimento internacional da poesia concreta no Brasil. No ano seguinte, Augusto divulgaria a série POETAMENOS, poemas em cores nos quais, sob a inspiração da melodia de timbres de Webern, abandona o verso e a sintaxe convencional e as palavras são rearranjadas em estruturas gráfico-espaciais. A maioria dos seus poemas acha-se reunida nos volumes *Viva vaia* (1979), *Despoesia* (1994), *Não* (2003) e *Outro* (2015). Obras importantes do ponto de vista da sua estreita interação com as artes plásticas são, entre outras, as coleções de poemas-objetos *Poemóviles* (1974) e *a Caixa preta* (1975). A partir de 1980, o poeta intensificaria os experimentos com novas mídias, apresentando seus poemas em luminosos, videotextos, neon, hologramas e *laser*, em animações digitais – os seus *Clippoemas* – e em eventos multimídia. As oralizações, realizadas com o filho Cid Campos, seriam registradas no CD *Poesia é risco* (1995, PolyGram). Como tradutor, Augusto de Campos voltou-se, entre outras, para a obra de Pound, Joyce, Gertrude Stein, Cummings, Maiakovski, Khlebnikov, Mallarmé, Rimbaud, trovadores provençais, poetas metafísicos ingleses. Como ensaísta, é coautor de *Teoria da poesia concreta* (1965), e autor de obras sobre música, como *Balanço da bossa (e outras bossas)*, 1968–1974, e *Música de invenção* (1998), e sobre poesia, como *Poesia antipoesia antropofagia* (1978), *O anticrítico* (1986), *Linguaviagem* (1987), *A margem da margem* (1989), *Poesia da recusa* (2006).

nós, felizmente, enlouquecemos um pouco, mas que foi muito divertido, apesar de todas as angústias – esse período é abordado em *Late sixties* ou *Canção do autoexílio*, um poema trilingue em que uso todas as línguas para escrever um texto através de um telex.

“O telex louco no vídeo”, que deve ter umas quinze páginas, fala assim: *On the rocks of México ecoam em trompetes/ os Marijuana Brass/ Ao norte da fronteira, em Woodstockhausen,/ espoucam viet-songs./ Na Tropicapricórnia cavalgam os gorilas blindados de aço. Mamãe, mamãe, coragem, a vida é assim mesmo [...].* Cito nesse poema “Mamãe, mamãe coragem”, que é mais ou menos o título do poema de Torquato Neto²⁵ “Mamãe, coragem”.²⁶ É o refrão – *Mamãe, mamãe, coragem*. Numa mistura de línguas, há uma fala assim: *Um bico de gás lacrimogênio em Praga, Paris, Berlim e São Sebastião do Rio corrente de sangue, suor e lavas amargas por Luther o Pastor, Kennedy the Brother, Joplin the Sister and Hendrix the King of Electricladyland.*

O que impressiona em *Junk-box*, sobretudo a mim mesmo ao escrevê-lo, foi ele não ter obedecido a uma estratégia rigorosa e já ter nascido assim com essa forma. É bom verificar, nesses momentos, que na mente há mais coisas do que se imagina; se eu tivesse estabelecido um projeto racional de escrever um poema com essa forma, dificilmente teria conseguido. Essas coisas vêm e vão, mas, quando esses processos começaram a sair da minha cabeça, fiquei muito triste.

25 Torquato Neto (1944–1972), poeta, letrista e jornalista piauiense. Trabalhou nas redações do *Correio da Manhã* e de *O Sol*, onde assinou a coluna Música Popular. Em 1971 e 1972, escreveu a coluna Geleia Geral no jornal *Última Hora*. Colaborou, também, com publicações alternativas como *Flor do Mal* e *Presença*, e organizou, com Waly Salomão, a edição única da revista *Navilouca*, publicada postumamente em 1974. Depois de sua morte, Waly e Ana Araújo, mulher do poeta, reuniram textos de Torquato no livro *Os últimos dias de Paupéria*. Como letrista, teve parcerias fundamentais com Caetano Veloso e Gilberto Gil no momento da tropicália, de que são exemplares as canções: “Geleia geral”, “Marginália 2” (as duas com Gil), “Mamãe, coragem” e “Deus vos salve esta casa santa” (ambas em parceria com Caetano Veloso).

26 Sérgio Sant’Anna está se referindo a “Mamãe, Coragem”, canção de 1968, de Torquato Neto e Caetano Veloso. Transcrevemos a seguir a letra: *Mamãe, mamãe, não chore/ A vida é assim, mesmo eu fui embora/ Mamãe, mamãe, não chore/ Eu nunca mais vou voltar por aí/ Mamãe, mamãe, não chore/ A vida é assim mesmo, eu quero mesmo é isto aqui/ Mamãe, mamãe, não chore/ Pegue uns panos pra lavar, leia um romance/ Veja as contas do mercado, pague as prestações/ Ser mãe é desdobrar fibra por fibra os corações dos filhos/ Seja feliz, seja feliz/ Mamãe, mamãe, não chore/ Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz, Mamãe, seja feliz/ Mamãe, mamãe, não chore/ Não chore nunca mais, não adianta, eu tenho um beijo preso na garganta/ Eu tenho um jeito de quem não se espanta (Braço de ouro vale 10 milhões)/ Eu tenho corações fora do peito/ Mamãe, não chore, não tem jeito/ Pegue uns panos pra lavar, leia um romance/ Leia “Elzira, a morta virgem”, “O grande industrial”/ Eu por aqui vou indo muito bem, de vez em quando brinco Carnaval/ E vou vivendo assim: felicidade na cidade que eu plantei pra mim/ E que não tem mais fim, não tem mais fim, não tem mais fim.*

Felizmente, foi possível escrever *Junk-box* e o livro não só foi feito como poema como também foi musicado pelo Tao e Qual, grupo interessantíssimo de que fazia parte André, meu filho, escritor também. O Tao e Qual se apropriou da *Junk-box*, depois de participarem de uma noite de poesia no Barbas, restaurante em Botafogo, no Rio de Janeiro. Para a apresentação, eles arrumaram um monte de pecinhas, instrumentos musicais, um gongo chinês, que foi roubado, temporariamente, da casa da avó de um deles, etc., e começaram a criar em cima do que eu havia escrito.

Junk-box, então, virou uma performance, um produto teatral sempre em mutação, que agregava e desagregava elementos e instrumentos; às vezes tinha clarinete, às vezes não, às vezes tinha trompetista, às vezes não, além de percussões mil. *Junk-box* é um livro que eu estimo muito e é bastante apreciado pelos meus leitores fiéis. Ele está fora do catálogo das editoras, mas existe por aí. Estou sempre distribuindo de presente para pessoas que acho que vão gostar. *Junk-box* nada mais é que a máquina que narra, digamos assim, para simplificar, a trajetória de uma geração, quando um deles (eu, por exemplo) entra na crise dos quarenta anos. E olha que a mim, hoje, parece que uma pessoa com essa idade ainda é muito jovem.

ARNALDO BLOCH: As obras de Rosângela e de Sérgio são marcadas por uma busca constante de ruptura com modelos preestabelecidos. Há um tema recorrente em debate, que são os caminhos da arte com o fim das vanguardas, ou com o pressuposto do fim das vanguardas. Há um texto do Ferreira Gullar²⁷ que relativiza essa ideia de uma evolução linear das artes por meio da vanguarda como ponta de lança, e usa como exemplo o momento em que ele, depois de contribuir com o concretismo, se afasta dele porque tem impressão de que o que está fazendo é cada vez mais artes visuais, então ele se afasta daquilo para reunir de novo palavras, voltar à gramática e lidar com o texto.

Aí, o que eu pergunto para vocês dois é o seguinte: nessa contemporaneidade cheia de simultaneidades, em que se tem a impressão de que os modelos se esgotaram, existe esse discurso sobre o fim das vanguardas. Queria saber como é que vocês se posicionam em relação a isso. É possível a ruptura hoje? Ou a história da arte é contínua, é linear? Ou ela é cíclica?... Quais são os caminhos da arte? Vocês se sentem rompendo ou repetindo?

27 José Ribamar Ferreira (1930–2016), conhecido como Ferreira Gullar, poeta e crítico de arte maranhense, também ficcionista, cronista, dramaturgo, figura fundamental na redação do Manifesto Neoconcreto (1959) e na formação mesma do movimento, assim como no debate cultural no Brasil da segunda metade do século XX. Autor de *A luta corporal* (1954), *Dentro da noite veloz* (1975), *Poema sujo* (1976), *Teoria do não objeto* (1959), *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969), entre outras obras.

ROSÂNGELA RENNÓ: Quando estou produzindo, não tenho nenhum tipo de preocupação em estar rompendo com algum tipo de linguagem ou parâmetro visual estabelecido. Acho que dificilmente, hoje, um artista vai estar preocupado exclusivamente com isso. Acredito que se tem que estar muito mais preocupado com rupturas internas do que tentar emplacar alguma coisa que seja inédita, inovadora. Estou muito mais preocupada em contar minhas histórias, romper com meus tabus, refletir sobre meus problemas do que em produzir uma coisa que seja absolutamente nova e que eu possa dizer: “Isso aqui nunca foi visto antes!”, até porque conto histórias, às vezes as minhas próprias, com fotografia e vídeo, mídias com as quais muita gente já trabalha. É claro que hoje existem várias possibilidades de se realizar um trabalho interdisciplinar, usando diferentes mídias. E a disponibilidade da informação faz com que nosso trabalho alcance cada vez mais pessoas. As novas tecnologias de produção de imagem e de som dão oportunidade a muitos artistas de fazer novas experiências. Mas, a meu ver, muitas dessas tentativas são equivocadas; parecem delírio maneirista. Não sei se o simples fato de trabalhar com a interdisciplinaridade faz com que se produzam rupturas.

SÉRGIO SANT’ANNA: Gostei muito de ouvir a Rosângela falar de rupturas internas. No meu livro *O voo da madrugada*, por exemplo, também parti por esse caminho, o das rupturas internas, que foram violentas até mesmo para mim, mas esse é só um pedaço do que aconteceu enquanto o escrevia. Vejo desde há muito tempo algumas pessoas caírem em equívocos ao usarem, por exemplo, os elementos tecnológicos para fazer arte. Eu me lembro que, quando morava em Iowa, Estados Unidos, houve uma grande exposição de obras contemporâneas em vídeo, o que era, naquela época, bastante novo. Assisti àquilo junto com Kenneth Brown,²⁸ um cara muito inteligente, autor de textos do grupo de vanguarda The Living Theatre,²⁹ e ele dizia: “Tudo isso aí é *bullshit*”. E, de fato, era uma merda aquele troço, porque os artistas eram ruins. Como tinham mais

28 Kenneth Brown, ator, dramaturgo, diretor e produtor teatral, autor, entre outras, das seguintes peças: *Bombs!*, *Letters in wartime*, *Life after hockey*, *My father's house*, *Nightlight*, *Sparks*. E de *The brig*, que, encenada pelo Living Theatre em 1963, seria fundamental na radicalização experimental do grupo nos anos 1960.

29 The Living Theatre, grupo de teatro experimental norte-americano, criado em 1947, em Nova York. Seus fundadores foram a atriz e diretora Judith Malina e o seu marido Julian Beck, pintor, poeta, cenógrafo e diretor. Tiveram importante papel no movimento de desobediência civil contra a Guerra do Vietnã e na discussão, em seus trabalhos, das fronteiras entre palco e plateia, arte e vida, atores e público. Julian Beck, Judith Malina e outros integrantes do Living Theatre estiveram no Brasil, em 1971, trabalhando com o grupo Oficina e, durante o Festival de Inverno de Ouro Preto, foram presos e depois expulsos do país pelo governo militar. Na prisão, Beck escreveria os textos “A vida no teatro”, “Frankstein”, “Criação coletiva” e “120 ensaios sobre o Brasil”.

facilidade para comprar o material necessário à realização das obras, porque estavam em um país rico, os Estados Unidos, muitos daqueles artistas acabavam fazendo qualquer coisa, e, às vezes, coisas sem muito sentido.

Queria lembrar, então, do livro *Formas breves*,³⁰ de Ricardo Piglia,³¹ um livro que adoro e aconselho todo mundo a ler, e, quando o resenhei, tomei como mote “a vanguarda e o prazer”, porque, na minha opinião, Piglia consegue juntar aí essas duas coisas, a vanguarda e o prazer, que, para ele, não são coisas inconciliáveis. É o caso, por exemplo, de seu comentário sobre Asja Lâcis,³² uma atriz soviética que trabalhou com Bertolt Brecht e com o cineasta Serguei Eisenstein. Asja Lâcis, segundo Piglia, foi uma das responsáveis pelo aprofundamento do conceito de distanciamento de Brecht, pelo simples fato de pronunciar o alemão com sotaque soviético.

Piglia escreve também sobre os procedimentos usados pela literatura argentina, uma excelente literatura, que considero a melhor da América do Sul. Há, nesse livro, um ensaio sobre literatura e psicanálise em que ele defende, e o faz muito bem, que a verdadeira linguagem da psicanálise na literatura não é a dos surrealistas, que tentaram de maneira muito óbvia mostrar o inconsciente nas telas. Para Piglia, a psicanálise é mais bem trabalhada literariamente por James Joyce, principalmente no livro *Finnegans Wake*. Esse e outros assuntos são tratados com uma prosa extremamente agradável. E ele ainda conta um episódio muito saboroso sobre James Joyce e o psicanalista Carl Gustav Jung, quando ambos moravam em Zurique, e Joyce levou a filha, que estava meio *pirada*, para fazer uma consulta com Jung. A filha estava escrevendo igualzinho ao pai, só que, no caso dela, de forma meio surtada...

O que eu quero dizer, falando disso aqui por meio do livro do Piglia, é que esse debate sobre o fim das vanguardas é usado como pretexto para justificar a liberdade que tem hoje o artista para fazer o que quiser. Claro, eu também acredito nisso. Posso até, por exemplo, escrever um livro tradicional, mas a

30 O livro *Formas breves*, de Ricardo Piglia, foi publicado no Brasil, em 2004, pela Cia. das Letras, com tradução de José Marcos Mariani de Macedo e capa do artista plástico Angelo Venosa.

31 Sobre Ricardo Piglia, ver nota 22, p. 136.

32 Anna Ernestova, conhecida como Asja Lâcis (1891–1979), atriz, militante e diretora de teatro nascida na Letônia, teve destacada atuação intelectual, política e artística na sua terra natal, na Rússia revolucionária e na Alemanha durante a República de Weimar. Participou de grupos de teatro proletário, introduziu Bertolt Brecht e Erwin Piscator no pensamento de Meyerhold e de Maiakovski, foi interlocutora importante de Walter Benjamin, com quem manteve uma ligação amorosa por vários anos. Lâcis seria mantida presa por muitos anos, durante o período stalinista, dedicando-se, em seguida, até 1957, à direção do Valmiera Drama Theatre.

mim esse caminho não interessa, porque, se descobrir um processo novo para minha prosa, vou preferir usá-lo, e isso vai com certeza me deixar muito contente. Acho que já há uma garotada de olho em novos processos e em novas formas, e eu não vou entrar nessa onda de fim das vanguardas. Não acredito na morte de uma obra como *Ulysses*, de James Joyce.

Para mim, a arte está sempre, sim, em movimento, mas é claro que nem sempre se consegue a ruptura que se deseja. Evidentemente, aqueles momentos radicais do princípio do século XX, em que uma ruptura se sucedia a outra, estão mais difíceis de acontecer hoje. Essa simultaneidade e essa interdisciplinaridade, mencionadas pela Rosângela, já estão acontecendo, e não importa o nome que isso venha a ter. As pessoas criativas que, em qualquer tipo de arte, chegam e bagunçam o coreto, ou o coro dos contentes, como falava o Torquato Neto, são muito bem-vindas. O que não significa que não se possa ler um livro policial por mero prazer, ou que não se possa escrever um livro linear, por exemplo.

Como nomear os procedimentos criados pela Rosângela no vídeo *Vera Cruz*? Como nomear o simples fato de ela tirar, subtrair a imagem e colocar a carta de Caminha em forma de legenda dentro de um espaço em branco? Que nome usar para o deslocamento da palavra para outro meio? É um procedimento que desperta, digamos assim, não só a nossa curiosidade, mas faz a nossa mente avançar, e é importante que isso não seja perdido.

Ferreira Gullar, com todo o respeito que se possa ter por ele, tem movido uma verdadeira cruzada contra as vanguardas; não sei o motivo e não entendo sua atitude, até porque, nos estágios iniciais de sua vida literária, ele era um homem muito ligado a esses movimentos de vanguarda. Desconfio dessa crítica, porque, se a coisa morreu, ela não precisa de tanta propaganda, de tanta guerrazinha.

MAURÍCIO DIAS: Vou partir de duas frases que Sérgio falou. Uma foi uma definição de fetiche, lembrando Freud. Você disse que o fetiche seria o “acesso à sexualidade pelo homem que a teme”. Noutro momento, você falou da ambiguidade desejável na obra de arte. Eu queria perguntar o seguinte: eu acho que, desde o Renascimento, com a individualização da autoria, mas sobretudo a partir do modernismo no século XX, houve uma fetichização muito grande da obra de arte, e talvez a produção mais recente em arte imponha certa negação a essa postura, a esse fetiche, e certa negação à própria obra de arte. Queria, então, perguntar para os dois como é que vocês lidam com isso, com o consumo da produção do trabalho de vocês. Será, por exemplo, que o uso da não imagem em *Vera Cruz* significa uma libertação desse fetiche e, talvez, uma erotização do outro, uma erotização do público que consome a produção de arte de vocês?

SÉRGIO SANT’ANNA: Eu acho muito complicado responder a essa pergunta.

ROSÂNGELA RENNÓ: Eu acho complicadíssimo também... Na verdade, especificamente no caso dessa obra, *Vera Cruz*, a produção de “imagem” partiu de uma provocação que era a de convidar o espectador a perder 45 minutos do seu tempo para ver uma obra que era o contrário de um videoclipe. Quis submetê-lo a essa tortura, mas a verdade é que muita gente assistia. Essa obra até me rendeu um prêmio no Vídeo Brasil. O engraçado é que, na ocasião, houve um movimento, via e-mail, de pessoas que contestavam a validade do prêmio, porque ele premiava uma artista cujo único vídeo, o único que tinha feito na vida, não possuía nem imagem nem som, somente legenda...

Mas é claro que há imagem na obra; o que se vê nela não é só arranhão; é a própria imagem da película telecinada, não foi feita no computador. E também há som de mar, de vento... Esse incidente dá uma ideia de quanto algumas das pessoas que trabalhavam com vídeo não estavam abertas para entender, avaliar, dialogar com possibilidades outras que não fossem aquelas já batidas, experimentadas; há pessoas que muitas vezes não têm sensibilidade para entender uma outra proposta, que transgrida o que já foi feito.

Certas ações que faço na minha própria produção são, de certo modo, uma forma que visa um pouco a sair desse circuito, ou a satirizá-lo. Quando comecei o *Arquivo universal*, por exemplo, e quando criei o projeto do *livro*, um dos meus desejos era justamente criar um veículo em que imagens ou certos trabalhos meus fossem repensados, pois queria que atingissem um público maior e que possibilitassem uma fruição daquilo tudo, ou uma comunhão com o que penso, com o que acho ser interessante compartilhar com os outros. O desafio era fazer os espectadores fruírem aquele material dentro de um circuito diferente do usual, do tradicional, como o museu e a galeria.

O livro *O arquivo universal e outros arquivos* foi organizado com o mesmo cuidado que tenho ao fazer uma instalação para um museu. Tomo esse partido cada vez mais, porque acho que não faz mais sentido pensar uma arte restrita a um circuito fechado, que tenha como destino a casa de um colecionador, por exemplo. Na verdade, a arte hoje vive uma série de problemas e idiosincrasias. O aumento brutal do número de artistas lidando com mídias de custo menor do que a pintura deveria, em princípio, ter atingido um público maior. No entanto, embora se produza uma obra com o intuito de “deselitizar”, de “desfetichizar” a sua aquisição, atribui-se a ela um valor tão absurdo que o artista fica rezando para que um museu, ou um colecionador, chegue a adquiri-la. Muitas vezes, um trabalho já legitimado só pode mesmo ser adquirido por um museu, uma instituição ou um colecionador.

O desejo de fazer a obra circular e atingir um público maior, para que ela possa ser vendida, faz com que se pense em outros suportes, outras mídias, como livro,

televisão, etc. É claro que é preocupante, quando um trabalho de vídeo, feito há anos, ainda não foi vendido; da mesma forma que é frustrante ver que dois museus, inicialmente interessados nele, preferem comprar um trabalho de Gillian Wearing,³³ ou de Stan Douglas,³⁴ fato que não chega a causar nenhuma surpresa, pois se sabe que a obra de um artista do primeiro mundo, muitas vezes, é mais valiosa do que aquela que é feita ao sul do Equador.

É necessário haver muitas mudanças para que finalmente se consiga atuar de forma diferente, para que se tenha alcance maior. Ainda há um grande descompasso entre o que é produzido e o que é adquirido. A legitimação do que se faz, muitas vezes, é dada apenas por quem vê, adquire ou escreve sobre a obra de arte. É preciso tentar romper com isso, o que não é fácil, porque se tem a sensação de estar preso aos tentáculos desse circuito do qual é quase impossível, no final das contas, se libertar. Sei que puxei o assunto para um lado só, porque a sua pergunta era muito mais ampla, mais complexa, e eu só respondi a um pedaço dela.

SÉRGIO SANT'ANNA: Também não estou dando conta de responder a essa pergunta, porque eu, por exemplo, usei o fetiche sexual no meu livro. É claro que também acredito no trabalho do inconsciente. Vi uma relação intrínseca entre uma mulher manca e um crítico realmente tímido, mas não me pergunte o porquê de eu ter feito essa conexão. Quanto à ideia do livro como coisa fetichizada, como algo que se tem vontade de possuir, de ter como objeto, isso é para colecionadores... Já nas artes visuais, com o museu, com a galeria, é diferente, existe um circuito de arte apenas para consumo da burguesia, o que é altamente contestável. Mas com literatura o que acontece não é bem isso...

RONALD POLITO: Eu gostaria que o Sérgio Sant'Anna comentasse que aspectos dos seus livros poderiam ser abordados e que não foram observados pela crítica.

SÉRGIO SANT'ANNA: Olha, cara, você agora me apertou. Já saiu muita crítica sobre os meus livros. Muitos deles, por sinal, foram bem analisados, e não estou me lembrando assim de algo que não tenha sido comentado. Mas não sei o porquê de não se falar do conto "Uma visita domingo à tarde ao museu", sem mencionar a teatralidade do conto, sem prestar atenção a que as obras estão num espaço cênico, por exemplo. Acho que a crítica universitária, aquela que

33 Gillian Wearing, artista conceitual inglesa, nascida em 1963, participante do movimento Young British Artists e ganhadora do Turner Prize em 1997, cujo trabalho, com fotografia e vídeo, envolve metódica documentação (mesclada, porém, à quebra de fronteiras ficção/realidade) do cotidiano, de questões ligadas à identidade individual e à tensão entre público e privado.

34 Stan Douglas, artista canadense, cujo trabalho se volta com frequência para formas cinemáticas anacrônicas, para tecnologias obsoletas, para "utopias fracassadas", para citações de jazz e blues, ao lado de questões urgentes de classe e de raça, criando, desse modo, mídias novas a partir de formas velhas.

não chega ao público, e as teses, principalmente, às vezes têm um problema – algumas delas têm uma linguagem difícil e até entediante, e eu mesmo tenho às vezes muita dificuldade de ler aqueles textos. Gosto de crítica como a do Ricardo Piglia, por exemplo, a do ensaio, a que dá tesão de ler. Na verdade, quanto à sua pergunta, acho que fui uma pessoa bem tratada pela crítica, e não estou falando só em termos de juízo de valor; porque às vezes alguns gostaram de mim, e outras vezes não. Acho que, em geral, as pessoas procuram ver e veem de fato muita coisa naquilo que eu escrevo; estou satisfeito quanto a isso, não consigo agora pensar em alguma coisa que gostaria que tivesse sido falada, mas provavelmente quando chegar em casa vou pensar em dezenas de coisas...

BEATRIZ RESENDE: Sérgio, uma observação inicial: você está mesmo bastante tomado pela questão da plasticidade, da visualidade. Você contou que ficou mais preocupado com o que o Beto Brant poderia fazer com as suas imagens do que com o que o Marçal Aquino faria com as suas palavras. Achei engraçado isso na sua fala... Queria falar um pouquinho desse seu livro magnífico e terrível que é *O voo da madrugada*. Cada livro de um autor é resultado dos anteriores e é também algo novo. Eu acho que *O voo* é um filho de dois livros seus, *O monstro*, de 1994, e *Um crime delicado*, de 1997. Mas também tem duas coisas bastante novas. Vou explicar melhor. *O voo da madrugada* é um livro muito incomum na literatura brasileira, porque é uma narrativa atravessada por um fantástico, e um fantástico atormentado, que mesmo na sua obra não é uma presença frequente. Isso é muito impactante. E a outra coisa bastante nova é a cidade, a cidade que apareceu de uma forma muito diferente. *O monstro*, que é um livro que eu adoro, também começa com a cidade, começa com a Lagoa Rodrigo de Freitas, e termina, lindamente, com memórias belas, agradáveis e sonoras da cidade. Mas, em *O voo da madrugada*, o que fica são pequenas imagens muito terríveis da cidade, exceto, por aquela que é a da fotografia. Gostaria que você falasse um pouquinho dessas duas coisas.

SÉRGIO SANT'ANNA: Em relação a *O voo da madrugada*, a grande temática que abordei e transformei poeticamente no livro foi a morte. É ela a maior presença no livro. Não tive problema em abordar o sombrio, pois confesso que gosto do tema. Sou um cara meio mórbido mesmo. Acho que a cidade não aparece tanto no *Voo...*, porque é a introspecção o que importa mais. A introspecção ganha uma dimensão maior nesse livro do que em outros. Nele, são abordados vários temas tabus e algumas coisas eu mesmo só pude compreender, só pude perceber depois que o livro saiu. Percebi com grande clareza, por exemplo, que o conto que é mais comentado desse livro é o do incesto da mãe com o filho,³⁵ que, a

35 Trata-se de "Um conto nefando?", incluído em *O voo da madrugada*.

princípio, pensei que sofreria uma rejeição tremenda. Embora algumas pessoas o rejeitem, ele teve uma receptividade muito grande. Nesse livro, tratei principalmente dos tabus resultantes de algumas rupturas internas, para usar a reflexão feita pela Rosângela aqui neste debate. Acho que as minhas rupturas internas fizeram com que a cidade desaparecesse um pouco; ela desaparece para que o espaço psíquico possa ser mais visto e apreciado.

Em *O voo da madrugada*, resolvi, então, dar um mergulho e, para surpresa minha, fui mais bem aceito do que imaginava. Estava com medo de uma rejeição muito grande porque trabalhei aí com temas pesados. No conto “A voz” – um dos contos do livro de que mais gosto, porque acho esteticamente bem resolvido –, embora haja uma voz interna que defende e mostra, poeticamente, para uma pessoa as vantagens da morte, e essa é uma leitura difícil, a narrativa teve uma aceitação razoável. Quando eu estive em Portugal, foi exatamente esse o conto escolhido para que eu lesse num programa de rádio. Apesar de todos os aspectos sombrios e aparentemente depressivos do livro, gostaria de chamar a atenção também para os aspectos de uma ligação muito emotiva que há em *O voo da madrugada*.

Nele, mais do que em qualquer outro livro meu, sem nenhuma vergonha, coloquei para fora algumas emoções muito fundas, algumas até ternas, ligadas às pessoas da família, e outras tidas como fantásticas, mas que são verdadeiras. Sobre um determinado autor, pode-se até perguntar: “Será que esse cara é capaz dessas coisas?” Pois eu queria que soubessem que eu sou capaz “dessas coisas”. Às vezes, quando estou escrevendo, sou capaz de invocar os mortos da minha família para que venham em meu auxílio. Quando escrevia “Invocações”, algumas histórias que aconteceram na minha família me vieram à mente, como, por exemplo, aquele tio tuberculoso, tocador de violão e goleiro do Fluminense (time que é uma paixão na minha vida e que estraga todos os meus fins de semana, porque é uma merda), ou aquela negra, filha de escravos, que cuidou da minha mãe e de sua família. Tudo isso veio à tona nesse livro e fiquei feliz ao dizer para mim mesmo: “Vou ter peito para escrever sobre isso por mais babaca que eu possa parecer como autor”. Mas não pretendo que minha arte fique reduzida a histórias e a lembranças de minha vida, claro que não. Os próximos caminhos vão ser outros. Agora, por exemplo, já circulam pela minha mente dois vagabundos: um que se chama Jesus e o outro que se chama Sérgio; penso numa narrativa meio beckettiana em que os dois estão girando por uma cidade imaginária e vivendo situações que ainda estou descobrindo, inventando. Nele conto histórias e mentiras, é um conto de humor negro.

TATIANA ROQUE: Queria fazer uma pergunta para Rosângela sobre um aspecto que me toca pessoalmente no seu trabalho e que ficou mais claro para mim

hoje. Acho que todo artista tem uma obsessão, e no seu trabalho é clara essa obsessão pelo arquivo, pela história, pela memória. Gosto de pensar a história como o conjunto de condições que a gente reúne, mas para as quais a gente dá as costas para poder avançar e esse poder avançar é uma espécie de esquecimento. Então, queria que você falasse disso, que é marca muito forte no seu trabalho: a memória. E que falasse também do esquecimento, como a possibilidade de ir adiante.

ROSÂNGELA RENNÓ: Nossa! Esse encontro dá pano para manga... Talvez por não saber resolver esse embate entre memória e esquecimento, prefiro defini-lo como amnésia. E talvez não saiba resolver isso, por conta de alguma questão interna. Fico imersa numa espécie de limbo, sem conseguir resgatar o que está esquecido para que possa resolver algumas questões. Provavelmente ainda vou ter que fazer muita terapia para poder entender exatamente por que os arquivos viraram uma obsessão. De um ponto de vista bem objetivo, talvez eu prefira, muitas vezes, me envolver com as memórias e os esquecimentos do outro, para evitar lidar com problemas que minha própria memória poderia me trazer. Parece que substituí, sabiamente, o meu arquivo pelo arquivo alheio. Trabalhei com alguns arquivos, em vários momentos, e alguns deles eram enormes, como o do Museu Penitenciário Paulista, onde estão as imagens feitas nas penitenciárias do estado de São Paulo. Já usei, por exemplo, as fichas dos que morreram durante a construção de Brasília. Por muito tempo, eu achava que tinha que fazer isso, que minha bandeira pessoal era combater certas amnésias históricas, ou certos momentos de amnésia. Alguns trabalhos tinham exatamente esse propósito, pois serviam como resistência. Eu buscava, sem ser explícita, articular e sugerir visualmente os elementos, esperando que cada um entendesse o que quisesse. Fiz vários projetos assim. Frequentemente, volto ao meu arquivo pessoal para buscar imagens análogas àquelas que acho que me perseguem, como as da minha infância, por exemplo. Recorro a elas para resolver sei lá o quê. Na época de fazer *Bibliotheca*, eu tinha justamente relido “Funes, o memorioso”, de Jorge Luis Borges,³⁶ que me serviu de inspiração para escrever uma espécie de carta da bibliotecária do projeto *Bibliotheca*, uma bibliotecária imaginária. Na tal carta, ela confessa que, ao longo de vários anos, roubava e fotografava álbuns de um setor da Biblioteca. Na verdade, ali, além de “Funes...”, tinha também um pouco de *Todos os nomes*,³⁷ de José Saramago.

36 “Funes, o memorioso”: trata-se de um conto do escritor argentino Jorge Luis Borges (ver nota 45, p. 43), pertencente ao livro *Ficções*, publicado em 1944.

37 *Todos os nomes* (1997), livro de José Saramago que conta a história de um funcionário do Arquivo do Registro Civil, cujo *hobby* é colecionar notícias de jornais e revistas sobre gente famosa, às quais vai anexando informações precisas sobre data de nascimento, naturalidade, nome dos pais, etc.

Não sei se vou saber responder a essa pergunta não... Na primeira vez que li “Funes”, fiquei muito impressionada com um dado que só fui perceber numa segunda leitura. Numa das passagens do livro, Funes comenta, ao receber a visita de uma pessoa, que, certa vez, tentou reviver um dia de sua existência. Como tinha boa memória e nunca se esquecia de nada, não pôde reviver o tal dia, porque esse dia de fato nunca existiu e, portanto, não poderia ser lembrado. A sua pergunta, Tatiana, me remeteu a esse trecho do livro, pois, como você mesma falou, só avançamos, só conseguimos ir adiante quando damos as costas para alguns fatos, quando provocamos uma espécie de esquecimento. Mas, na verdade, o difícil é saber em que ponto se coloca o fiel da balança, porque, se esquecemos demais, tendemos a cometer os mesmos erros; por outro lado, quando se esquece de menos, não se avança...

Citei esse trecho da obra de Borges porque me dei conta de que posso determinar as coisas, mas não tenho o poder de definir o que deverá ou não ser esquecido. Quando estava produzindo a *Bibliotheca*, pensei no tipo de trabalho que gostaria de realizar. Queria que o espectador fosse participativo, que tivesse os sentidos ativados e que pudesse concluir a obra. Pensei num espectador que fosse diferente do que eu já havia esboçado anteriormente em outros trabalhos, como no *Imemorial*³⁸ ou nas séries *Vulgo*³⁹ e *Cicatriz*,⁴⁰ em que era eu quem apresentava uma solução, que, no fundo, não solucionava nada.

38 Na série *Imemorial* (1994), Rosângela Rennó montou uma instalação com cinquenta fotografias de crianças e trabalhadores que construíram Brasília. A artista encontrou, em um armazém do Arquivo Público do Distrito Federal, malas com mais de 15 mil arquivos referentes aos empregados da companhia de construção Novacap. Ela usa, então, as histórias de um massacre nas barracas da obra e de dezenas de trabalhadores que morreram no processo de construção de Brasília e foram enterrados em suas fundações. Nos arquivos por ela consultados, esses trabalhadores eram classificados como “dispensados por motivo de morte”. Ver, a respeito: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/19/1>>.

39 Série *Vulgo* (1998–1999), na qual Rosângela Rennó trabalha com fotos extraídas dos arquivos do Museu Penitenciário Paulista. São fotos de cabeças masculinas, das quais se veem apenas a nuca e o cocuruto, com cabelo cortado à máquina zero. A artista realizou também um vídeo – *Vulgo/Texto* (1998) – no qual se sucedem diversos apelidos adotados ou atribuídos a esses detentos: Beira-Mar, Escadinha, Jacaré, Mão Santa, Dente de Lata, Diabo Louro, Marcinho Maluco, Ferrugem.

40 Série *Cicatriz* (1996–2003): série de fotografias realizadas a partir de reproduções de negativos fotográficos do Museu Penitenciário Paulista, acompanhadas de textos esculpidos em gesso cartonado. Nela, Rosângela Rennó expõe fotos de corpos tatuados, estratégia dos detentos para fugir ao apagamento identitário a que se veem submetidos no cárcere.



Rosângela Rennó. *Imemorial*, 1994. 40 retratos em película ortocromática pintada e 10 retratos em cor em papel resinado sobre bandejas de ferro e parafusos. 60 x 40 x 2 cm (cada). Vista da exposição no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife, 2006. Foto: Flávio Lamenha/acervo da artista



Rosângela Rennó. *Cicatriz*, 1996. 18 fotografias laminadas RC-paper e 12 textos em gesso a partir de original do Museu Penitenciário Paulista, dimensões variadas. Vista da exposição The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, EUA. Foto: Brian Forrest/acervo da artista

WALTER CARVALHO: Rosângela trabalha num arquivo muito amplo de imagens, para contar uma história, apropriando-se dessas imagens, colocando camadas em cima, tirando camadas, juntando tudo depois, para dizer algo. Sérgio trabalha com palavras. O que me interessa é saber se você, como escritor, sente familiaridade com o procedimento da Rosângela, se tem um arquivo de palavras, lá no mundo, que você pega e usa. Você, Sérgio, também tem um processo de trabalho de tirar camadas das palavras, furar a palavra, porque a palavra parece que não tem dono, e imagem parece que tem dono? Tudo isso são coisas que me passam pela cabeça, que me interessam: saber como você consegue construir, pegar essa ressonância, essa escritura, para falar. Sendo que essa escritura tem ligação com a imagem, uma ligação que é profunda, e parece que a fotografia é muito mais, parece muito mais precisa, ou será que a palavra é que é mais precisa? Minha pergunta é como você trabalha? Há semelhança entre entrar nesses arquivos de palavras e entrar, como Rosângela, nesses arquivos de imagens?

SÉRGIO SANT'ANNA: Vocês estão fazendo perguntas muito difíceis. Gosto de trabalhar com a imagem, mas é a imagem como motivo. Gosto do desafio de, através do texto, conseguir passar uma visualidade para o leitor, mas uma visualidade que ele consiga perceber. Em *Um crime delicado*, por exemplo, ao escrever sobre o apartamento, que é uma instalação, quero que o leitor entenda, sinta e viva aquele apartamento. Acredito que tenha sido bem-sucedido. Em relação à palavra, uso muito o ouvido, o que é muito engraçado, porque não sou músico, não tenho a menor vocação para a música, mas tenho o sentido muito aguçado para a palavra. Se estou escrevendo um texto e sinto um arranhão nele, paro o texto imediatamente. E nesse sentido há certa fetichização mesmo, pois o texto tem que ter um peso, uma concretude, tem que ser bom. É claro que estou interessado em sensibilizar o leitor, embora não seja propriamente um contador de histórias. Mas, quando narro um fato, espero que o leitor consiga vê-lo, que tenha uma sensação estética dele. É preciso que fique bem claro que detesto floreio literário, trabalho para que o texto tenha aquela dimensão certa, para que chegue ao lugar onde quero. O texto, muitas vezes, está querendo ser visual, dramático. Buscar algo que esteja fora da literatura é minha obsessão textual.

Há textos, como *Prosa do observatório*, de Julio Cortázar,⁴¹ por exemplo, que são quase abstratos, que valem por sua textura, por sua sonoridade. Tento fazer o mesmo algumas vezes. Nesse livro de que estávamos falando, *O voo*

41 *Prosa do observatório*, livro pautado por analogias e por tensão calculada entre texto e imagem (as fotos são do próprio Cortázar e foram tiradas em 1968 na Índia). Foi publicado originalmente em 1972. No Brasil, foi traduzido pelo crítico literário e escritor Davi Arrigucci Jr.

da madrugada, eu tentei escrever um conto abstrato,⁴² mas acho que ele ainda não é abstrato o suficiente, ele saiu mais melodioso. Eu tenho o desejo de um dia escrever um conto abstrato que não tenha significação alguma, que seja apenas poder e beleza fonéticos. Os dadaístas fizeram poemas muito interessantes. Os textos de Hugo Ball,⁴³ um dadaísta alemão muito conhecido, eram só fonéticos e, no entanto, o poder da palavra é tão grande que a fonética pura nos provoca sensações absurdas, emocionais e de hilaridade, por exemplo. Ele fez uma experiência com a palavra como corpo, como uma entidade isolada, fora do significado. A sensação que se tem, quando se lê o texto, é parecida com a música, mas é diferente, porque o texto não tem melodia ajudando a leitura. Na adaptação de *Orlando*, de Virginia Woolf para o teatro,⁴⁴ usei um pouco o texto *Karawane*, de Hugo Ball. É engraçado, mas há uma censura muito grande a esse tipo de escrita aqui no Brasil. Tenho certeza que, se escrevesse um conto assim, muita gente ia cair de pau em cima de mim me chamando de formalista. Adorei como Ricardo Piglia define forma em *Formas breves*. O trabalho com a forma é uma coisa muito interessante. Embora eu seja um ficcionista, e um ficcionista que lida com acontecimentos, reivindico a forma também para o texto de ficção, da mesma maneira que uma artista plástica pode reivindicá-la em sua obra. Evidentemente, é complexo trabalhar a forma, mas esse é o lado bom da arte. Na literatura, o autor pode ficar horas experimentando, se perguntando se vai dar certo, se vai conseguir dessa vez. Mas há outras pessoas que se dedicam à literatura, e admito que é possível fazer literatura assim, para as quais o fundamental é simplesmente contar uma história, e nem por isso os seus textos deixam de ser interessantíssimos; mas, às vezes, ambas as coisas podem vir juntas, e por que não? Vou citar Ricardo Piglia mais uma vez. Ele

42 O título do conto é “Um conto abstrato”.

43 Hugo Ball (1886–1927), poeta, romancista, pensador, dramaturgo alemão, criador do Cabaré Voltaire (na Spiegelgasse em Zurique), onde se reuniam artistas como Hans Arp, Marcel Janco e Tristan Tzara. Estudou sociologia e filosofia nas Universidades de Munique e de Heidelberg e foi um dos líderes do movimento dadaísta em Zurique. Como poeta, caracterizou-se pelos poemas sonoros (como “Gadji Beri Bimba” e “Karawane”), pela reflexão sobre a poesia fonética e pela ligação da poesia com um novo formato de teatro, caracterizado por cenas presenciais curtas, pautadas pelo poema, o que o fez ser considerado um precursor da performance. Foi autor do *Manifesto dadaísta* (junto com Tristan Tzara), da peça *Die Nase des Michelangelo* (1911), e de *Der Henker von Brescia* (1914), além de *7 Schizophrene Sonette (7 sonetos esquizofrênicos)*, de um diário dos dias do Cabaré Voltaire e de uma biografia de Hermann Hesse, entre outros escritos.

44 Sérgio Sant’Anna se refere à adaptação de *Orlando*, encenada por Bia Lessa, que estreou no Rio de Janeiro em novembro de 1989.

comentou certa vez as diferenças entre Roberto Arlt⁴⁵ e Jorge Luis Borges. Para Piglia, uma das vantagens de Arlt é justamente ser completamente diferente de Borges. Borges escrevia com perfeição, num castelhano impecável, enquanto Arlt se permitia escrever num castelhano meio esculhambado... A gente não percebe isso nas traduções, mas para os leitores argentinos a diferença é notável. E, ainda assim, com seu castelhano esculhambado, Arlt é um grande autor, que eu aconselho a todos lerem.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eu queria voltar à questão dos arquivos, e estando aqui na Fundação Casa de Rui Barbosa, onde há um grande arquivo de literatura, não posso fugir disso. Fico encantada com o trabalho da Rosângela, de colecionar, selecionar e articular diferentemente esses materiais de arquivo. Então, quero saber da Rosângela onde ela guarda os arquivos e como se dá o processo de rearticular suas peças, cada vez que você vai produzir uma nova exposição. E, para o Sérgio, vale a mesma pergunta: como é e onde fica o seu arquivo? E quero partir de uma frase de um texto seu, “Invocações”, que está em *O voo da madrugada*, que diz assim: “Na mesma pasta em que vou guardando os rascunhos deste texto, há uma foto dele, [do tio Carlos] com o time tricolor que disputou e venceu o campeonato carioca”. Eu queria saber se você tem o arquivo dos seus livros, se você guarda rascunhos, anotações, fotos, notícias, reproduções de obras que interessaram a você, e se poderia permitir a alguém que estudasse esse material.

ROSÂNGELA RENNÓ: Como toda boa obsessiva, que adora um armário de arquivo, eu guardo todos os projetos, cada um numa pasta, num arquivo de pastas suspensas. Só que ele não é muito consultável, porque eu não faço memorial descritivo. Normalmente, faço projetos quando quero pleitear alguma bolsa ou algum financiamento. O memorial descritivo do arquivo de fotos de tatuagens do Museu Penitenciário Paulista, único projeto descritivo que fiz, foi objeto de minha tese de doutorado⁴⁶ e, mais tarde, virou um livro de artista. Como tinha um projeto de livro e, portanto, queria produzir um objeto, eu tinha por obrigação apresentar um memorial descritivo, no qual mostro todas as etapas do processo, desde a pesquisa do material até a sua conclusão.

Eu conservo um arquivo com meus outros projetos, mas, curiosamente, ando cada vez mais indisciplinada na hora de arquivar. O engraçado é que parece

45 Roberto Godofredo Christophersen Arlt (1900–1942), ficcionista e dramaturgo argentino, colunista do jornal argentino *El Mundo* de 1928 a 1942, autor, entre outras obras, de *El diario de un morfinómano* (1920), *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931), *El amor brujo* (1932), *Escenas de un grotesco* (1934), *El fabricante de fantasmas* (1936), *El criador de gorilas* (1941).

46 O doutorado se realizou na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), e a defesa foi em 1997.

que desloquei essa indisciplina para os próprios trabalhos. Alguns deles são tão complexos que fica muito difícil juntar e arquivar, depois, todo o material usado. Já aconteceu, por exemplo, com o material de um livro de artista, que chegou a ocupar três pastas de arquivo. Mas, respondendo à sua pergunta: guardo, sim, todos os papéis, pois tenho dificuldade em descartá-los. Talvez um incêndio acidental pudesse resolver o problema de maneira mais rápida, contanto que não queimasse meus negativos e meus cromos. Acho que alguém vai ter que destruir esses papéis, porque não sou capaz de me desfazer deles.

SÉRGIO SANT'ANNA: Vou descrever meu processo de trabalho. Começo escrevendo a mão. Compro algumas pastas e nelas vou guardando os rascunhos, antes de passar para o computador. Mas minha casa está uma “zona” absoluta e, volta e meia, tenho dificuldade de achar as coisas. Não consigo me organizar. Quando escrevia *Invocações*, minha irmã, que é mais organizada do que eu, trouxe fotografias de família para mim. De qualquer maneira, acho que o livro leva vantagem sobre o manuscrito. E a vantagem é que, depois de publicado, o texto nunca mais será perdido, enquanto o rascunho é apenas um esboço do livro. Ele pode até ter interesse para um colecionador, e isso se o escritor vier a ter certa dimensão, pois só assim haverá interesse na disputa por seus rascunhos. Mas eu também tenho certa dificuldade em jogar coisas fora. E precisaria organizar arquivos como você, Rosângela. O mais difícil para mim é me desfazer dos textos abortados, aqueles que não foram adiante, e eles são uma infinidade... Eu nunca joguei fora textos abortados, porque acho que um dia aquilo pode se salvar.

TÂNIA DIAS: Mas você tem interesse que alguém estude isso?

SÉRGIO SANT'ANNA: Se alguém se dispuser a estudar os manuscritos, pode fazer. Todo o material que já saiu publicado sobre minha obra eu joguei num canto, sem organização nenhuma. Joguei no armário e tudo fica empoeirado, amarelado. Quando alguém vai fazer uma tese e me pede material, eu empresto tudo que tenho. Algumas pessoas têm a bondade de me devolver o material mais ou menos organizado, mas acabo desorganizando tudo de novo. É um privilégio ver a obra publicada, porque, uma vez que ela sai em livro, já não há mais possibilidade de se perder.

ROSÂNGELA RENNÓ: Não tenho pretensão de que meu arquivo seja material para pesquisa futura, mas como, infelizmente, não consigo me desfazer dele, prefiro deixá-lo quieto, esperando que, um belo dia, alguém tome essa decisão por mim. Estou esperando esse momento.

SÉRGIO VERÁSTEGUI: Quero fazer uma pergunta para a Rosângela e vou partir de uma frase: “As melhores ideias estão no outro”. Você pode concordar ou não com a frase, mas gostaria de saber como você articula a relação entre o

momento em que você cria (sabendo que você cria a partir daquilo que um outro já criou, do trabalho de um outro que já tirou aquela foto) e aquilo que o espectador vai usufruir, que seria “o outro do outro”, um segundo outro... E haveria até a possibilidade de esses dois outros do seu trabalho se encontrarem: não sei se já aconteceu alguma vez de alguém visitar uma exposição sua e ver uma foto de si mesmo, ou de achar ali em exposição um álbum que ele tinha esquecido num mercado. E se esse alguém já falou com você a respeito disso...

ROSÂNGELA RENNÓ: Sobre a frase “as melhores ideias estão nos outros”: vira e mexe me pego com uma pontada de inveja quando vejo obras, projetos e trabalhos que outros desenvolveram. É o que acontece quando vejo um trabalho de Stan Douglas, por exemplo. Fico me martirizando, porque, muitas vezes, aquilo é tão genial que gostaria que tivesse sido feito por mim. Mas, claro, isso é puro delírio. Então, acho, sim, que as melhores ideias estão nos outros e foi por isso que, muitas vezes, me apropriei de algumas de ideias alheias... Alguém do público já se reconheceu no meu trabalho? Meu sonho é que alguém se reconheça numa imagem, mas isso nunca aconteceu. Sempre me perguntam se não tenho medo de a pessoa se sentir usada, desrespeitada, por ver sua imagem privada sendo apropriada assim. A maioria das imagens de que me apropriei são anônimas e foram encontradas no lixo. Se acontecer de uma pessoa dizer que quer que eu retire da exposição as imagens porque elas fazem parte de um álbum que foi roubado, eu a convidaria a pensar num projeto em parceria comigo.

Uma das coisas que me dá mais prazer, na hora em que eu estou elaborando um trabalho, manipulando aquelas imagens, é conviver com a impossibilidade mesma de lidar com aquela pessoa fotografada, justamente porque não sei de quem se trata. É um desejo muito perverso que tenho, o de poder projetar naquele fantasma de gelatina a personalidade e a persona que eu quiser. É perverso, mas é muito saboroso, porque dá para viajar, imaginar o que eu quiser. Por isso, muitas vezes, uma imagem é usada várias vezes. O espectador pode nem perceber, mas uma foto que foi usada numa série específica aparece em outros contextos, com outra roupagem; ela é modificada para atender a certa intenção minha. Já houve casos de imagem que foi usada quatro vezes de formas diferentes, e em contextos diferentes, cumprindo sempre uma finalidade específica. Com esse recurso, meu objetivo é fazer com que ela ative de outra forma os sentidos daquele que vê, do “vedor”, do espectador.

LUÍSA DUARTE: Ontem, folheando o livro da Rosângela, e lendo um texto do Pedro Duarte, chamado *Fotografia como imagem técnica*, me veio a seguinte ideia: acho que o trabalho da Rosângela problematiza dois tipos de cegueira em relação às imagens no mundo contemporâneo. Uma delas seria uma

cegueira derivada do excesso de imagens existentes na atualidade, derivado do advento da reprodutibilidade técnica. E uma das primeiras respostas da obra da Rosângela a essa questão seria, mesmo, a decisão de não fotografar imagens novas. Uma segunda cegueira, que Pedro Duarte aponta em seu texto, discutindo *Filosofia da caixa preta*, do Vilém Flusser, seria a cegueira proveniente de uma falsa objetividade da imagem fotográfica. Vou ler um trechinho do texto do Pedro, que ajuda a formular a questão:

Essa segunda cegueira está relacionada com a questão do deciframento de imagens, colocada por Vilém Flusser, no livro *Filosofia da caixa preta*. Para ele, as imagens são dificilmente decifráveis, pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas, já que tomamos tais imagens como meras representações fidedignas do mundo [...]. Assim, contra a cegueira da suposta objetividade das imagens técnicas, contra a diluição das fronteiras entre imagem e mundo, opõe-se um mergulho mais radical na diferença ontológica que os separa, extraindo daí alguma suspeita riqueza.

A questão que eu queria colocar é se, nessa sua grande obra em processo, *Arquivo universal*, a retirada da fotografia de cena e a entrada dos textos, das palavras descritivas, isso não seria uma forma de resposta à cegueira proveniente de uma falsa objetividade da fotografia, e do excesso das imagens. Será que nessa operação você não estaria nos lembrando da necessidade de uma leitura crítica e interpretativa das imagens?

E, continuando nessa substituição das imagens pelos textos, se você não estaria nos devolvendo uma potência imagética antes perdida. Porque é um pouco aquela discussão de que você mesma falou no início deste encontro, de um crítico dizer que você tinha que se decidir entre ser escritora ou ser artista. Acho que o público, ao se deparar com esses trabalhos, é incitado a produzir uma imagem mental própria, assim como a leitura de um livro é sempre uma nova leitura, e há um novo livro para cada leitor. Acho que cada um que chega ali vai produzir uma nova imagem.

Então, eu queria colocar essa questão do estatuto da imagem, de como um texto pode ser muito mais poderoso nessa produção imagética que você consegue incitar na plateia. Só para completar, vendo *Vera Cruz*, como pensar a presença da palavra na arte? Liga-se muito a palavra à questão da arte conceitual, e a arte conceitual é acusada de anemia formal, de anemia visual, de pobreza plástica. Então, como é pensar um trabalho como o seu, em que a palavra entra de forma contundente, mas nos leva justamente às imagens, nos devolve as imagens e não nos retira delas?

ROSÂNGELA RENNÓ: Acho que, na verdade, você, Luísa, matou várias charadas e bem podia começar a escrever um ensaio sobre o *Arquivo universal*...

Eu mesma falei aqui que Vilém Flusser foi muito importante para mim. Li *Filosofia da caixa preta* em 1986 ou 1987 e fiquei muito impressionada com a simplicidade de, em pouquíssimas páginas, ele analisar tão bem a questão da imagem. Segundo ele, desde o início, desde a hora em que se compra a câmera fotográfica até o momento em que se abre um jornal e se depara com uma imagem, todos nós somos levados a ver as imagens como verdade inquestionável. A sua primeira interpretação, a sua primeira leitura, é sempre, num primeiro momento, ideológica. E parece que hoje, mais ainda, se é levado a acreditar na transparência da imagem, em sua objetividade. As câmeras digitais, na verdade, corroboram essa crença, na medida em que não há mais sequer a espera do tempo de revelação do filme para se ter uma resposta a qualquer tipo de questionamento. Com a câmera digital, obtém-se a imagem muito mais rápido, o que faz com que, aparentemente, não se tenha nem motivo e nem tempo para compreender o caráter ideológico da imagem. No entanto, o modo de produção digital parece mágico (clica-se, joga-se no computador e imprime-se num espaço de tempo muito curto) e, por isso mesmo, é muito mais fácil de a imagem ser manipulada. Hoje se pode adulterar tudo, usando ferramentas digitais de edição de imagens. E você, Luísa, matou a charada, porque meu trabalho com a fotografia nasceu com esses dois desejos.

Mas não quero dizer “não” ao excesso de imagens, porque, se assim fizesse, não faria uma nova foto, eu simplesmente abandonaria, por completo, o projeto de produzir imagens, e talvez fosse fazer som, locução ou literatura. O que desejo é elaborar, é contar de outra forma o que já foi clicado. É claro que, desse processo, surge uma nova imagem. Mas essa imagem retrabalhada pretende deixar que se enxergue o que há em sua opacidade. Quero que se reconheça nela o que já se viu uma vez, mas, ao mesmo tempo, que se dê conta de que se trata de uma outra imagem, que perdeu seu suposto caráter objetivo. Se foi opaca um dia, busco trabalhá-la de tal modo que o espectador veja ali uma espécie de profundidade na superfície.

A perspectiva de estar sempre lidando com um plano bidimensional que simula uma profundidade me levou a trabalhar outros elementos da fotografia que considero também importantes e que não estão relacionados com as reflexões de Vilém Flusser. Em nenhum momento quis que enxergassem as minhas imagens como transparentes, isto é, que achassem que fossem uma janela, porque não há tridimensionalidade alguma; ao contrário, trabalhei sempre o plano bidimensional do negativo e do papel fotográfico. Na verdade, queria trabalhar uma espécie de profundidade no plano da superfície, a profundidade do raso. Posso até inventar cinquenta formas de sugerir uma profundidade, recorrendo à manipulação química ou digital, arranhando o negativo ou com

uma superexposição da imagem, por exemplo, mas sei que ela só será experimentada por quem souber ver as imagens, o que é muito diferente.

Uma vez fui chamada para dar um *workshop* junto com um fotógrafo tradicional, de fotografia analógica. Ele me convidou porque achava que eu poderia ser uma boa interlocutora, que poderíamos trabalhar dois polos opostos, duas formas diferentes de abordar o mesmo tema, já que pensamos e temos produções muito diferentes. Um dia, ele me disse que os fotógrafos estavam angustiados por sentirem que já não há mais um lugar bem definido para eles. E como não têm mais o que fazer, a discussão deles gira em torno da técnica. Comecei a pensar se fazia algum sentido ser convidada para apresentar um *workshop* que tinha como função resolver as angústias de um profissional cujo trabalho não tinha nada a ver com o meu. Pensei ainda em que medida eu poderia contribuir para diminuir a angústia que ele sentia. Foi então que entendi uma série de coisas. Pensei no conceito de “fotografia de autor”, que era usado nos anos 1970/1980 para fotos de caráter documental, estritamente diretas, fotos que pretendiam ser uma janela. Nessas fotografias, o espectador depende do intelecto do fotógrafo, porque é dele a escolha do clicar naquele e não em outro momento, e a organização dessa forma e não de outra, e o uso de uma lente e não outra. Nelas é impresso o que é dele; é quase como se existisse uma relação de cumplicidade entre fotógrafo, câmera, fotografia e objeto. O que importa é o que ele produz, e cabe ao espectador, goste ou não, enxergar o que foi posto na imagem.

Comecei a trabalhar partindo do outro lado; com a preocupação de como aquele que vê, o “vedor”, ia ver minha foto. Não faço fotografia de autor; ao contrário, quase faço uma fotografia de receptor, porque estou muito mais interessada em quanto o espectador pode investir dele próprio na minha imagem, pois ela só vai ser potencializada por quem a vê. Acho que por isso, para mim, é fácil trabalhar com uma imagem de segunda geração. Não preciso me preocupar com a fatura; só quero me preocupar com quem vai interagir com ela. Talvez, desde o início, minha intenção tenha sido, justamente, romper com o que Roland Barthes,⁴⁷ bem antes do Flusser, chamou, em *Óbvio e obtuso*, de mensagem sem código. Segundo ele, o fotógrafo, ao optar por determinados tipos de equipamento, lentes, etc., produz uma imagem toda codificada e o espectador nem se dá conta e compra aquele peixe como se não houvesse código ali... Espero ter respondido à sua questão.

47 Sobre Roland Barthes, ver nota 29, p. 31. Rosângela Rennó se refere ao ensaio de Barthes “A mensagem fotográfica”, de 1961, incluído no livro *O óbvio e o obtuso*, publicado em português pela Editora Nova Fronteira em 1990.

UMA VISITA, DOMINGO À TARDE, AO MUSEU

Nós descemos do ônibus especial. Nós atravessamos rapidamente a calçada e o portão de ferro e chegamos aos jardins do museu. Era domingo e chovia e nós percorremos com passos lépidos o espaço que nos separava do gigantesco prédio cinzento. Nós chegamos diante da porta principal, onde estava escrita, em letras douradas, a palavra MUSEU. Nós tiramos fotografias. Depois nós cruzamos a porta e chegamos ao saguão. Nós começamos a retirar nossas capas e agasalhos. Nós sacudimos nossos corpos para que os pingos d'água caíssem. Nós entregamos nossas capas e agasalhos a uma funcionária atrás de um balcão e ela nos forneceu, em troca a cada um, uma ficha verde numerada. Nós voltamos ao centro do saguão, onde o nosso guia batia palmas, nos chamando. Ele dizia que o seguíssemos; que não o perdêssemos de vista e também uns aos outros. Porque poderíamos nos desgarrar entre tanta gente em visita no domingo. Depois o guia bateu palmas com mais força e gritou, para um pequeno grupo que se afastava em direção à loja de lembranças, que aquele não era ainda o momento das compras e sim quando terminasse a visita, dali a duas horas. Então haveria vinte minutos livres para os que desejassem fazer um rápido lanche ou ir ao banheiro ou comprar livros, cartões e reproduções.

Nós seguimos timidamente o nosso guia e cruzamos a porta de acesso aos corredores, escadas e galerias. Na porta havia uma roleta, com um marcador, acusando diariamente o total dos visitantes. O marcador apontava, antes de passarmos, o número 17.357. Sentado diante da roleta, estava um guarda com o uniforme cinzento dos funcionários do museu e ele nos avisou que era proibido fumar lá dentro. Nós apagamos nossos cigarros, atirando-os num grande cinzeiro, que já abrigava milhares de outras pontas.

Nós estávamos no museu propriamente dito. O nosso guia nos advertiu que, sendo um museu dos mais ricos e completos, seria impossível, em duas horas, examinar atentamente todas as obras. Mas que teríamos uma boa visão de conjunto, seguindo um roteiro previamente estudado. Depois o guia verificou mais uma vez o nosso número, nos contando com o dedo em riste. Nenhum de nós estava faltando e ele nos disse que o acompanhássemos pelo corredor à direita. Nós penetramos no corredor à direita e começamos a visitar o museu.

Nós vimos uma urna chinesa do período neolítico. Nós vimos a estátua egípcia do rei Sahure e *A divindade* (2480 a.C.). Nós vimos um colar de ouro da Babilônia, do século XVI a.C. Nós vimos a estátua do faraó Sesóstris I. Nós vimos a efígie de Sesóstris III. Nós vimos o *Grande deus Amun*. Nós vimos o

General Horemheb, escriba. Nós vimos três garrafas peruanas, do século XIII a.C. Nós vimos o vaso chinês, em bronze, do período da dinastia Shang. Nós vimos um cavalo grego, do século VIII a.C. Nós vimos uma cabeça de leão, assíria, em marfim. Nós vimos um antílope de prata, iraniano. Nós vimos um vaso etrusco. Nós vimos a estátua grega de Afrodite. Nós vimos *Eros adormecido*. Nós vimos os murais romanos do século I a.C. Nós vimos o busto do imperador Calígula. Nós vimos a *Colossal cabeça de Constantino*. Nós vimos a figura hindu de Buda, em pé. Nós vimos a figura chinesa de Buda, em pé. Nós vimos a figura de Buda sentado. Nós vimos as esculturas maias, em pedra, do século VII d.C. Nós vimos *A virgem* e *O Menino Jesus*, bizantinos. Nós vimos a arte sacra europeia medieval. Nós vimos os trabalhos do Islã. Nós vimos as esculturas eróticas da Índia medieval. Nós vimos as pinturas japonesas do período de Kamakura. Nós vimos um pássaro de bronze, gótico, italiano. Nós vimos *A Virgem da catedral de Strasbourg*. Nós vimos *Os quatro cavaleiros do Apocalipse*. Nós vimos *O exército de Assad Ibn Karibe atacando o exército de Iraj, subitamente, durante a noite*. Nós vimos uma armadura italiana, do ano 1490. Nós vimos *Um unicórnio na fonte*. Nós vimos *A tentação de santo Antônio no deserto*. Nós vimos *A nau dos insensatos*, de Hyeronimus Bosch. Nós vimos *A terra da cocaína*, de Brueghel. Nós vimos o *Retrato de um eclesiástico*, de Jean Fouquet. Nós vimos *A expulsão do paraíso*, pintada por Giovanni di Paolo. Nós vimos *A última comunhão de são Jerônimo*, pintada por Botticelli. Nós vimos o estudo para um projeto de monumento equestre, de Antônio Pollaiuola. Nós vimos *O julgamento final*, de Van Eyck. Nós vimos as mulheres nuas da Renascença. Nós vimos Toledo, vista por El Greco. Nós vimos os estudos de Leonardo da Vinci, Rafael e Michelangelo. Nós vimos Alpheus e Arethusa. Nós vimos a estátua da Temperança. Nós vimos *O jardim das delícias*. Nós vimos as armaduras inglesas. Nós vimos um sacerdote zen, japonês. Nós vimos um corneteiro nigeriano, em bronze, do século XVI. Nós vimos uma cabeça em madeira e metal, do Gabão. Nós vimos o busto do cardeal Scipione Borghese. Nós vimos *Os músicos barrocos*, de Caravaggio. Nós vimos *A entrada triunfal de Henrique IV em Paris*. Nós vimos *Aristóteles contemplando o busto de Homero*, pintado por Rembrandt. Nós vimos *O jardim do amor*, de Rubens. Nós vimos *Cupido e Psyche no banho*. Nós vimos a *Toilette de Vênus*. Nós vimos o *Autorretrato de Goya*. Nós vimos *As prisões*, de Piranesi. Nós vimos o coronel George K. H. Coussmaker, da Guarda de Sua Majestade. Nós vimos os expressionistas alemães. Nós vimos *Bodhidharma atravessando as ondas*. Nós vimos *Naniwaya Okita, servente da casa de chá*. Nós vimos as esculturas em madeira, da Oceania. Nós vimos *Perseus carregando a cabeça de Medusa*. Nós vimos Salomé. Nós vimos *a Mulher com o papagaio*, de Manet. Nós vimos *A cigana adormecida*, de Henri Rousseau. Nós vimos o *Ensaio das bailarinas*, de Degas. Nós vimos o

Golfo de Marselha, visto por Paul Cézanne. Nós vimos *A arlesiana*, de Van Gogh. Nós vimos *As ostras*, de Henri Matisse. Nós vimos *Adão* de Auguste Rodin. Nós vimos *A mulher italiana*, de Modigliani. Nós vimos um estudo de Kandinsky. Nós vimos *A mulher nua*, de Picasso. Nós vimos *Gertrude Stein*, retratada por Picasso. Nós vimos *O violinista verde*, de Chagal. Nós vimos *O meu pequeno monte branco*, de Marx Ernst. Nós vimos *O autorretrato* de Salvador Dalí, com pernas de bailarina e cabeça de vaca. Nós vimos *A moça com a guitarra*, de Braque. Nós vimos *A maternidade*, de Miró. Nós vimos *O curandeiro*, de René Magritte. Nós vimos uma tela em branco. Nós vimos uma tela em branco com manchas vermelhas. Nós vimos as composições geométricas de Mondrian. Nós vimos os *ready-mades* de Marcel Duchamp. Nós vimos o *Ritmo outonal*, de Jackson Pollock. Nós vimos as composições *op.* Nós vimos a *Lata de sopa*, de Andy Warhol. Nós vimos os trabalhos de arte cinética. Nós vimos a escultura móvel e sonora, regida por princípios cibernéticos. Nós vimos uma porção de coisas mais.

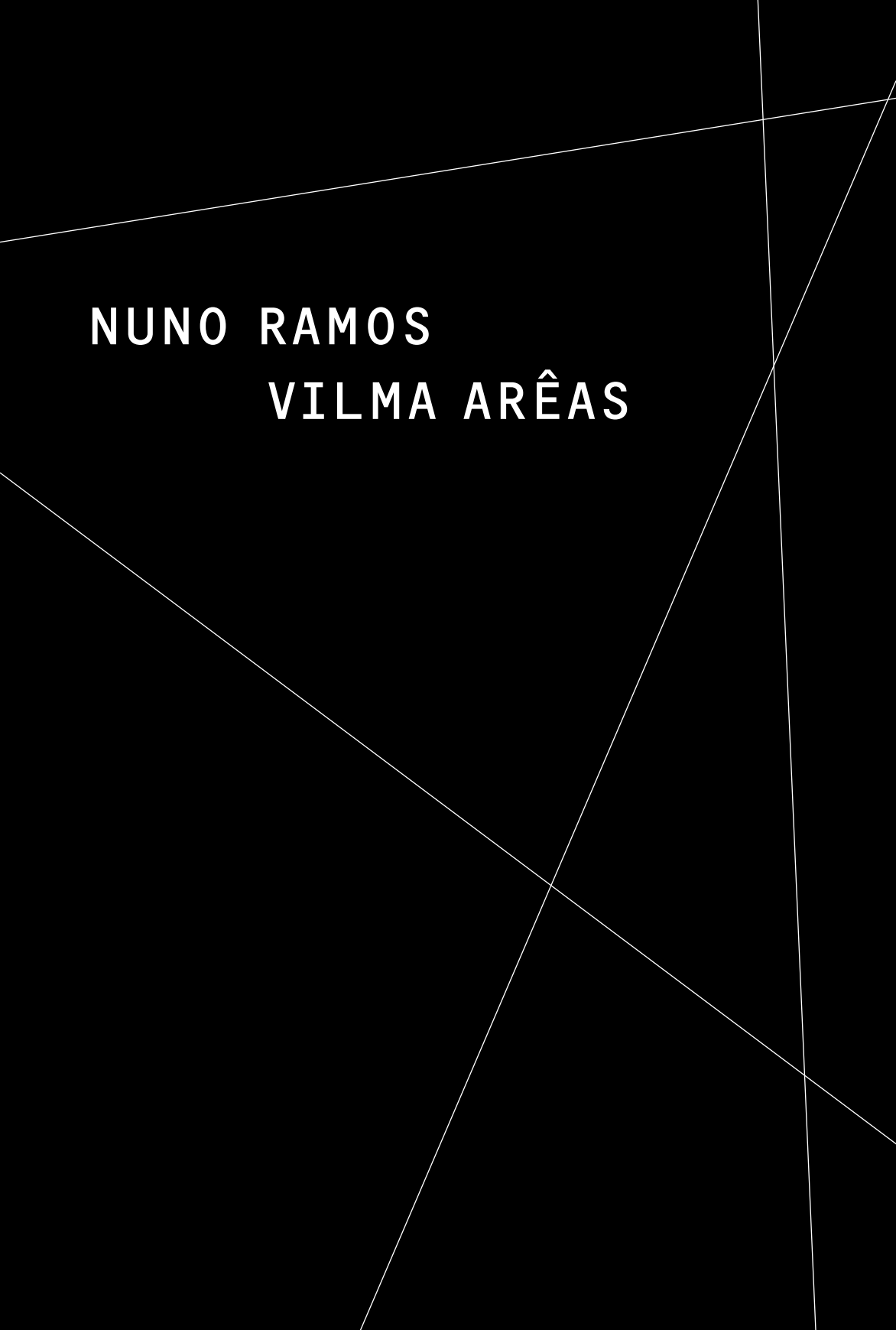
Nós estávamos cansados. Nós chegamos a uma varanda quadrada – entre dois corredores – e estávamos cansados. Havia uma amurada de mármore, do nosso lado, e uma outra idêntica, do lado oposto. Nós nos debruçamos na amurada do nosso lado e um outro grupo de visitantes se debruçou na amurada idêntica, do lado oposto.

Nós éramos: cinco velhas americanas; um japonês de gravatinha-borboleta; um francês e duas francesas; um búlgaro; um homem imberbe e de aparência nórdica; um hindu; uma garota italiana de blusa transparente; um jovem inglês de cabelos compridos, barba e sandálias; um argentino careca e de bigode; um casal brasileiro; três judeus; dois negros; um guia etc.

Eles eram: cinco velhas americanas; um japonês de gravatinha-borboleta; um francês e duas francesas; um búlgaro; um homem imberbe e de aparência nórdica; um hindu; uma garota italiana de blusa transparente; um jovem inglês de cabelos compridos, barba e sandálias; um argentino careca e de bigode; um casal brasileiro; três judeus; dois negros; um guia etc.

Nós estávamos ali, na varanda quadrada. Nós estávamos ali, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos...

(Sérgio Sant'Anna. Conto "Uma visita, domingo à tarde, ao museu", do livro *Notas de Manfredo Rangel repórter*, de 1973, que integra *Contos e novelas reunidos*, publicado pela Cia. das Letras em 1997)

The background is a solid black field. It is overlaid with several thin, white, straight lines that intersect to form various geometric shapes, including triangles and quadrilaterals. One line runs diagonally from the top left towards the bottom right. Another line runs diagonally from the top right towards the bottom left. A third line is nearly vertical on the right side. A fourth line is nearly horizontal at the top. These lines create a complex, minimalist geometric pattern.

NUNO RAMOS

VILMA ARÊAS

O encontro entre Nuno Ramos, artista plástico e escritor, e Vilma Arêas, ficcionista e ensaísta, professora de literatura portuguesa na UFF e na PUC-Rio e professora titular de literatura brasileira na Unicamp, foi realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa em 27 de novembro de 2015 e teve de fato a dinâmica de uma conversa, na qual a reflexão sobre as respectivas práticas artísticas e sobre a formação e as transformações da poética que singulariza o trabalho dos dois se deu a partir de instigações mútuas e de um diálogo extremamente aberto aos comentários dos interlocutores presentes.

Nesse sentido, aproveitamo-nos de uma interlocução-em-processo, mantida pelos dois desde inícios dos anos 2000 e evidenciada não só pelo excelente estudo de Vilma sobre o trabalho de Nuno, *As metamorfoses de Nuno Ramos*, como também pela utilização por ela de epígrafe extraída do primeiro livro de Nuno, *Cujo* (1993), como abertura para *Trouxa frouxa* (2000), livro fundamental em sua trajetória, no qual Vilma parece definir um método próprio de escrita, pautado pelo jogo entre elaboração ficcional e dicção concisa, vizinha ao epigrama, ao poema.

Nos dois casos, trata-se de trabalhos que, por vias distintas, fazem de uma tensão constitutiva elemento obrigatório não só dos seus processos de formalização, mas também da experiência perceptiva das obras. No caso de Vilma, a acoplagem, em seu método de escrita, entre intensa compressão formal e manutenção de uma dimensão narrativa, ao lado de um deslizamento propositado entre conto, sonho, poema e exercício descritivo, o que tem como contrapartida tanto a exigência simultânea de adensamento e objetividade quanto de uma atenção particularmente ativa por parte de seu leitor. No trabalho de Nuno, marcado pelo emprego cumulativo de materiais e formas discursivas heterogêneos, pela tensão entre campos de força plásticos e verbais de textura e trama conflituosas, que se mantêm ativa ou potencialmente antinômicos, à maneira de um “choque de pássaro e cortiça presos no mesmo varal”, como se lê no seu diário de trabalho sobre a instalação permanente *Minuano*, realizada, em 2000, numa fazenda perto de Barra do Quaraí e composta de cinco blocos de pedra-mármore com espelhos incrustados. Processos cumulativos e

conflitos entre elementos e materiais a que se acrescentariam, no caso de Nuno, a reivindicação de situações de instabilidade e de transição, de momentos de passagem e desequilíbrio, nos quais por vezes se contrapõem, em mútua interferência, imaginário plástico e verbal.

Foi, então, como indagação (sob diferentes pontos de vista) sobre essas tensões diversamente intensificadas em seu trabalho de composição, por Nuno Ramos e Vilma Arêas, que se encaminhou o debate sobre o processo de formação e sobre o percurso de ambos nesse extraordinário depoimento conjunto realizado por eles para a série Cultura Brasileira Hoje.

Depoimentos

VILMA ARÊAS: Eu começo. E vou me apresentar. Até hoje tenho um pouco de receio de dizer que sou uma escritora. Na verdade, eu sou uma escritora, sim. Há quarenta anos que eu publico. Mas, em quarenta anos, publiquei seis livros. Seis livros, para a velocidade de hoje, é pouquíssima coisa, mas não tem jeito. Eu escrevo todo dia, e é por isso que acho que sou escritora. Mas jogo tudo fora, não tem jeito. Só quando acho que vale a pena continuar é que continuo... Enfim, esse é um método também, não é? Eu estava lendo outro dia a Szyborska,¹ aquela polonesa tão genial que tenho até inveja dela, e queria poder estudar polônês só para lê-la no original. Ela estava falando de poesia, perguntaram o que era poesia e ela respondeu: “Ah, alguns gostam de poesia, nem todo mundo gosta; também gostam de canja de galinha, gostam de outras coisas. Mas, quanto à poesia, eu não sei o que é, não sei, não sei, não sei”.

Na verdade, acho muito difícil falar sobre isso. Não fazer algum tipo de interpretação da história da literatura ou interpretar algum livro, mas explicar – digamos – por que escrever. Na verdade, é porque você tem necessidade de escrever... Eu não sei se saberia explicar exatamente o que é essa necessidade da escrita. Às vezes, penso que é para organizar a experiência, as coisas que acontecem na vida da gente. São coisas às vezes caóticas e você não entende, aquilo fica perturbando um pouco e você tenta então organizar isso tudo. Talvez seja isso.

Na minha casa não tinha livro, a gente era bastante pobre, não tinha livro. Uma vez, acho que fui despertada para a literatura, porque um dia caiu na minha

1 Wislawa Szyborska (1923–2012), escritora polonesa. Conhecida por uma poesia de ironia precisa e paradoxos reveladores, é autora de obra enxuta, composta de apenas 350 poemas. Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1996. Certa ocasião, quando lhe perguntaram por que escrevia tão poucos poemas, ela respondeu: “Tenho lata de lixo em casa”.

mão uma tradução de “O corvo” de Edgar Allan Poe,² achei interessante aquilo, era uma tradução de Machado de Assis.³ Achei que era urubu, sempre falo isso porque foi verdade, eu achei mesmo que era urubu. Na minha casa, como eu morava perto de um abatedouro de animais, de um matadouro, lá vivia cheio de urubus. E esse era um bicho que me interessava imensamente. Porque era um bicho que nascia muito feio, é aquela coisa horrorosa, depois ficava lindo, com aquele voo extraordinário (se visto de longe). De perto, era feio, continuava feio; de longe, era lindíssimo, com aquele voo, as asas e tal. Então fiquei achando que corvo era urubu e fiquei interessada naquilo. E também o poema me interessou, com aquela coisa de aceitar a perda para sempre. O que o texto dizia do meu ponto de vista dos dez anos de idade era isso. Depois, achei outra tradução do poema, feita pelo Fernando Pessoa,⁴ que era diferente, e isso já me deu uma aflição e um choque, porque era uma outra coisa, embora fosse o mesmo poema original, e eu não sabia inglês na época. Claro que eu preferi “O corvo” de Machado de Assis. Mas foi então que percebi que a literatura era uma coisa sempre escorregadia, digamos assim, uma coisa que eu não podia exatamente segurar, que a literatura não se podia segurar.

Eu vou falar, então, ligeiramente dos meus livros. Como já disse, escrevo todo dia, vou juntando, depois jogo fora, depois guardo. O primeiro livro meu de ficção, chamado *Partidas*, eu publiquei em 1976. Mas comecei a escrever antes de 1968. De 1968 a 1976, levou oito anos, certo, está bom. Comecei em Portugal, onde eu vivi um ano. É um livro que tem um defeito enorme, que é o seguinte: ele é escrito em português de Portugal. Eu não percebi, porque morava lá, morei esse ano em Portugal. Quem me chamou atenção para o português foi Gilda de Melo e Sousa.⁵ Ela falou: “Olha, eu gosto muito desse livro, mas tem esse português de Portugal...”; e eu falei: “É português de Portugal? Não me diga”. Eu também dava aulas de literatura portuguesa, lia muito literatura portuguesa. Então comecei a me vigiar. Mas esse livro tem algumas coisas boas,

2 “O corvo”, poema de Edgar Allan Poe (1804–1849), escritor, poeta e ensaísta norte-americano, foi publicado originalmente em 1845.

3 Sobre Machado de Assis, ver nota 56, p. 51.

4 Fernando Pessoa (1888–1935), poeta, crítico e tradutor português, um dos grandes escritores da língua portuguesa. Também escreveu em inglês e francês. Divulgou seus textos com assinaturas diferentes, que ele mesmo autodenominava de heterônimos, pelo fato de terem perfis literários e estilos diversos e, por vezes, antagônicos. Entre suas obras estão *Mensagem* (1925), *O guardador de rebanhos* (escrito em 1915, publicado em 1925), *o Livro do desassossego* (escrito em 1914 e publicado em 1981).

5 Gilda de Melo e Sousa (1919–2005), crítica literária e ensaísta paulista. Entre seus livros estão *O tupi e o alaúde*, sobre a obra do escritor modernista brasileiro Mário de Andrade (1893–1945); *Exercícios de leitura* e *O espírito das roupas: a moda no século XIX*.

tem também coisas meio fracas. Todo livro é assim, vocês que escrevem devem saber disso. Um livro de poemas ou um livro de textos curtos tem uns três ou quatro bons, na melhor das hipóteses, o resto é para segurar. É como nós: somos ótimas, e somos umas pestes. Então é a mesma coisa, não existe definição inteira e sem contradições.

O livro começou a tomar forma quando achei na Torre do Tombo⁶ uma coisa muito interessante. Uma coisa notável que me chamou a atenção outra vez para a literatura, como algo que é certa coisa, mas que também não é. Trata-se de uma cópia da fatura que um mestre de obras apresentou no ano de 1853, após endireitar a Capela do Bom Jesus, de Braga. Ele apresentou uma conta do serviço. Eu fiquei emocionadíssima, e disse: “Nossa, é isso!” Então era assim: “Por corrigir os dez mandamentos, embelezar o sumo sacerdote e mudar-lhes as fitas, 170 réis; um galo novo para São Pedro e pintar-lhe a crista, 80 réis; dourar e pôr penas novas na asa esquerda do anjo da guarda, 120 réis”. E assim vai: “Tirar as nódoas ao filho de Tobias, 95 réis; uns brincos novos para a filha de Abraão”. É notável, e foi caro, um total de 245 réis. Brincos de ouro. Do Brasil com certeza, a essa altura. É, já dava para ser ouro do Brasil. “Avivar as chamas do inferno, pôr um rabo novo a um diabo, fazer vários consertos aos condenados, limpar as unhas e pôr uns cornos ao diabo mais velho, 370 réis”... é muita coisa. E assim ele vai, e tem coisas líricas também: “Fazer um menino ao colo de Nossa Senhora”. Bom, o Espírito Santo não ia gostar nada. “Fazer um menino ao colo de Nossa Senhora, 210 réis”. E tem uma coisa que eu gostava muito, que é o seguinte: “Pregar uma estrela que caiu ao pé do coro”. E assim seguia a nota do serviço. Isso me deu uma emoção que é difícil de contar. Era um fato. Isso eu gosto muito. É um fato concreto, é um trabalho real. A coisa é dita de maneira realista, mas ao mesmo tempo coloca você em outro lugar. Quer dizer, é o tal deslocamento, um transporte estético. É disso que se fala quando se fala em transporte estético. Na verdade, considero esse um texto ótimo. Escrito por um mestre de obras. Ele coloca você em outro lugar. É um transporte estético. Leva você para outro lugar. Que lugar é esse? Bem, isso é você quem vai saber. Eu pensei muito tempo nessa fatura.

Mas eu estava dizendo que meu livro é cheio de defeitos. E tem esse negócio do português de Portugal. Depois eu escrevi outro, que foi *A terceira perna*, um livro de 1992. De 1976 para 1992 é um tempinho. Mas eu fui juntando, muita coisa aconteceu, nem é bom falar. Vou contar só uma coisa. De um livro para o outro, meu texto já melhorou. Esse livro é melhor do que o outro, é mais equilibrado, a linguagem melhorou, fui mais atenta. Sem tentar fazer um esforço para não estragar a coisa da espontaneidade. Talvez, não sei, seja aquele susto

6 Arquivo Nacional Torre do Tombo, que funciona como Arquivo Central do Estado Português.

com o qual o Manuel Bandeira traduzia a poesia. Porque eu acho que faço um pouco de poesia. Eu tenho muito medo de poesia. Eu respeito. A psicanálise não adiantou. Há um conto aqui, os textos nomeados A, B, C, D, e cada letra é para um nome ou para alguma coisa. Tem o D, que é de Duarte Cabral de Mello,⁷ que é um grande amigo meu português; ele escrevia poesia, eu escrevia qualquer coisa, e a gente trocava, discutia muito e tal. Então tem o D dele, D de Duarte Cabral de Mello. E Terezinha de Oliveira, que era uma colega minha, uma mulher inteligentíssima, professora da UFRJ,⁸ leu e falou: “Gostei muito deste poema”. Tomei um susto, e fiquei anos sem escrever. Fiquei anos sem escrever, apavorada. Escrevi um poema, será que é um poema, isso é poema? Então tem essa coisa, de na verdade eu nunca me equilibrar bem nessas coisas, nunca decido, nunca sei dizer exatamente. Às vezes, eu sinto que o texto tem a tensão da poesia. Porque, na verdade, o que difere talvez a poesia da prosa, sem limites rígidos, é a tensão. A poesia tem uma tensão mais definida...

A Zulmira Ribeiro Tavares⁹ tem uma ideia formidável para livro de poesia e para livro de textos curtos, e eu concordo com ela plenamente. Ela diz que “devia ser cada conto um livrinho”. Para habituar as pessoas à leitura lenta. Porque você não pode ler um livro de poemas ou um livro de textos curtos assim como quem lê um romance; não dá, você perde tudo. Chega ao final, e leu o quê? Não sei, nada, não lembra, depois não lembra. Claro, é verdade! Eu falo para meus alunos, se for poesia, ou um texto curto, lê um primeiro. Lê, lê umas duas ou três vezes, lê em voz alta primeiro. Depois lê, fica lendo um pouco. Aí põe de lado. No dia seguinte, lê mais um pouco. Fica assim uns três dias, é bom uma semana... Com um texto curto. Depois passa para o outro. É música lenta. Não adianta correr, não dá certo, você perde tudo.

Agora vou falar, então, de *A terceira perna*, que tem uma coisa engraçada. Caio Graco Prado¹⁰ ia fazer uma coleção de literatura brasileira, e queria autores que

7 Duarte Cabral de Mello (1941–2013), arquiteto e professor na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, trabalhou em planejamento urbano e habitação social, de que são exemplares o Plano de Urbanização do Centro Histórico de Braga e as cooperativas de habitação popular, como Alverca (1978), Alto Zambujal (1975–1981) e Vila Nova da Caparica (1976–1988). Costumava tratar a arquitetura como um modo específico de pensar, resistente a discursos científicos clarificantes, e em particular aquela voltada para a construção de habitações sociais como “um desafio à invenção de viver”.

8 Universidade Federal do Rio de Janeiro.

9 Zulmira Ribeiro Tavares, escritora paulista, nascida em 1930; autora de *Campos de dezembro* (1955), *Termos de comparação* (1974), *O japonês de olhos redondos* (1980), *O nome do bispo* (1985), *O mandril* (1988), *Jóias de família* (1990), *Café pequeno* (1995), *Vesúvio* (2012) e *Região* (2012).

10 Caio Graco Prado, editor paulista. À frente da Editora Brasiliense, promoveu transformações significativas no mercado editorial brasileiro durante o período de transição da ditadura para a democracia, com o lançamento de coleções como a Primeiros Passos, em 1980, com livrinhos escritos por especialistas, mas em

não fossem muito conhecidos, mas com livros que fossem de qualidade. Aí um belo dia ele me telefona e diz: “Você veio com um título desses?!” Eu falei: “Que título?” “A terceira perna!” Eu expliquei: “A terceira perna, sim, é por causa de um conto do Brecht.”¹¹ Eu pus no prefácio que é um conto do Brecht, de um livro do Brecht que eu adoro, *Histórias do Sr. Keuner*. Quem está aqui e não leu, vai ler depressa, que é uma maravilha. São todas histórias do Sr. Keuner. E historinhas de três linhas, meia página, como eu gosto, eu adoro esses textos. Eu vou ler então essa historinha do Brecht, que é a seguinte:

O Sr. Keuner estava examinando o desenho de sua sobrinha, que representava uma galinha sobrevoando uma aldeia. Como é que essa galinha tem três pernas? – perguntou o Sr. Keuner. As galinhas não podem voar, respondeu a artistazinha. Por isso precisam de uma terceira perna, para lhes dar impulso. Foi bom ter perguntado.

Eu pensei, isso é a teoria da arte. É um bicho doméstico, um bicho comum, que às vezes até a gente come, mas é um bicho que voa, precisa da tal terceira perna. Eu não sabia que quando se diz terceira perna se está querendo dizer o órgão sexual masculino. Eu não sabia disso. Foi uma surpresa, perguntei a alguns homens em São Paulo, muitos não sabiam. Pois é, o título era a terceira perna. Por isso, Caio Graco não queria que fosse esse o título. “É uma coleção de respeito, e vem você com *A terceira perna*?” Eu falei: “Mas é a terceira perna da galinha!” Piorou. Aí eu disse: “Então não publica!” Eu sou teimosa, tenho esse defeito. Minha mãe dizia: “Você é um gancho enferrujado”. Não era só gancho, era enferrujado também. Quando eu empaco, pode me matar porque não mexo. Eu acho que esse já era um livro melhor. Mas é para lerem um conto de três em três dias.

Depois desse, vem o livro de que eu mais gosto, que se chama *Trouxa frouxa* e foi publicado em 2000. Gosto muito desse livro. O título veio de uma crônica da Adélia Prado.¹² Ela falava de uma coisa que acontecia comigo também, em

linguagem bem acessível. Fundada em 1943 pelo historiador e economista marxista Caio Prado Júnior, pai de Caio Graco, a Brasiliense tornou-se, então, uma das maiores editoras do país e lançou outras coleções de sucesso, como a *Encanto Radical* e a *Circo de Letras*, esta última com títulos diversos, mas muitos deles ligados à geração *beat* americana. Caio Graco morreria, aos 61 anos, num acidente de moto em 1992.

- 11 Bertolt Brecht (1898–1956), teórico do teatro épico moderno, poeta, prosador, ensaísta, dramaturgo e encenador alemão, fundador do Berliner Ensemble (em 1949) e autor de mais de quarenta peças de teatro, entre elas *Baal* (1918), *Tambores na noite* (1923), *Ascensão e queda de Mahagonny* (1930), *Santa Joana dos Matadouros* (1931), *Mãe Coragem* (1941), *Galileu Galilei* (1943), *O círculo de giz caucasiano* (1945).
- 12 Adélia Prado, poeta e ficcionista brasileira, nascida em Divinópolis, MG, em 1936. Formada em filosofia, autora de *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978), *Cacos para um vitral* (1998), *A duração do dia* (2010), entre outras obras.

pequena. Antigamente tinha trouxa de roupa, tinha lavadeira, aquela mulher que vinha e fazia o rol de roupa. E Adélia dizia o seguinte: “Eu não podia ver uma trouxa frouxa, que eu dava o nó”. Eu também: vinha correndo, dava aquele nó. Então, *Trouxa frouxa* é um título muito bom para mim, porque tem muita coisa misturada nele. Tem uma epígrafe ótima do Nuno Ramos, que eu acho que diz bem o conteúdo da coisa. O texto dele é assim: “Prata deve permanecer prata e negro, negro. Tinta deve ser tinta, e pano, pano. Vivos devem ficar vivos e os mortos, mortos”.

E tem muita coisa misturada mesmo. Mas acho que consegui dar certa unidade de ritmo ao livro. Por exemplo, há vários contos chamados cromos. E que não têm nada de cromo, aquele quadrinho bonitinho, com o poeminha e tal, a casinha, o coqueirinho, os dois amados. Não é isso, é uma coisa mais crítica. Então tem vários cromos. Depois tem vários Dudu, Dudu, Dudu, Dudu, que foi um irmão meu que morreu há tempos, mas morreu novo. E ele tem uma frase, que diz o seguinte: “Assim como eu gosto da minha cachaça, ela gosta de sofrer”.

O primeiro conto chama-se “Furo na mácula”. Na verdade, eu tive um furo na mácula, e a mácula é o ponto central da retina. Depois disso, fiquei com um medo louco, porque tudo atrapalha a retina, não sei se vocês sabem, fazer muita força atrapalha, tudo atrapalha. Retina quer dizer redezinha, é uma rede pequenininha onde se projeta a imagem. Se você fica muito tenso, a retina fica tensa, pode furar; se tiver uma fragilidade na vista, ou se você levar um soco no olho, ela pode furar. Então, a mácula é o centro da retina, onde as imagens se formam. Eu descrevo isso. Estava arrumando esses textos para ficar uma coisa mais organizada, e um amigo meu, Vagner Camilo,¹³ que é um crítico, disse: Põe o “Furo na mácula” no começo, porque dá logo o ponto de vista. Eu falei: “Notável, é isso mesmo”. Aí coloquei logo no começo por conta dele. Então, vou ler só um pedacinho, meia página, desse conto, e vou comentando:

Linha circular alongando-se em espinhos ao redor da esfera fuliginosa. [*É uma descrição realista.*] Borrão de tinta no caderno escolar da infância. [*Bom, eu aprendi com caneta tinteiro, pingava aquela tinta, era uma coisa horrorosa, a professora arrancava os cabelos.*] Borrão de tinta no caderno escolar da infância. Abro os olhos e antes de mais nada vem o furo contra a luz da manhã. As imagens ganham planos justapostos, que ora cavam perspectivas excessivas, ora achatam numa mesma superfície os vãos profundos que sustentam os corpos no ar. Particularidades se dissolvem num véu levíssimo de tecido claro. Com o tempo surgem manchas nítidas, ou vagas, de qualquer modo intrigantes. Confetes e cobras, baci-

13 Vagner Camilo é professor de literatura brasileira da Universidade de São Paulo, com pesquisas sobre historiografia e crítica literária e trabalhos importantes sobre Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima e João Cabral de Melo Neto, entre outros autores.

los a carvão, fitas rendadas. [*É um cinema íntimo esse.*] Fitas rendadas um dia nas mãos de Olga Chapleira. Um collar de contas opacas e fio tenso. Boiam movediças nas fibras translúcidas que pulsam como os pulmões. Subitamente um leve piscar as extingue. Mergulho no ralo. Eis que retornam trêmulas, aderem aos objetos e caem como partículas em sedimentação. As linhas então se adoçam, desaparece qualquer imperfeição nas folhas das calçadas. As cores se alastram musculosas. Os rostos ressurgem inocentes na refração da lágrima. O que não se vê conduz à sensação correta do que existe. [*É uma certeza minha; na verdade. E é um convite para você ver o que não está exposto inteiramente.*].

Escrevi uma novela também. Essa foi a única noveleta que eu escrevi, de que algumas pessoas gostam muito. O título é *Aos trancos e relâmpagos*, e foi publicada em 1988 como um livro para adolescentes. Porque a personagem é adolescente. Mas eu acho isso uma bobagem, literatura para criança, literatura para adolescente, para velho, para senis, para desesperados... Como é que é isso? É uma coisa complicada. Eu acho que literatura ou é ou não é. E, se não fosse literatura, ninguém lia mais *Alice no país das maravilhas*.¹⁴ Agora republicaram *Bambi*,¹⁵ que foi um livro lido na Alemanha de Adolf Hitler. A tradutora do livro para o português, que eu encontrei por acaso outro dia, disse para mim: “É notável esse livro, e não sei se é para crianças”. Então leiam *Bambi*, que a gente lia como livro para crianças. Acho que a criança pode ler um livro que não seja especificamente para ela e entender o que puder daquilo que leu. Você pode entender muita coisa que não entende, a verdade é essa. Literatura não é uma coisa matemática. E a matemática não é tão exata assim, às vezes dois e dois são cinco... Então não há esse fechamento do raciocínio.

Então, voltando à noveleta, é uma história que, na verdade, é autobiográfica. Eu era pequena, tinha uns nove, dez anos, e me apaixonei por um tio de vinte anos, que morava lá em casa. Paixão de criança é uma coisa dura, terrível. Só que eu não sabia. Ele brincava comigo, eu adorava; até que ele um dia arranhou uma namorada da idade dele. Eu fiquei num sofrimento que era uma coisa bárbara. Até que percebi que ela era ciumenta, que mandava recado, queria que eu contasse se ele teve namorada antes. Aí eu comecei a inventar uma história... Perdão gente, minha mãe dizia: “Criei um monstro”. Foi uma coisa pavorosa. Morava uma prima de papai lá em casa, e era da idade do meu tio, de vinte anos mais ou menos, e a namorada tinha ciúme. Eu comecei a inventar um enredo ali e tal. E um dia ela embarafustou lá por casa, dizendo: “Vou tirar isso em

14 *Alice no país das maravilhas*: livro publicado em 1865 pelo escritor, matemático e fotógrafo inglês Lewis Carroll (1832–1898), também autor de *Alice no país dos espelhos* (1871), entre outras obras.

15 *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* [*Bambi, a life in the Woods*], do escritor austríaco Felix Salten (1869–1945), foi publicado originalmente em 1923.

pratos limpos”. Eu pensei: “Agora estou perdida”, e estava. Foi um horror. Foi o maior castigo que eu recebi. Mamãe disse que eu era um monstro, me trançou no quarto e tal. É essa a história, mas tem outras coisas, tem a descoberta da poesia, a descoberta do amor... Depois, eu descobri que estava apaixonada por ele, bem mais tarde... Essas coisas são interessantes, envolvem muito sofrimento. Os monstros sofrem muito, não pensem que monstros não sofrem.

E, por fim, em 2011, publiquei *Vento sul*. É um livro talvez mais bem-comportado. Tem uns três contos de que eu gosto, o resto é para segurar. Mas o que eu quero dizer é que, como no conto do Brecht, a galinha é real, e como a exigência do Nuno de que preto seja preto e branco seja branco, há uma exigência de objetividade. Evidentemente a situação do país também entra, o Brasil também entra.

Traduziram na França um conto de *Trouxa frouxa*, um conto que fala de prisões. São vários textos falando de prisão, bem breves, acho que são sete ou oito. Eu fiquei embevecida, porque li de novo o conto, em francês. E o conto se desdobrou para mim. Eu gostei muito dessa experiência. Não mudou o que estava escrito, mas tornou mais flexível; é outra língua, é outra coisa. É uma coisa interessante esse convívio com um texto.

Literatura tem que conviver. Com livro grande é difícil conviver, mas tem que fazer um esforço. O livro mais desenvolvido dá mais as cartas. Tem todos os segredos, tem as armadilhas, tem tudo isso. Mas você pode ir embalado pelo enredo, que pode ser um engano, mas pode ser também um ganho para quem lê. Agora, texto curto e poema são para conviver: tem que ler duas vezes, parar, ler mais uma vez depois, voltar a ler e perguntar: “Como é que não vi isso antes? Que interessante...”

Então é isso. Paro por aqui.

NUNO RAMOS: Eu fiquei pensando, enquanto Vilma falava, que *Robinson Crusoe*¹⁶ foi o primeiro livro que eu amei. Esse livro foi um negócio muito, muito forte para mim. Foi logo que eu me alfabetizei, eu li na tradução de Monteiro Lobato,¹⁷ e era uma coisa assim tão forte que eu não conseguia parar. Eu sempre fui muito obsessivo, o amor seguinte foi o futebol. Eu jogava, adorava jogar, ficava doente de tanto jogar. *Robinson Crusoe* foi um livro que eu lia interminavelmente, chegava a esquentar o termômetro na lâmpada para ficar doente,

16 *Robinson Crusoe*: romance do escritor inglês Daniel Defoe (1659–1731), publicado em 1719.

17 Monteiro Lobato (1882–1948), escritor paulista, de atuação importantíssima no fortalecimento do mercado editorial brasileiro, e autor de uma série popularíssima de histórias infantis publicadas entre 1920 e 1940, que inclui, entre outros livros, *Reinações de Narizinho* (1920), *O poço do Visconde* (1940), *O Sítio do Pica-Pau Amarelo* (1939). Quanto à adaptação de *Robinson Crusoe* por Lobato, foi publicada pela Companhia Editora Nacional em 1931.

dizer que estava com febre, e ter mais um dia em casa para ficar lendo e relendo aquele troço. Não me lembro bem que idade eu tinha, devia ter sete, oito anos. E, depois, já adulto, vieram me pedir uma lista dos livros que eu levaria para uma ilha deserta. Aí eu pensei: *Robinson Crusoe*! Então, resolvi ler o livro de novo e detestei. Engraçado... Achei decepcionante. E pensei sobre o sentido de alguém ficar tentando refazer o que se perdeu.

VILMA ARÊAS: Você leu *Robinson Crusoe* inteiro? Não foi uma edição facilitada, que resume o enredo? Atualmente facilitam tudo...

NUNO RAMOS: Quando eu era pequeno, não li o livro inteiro, li uma tradução do Monteiro Lobato. Era mais que uma tradução, na verdade, era uma versão adaptada. E, quando li depois na íntegra, não era o mesmo livro. Achei engraçado. Claro que fiquei com raiva do livro porque não encontrei nele o que eu tinha encontrado quando era menino. E não sei bem o que eu encontrei. Agora estava tentando lembrar do meu começo com a literatura e acho que foi isso. Houve para mim uma separação de algo que eu amei perdidamente. Eu não tive esse tipo de coisa com outros livros. Eu parei de ler. Não era que eu gostasse de ler quando era menino. Foi esse livro. Lembro muito daquela canoa que o personagem constrói e não consegue levar para o mar, era um sofrimento, o cara faz a canoa, está pertinho do mar, mas não consegue arrastar a canoa. E fico pensando que a coisa toda de fazer arte é tentar voltar ao primeiro livro, voltar à primeira versão do livro que eu li, onde as coisas estavam ali mesmo, me esperando.

Eu sou filho de professor universitário, então os livros sempre estiveram em casa, meu pai tinha uma biblioteca grande. Quando ele morreu, simbolicamente fui dormir no quarto dos livros, ficava lendo aqueles títulos. Eu sempre quis ser escritor, desde muito jovem. Mas aconteceu uma coisa curiosa comigo, que foi uma separação muito grande dos livros no final da adolescência. Alguma coisa entrou profundamente em crise no ato de escrever. Eu já tentei falar disso várias vezes e não consigo. Houve alguma coisa quando eu tinha 17 para 18 anos que me pareceu totalmente arbitraria. A palavra que me vem sempre é “abstrata”, como se faltasse concretude ao que escrevia. Eu já escrevia bastante, tentava escrever todo dia. Mais poesia do que prosa. Aí me afastei disso. Fiquei meio perdido.

Também acho que foi uma hora em que fui fazer filosofia na Universidade de São Paulo (USP). O curso de filosofia é um curso “muito superego”, uma coisa assim muito altiva, muito em torno dos conceitos. Você aprende a ler filosofia, mas a aula é um pouco castradora também. Lembro, no primeiro ano, quando entrei na faculdade, que tinha um sujeito que orientava um grupo de estudos

com alunos. Era um cara alto, e ele estava lendo Locke¹⁸ e havia um momento no livro em que Locke dizia que o suicídio era uma coisa contra a pólis, contra a cidade. Ele deu, então, um soco na mesa e disse: “Porra, se eu quiser me matar, cacete, é problema meu”! Era esse tipo de liberdade que o curso de filosofia ia expulsando. Então, eu também tive que acertar contas com isso, e acho que tive um momento de deriva.

Foi aí que o negócio das artes plásticas entrou. Havia alguma coisa nas artes plásticas para a qual eu não tinha preparo, alguma coisa que me pareceu quase salvadora. E isso veio muito por conta da matéria, daquilo que é físico. Nas primeiras coisas que eu fiz, das quais me envergonho hoje, eu me lembro bem da tinta entrando no papel, tenho a memória física da tinta escapando... Então foi o aspecto físico das artes plásticas que me chamou a atenção. Eu tenho a impressão de que alguma coisa foi ficando muito abstrata para mim e foi isso que me deu certa concretude de novo. Foi isso que me levou para as artes plásticas.

Depois, aos poucos, eu voltei a escrever... *Cujo*, meu primeiro livro, foi publicado em 1992. Mas acho que comecei a escrever de novo em 1988 ou 1989. E, ao contrário da epígrafe citada pela Vilma Arêas, que é de *Cujo*, para mim, a prata nunca é prata, o vivo nunca é vivo, o morto nunca é morto...

VILMA ARÊAS: Não me decepcione...

NUNO RAMOS: Eu nunca consigo cumprir o projeto ético que está no texto que você usou como epígrafe, porque justamente confundo tudo. E aí comecei a fazer as duas coisas juntas. E acho que nunca perdi um pouco a ilusão de que dá para fazer as coisas juntas. Eu gosto das situações em que tenho pouco domínio, inclusive domínio técnico. Às vezes, a questão não é só o domínio técnico, mas também o concreto, no sentido orçamentário, e no sentido de conhecer as pessoas com quem trabalho. Gosto de situações um pouco desequilibradas. O cinema tem esse desequilíbrio. O pouco de cinema que eu fiz me mostrou isso. Era um filme de orçamento muito baixo, e então eu tinha que improvisar muito. Eu tenho essa ilusão de que dá para fazer o que você sonhou, mesmo sem ter nenhum preparo, porque na hora você se vira. Eu me sinto razoavelmente confortável em situações assim de desequilíbrio. Acho que é uma ilusão que resulta dessa troca que fiz entre a literatura e as artes plásticas. Que foi muito doída mesmo... Tive uma adolescência loucamente ansiosa e estive numa longa crise. Ficou um pouco esse jeito meio desequilibrado de fazer as coisas.

18 John Locke (1632–1704), filósofo inglês, um dos principais representantes do empirismo inglês, autor de *Ensaio sobre o entendimento humano* (1689–1690), *Pensamentos sobre a educação* (1693), *Dois tratados sobre o governo* (1681), entre outras obras.

VILMA ARÊAS: Eu quero falar logo uma coisa, porque sou metida. Você fala da coisa vaga, não sei o quê, mas você tem aquele trabalho dos “111”, que é uma coisa extraordinária. É uma...

NUNO RAMOS: Instalação...

VILMA ARÊAS: Foi feita depois que mataram aqueles 111 presidiários,¹⁹ o que foi uma coisa horrível, escandalosa. O Brasil desse ponto de vista é terrível. Então você fez uma instalação extraordinária, os tijolos, cada um com o nome de um dos mortos. Uma coisa comovente. Lembro que fui ver com meu irmão Eduardo e ele ficou muito emocionado, não queria sair, quase dormiu lá. E pelas paredes, em panos transparentes, estavam escritos os textos de *Cujo*. Essa instalação era muito voltada para a situação política e social. Era uma instalação de uma grande determinação. E, nela, prata é prata, preto é preto... Eu adorei aquilo.

NUNO RAMOS: A instalação foi aberta cerca de três meses depois de acontecer o massacre dos 111 presos no Carandiru. Eu tinha outra exposição na cabeça, e aí fiquei muito tomado pela notícia do massacre, pelas imagens terríveis que se viam nos jornais e na TV. E tive uma vontade grande de enterrar tudo aquilo. Até houve um cara que não gostou da instalação e comentou comigo: “Você enterrou os 111 presos de novo!” Eu acho que ele descreveu bem minha instalação. Eu queria enterrar tudo aquilo.

VILMA ARÊAS: Discordo! Você tornou aqueles 111 presos outra vez presentes na sala da exposição. Você não enterrou os presos, eles estavam ali, como os tijolos estavam ali, cada um com seu nome. Que história é essa de enterrar?

NUNO RAMOS: É verdade. Mas eu acho também que há um sentido ali que vai para além daquele evento. É uma instalação cosmogônica. Tem alguns presos que parecem em estado de coma, como se eu tivesse que recompor os corpos deles.

VILMA ARÊAS: Mas o estado de coma está perfeitamente de acordo com o fato de tornar presente aquele massacre. Havia uns pulmões, havia um coração pulando. Isso tem tudo a ver com o assassinato. Tem tudo a ver com aqueles corpos que estão ali. Do meu ponto de vista, você desenterrou aqueles corpos. Eu não sou ligada às artes plásticas, mas o que eu senti, ao entrar naquela instalação, foi uma emoção profunda. Você desenterrou os presos, colocou ali todos eles. E aquele coração, aquela falta de ar, tudo ali era uma presença forte, notável.

19 Referência ao massacre de 111 presidiários, assassinados pela Polícia Militar de São Paulo, em 2 de outubro de 1992, depois de os policiais invadirem o Pavilhão 9 da Casa de Detenção de Carandiru, na Zona Norte da capital paulista, a fim de conter uma rebelião.



Nuno Ramos. *111*, 1992. Barro, breu, paralelepípedos, linotipia, chumbo, vaselina, folhas de ouro, notícias de jornal, cinzas de salmos bíblicos, fotos tiradas de satélite, bulbos de vidro e fumaça. Exposição feita a partir do assassinato de 111 presidiários durante a invasão do Complexo Penitenciário do Carandiru em outubro de 1991. Foto: Luiz Carlos Felizardo/acervo do artista

Debate

NATALIA BRIZUELA: Eu queria que vocês dois falassem um pouco sobre o corpo no trabalho de vocês. Eu estava relendo textos da Vilma e vi uma entrevista em que ela comenta que “qualquer parte da arte passa pelo corpo”. Eu achei que, na verdade, quando disse isso, ela também podia estar falando sobre o Nuno, ou seja, na verdade estava falando sobre todas as formas de arte. Mas nenhum dos dois falou sobre isso aqui ainda...

VILMA ARÊAS: Eu acho que tudo na vida passa pelo corpo, principalmente a arte. Acho que passa por ele no sentido da emoção que se tem com tudo o que acontece. Pelo menos, é assim que eu escrevo... Eu não decido “escrever sobre

determinada coisa”. Não, não é assim. É uma freada súbita, como diz Manuel Bandeira.²⁰ Fico completamente mexida com algo que acontece, e tento escrever depois. Às vezes, tomo uma notinha aqui e ali, e depois tento reviver aquele momento de emoção. Pode ser qualquer coisa o que me faz escrever. Pode ser uma pessoa, pode ser uma relação, pode ser uma freada mesmo. Pode ser qualquer coisa, mas precisa ser algo que me comova muito, fisicamente. Essa emoção vem de onde? Do corpo. É isso que eu acho. Acho que é muito mais essa emoção do que as coisas biográficas. Eu, na verdade, invento pouco. Eu tenho muita mania, às vezes, de guardar notícia de jornal. Eu gosto, desde o primeiro livro, de notícias de jornal.

Agora estou escrevendo outro livro e descrevi duas fotos de policiais. Esse movimento de escrever passou antes pelo ódio que eu senti ao ver as fotos. Eram duas fotos de policiais com meninos favelados. Duas fotos terríveis. Fiquei completamente horrorizada diante das imagens e comecei a descrever aquilo tintim por tintim. Descrever como era a cena, como era a cara do bebê, como era a expressão de um menino, aquilo tudo que eu via. O livro começou por essa descrição. Então, notícias de jornal podem me levar a escrever, mas sempre que isso acontece é porque me causaram emoção. Não é uma decisão: “vou escrever porque acho que tudo isto aqui está errado”. Não é isso. O impulso de escrever tem que passar por uma emoção, tem que me tirar do meu lugar. Tem que me enlouquecer um pouco, de certa maneira. Depois, então, eu sossego. E mais friamente vou organizando a escrita. É isso.

NUNO RAMOS: Para mim, há uma diferença entre matéria e corpo. São estados, digamos, distintos, de organizações diferentes. Eu não trabalho com a matéria num estado qualquer... Quando gosto do que faço, a forma, e de algum modo o corpo, está quase caindo, está quase se desfazendo. Esse momento do “quase” é o que eu gosto. Se eu pudesse fixar um momento, eu fixava isso. Essa hora de transição. Então, a morte é um tema recorrente para mim. Quando escrevo, a morte é um tema que sempre volta, e no que eu faço como artista plástico também. Eu procuro essa passagem, essa transição. Não é a morte como uma coisa definitiva, egípcia; eu procuro a transição entre o corpo e a matéria, e acho que é aí que eu vejo um impulso para trabalhar. Quando eu acho que acertei, nos trabalhos que são importantes para mim, sempre há um pouco desse lugar de transição. Eu não gosto quando cai, mas eu realmente não gosto quando fica.

Por exemplo, quando eu fiz aquelas coisas de areia socada, foi das maiores emoções que eu tive com qualquer coisa em que trabalhei na vida. Foi lá no

20 Sobre Manuel Bandeira, ver nota 47, p. 44.

Cassino de Belo Horizonte, que é um prédio do Oscar Niemeyer.²¹ Ali, tudo reflete, os materiais são todos empregados para refletir, é lindo... O prédio todo parece voar, as colunas são de alumínio, o chão brilha, tem até uma parede de espelho. Aí eu fiz uns círculos, uns volumes de areia úmida socada, que tinham uns olhos dentro deles. Quando abriu a exposição, eu estava muito emocionado. Aí, no dia seguinte, fiquei decepcionado porque tinha dado uma secada na areia... Veja só, eu não uso cimento, se eu tivesse posto um pouquinho de cimento aquilo parava de secar, eu não precisaria ter feito tanto esforço para socar a areia naqueles volumes. E eu tinha trabalhado naquilo com uns duzentos caras socando junto comigo, por dias, dias e dias. Com a areia seca, os volumes perderam a vida que tinham antes, porque parecia que a areia ainda estava decidindo o que ela queria ser.

VILMA ARÊAS: Mas, Nuno, quando um material está se desmanchando, ele está exatamente passando para um outro estado, está virando outra coisa.

NUNO RAMOS: É, mas talvez a impressão da areia úmida seja mais forte. Então, a coisa do corpo, para mim, está em algum lugar de transição. O que me interessa está entre o corpo e a matéria, é alguma encarnação meio indecisa entre um e outro.

NATALIA BRIZUELA: E o corpo, quando se inscreve na sua literatura, como quando aparece em *Ó*,²² ou em *Sermões*,²³ está envelhecido, ou envelhecendo...

NUNO RAMOS: É, acho que tem essa força um pouco inerte, mas tem algo muito loquaz também. Que talvez tenha ligação com minha crise adolescente com a loquacidade. Quer dizer, eu às vezes não sei bem o que fazer, eu embalo e vou... Por isso, às vezes eu escrevo, às vezes não, eu escrevo muito fácil e reescrever é muito difícil. É muito duro para mim reescrever e é muito fácil escrever, e isso é engraçado.

VILMA ARÊAS: Mas é sempre assim, escrever é fácil...

NUNO RAMOS: Com você também é assim?

VILMA ARÊAS: Ah, também. É fácil, mas depois...

NUNO RAMOS: E quando você reescreve, é mais difícil?

21 Oscar Niemeyer (1907–2012), arquiteto paradigmático da arquitetura moderna brasileira e internacional, vencedor, entre outras honrarias, do Prêmio Pritzker em 1988, foi o responsável pelo projeto dos prédios públicos de Brasília (os palácios do Planalto, da Alvorada, do Itamaraty e da Justiça, a Catedral e o Congresso Nacional). Outros de seus trabalhos de grande relevância são as construções da Pampulha, em Belo Horizonte; do Caminho Niemeyer, em Niterói; e, fora do Brasil, obras como a sede do Partido Comunista Francês, em Paris, e da Organização das Nações Unidas, em Nova York.

22 RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

23 RAMOS, Nuno. *Sermões*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

VILMA ARÊAS: Ah! É mais difícil... Às vezes eu não consigo reescrever, às vezes não consigo escolher o que tem que ficar, às vezes acho que aquilo não presta para nada. Às vezes, depois de anos, vou reler um texto e acho que tem que desbastar. É temperamento, não é? Eu acho que essas coisas passam pelo temperamento da gente.

FRANKLIN ALVES DASSIE: Nuno, eu tenho duas questões sobre seu livro *Ensaio geral*.²⁴ Nele, você tenta retomar “um impulso crítico, poético, uma promiscuidade entre poesia e crítica” que, segundo você, caracterizou a área das artes plásticas em algum momento. Eu achei legal você falar aqui do curso de filosofia e daquela época em que você não conseguia mais escrever. Se você pudesse retomar essa questão da tradição crítica e da relação entre arte e crítica...

Quanto à outra pergunta, que também tem a ver com o livro *Ensaio geral*, é sobre a sua relação com o tempo presente e com o futuro, que me parece envolver algum entusiasmo. Existe, eu acho, para você, um sentimento de que tudo ainda está por ser feito e, ao mesmo tempo, há um cansaço, um sentimento de inconclusão e impermanência. E aí, você fica entre o entusiasmo e o cansaço, entre fazer algo que tem a ver com o presente e a ansiedade do próximo trabalho. Eu acho que você parece sempre querer terminar um trabalho para começar logo outro, e esses dois sentimentos acabam se cruzando em alguma hora. E, se isso tem um pouco a ver com ansiedade, tem a ver com seu trabalho intenso também. Porque você está sempre trabalhando, e a ansiedade continua...

NUNO RAMOS: Olha, essa coisa da crítica, eu vivi de um jeito muito legal. Eu tive um privilégio muito grande nesse sentido, que eu acho que foi meu, mas também foi de uma época. E hoje isso está muito mais abandonado, muito menos forte. Já tivemos a presença de críticos muito sofisticados. Quando a gente recebia o comentário crítico de uma exposição, era algo que exigia de você... E, como você sonhava com aquilo, corrigia o que tinha feito, apostava alto e coisa e tal... Eu estou falando de críticos como Rodrigo Naves,²⁵ Alberto Tassinari,²⁶

24 RAMOS, Nuno. *Ensaio geral*: projetos, roteiros, ensaios, memórias. São Paulo: Globo, 2007.

25 Sobre Rodrigo Naves, ver nota 23, p. 241.

26 Alberto Tassinari, curador e crítico de arte, nascido em São Paulo em 1964, autor de *O espaço moderno*, (Cosac Naify, 2001) e de obras sobre Nuno Ramos, Sérgio Sister, Célia Euvaldo, Paulo Monteiro, Fábio Miguez, entre outras.

Lorenzo Mammì,²⁷ Ronaldo Brito.²⁸ Mas acho que era muito mais do que isso, que havia uma relação forte entre nós, artistas, também. Hoje eu fui à exposição da Iole de Freitas²⁹ e fiquei lembrando que a Iole pegava um ônibus, ia até meu ateliê e passava o dia lá conversando sobre as minhas coisas. E eu falando sobre as coisas dela. Isso era muito comum entre os artistas.

Quer dizer, a recepção não estava apenas no mundo fora do ateliê, estava também entre nós, artistas. Os textos tinham tamanha empatia com as obras porque os críticos estavam ali enquanto as obras estavam acontecendo. Quase não havia mercado para a arte brasileira, a repercussão internacional não tinha rolado ainda. Eu vivi o fim disso e a passagem para um outro momento. Mas acho que o tema da crítica deve ter esse sentido amplo; eu não estou falando sobre o trabalho individual de um crítico, mas sobre a recepção crítica de uma exposição. Os artistas queriam mais... Era muito legal.

Claro que há *eros* na crítica, há desejo na crítica, assim como há desejo na obra de arte. E, às vezes, o que vem para você é estimulante; às vezes, a crítica vem como restrição, como ao não gostar disso ou não gostar daquilo... Mas há uma vontade danada de colocar você para a frente, um desejo de que você vá mais fundo do que você mesmo está enxergando. Eu acho que hoje, na confusão do mundo, a tarefa da crítica é enorme; o déficit de recepção talvez seja muito maior que o de produção. A recepção hoje parece que equaliza tudo, realmente fica tudo um pouco rebaixado. Nesse sentido, eu me sinto grato por estar aqui, com a Vilma e com vocês todos e lembrar um pouco do que eu vivi, e eu vivi minha formação como artista de um jeito muito generoso por parte da crítica e dos amigos artistas. Tenho certeza de que o que quer que tenha de valor no que eu faço deve muito a esse *corpus* da crítica, que envolvia também o vizinho de ateliê, envolvia o cara da padaria que ia ver a exposição. Engraçado, havia de fato um pouco desse público, de pegar não sei o quê, que não sei quem falou, e aquilo virar um comentário importante.

Por exemplo, eu me lembro de uma conversa quando eu saí do meu primeiro ateliê. Eu tinha uma vizinha que era dona de uma gráfica. No último dia, fui me despedir dela e eu a conhecia já há dez anos. Ela falou assim para mim: “Nuno, para qual escola de samba você trabalha afinal?” Isso virou uma coisa enorme...

27 Lorenzo Mammì, crítico de música e de arte e professor de história da filosofia medieval desde 2003 na USP. Nascido em Roma em 1957, graduou-se em música e fez doutorado em filosofia na USP. É autor de *Volpi* (Cosac Naify, 1999), *Carlito Carvalhosa* (Cosac Naify, 2000), *Carlos Gomes* (Publifolha, 2001) e *O que resta – arte e crítica de arte* (Cia. das Letras, 2012).

28 Sobre Ronaldo Brito, ver nota 24, p. 241.

29 Sobre Iole de Freitas, ver nota 39, p. 37.

Eu acho que isso é a recepção, não cabe só no público que frequenta uma exposição. Havia uma dinâmica de troca mais aberta. Contra talvez uma coisa de hoje, em que as obras, para se encaixarem, parecem precisar definir muito cedo seu contorno. Parece que a arte tem que ficar como um selo. Então eu acho que eu peguei um fim de época. Fala um pouco disso, Vilma: como foi para você?

VILMA ARÊAS: Eu acho que na literatura é diferente. Acho que o crítico de jornal fazia diferença. Antonio Candido³⁰ foi crítico de jornal com a maior competência, e isso se perdeu completamente. Não há mais uma crítica que sirva de guia, de interlocução, que fale com competência. Hoje não há mais. Acabaram todos os espaços para crítica no jornal. Estou falando de literatura: não tem quase nada. Quando se pede uma resenha, reserva-se um espaço de quinze linhas, uma coisa chatíssima. E você tem que elogiar, aí é que está o problema. Você não pode avaliar, não pode comentar. Avaliar um livro virou coisa de mau gosto, não se pode avaliar. Então é complicado. Quem lê um livro e não coloca uma questão para esse texto revela uma falta de respeito para com o livro. Eu acho isso, é uma falta de respeito. Quer dizer, se você leu, você levanta alguma questão. Se você leu, você quer discutir com o livro...

NUNO RAMOS: E, na sua vida como autora, houve com frequência essa troca de alguém ler e querer discutir?

VILMA ARÊAS: Ah, sim! Eu tive críticas muito interessantes, muito boas. Ana Paula Pacheco, uma professora jovem lá da USP, de literatura, fez uma crítica marxista muito interessante do *Vento sul*. Publicou esse texto na revista da editora marxista Boitempo.³¹ E foi uma crítica muito boa.

NUNO RAMOS: Mas entre você, no sentido mais privado, e críticos e escritores, o que houve de diálogo importante?

VILMA ARÊAS: Para falar a verdade, o crítico com quem eu tive mais relação foi o Duarte Cabral de Mello, de quem já falei antes. A gente escrevia muito um para o outro; um escrevia e o outro criticava e tal. Isso se perdeu. Agora, ninguém tem mais tempo de fazer essa troca, todo mundo trabalha loucamente. Ninguém tem tempo para ler a coisa com cuidado, porque as leituras hoje são apressadas. As pessoas não têm mais tempo, tudo se lê depressa. E as pessoas que escrevem não

30 Antonio Candido de Mello e Souza (1918–2017), sociólogo, crítico e historiador literário, um dos maiores intelectuais brasileiros contemporâneos, autor de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959), *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida* (1964), *Tese e antítese: ensaios* (1964), *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária* (1965), *A educação pela noite e outros ensaios* (1987), entre outras obras fundamentais para os estudos literários e a compreensão do país.

31 Trata-se da revista *Margem Esquerda*, nº 21, publicada em 2013.

têm tempo, elas estão trabalhando muito. Não ganham dinheiro com literatura. Raros são os que vivem de literatura, uns cinco ou seis escritores, talvez.

Eu também não gostaria de ganhar dinheiro com literatura. Não gostaria de ser uma escritora profissional. Não sou uma profissional. Não me casei com a literatura; no máximo, sou amante da literatura. Mas não tenho um casamento com a literatura, não gosto de compromissos. Eu gosto de escrever quando quero, quando sinto prazer em escrever. Dá um trabalho danado, mas é assim que eu gosto. Então, para isso, também se precisaria de gente que tivesse tempo para discutir os textos, sem que isso envolvesse nenhuma intenção de publicar, de vender... Hoje, os editores querem é vender. Então é complicado, muito complicado. Eu acho que a literatura, desse ponto de vista, é algo bem complicado.

No meu caso, um ou outro amigo às vezes lê o que escrevo. Vagner Camilo, como eu já disse, deu a ideia de colocar uma das minhas histórias logo no começo do livro. Mas, de modo geral, não participei desse ambiente que juntava críticos e artistas, não tive esse privilégio. Porque isso é um privilégio. Mas, quando se trata de literatura, a relação com a crítica é mais complicada, acho que é mais complicada. Os trabalhos de artes plásticas são concretos, têm matéria... É diferente.

NUNO RAMOS: Mas isso também mudou nas artes plásticas.

VILMA ARÊAS: Mudou sim. Agora, você tem uma, uma...

NUNO RAMOS: Instalação.

VILMA ARÊAS: Instalação! Sim. O que eu acho notável... Você percebe como as palavras saem correndo? Vou fazer um parêntese aqui: Zulmira Ribeiro Tavares tem um texto maravilhoso falando das palavras e do escritor que envelheceu. É um texto bem erótico, sensual. Conta que quando o escritor era jovem, as palavras vinham – ela descreve a cena –, acariciavam o escritor e ele dizia: “Não quero, agora não...” Agora, ele implora que as palavras venham e elas não vêm. É uma maravilha, é um texto maravilhoso...

Voltando à instalação, lembrei daquela em que você, Nuno, faz um trabalho com móveis no mar. Essa para mim é outra definição de arte, a do transporte. Uma cama não pode ficar no mar, uma cômoda no mar. Mas aquilo me deu uma emoção louca. Primeiro, fiquei completamente atordoada, parecia que aquela era a minha cama, e aquilo tudo me deu confusão, não sabia mais onde estava. Acho que talvez fosse essa a sua intenção. O que vivi foi um deslocamento fundamental, um transporte estético. Fiquei preocupada com aquilo, fiquei com medo daquilo, com pena dos móveis, e aquele mar levando e a água batendo. Quer dizer, é uma coisa formidável. Mas essa imagem serve para qualquer arte, eu acho.

NUNO RAMOS: Sobre a segunda pergunta do Franklin, para eu comentar o artista que não dorme, que está sempre ansioso... Bem, esse é um tema muito difícil para mim, porque, de fato, eu quase não durmo. Eu tenho uma insônia horrosa, todos os dias. Eu não sei o que fazer com isso.

VILMA ARÊAS: Você trabalha enquanto está insone?

NUNO RAMOS: Sim. Eu acordo, às vezes, com bobagens. E fico insone. Penso em anotar pensamentos, mas acho meio idiota ficar tomando notas à noite. Eu não sei, mas, insone, acho que perco um pouco a borda de onde olhar. Sinto que uma hora eu vou ter que criar insone, mas estou muito dentro desse tempo da insônia, nunca consigo sair, observar de fora.

VILMA ARÊAS: Eu acho que você está fazendo muita coisa. Não dá!

NUNO RAMOS: Você dorme bem?

VILMA ARÊAS: Eu durmo profundamente! Não tenho insônia. Durmo cinco ou seis horas por noite. Não durmo mais do que isso. Durmo às onze da noite, acordo às cinco ou seis da manhã. Acordo e quero logo levantar, fazer coisas, com uma fome louca. Abro a geladeira e, se só tiver feijão, como feijão. *Mousse* de feijão é uma maravilha, geladinha. Tenho muito apetite de manhã. E durmo. Pouco, mas durmo. Durmo, imagina!

NATALIA BRIZUELA: Nuno mencionou essa coisa perversa que é o ritmo do mercado. E falou de certo mundo da arte, no qual havia aquela coisa compartilhada entre a crítica e a produção de arte. E depois, em seguida, disse que aquele mundo acabou e que agora não consegue mais dormir porque está produzindo demais. A única coisa que não dorme no mundo é o mercado. Bem, o mercado e também o nosso inconsciente... Mas a questão do mercado, e também a questão do valor de uma obra, já que uma coisa leva à outra, repercute também num outro ponto, que é interessante levantar aqui: as suas obras estão cada vez maiores, Nuno, enquanto a Vilma vem diminuindo o tamanho das histórias. Queria pedir a vocês que comentassem essa questão da extensão.

NUNO RAMOS: Eu me preocupo com isso que você fala, porque é uma questão forte sim. Eu acho que, como tudo entre nós, chegou e não chegou essa hora do mercado. Para usar um termo que a Vilma usou, e com o qual eu me identifico muito, eu também me sinto não profissional. Não sou um profissional. Para falar do jeito que os americanos gostam, sou muito mais um amador. No sentido de que o que caracteriza o amadorismo é a pessoa não saber exatamente quem é. Ou, para dizer de outra forma, não saber o quanto vale. Ao contrário do profissional, que sabe seu preço. Eu acho que também é um traço amadorístico o modo como um trabalho como o meu consegue circular. Em geral, são oportunidades que consigo na negociação meio surda com uma instituição, e

aquilo sempre desvia de algum modo e muda de lugar. Por confusão mesmo. Não há normas claras, entende? As maiores loucuras institucionais que eu fiz não foram claramente negociadas, nenhuma delas. Foram todas meio contrabandeadas, um pouco na surdina, um pouco sei lá por que razão. Então esse mundo do capital, aqui, permite às vezes concessões.

É lógico que o mundo do capital está presente na nossa violência, na nossa anomia, vamos falar assim, na nossa falta de forma. E acho que meu trabalho mimetiza essa falta de forma, essa coisa meio assim, que vai mudando, que é e não é, que fixa não fixa. Para o bem e para o mal. E a arte brasileira de que eu gosto é o contrário disso, é investir numa coisa muito mais constituída pela delicadeza, como na pintura de Volpi.³² Eu acho aquilo de uma delicadeza... e com uma noção de limite. Ou no trabalho do Sérgio Camargo, que não acho delicado, mas que é de uma beleza... Eu acho que fui um pouco para o outro lado, não sei, para o bem e para o mal.

Sobre a extensão dos meus trabalhos, vou dizer o seguinte: na literatura, minha escala não é sempre grande. Eu sinto no *Ó* e nos *Sermões*, especialmente nesse último livro, que ali tem um fôlego assim mesmo. Mas sempre me senti um escritor asmático... *Cujo*³³ é todo assim, pequeno.

VILMA ARÊAS: Ah, eu gosto muito de *Cujo*... O livro tem uma escala aparentemente pequena. Na verdade, você não diz tudo; você alude, você insinua... Fica por conta do leitor. Eu gosto da coisa da poesia e dos textos curtos. É uma coisa que pulsa, uma coisa pequena, mas não é só aquilo que está ali. Pode ser um ovo, e virar, sei lá, um ganso. Virar qualquer coisa. Então, acho que a coisa da escala também é algo que não se reduz ao tamanho exatamente. Eu acho que o livro *Cujo* e um outro livro seu, *O pão do corvo*,³⁴ são pulsantes, são livros que a mim levaram para outro lugar também. Eu ficava pensando, ficava lendo e relendo. Tem um enigma ali, um certo enigma, e não é por acaso. Eu sei que não é por acaso, então quero saber como é que é. Agora, a leitura dessas coisas pequenas toma muito tempo, não é? Toma muito tempo. Por isso, não quero ser profissional desse negócio. Porque não dá. Você tem que tomar o tempo que você acha que tem que ter para escrever. Ficar três anos para escrever não sei o quê; se você acha que precisa, fique três anos, pronto, acabou. Se ninguém quiser publicar, não publicou, fica ali. Não tenho essa preocupação, porque não dá. São coisas

32 Sobre Alfredo Volpi, ver nota 26, p. 241.

33 RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: 34, 1993.

34 RAMOS, Nuno. *O pão do corvo*. São Paulo: 34, 2001.

lentas mesmo. A leitura tem que ser lenta. O pequeno não quer dizer que acabou ali, de jeito algum. Eu acho isso, adoro aqueles seus livros, gosto muito.

VANDA KLABIN: Tive a oportunidade de fazer três exposições com o Nuno. Uma delas foi no Centro Hélio Oiticica, no Rio, em 1999.³⁵ Depois, houve outra que reunia Frank Stella³⁶ e Nuno Ramos, uma junção de dois grandes artistas, um norte-americano e um brasileiro. Foi uma exposição belíssima que a gente fez em São Paulo num galpão.³⁷ E a última foi no Museu de Arte Moderna do Rio, chamada “Fruto estranho”, que tinha aviões cobertos de sabão.³⁸ O que eu queria perguntar ao Nuno é o seguinte: os seus trabalhos sempre trazem essa característica de se desfazerem, ou depois da exposição, ou após o tempo de exposição. O que fica é apenas a memória ou o registro fotográfico que se faz. Os trabalhos não são passíveis de durar. São projetos que eu não chamaria de efêmeros, mas que são acostumados a se fazerem e se desfazerem, a se destruírem e se reconfigurarem. E eu estava conversando com você em São Paulo outro dia e você me falou sobre um livro que você estava lendo do Marcel Mauss,³⁹ *Ensaio sobre a dádiva*. E nele Mauss fala sobre a capacidade dos povos primitivos de jogarem as coisas fora, de se desfazerem das coisas, e você localizou muito seu trabalho nesse aspecto desse livro. Gostaria que você falasse um pouquinho sobre isso.

NUNO RAMOS: Vanda, quase tudo que eu faço considero passível de ser refeito. Ainda há pouco, a gente passou um ano no ateliê criando modelos de reconstrução de grande parte do que eu fiz. Das oitenta instalações que eu fiz, a gente selecionou sessenta e poucas e fez uma bula de como refazer. Lógico, você não chega a definir todas as variantes, mas acho que dá para montar sem mim essas sessenta das quais a gente fez a bula. As outras, eu tentei refazer, mas achei que estava muito mentiroso, que havia coisas que eu tinha feito na hora e que não conseguiria dar uma receita de como refazer, então essas eu deixei de lado. Mas muitas das instalações a gente poderia refazer. Os próprios aviões da exposição “Fruto estranho”, eles podem ser refeitos, porque tenho os moldes, está tudo guardado.

35 Exposição realizada em 1999, com curadoria de Vanda Klabin, então diretora do Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro. Foi a primeira retrospectiva da obra de Nuno.

36 Sobre Frank Stella, ver nota 80, p. 299.

37 Exposição “Frank Stella e Nuno Ramos – afinidades e diversidades”, que fez parte, em julho de 2004, do evento “Encontro com arte”, em São Paulo, e teve curadoria de Vanda Klabin.

38 “Fruto estranho”, exposição de Nuno Ramos com curadoria de Vanda Klabin, no MAM-RJ, em 2010.

39 Sobre Marcel Mauss, ver nota 18, p. 133.



Nuno Ramos. *Khan, Maledeto e Quadros*, 2004. Exposição "Afinidades e diversidades", com Frank Stella, São Paulo, Projeto Carlton Encontro com Arte. Foto: Eduardo Ortega/acervo do artista



Nuno Ramos. *Fruto estranho*, 2010. Árvores, aviões, sabão, vidro, contrabaixos, sebo e soda cáustica. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Foto: Jaime Acioli/acervo do artista



Nuno Ramos. Quadros e esculturas *cavaloporPierrô* e *casaporarroz*, 2005. Exposição "Houyhnhnms", Estação Pinacoteca, São Paulo. Foto: Eduardo Ortega/acervo do artista

VANDA KLABIN: Não foram destruídos?

NUNO RAMOS: Não, estão lá no meu ateliê. O ensaio do Mauss, o *Ensaio sobre a dádiva*, é um livro adorável. Eu gosto de ler antropologia, porque pensa a origem das coisas. Então eu estava lendo sobre as trocas, tanto o que acontece no *potlatch*, que é aquela troca em que há uma espécie de suicídio econômico, quanto o que acontece no *kula*, que é a troca na qual você recebe uma coisa e você tem que fazer aquilo passar por um circuito inteiro, para que você possa se livrar do que há de pessoal naquilo que você recebeu.⁴⁰ Eu me interessei por esse tema da troca entre coisas que não necessariamente teriam equivalência. Então, é um pierrô por um cavalo, um copo d'água por um violoncelo, um punhado de arroz por uma casa. Foram as três trocas que eu fiz. Eu inventei umas seis trocas. Achei que isso poderia me dar um vocabulário mais concreto e certo acesso às coisas, daí meu interesse por esse assunto. Em geral, uso muito processos como fusão, derretimento, amalgamento, embrulhamento das coisas. A troca é uma relação em que, digamos, a individualidade está mais poupada. Você tem que nomear para fazer a troca. E isso me interessa, porque acho que as coisas estão ganhando mais individuação naquilo que eu faço. Quando comecei, o que eu fazia era um pantanozão, e acho que as coisas foram saindo desse pântano.

VANDA KLABIN: Você antigamente chamava de planta o plano do quadro...

⁴⁰ *Potlatch* é um ritual de dádiva das tribos do Canadá e do noroeste dos EUA. *Kula* é um ritual de trocas das ilhas Papua e Nova Guiné, na Oceania.

NUNO RAMOS: É isso mesmo.

JOSÉ ALMINO: Eu tenho uma pergunta para a Vilma Arêas. Eu queria discordar um pouco do que a Vilma falou sobre *Vento sul*. É engraçado, porque o livro é diferente de tudo que você descreveu como coisa boa...

VILMA ARÊAS: Eu sei, o livro tem umas coisas diferentes...

JOSÉ ALMINO: Há uma faísca instigante que depende muito da interação que o livro vai ter com o leitor, aquele leitor que vai ler durante três dias aquele texto. Mas, ao mesmo tempo, um conto como “Teresa” me deu a impressão de que é uma coisa bem-acabada, que tem um sentido preciso. Essa coisa, que é diferente daquilo que você fez noutros livros, é dela que eu fiquei com a maior inveja. Eu sentia perfeitamente que a escritora sabia o efeito que iria causar no leitor... Mas o que eu queria perguntar – pegando uma carona numa expressão citada aqui, a da promiscuidade da poesia com a crítica – é sobre a relação entre a crítica e a ficção. Muitas vezes, os críticos escolhem um tipo de obra, ou o crítico é guiado por certa intuição, por certa problemática, por algo que ele recorta, a partir do seu próprio universo, nos livros que comenta. Pode ser um tipo de sensibilidade, de problemática... E isso pode mudar no curso da vida do crítico. Há um recorte de preocupações que pertencem ao crítico nos livros que são analisados por ele. O que é curioso, no seu caso, é que eu veria muito bem você fazendo a crítica dos seus próprios livros. Há uma transparência, uma passagem que quase não se nota, das coisas que você escreve na crítica e na sua ficção. Eu queria que você comentasse um pouco como é que se construiu essa sensibilidade singular.

VILMA ARÊAS: Essa coisa da crítica e da ficção?

JOSÉ ALMINO: Sim.

VILMA ARÊAS: Primeiro, eu vou falar um pouquinho do que você falou que é bem-acabado. *Vento sul*⁴¹ foi um livro muito maturado. Teresa é minha avó. Então há coisas pessoais ali no livro, há uns três ou quatro textos de que eu gosto muito, e dos outros eu não gosto tanto. Talvez eu tenha ficado perturbada com esse acabamento. E, bem, a coisa da crítica... Na verdade, eu só tenho três livros de crítica. Ou dois, porque o outro foi um manual que eu fiz para meus alunos,⁴² um livrinho de iniciação ao gênero da comédia, que eu adoro. Acho a comédia muito mais complicada do que a tragédia. Fazer chorar é fácil, fazer rir é difícil. E os outros livros de crítica que eu escrevi foram sobre autores de

41 ARÊAS, Vilma. *Vento sul*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

42 Trata-se de *Iniciação à comédia*, de Vilma Arêas, livro publicado originalmente em 1990, pela Editora Ática.

que eu gosto, um é sobre Martins Pena,⁴³ o outro sobre Clarice Lispector.⁴⁴ Por Martins Pena sempre tive a maior admiração. Acho que, no século XIX, quem entendeu o escravismo no Brasil, do ponto de vista da literatura, foram Martins Pena e Machado de Assis. Fausto (Cupertino)⁴⁵ achava o Martins Pena melhor. Não quanto ao texto, o texto do Machado de Assis é genial. Teatro não tem texto, tem um textinho que é mais farsa, tudo farsa, que vai se realizar na peça encenada. Aquilo é um primeiro passo, não está pronto. Fiz esse trabalho com o maior gosto e paixão. Primeiro, porque o Fausto discutia comigo e o Décio de Almeida Prado,⁴⁶ que foi meu orientador, é uma figura de que eu tenho a maior saudade até hoje, ele foi um grande amigo, era uma pessoa completamente especial. Ele era capaz de conversar com você uma tarde inteira, deixar você com uma observação como “não concordo com isso, mas tem lógica”. Era de uma grande generosidade, não era nada autoritário, de maneira alguma, aliás, então foi um prazer fazer aquela tese. E eu pesquisei muito, orientada por ele, que dizia: vai ver isso, vai ver aquilo. E eu ia com a maior felicidade, gostando muito de fazer aquele trabalho, foi um trabalho muito feliz.

E o outro livro de crítica que fiz foi o da Clarice, e aí já foi diferente, porque eu conheci a Clarice assim que ela publicou alguns contos numa edição do Ministério da Educação. Acho que foi em 1958, ou 1960, nessa época longínqua... E aí eu tomei um choque com aqueles contos, eram poucos contos. Fiquei chocada. Achei uma coisa tão diferente, tão forte. E depois eu fui lendo as coisas dela. Eu quis escrever dizendo o que eu acho da obra dela. Foi um texto muito amoroso, porque eu gostava muito dela. Ela foi do meu grupo de análise, não precisa dizer mais nada. Os jornalistas vinham atrás de mim para eu contar coisas dela. Eu dizia: estão loucos, eu vou contar coisas dela?! Aí falavam assim: “Você foi do mesmo grupo de análise...” Pelo amor de Deus, onde é que nós estamos? É uma coisa impressionante essa insistência dos jornalistas. E eu gostava muito dela.

43 Luís Carlos Martins Pena (1815–1848), dramaturgo e folhetinista brasileiro, um dos criadores da comédia de costumes no Brasil. Autor, entre outras peças, de *O juiz de paz na roça*, *Judas em Sábado de Aleluia*, *Os irmãos das almas*, *Quem casa quer casa*, *O noviço*, *O diletante*, *As desgraças de uma criança*. O estudo de Vilma Arêas sobre o teatro de Martins Pena se intitula *Na tapera de Santa Cruz* e foi publicado pela Editora Martins Fontes em 1987.

44 Sobre Clarice Lispector, ver nota 42, p. 42. O estudo de Vilma Arêas sobre ela se chama *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* e foi publicado pela Cia. das Letras em 2005.

45 Fausto Cupertino, sociólogo e jornalista, morto em 1984, autor de *Raízes do atraso* (1977) e *Classes e camadas sociais no Brasil* (1978), segundo marido de Vilma Arêas.

46 Décio de Almeida Prado (1917–2000), um dos mestres da crítica teatral no Brasil, crítico de teatro do jornal *O Estado de S. Paulo* de 1946 a 1968, professor na USP e autor de *O teatro brasileiro moderno* (1953), *O drama romântico brasileiro* (1996) e *História concisa do teatro brasileiro* (1999), entre outras obras.

Eu via os esforços que ela tinha que fazer para escrever. Porque ela foi muito condenada, na época da ditadura militar, de 1964 a 1985, no Brasil, porque achavam que ela era alienada politicamente. Bom, ela não era militante política, e a literatura dela era meio complicada. Eu me lembro que o cartunista Henfil⁴⁷ tinha aquela tirinha maravilhosa nos jornais, que enterrava os reacionários. Lembro que Elis Regina⁴⁸ foi enterrada duas vezes, foi a única enterrada duas vezes, porque ela foi cantar para os militares, aí o Henfil... bum, enterrou a Elis. Era sempre assim: ele desenhava uma lápide e sobre ela o nome da pessoa, uma coisa horrível. Elis ficou desesperada e veio a público falar: “Não, eu não podia me recusar a cantar, era muito perigoso!” E... Bum, o Henfil enterrou a Elis outra vez! Muito bem enterrada, eu achei. E um belo dia ele enterrou a Clarice Lispector. O desenho tinha a Clarice Lispector, uma árvore pelada, sem folha, e um passarinho. Eu não guardei a tirinha do jornal. Ela ficou arrasada com aquilo. Foi uma humilhação pública, entendem? Eu acho que o Henfil tinha razão na época. O país estava sob ditadura, havia uma guerra civil, e na guerra são outros os parâmetros. Mas eu fiquei solidária com a Clarice também.

Ela começou a tentar escrever alguma coisa que falasse da luta social brasileira. E ela errava sem parar. Vou dizer uma coisa que vocês vão ficar horrorizados: Clarice tem uma obra muito irregular. Mas, quando ela acerta, acerta mesmo. É por isso que é grande. Nós todos fazemos coisas muito irregulares, mas, no fim, é isso que é bom. Todo mundo faz alguma coisa boa. Então é preciso tentar sempre, e ela foi tentando... Uma aprendizagem importante para a Clarice foi o *Livro dos prazeres*,⁴⁹ que é uma droga, completamente equivocado. Ela quer fazer a revolução, compra roupas vermelhas para os alunos com o dinheiro da mesada que recebia do pai, um horror... Aquilo não deu certo. Ela continuou tentando, até que escreveu *A via crucis do corpo*,⁵⁰ porque precisava de dinheiro. E *A via crucis do corpo* foi um exercício extraordinário para ela, eu acompanhei tudo. Ela começa com uma linguagem direta, tem muito humor, tem muita amargura, o que é a origem do grande humorismo. O grande humorismo é assim: tristíssimo e engraçadíssimo, as duas coisas juntas. É uma elegância no desespero. E acho que esse livro... Bom, a academia calou-se completamente,

47 Henfil (1944–1988), apelido de Henrique de Sousa Filho, cartunista, jornalista e escritor mineiro, um dos mais contundentes críticos durante o período da resistência à ditadura civil-militar das décadas de 1960 a 1980 no Brasil.

48 Elis Regina (1945–1982), cantora gaúcha, um dos nomes mais conhecidos da música popular brasileira entre as décadas de 1960 e 1980.

49 *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, o sexto romance de Clarice Lispector, foi publicado em 1969.

50 LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

os jornais caíram de pau no livro. Diziam: “A grande dama da literatura caiu”. E tudo porque Clarice falava em desejo de mulheres de noventa anos. Esse conto é notável. A personagem vai ao ginecologista e pergunta ao médico: “Quando é que passa?” E ele pergunta: “Passa o quê?” E ela: “Passa...?!” Então o médico entende afinal e responde: “Ah, minha senhora, para algumas pessoas não passa nunca”. Ela insiste: “E se eu pagasse?” Ele fica surpreso: “Lembre-se que a senhora tem noventa anos!” A personagem fica cabisbaixa e tal. E, à noite, ela se masturba e ouve os passos do marido morto. É belíssimo, é comovente. Eu fiquei comovidíssima. Ouve os passos dele no corredor. É uma coisa tristíssima e engraçadíssima. Um dos tipos mais fortes da comédia é a velha enamorada pelo garoto, não é? Ou o velho enamorado pela garota, ele já senil... É engraçado e é tristíssimo. Então isso horrorizou a sociedade. E ela ainda falava de homossexualismo no livro. Diziam horrores de Clarice. E o livro tinha coisas muito duras também. Mas eu acho que, depois desse exercício, ela se soltou um pouco. Ela pulou o muro, digamos assim. Saiu da moça de bons modos, saiu para temas que eram escabrosos na época. Eu escrevi na época um ensaio chamado “Ave Clarice ou o ovário do poema”. Só publicaram quatro anos depois. Ninguém aceitou publicar na hora...

Depois, Clarice escreveu *A hora da estrela*,⁵¹ que foi uma comoção para mim. Achei o livro perfeito. Era uma prosa cheia de defeitos, de fios soltos, de erros de português, e não sei mais o que. E o livro era completamente de acordo com o seu tema, que era o drama da pobre nordestina. Clarice começa o livro dela onde Graciliano termina o dele.⁵² Graciliano termina sua história com os retirantes indo para a cidade grande. Clarice retoma dali, com a retirante chegando na cidade grande, encarando o terror. É uma beleza de livro, uma beleza. Há leitores que acham que a protagonista de *A hora da estrela*, Macabéa, tem a ver com os judeus. Bom, pode ter... O encontro de Macabéa com o namorado é uma coisa extraordinária. Ele pergunta assim: “Qual é a sua graça?” Ela responde: “Macabéa”. Ele diz: “Maca o quê?” Ela fala: “Béa”. Ele então diz: “Nossa, pensei que fosse doença de pele, Morfeia”. Quer dizer, é Macabéa, mas é Morfeia. “Tem a ver com a luta dos macabeus”, ela explica, e diz que “algum dia essa raça teimosa vai reivindicar o direito ao grito”. Mas o nome tem a ver também com os morféticos. O nome é ela, é o narrador e a personagem, tudo misturado. E, quando o livro saiu publicado, foi uma beleza. Eu me lembro de quando fui visitá-la, ela estava à morte. Eu cheguei no hospital, ela estava cheia de fios e tal... Eu disse assim: “Clarice, seu livro é uma obra-prima”. Ela então me respondeu: “Tanta gente está gostando que o livro não pode prestar”. A resposta é ótima!

51 LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

52 *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, foi publicado em 1938.

Então as duas coisas que fiz sobre Clarice foram feitas muito amorosamente. Eu acho que há muitas críticas boas da obra de Clarice, mas também há muita coisa absurda. Eu propus, na Unicamp, uma vez, passarmos algum tempo sem aceitar teses sobre Clarice Lispector. Porque havia muita tese que era só bobagem, e todos só elogiando. Elogiar é fácil, todos concordam, dizem que é bonito, que é ótimo. Mas isso não é criticar uma obra. Avaliar é outra coisa, exige uma leitura mais profunda, mais complexa. Então isso que você está lendo agora, a ficção escrita agora, acho que ela também passa pelo corpo. Escrever é uma coisa muito amorosa; fazer arte é algo amoroso. Passa pelo corpo, passa pelo desejo. Aliás, eu vou dizer entre parênteses aqui, que o seu livro, José Almino, *O motor da luz*,⁵³ é um dos que eu mais gosto na vida, é um livro extraordinário. Mas depois a gente conversa sobre ele.

Eu me lembrei de um livro formidável do Rodrigo Naves,⁵⁴ em que ele fala do objeto de arte, da forma e do conteúdo. Ele fala que a arte impõe o não estar à mão. Arte é o que não está à mão, o que você não pode segurar, não pode capturar. Então a cadeira de uma tela de Van Gogh⁵⁵ é uma maravilha, mas ninguém pode sentar nela. Ela perde seu uso cotidiano, ela está em outro lugar. Os pratos de Chardin,⁵⁶ com a luz daquele estanho, conglomera os homens a uma harmonia, mas não se pode usar aquilo. O que Rodrigo quer dizer é que, na arte, as coisas não estão à mão. Comentam muito, quando falam do que eu escrevo, que só escrevo sobre perda. Um dia, eu pensei que não, que não escrevo sobre perdas, não é isso... Escrevo sobre o que não está à mão. E isso dá certa frustração, vocês não acham? Para que você está fazendo isso, para que escrever? Quando escrevo, não é para que meu texto tenha uso pragmático, imediato, aquilo tem outro sentido.

E deve ter sido assim para o ser humano em geral, porque, desde os primitivos, aqueles que faziam desenhos e pinturas nas cavernas não tinham um impulso pragmático, de fazer um uso imediato daquilo. Dizem que os primitivos

53 Livro de José Almino, publicado em 1994 pela Editora 34.

54 Rodrigo Naves é crítico e ficcionista, autor de ensaios como os que compõem *A forma difícil* e *O vento e os moinhos*, e de dois livros de ficção: *O filantropo* e *A calma dos dias*.

55 Vincent van Gogh (1853–1890), artista pós-impressionista holandês cuja obra só foi reconhecida após a sua morte, tendo passado períodos de extrema privação e vendido um único quadro em vida (*A videira vermelha*). Vilma se refere aí à *Cadeira de Van Gogh com cachimbo*, obra de 1888, pintada por Van Gogh em contraponto à *Cadeira de Gauguin*. Ao contrário da de Gauguin, mais confortável e sobre um chão atapetado, a sua se apresenta como uma cadeira simples, sem braços, colocada sobre um piso nu, e na qual se veem o seu cachimbo e um saco de tabaco.

56 Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699–1779), pintor francês setecentista, mestre das cenas da vida doméstica e das de naturezas-mortas.

desenhavam os animais, os mamutes e tal, porque achavam que a imagem caçava o bicho, havia certa magia naquela pintura, que é uma espécie de invocação do bicho real; mas ele não está ali, e então por isso é que se quer desenhar uma imagem desse animal, exatamente porque o animal está ausente. É uma coisa belíssima pensar a arte dessa forma, não é?

Não sei se eu respondi a você, José Almino, mas queria falar da escrita como essa coisa amorosa de evocar o que está ausente.

ÂNGELA MELIM: Eu gostaria de ouvir os dois falarem sobre como vocês se sentem, qual é o sentimento de vocês diante de uma coisa que eu vou tentar resumir assim: há estudiosos de arte e literatura que dizem que a vanguarda artística está sempre ligada a uma classe social, à classe A. E afirmam que dificilmente um artista vai se formar se não tiver tido investimento material, universidade, informação. E também que o público, do mesmo modo, dificilmente vai ser capaz de ler, se não tiver acesso à riqueza, recursos para se educar. Então, diante disso, do fato de milhões de pessoas não serem capazes de atinar com o que está sendo criado e produzido pelos artistas, qual o sentimento que isso provoca em vocês?

VILMA ARÊAS: Olha, eu acho que você tem razão, mas é ilusão pensar nisso. Se estou à morte, preciso de um médico e posso pagar um médico, se não eu morro, eu vou pagar o médico, embora sinta muito que milhões não tenham acesso à medicina. Mas o que você está falando é outra coisa. Quando se pensa no acesso à arte, dá um tremendo sentimento de culpa. Acho que todo artista, e qualquer pessoa do público, nós todos temos que ter culpa... Temos que tentar mudar, ampliar esse acesso, e muita gente já tentou mudar e não conseguiu. Pablo Picasso,⁵⁷ quando descobriu as máscaras africanas, mudou a arte moderna completamente. Os africanos não têm dinheiro, não são ricos, são, ao contrário, exploradíssimos, e naquela época já eram explorados. Então há momentos de encontro entre a coisa popular e a coisa erudita, e é muito bom que haja encontros assim. Mas esses encontros trazem questões muito delicadas. Antonio Gramsci,⁵⁸ um teórico que eu adoro, dizia que o folhetim é bom porque dissemina a literatura, amplia o acesso; mas também é ruim porque apela

57 Pablo Picasso (1881–1973) foi um dos artistas mais importantes e influentes do século XX. Autor de obra vastíssima, além de um dos criadores do cubismo, participou da grande maioria dos movimentos artísticos modernos, realizando obras fundamentais tanto na pintura quanto como escultor, ceramista, gravador, cenógrafo.

58 Antonio Gramsci (1891–1937), teórico marxista italiano, escreveu sobre teoria política, sociologia e linguística; foi fundador e líder do Partido Comunista Italiano. Preso pelo regime fascista de Benito Mussolini, morreu em consequência de anos de maus tratos na prisão.

para soluções automáticas. Como é que vamos equacionar esse dilema? Então, quando se trata de arte, o debate é mais complexo. Não sei se a sua pergunta vai por aí, mas eu sou a favor das cotas reservadas para alunos mestiços, negros, indígenas e pobres na universidade. Vi estatísticas recentes que mostram que, em São Paulo, 40% dos alunos universitários são mestiços ou negros. É muita coisa. E, segundo todos os professores que têm alunos que entram por cota, eles dão o maior rendimento escolar. Porque, para esses alunos, é pegar ou largar o curso; não tem essa coisa dos alunos de classe média que dizem “não gostei desse curso, vou fazer outro” ou que não se adaptam às exigências do curso e decidem largar a faculdade. Para os alunos das cotas, não há outra oportunidade... E o rendimento desses alunos é melhor. Então discutir como combater a desigualdade é um tema muito complexo. *Grosso modo*, você tem razão. É um absurdo a desigualdade. Mas como resolver esse problema? Eu não sei como...

NUNO RAMOS: Acho que é bom não esquecer duas coisas. Primeiro, arte não tem nada a ver com educação. A música popular brasileira está cheia de heróis que não tiveram acesso a serviço nenhum. Cartola⁵⁹ e Nelson Cavaquinho,⁶⁰ por exemplo, são artistas maiores, maiores mesmo. O segundo ponto é que, se você mostrar arte de vanguarda a uma pessoa mais educada ou menos educada, será que a pessoa mais educada terá necessariamente a melhor recepção? Acho que a arte põe as coisas em questão, incluindo a necessidade de educação para essa recepção. E também para a produção de arte. Quer dizer, a gente não sabe bem o que é que produz um grande artista. E a gente tem esse contraexemplo que acabei de citar, que é uma coisa para se orgulhar mesmo, que é isso de a música popular brasileira ter, de fato, entre os seus maiores autores, pessoas que não vieram da elite.

VILMA ARÊAS: Pois é, você tem completa razão. Mas a música popular brasileira tem uma formação popular, quer dizer, o samba tem uma formação dura, construída nos morros, nos bairros pobres, é uma cultura construída por gente pobre, e com o maior efeito. A aristocracia do samba, ou de outros gêneros de canção brasileira, tem uma formação, e essa é uma formação popular. Para a cultura do samba, não importa a origem de classe, a classe social. É uma cultura popular.

NUNO RAMOS: Que tem as suas regras.

59 Cartola, apelido de Angenor de Oliveira (1908–1980), cantor, compositor, poeta e violonista carioca, um dos nomes da velha guarda da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, autor de sambas extraordinários como *As rosas não falam* e *O mundo é um moinho*.

60 Nelson Cavaquinho, nome artístico de Nelson Antônio da Silva (1911–1986), compositor e instrumentista carioca, da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, autor de sambas de sucesso como *A flor e o espinho*, *Folhas secas* e *Juízo final*.

VILMA ARÊAS: Sim, claro. Regras talvez até mais rígidas, não sei. Não sei se há um espetáculo maior do que o desfile das escolas de samba. Essas bailarinas do samba, que me deixam completamente deslumbrada, começam a aprender com dois anos de idade, é uma aprendizagem da vida. Os meninos da bateria são artistas incríveis, uma coisa extraordinária. E pode ser que esses meninos e essas meninas não tenham a educação formal tradicional de que estávamos falando, mas a escola de samba tem outra educação, tem a formalização de outra educação... Uma educação com um aprendizado de muita dureza.

Voltando à pergunta, quero contar uma história. Eu estava em casa tranquilamente e um dia recebi uma carta. Três detentos de uma prisão de alta periculosidade em São Paulo, do norte de São Paulo, da cidade de Presidente Prudente, me escreveram uma carta. Um deles me contou que vinha de uma classe baixa, de uma família sem dinheiro. Ele conseguiu juntar um dinheirinho, porque deu uns desfalques, então viajou para a Europa. A viagem, não sei, abriu a cabeça dele. Voltou ao Brasil, foi preso e condenado. Foi para o presídio de Presidente Prudente. Lá ele percebeu que os prisioneiros ficavam meses na fila para pegar um livro. A biblioteca quase não tinha livros. Então ele escreveu para todas as editoras brasileiras, pedindo que elas enviassem livros para o presídio. Aí minha *Trouxa frouxa* chegou lá no presídio de Presidente Prudente. Eles então leram o livro. Eram três prisioneiros que não tinham formação acadêmica. Por meses a gente se correspondeu, e foi uma coisa notável, porque eles me diziam: “Isso eu gostei, isso eu não entendi, o que você quis dizer com aquilo?” Comentários bem objetivos, interessantes, de caras inteligentes. Você vê que coisa interessante acontece na literatura brasileira...

Uma vez, fui a um congresso de crítica literária em Paris e falei muito sobre o livro do José Almino, *O motor da luz*. Foi em 2004 e falei à beça do livro. E li um pedacinho do livro, em que José Almino narra como é que, no fim de semana, o governador Miguel Arraes⁶¹ abria os jardins do palácio, em Recife, com as mesinhas abertas para o público, e ia ouvir queixas, pedidos e elogios da população. Eram encontros do governador com os eleitores de Pernambuco. Li um trecho que é muito emocionante. O governador Arraes estava lá para receber os cidadãos e chegou um homem, com cheiro de azedo, com o brio apertadinho, e falou: “Seu doutor, os homens derrubaram a minha cerca”. No dia seguinte, o homem voltou com outra queixa: “Seu doutor, os homens destelharam a minha casa, cortaram as árvores”. E você, José Almino, autor do

61 Miguel Arraes (1916–2005), economista e político cearense, foi deputado federal e três vezes governador do estado de Pernambuco (1963–1964, 1987–1990 e 1995–1999).

livro, estava desesperado porque estava às vésperas do golpe civil-militar de 1964, não podia fazer nada, no meio daquela confusão política, vendo aquele homem humilde a chamar o governador de “Seu doutor”... Você era então um menino de 18 anos diante de um cidadão espoliado, naquela agonia. Eu contei essa história no congresso de literatura em Paris e uma francesa, imagine só, uma francesa desandou a chorar. Depois que acabou a palestra, ela veio falar comigo: “Eu sou comunista, e quando Miguel Arraes venceu a eleição para governador, eu fui para Pernambuco para ajudar o governo”. Ela disse que participava desses encontros para atender a população. Isso é uma coisa extraordinária, quer dizer, as coisas também voam, as coisas andam... Foi uma experiência extraordinária.

MAYARA YAMADA: Eu queria fazer uma pergunta para o Nuno. Eu conheci sua obra, parte do seu trabalho, em aulas da Flora Süssekind, e a gente estudou, uma vez, o *Monólogo para um cachorro morto*, e lemos também o coro do *Mar morto*, entre outros textos seus. O *Monólogo para um cachorro morto* me impressionou muito na época e de novo agora... Eu entrei no seu site,⁶² que, aliás, é ótimo, porque dá acesso para que se possa ver e ouvir muitos dos seus trabalhos, e o áudio, no caso do *Monólogo*, me interessou muito. Eu passei a chegar na casa dos meus amigos, mostrar o site e dizer: “Você tem que ouvir isso aqui, vamos ficar ouvindo...” Eu nem me importava com o vídeo, eu ficava interessada mesmo no áudio. Então queria saber como é seu processo de composição de trabalhos como esse, como é o trabalho de relacionar a imagem, o áudio e o texto, como é feita essa escolha. E como você escolhe o que vai para a literatura, o que vai para as artes plásticas, enfim, como surgem os seus trabalhos e como eles vão parar numa área ou noutra?

NUNO RAMOS: Esse monólogo faz parte de um conjunto de obras que eu chamo de *Falas*, que são esculturas ou instalações que têm texto. Em geral, não há muito tempo para preparar, o dia da abertura da exposição está chegando, e então eu escrevo um texto, sem tempo de reescrever. É como se o texto fosse só esse momento de que eu gravei o áudio, fosse aquela fala do texto para a gravação. Eu tenho facilidade para escrever, e muita dificuldade para reescrever. Em geral, reescrever me custa muito. O mesmo acontece com a canção: quando eu escrevo a letra, ou quando eu componho letra e música juntas, nunca dá tempo de refazer. Eu não consigo... Existe para mim alguma coisa que eu chamo de fisicalidade do texto. No *Monólogo*, por exemplo, o saque é colocar aquele texto para um cachorro morto. Ele está quase ali, perto da

62 Cf. <www.nunoramos.com.br>.

matéria mesmo, ele é parte daquilo, é uma espécie de lápide. Para quem não viu, é um filmezinho, que depois faz parte de uma escultura. Eu pego meu carro, aí encontro um cachorro morto, filmo isso, paro o carro, aí eu desço, encontro uma pedra que tem uma ponta, aí eu ponho o cachorro, levanto um pedaço dele e ponho aqui no mármore, e ponho um aparelho de tocar CDs, desses bem baratos, e dali sai a minha voz lendo um monólogo para um cachorro morto. Eu deixo esse monólogo que eu fiz para o cachorro morto lá tocando, pego o carro e vou embora. Esse é um videozinho que está numa escultura, numa instalação que tem cinco pares de mármore, com o texto impresso dentro. Então é como se...

VILMA ARÊAS: ... fosse um livro?

NUNO RAMOS: Na verdade, é como se eu tivesse enterrado o texto e não o bicho. Clarice Lispector escreveu o texto de que eu mais gosto da literatura brasileira – bem, não sei se é o que eu mais gosto, porque o que eu mais gosto é a poesia de Carlos Drummond de Andrade⁶³ –, mas é o texto que mais me emocionou na vida, que se chama “O crime do professor de matemática”. Eu adoro esse negócio, que é assim: o cara abandona o cachorro e depois enterra um duplo do cachorro abandonado. É um conto de *Laços de família*,⁶⁴ não é?

VILMA ARÊAS: Sim. *Laços de família*.

NUNO RAMOS: Então é um pouco assim: como eu não enterrei o cachorro, eu enterro o texto. E, nesse caso, para responder à pergunta, acho que meu texto só funciona quando eu consigo circunscrever muito concretamente o lugar, a matéria, a função. É uma tentativa de fazer o texto atravessar de alguma forma o material, a situação, etc. O paradigma disso para mim é um filme que eu fiz em 2002, com o *Clima*,⁶⁵ que é meu parceiro, um filme chamado *Luz negra*. A gente enterrou umas caixas de som, não sei se você viu...

63 Sobre Carlos Drummond de Andrade, ver nota 48, p. 44.

64 Livro de Clarice Lispector, publicado em 1960.

65 Eduardo Climachauska, compositor, artista plástico e cineasta, com mais de setenta composições gravadas por intérpretes como Elza Soares, Gal Costa, Mariana Aydar, entre outros. Tem parcerias com Rodrigo Campos, Thiago França, Marcelo Cabral, Kiko Dinucci, além de Nuno Ramos. Seu primeiro disco foi *Monumento ao soldado desconhecido*.



Nuno Ramos. *Luz negra*, 2002. 16 mm, 11' 45". Direção: Nuno Ramos e Eduardo Climachauska. Roteiro: Nuno Ramos. Sete alto-falantes são depositados em covas e cobertos por terra. Ouvimos, lá de dentro, a voz abafada de Nelson Cavaquinho interpretando "Juízo final". Foto: acervo do artista

VILMA ARÊAS: Aquilo é uma maravilha.

NUNO RAMOS: A gente foi a um descampado, cavou uns buracos e enterrou nas covas umas caixas grandes de som, dessas que são usadas em shows de rock. A gente enterrou as caixas, pôs uma madeira por cima, cobrimos tudo com terra, e depois a gente pôs para tocar aquela canção "Juízo final", do Nelson Cavaquinho e do Êlcio Soares... Com aquela letra maravilhosa: "O sol há de brilhar mais uma vez/ A luz há de chegar aos corações/ Do mal será queimada a semente/ O amor será eterno novamente/ É o juízo final/ a história do bem e do mal/ Quero ter olhos pra ver/A maldade desaparecer".

VILMA ARÊAS: É uma maravilha.

NUNO RAMOS: O tesão que eu tinha ao fazer esse filme era ver a música balançar a terra, o que eu queria era ver isso. Queria ouvir a voz do Nelson Cavaquinho atravessar a terra e ganhar a luz. Isso tem um pouco de inveja com a música, que é de todas as artes a que permite isso...

VILMA ARÊAS: A grande arte.

NUNO RAMOS: A música não paga o preço da matéria... Quer dizer, nesse sentido, o artista plástico paga um preço alto, tem que levar aquele monte de coisas para todo lugar que vai... Eu queria ouvir a música atravessar a terra. Então, eu poderia fazer isso em qualquer lugar, com qualquer equipamento de som. Ali,

o que interessava era a situação. Aquelas peças todas serviam para encontrar uma situação na qual o texto estivesse circunscrito... O texto precisa estar em luta, é preciso que ele esteja de algum modo emoldurado por uma situação física. Eu escrevo pensando nisso.

VILMA ARÊAS: Aquele filme-instalação é de uma esperança extraordinária, não é? As caixas de som estão enterradas, a música também, tudo aquilo enterrado, e eis que de repente a música vai saindo, aquela voz dizendo que o sol há de brilhar, a voz do Nelson Cavaquinho, que já se foi há tanto tempo, dizendo que a luz há de chegar aos corações... É uma coisa emocionante, uma experiência inesquecível... Eu gostei muitíssimo.

NUNO RAMOS: Nelson Cavaquinho é um cara muito forte, não é? Eu identifico Nelson com minha outra grande admiração, que é Oswaldo Goeldi.⁶⁶ Apesar de serem artistas muito diferentes de mim, tenho uma admiração enorme pelos dois, e para mim um parece cada vez mais com o outro. Queria muito fazer uma instalação com ambos. Naquele filme do Leon Hirszman,⁶⁷ não sei se vocês já viram, um documentário sobre o Nelson. Vilma, você conhece esse filme?

VILMA ARÊAS: Não.

NUNO RAMOS: Vale a pena ver o filme. E é uma produção feita de modo muito artesanal, não havia a indústria cultural que existe hoje. Então, o lugar da câmera já existe, não surpreende ninguém. O cineasta ainda não é aquele que está do outro lado, ainda não consegue se posicionar distante do seu objeto. E tem uma hora em que ele começa a filmar uma menina, e ela esconde o rosto e foge da câmera. Enquanto ele persegue a menina, tudo em torno realmente entra em foco, é impressionante. Essa menina está no ponto de virada, ela não quer a câmera e é sincera, e, ao mesmo tempo, ela sabe que a câmera está ali. Esse é um ponto que acho que não existe mais, essa relação com a câmera não existe mais. E acho que Nelson Cavaquinho é um pouco isso. Ele pega o Brasil nessa virada. Apesar de ter músicas da década de 1950, ele é um sambista tardio, quase tudo que a gente gosta dele vem dos anos 1960. Acho que ele tem um sentido trágico que Goeldi também tem. Mas o que eu gosto mesmo dos dois é certa austeridade, que eu acho admirável, algo que é austero, uma coisa assim rara. Em geral, o samba é pouco austero, o samba é malemolente, ele vai e dribla, o samba dribla a vida. Esses são artistas que não driblam. Enfim, eu mudei de assunto. Eu queria dizer que os textos que escrevo têm uma situação, eu tento juntar a eles uma situação que altere o texto.

66 Sobre Oswaldo Goeldi, ver nota 2, p. 12.

67 O filme é *Nelson Cavaquinho*, de Leon Hirszman, de 1964.

CÉLIA PEDROSA: Vou fazer uma pergunta sobre crítica. Pensei em falar da relação entre crítica literária e artes plásticas, mas você agora criou uma ponte mais familiar para mim, que é essa ponte da arte com o mundo do samba. Quero perguntar a você, Nuno, sobre a sua relação com Hélio Oiticica.⁶⁸ A crítica que eu estou acostumada a ler, quando fala do contemporâneo na relação entre literatura e artes plásticas, é muito centrada na produção de dois nomes – Nuno Ramos e Hélio Oiticica. Ele tem sido muito relido ultimamente e você também tem sido muito enfocado, criando praticamente uma relação de descendência entre vocês. E li recentemente um texto seu de que gostei muito, que é muito polêmico, muito questionador, que é “Em busca do sol interior”,⁶⁹ em que você aponta contradições no projeto do Hélio, dando exemplos inclusive da relação do Parangolé com o samba, com a música e a dança, e mostrando a questão dos problemas da expansividade, digamos assim, do projeto do Hélio, que é algo que a crítica contemporânea enfatiza. Então, queria perguntar a você sobre sua relação com a obra do Hélio, sobre como você vê essa expansão na sua produção, incluindo-se a música, o samba nessa relação com o Hélio.

NUNO RAMOS: Tenho muita admiração pelo Hélio Oiticica. Acho que é dos artistas que mais admiro, no sentido de ter influência sobre mim e do meu desejo de me apropriar do pensamento dele. Eu disse agora mesmo que adoro Oswaldo Goeldi, e realmente Goeldi é uma referência para mim. Mas eu acho que, por um defeito meu, não alcanço o Goeldi, há algo de inalcançável na obra do Goeldi para mim, como artista. Com Hélio Oiticica ocorre o oposto: eu sinto uma grande proximidade do pensamento artístico do Hélio. Há outro artista de que eu gosto muito, que hoje anda meio esquecido e que foi muito importante para mim: Jorge Guinle.⁷⁰ Ele morreu muito novo, mas é um cara que sempre lembro e tem uma obra muito preciosa para mim, muito aberta, uma pintura que me ensinou muito. Acho que o Hélio é um artista da mesma estirpe, um pensamento muito aberto, produzindo uma arte muito livre. Hélio é um artista muito livre, mas que consegue, ao mesmo tempo, ter um retorno sistêmico que eu acho admirável, diferentemente de mim, eu acho. Invejo muito nele a

68 Sobre Hélio Oiticica, ver nota 9, p. 14.

69 “À espera de um sol interno”, texto de Nuno Ramos publicado em 2011. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/ensaios2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=31>.

70 Jorge Eduardo Guinle Filho (1947–1987) foi um pintor, desenhista e gravador brasileiro nascido nos EUA. Entre suas influências fundamentais, destacam-se a de Henri Matisse e a da *action painting* e da *pop art* norte-americanas. Sua produção, que se concentraria nos seus últimos sete anos de vida, voltou-se, sobretudo, para a pintura, utilizando-se de telas de grandes dimensões, com vastas áreas de cor, oscilando entre figuração e abstração, cujo efeito visual resulta de um diálogo intenso, vigoroso, entre o ritmo das pinceladas e certa vontade ordenadora dos planos e das nuances cromáticas.

capacidade da variação estilística, de pertencer, de certa forma, a uma linha que você compreende, que você intui. E linha que não foi feita antes, foi feita depois da obra do Hélio. Acho que isso é uma coisa de época também, de um momento histórico. Então, nesse sentido, a obra de Hélio Oiticica é um enorme caminhar para dentro da obra; esse caminhar começa naquela frestinha dos contrarrelevos, depois você põe a mão no Bólido, você veste o Parangolé, você caminha nas praças, e tudo isso dá uma ordenação incrível. Nesse sentido, Hélio tem uma espécie de delírio de inclusão do mundo na sua obra, o que é muito interessante. Quer dizer, tudo aquilo passa a fazer parte do sistema, todas as coisas que ele ia encontrando pelo caminho foram incorporadas. Isso tem um lado um pouco duchampiano, mas, como ele faz essa incorporação sem ironia alguma, então isso, por outro lado, não é nada duchampiano também. Hélio simplesmente passa a incluir tudo o que o interessa a ele no sistema dele. Eu acho que ele construiu um sistema muito poderoso, com o qual eu acho que muita gente tem débitos, e eu também tenho débitos com o pensamento do Hélio. Meu texto, no entanto, é um texto um tanto relativístico em relação a ele, porque eu acho que ele estava naquele momento de fragilidade. Quer dizer, eu acho que aquilo tem uma grande fragilidade, porque é uma obra pública, mas que conta o público um a um, onde não há espaço público. Essa é uma contradição da obra do Hélio. Acho que muitas das nossas contradições aparecem nas peças do Hélio, e são uma riqueza do seu pensamento, não uma pobreza. Ele me parecia estar sendo usado como artista, na constituição da arte contemporânea brasileira, como um passe livre um pouco cretino. Então, acho que meu texto é um pouco defensivo diante do Hélio. Eu acho que as contradições do Hélio são altamente ricas, mas para compreender a obra do Hélio, e homenageá-lo, é preciso incluir a crítica dessa fragilidade, de se apresentar como obra pública onde não há espaço público. O que acontece é que há uma espécie de fraqueza formal na arte brasileira, algo que críticos como Rodrigo Nunes⁷¹ e Ronaldo Brito⁷² comentam há muitos anos. Isso pode ser uma ava-

71 Rodrigo Nunes, nos ensaios que compõem seu livro *A forma difícil*, percorre a obra de diferentes artistas em diferentes momentos culturais, do neoclassicismo de Debret ao realismo de Almeida Júnior, do modernismo de Alfredo Volpi ao expressionismo de Lasar Segall, da escultura de Amílcar de Castro aos desenhos de Mira Schendel, para investigar, em todos eles, a tensão entre a dificuldade da forma e a forma difícil. Segundo Nunes, na arte brasileira, “as obras se veem envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a força de seu aparecimento. Cores, formas, linhas têm certa autonomia e já não precisam se ocultar por entre os seres que figuram. No entanto, essa independência conduz quase sempre a um jogo peculiar em que fraturas, formas e dimensões parecem se ocupar consigo mesmas, adiando indeterminadamente sua definição visual”.

72 Ronaldo Brito escreveu sobre Hélio Oiticica no livro *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo*, publicado originalmente pela Funarte em 1981. O crítico interpreta o neoconcretismo

liação rica ou pobre. Se essa avaliação for feita de modo muito mecânico, ela fica um pouco tonta. Então eu tentei escrever contra essa fraqueza formal percebida na obra do Hélio. Mas se eu fosse escolher entre nós um artista que me influenciou, não no sentido imediato, mas no sentido verdadeiro e duradouro, eu pensaria no Hélio Oiticica, nessa espécie de expansão de uma curiosidade que eu também procuro.

MARTA MESTRE: Eu vou fazer uma pergunta para o Nuno que vai incluir a Vilma também. Nuno, na sua literatura e nas suas instalações, você cria novas espécies de mundos, cosmogonias singulares, situações bem específicas. Seu livro *Ó* tem muito isso: uma situação de cosmogonia, de algo que se vai constituindo. O próprio título é quase um círculo perfeito, e há também uma situação de exílio. Eu queria propor um pequeno exercício para vocês dois, o de imaginarmos o mundo daqui a 150 anos. Eu fui buscar a sua data de nascimento, Nuno, e então daqui a 150 anos estaremos em 2165, você teria 205 anos, eu teria 185 anos, e Vilma... Bem, eu não sei dizer quanto anos Vilma teria...

VILMA ARÊAS: Uns 240 e tantos, no mínimo. Não me incomodo nem um pouco de dizer minha idade...

MARTA MESTRE: Esse pequeno exercício é para tentarmos fazer um transporte estético, usando as palavras da Vilma. E minha pergunta é: diante dessa espécie de canoa do Robson Crusoé, que é difícil pôr em marcha, como poderíamos entender a função da arte em 150 anos? Como seria a configuração da arte e da literatura nesse tempo distante, como ela poderia vir a ser configurada, como é que a gente pensaria a arte daqui a 150 anos, em 2165, e para que ela serviria? Teríamos que pensar em formas diferentes, mas acho que pode ser um exercício interessante, porque nos obriga a pensar o que vamos esperar dessa arte que nós estamos a fazer, e dessa literatura que escrevemos...

NUNO RAMOS: Em 150 anos... Bem, começa você, Vilma.

VILMA ARÊAS: Eu acho que é impossível pensar nisso, eu acho que é impossível imaginar.

MARTA MESTRE: É um teletransporte, um transporte estético.

VILMA ARÊAS: Eu acho que isso não tem importância, pensar nisso não tem importância. Daqui a 150 anos, que importância terá o *Ó*? Que importância terá o meu *Vento sul*? Eu não sei se hoje meu livro tem importância. Não sou uma profissional da literatura. Escrevo de dez em dez anos, 12 em 12 anos, e

como um desvio do projeto construtivo do concretismo, que pensaria a arte como pesquisa de forma. Os artistas neoconcretos, a seu ver, entre eles Hélio Oiticica, ao contrário, teriam saído em busca do valor autônomo e expressivo da arte moderna.

isso hoje é um absurdo. Eu acho ótimo, gosto muito, é assim que eu faço, adoro. Mas não sei como fazer diferente, seria impossível. E hoje, para que serve a arte? A arte é um impulso que pertence ao ser humano. Falar e fazer arte são duas características do ser humano. Agora, qual é a importância da arte hoje? São muitas, são muitas abordagens, a arte é hoje algo tão disseminado... E, com as variações que a indústria do livro propõe, e tem que ter variação, porque, se não tiver, não dá para atrair leitores. Tem que ter livrinho para criança pequenininha, que é meio brinquedo, livro para adolescentes de 14 anos, livro para adultos de 35, de 50, e de 75 anos... A arte, hoje, funciona *en petit comité*, é feita para públicos específicos, de certa maneira. Mas são milhares de artistas produzindo arte... Então é impossível responder à sua pergunta. Imagine o que você estaria fazendo daqui a 150 anos. O que você espera ouvir?

MARTA MESTRE: Minha pergunta não é sobre como será o mundo em termos reais. Aquilo que eu gostaria de ouvir é a narrativa da imaginação de vocês. Vamos tentar imaginar um mundo futuro e, dentro dele, que formas terá a arte desse futuro. Temos hoje certa configuração do sistema artístico. Como é que a gente pensaria isso daqui a 150 anos?

VILMA ARÊAS: O mundo vai ficar cada vez mais variado; se o mundo não acabar, se não for destruído, ele vai ficar cada vez mais diversificado. Hoje, ele já é variadíssimo... A literatura de hoje já é muito diversificada. Você não acha? É uma coisa variadíssima.

NUNO RAMOS: Nossa, essa pergunta é difícil mesmo...

VILMA ARÊAS: É impossível responder! Você arranjou uma pergunta impossível de ser respondida. Você é uma implicante!

NUNO RAMOS: Daqui a 150 anos continuará impossível responder a essa pergunta.

MADALENA VAZ PINTO: Vilma, quando você começou a falar do seu livro escrito em português de Portugal, eu disse "Ai, ai, ai, Deus queira que ela não fale mal de Portugal!" [*risos*].

VILMA ARÊAS: Não, de jeito algum! Eu adoro Portugal!

MADALENA VAZ PINTO: Você pode comentar um pouco mais sobre esse português de Portugal, diferente do português do Brasil?

VILMA ARÊAS: Acho que, no Brasil, quem escreve ficção, poesia, prosa, o que quer que seja, tem uma dificuldade muito grande. Porque a base do trabalho é a língua portuguesa, evidentemente, mas nós não falamos essa língua que costuma ser escrita com regras cultas. Então, temos um desafio: como é que você vai achar o tom para a sua narrativa? A coisa mais difícil para um brasileiro que escreve ficção é achar o tom. Como na música, é difícil achar esse tom certo.

Você não pode escrever como os portugueses escrevem... Não é que seja melhor nem que seja pior, é diferente, é outra coisa. E como eu vivi anos em Portugal...

MADALENA VAZ PINTO: Eu tenho o problema contrário. Sou portuguesa e trabalho no Brasil há trinta anos. Dou aulas, sou professora. E, quando eu estou a escrever hoje, já é estranhíssimo para mim...

VILMA ARÊAS: Nelson Rodrigues⁷³ tem uma página maravilhosa, discutindo a coisa da língua portuguesa. Ele diz o seguinte: “Todo escritor quer escrever em inglês, porque inglês é uma língua sovadíssima”. Sovada, não tem esse negócio de s, é simples, tem as suas complexidades aqui e ali, mas no geral é simples, você faz o que quer com a língua inglesa, monta palavras, põe a terminação *-ed* e vira passado, e vira adjetivo, outro sufixo e vira advérbio... É uma língua extraordinária em termos plásticos. Então, diz o Nelson, quando um autor em português põe um personagem para xingar alguém no palco, se for um xingamento baixo, cai tudo, o texto fica horrível. Em inglês não acontece isso, a língua absorve completamente o xingamento. A língua tem uma elasticidade que a idade lhe deu. A língua inglesa tem essa qualidade, de ser sovada. É como massa, que você tem que sovar e depois deixar descansando... Nós ainda estamos, aqui no Brasil, com uma porção de outras línguas convivendo umas com as outras...

Antonio Candido conta uma história formidável. Ele diz que “o pior português do Brasil é o de São Paulo”. Primeiro porque a língua geral⁷⁴ durou muito tempo; o tupi ficou em uso muitos séculos e depois foi reprimido. Então foram séculos de convivência entre o tupi e o português, formando a língua geral usada na catequese dos índios, na mistura do tupi com o português dos colonizadores. Depois entraram nessa mistura os dialetos africanos dos escravos. E, quando tudo tinha mais ou menos se acomodado, e se aglomerado numa língua brasileira, vieram os imigrantes italianos... E aí não dá. Em São Paulo, não dá para resistir a essa mistura. Eu me vejo falando sem plural em s, como

73 Nelson Rodrigues, jornalista, cronista e dramaturgo pernambucano (1912–1980), um dos criadores do teatro moderno brasileiro, autor de peças como *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de família* (de 1946, censurada até 1965), *Anjo negro* (1948), *Doroteia* (1949), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Viúva, porém honesta* (1957), *O beijo no asfalto* (1960), *Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1965), *O anti-Nelson Rodrigues* (1974), *A serpente* (1978).

74 A língua geral foi falada no Brasil entre fins do século XVII e início do século XX. Trata-se de uma língua formada pela evolução do tupi, originário das tribos indígenas do período da chegada dos portugueses ao Brasil, no século XVI. A língua geral dividia-se em dois ramos: a língua geral setentrional (também chamada de língua geral amazônica) e a língua geral meridional (conhecida como língua geral paulista), que deu origem, no século XIX, ao *nheengatu* (dialeto derivado da língua geral setentrional ainda hoje falado no noroeste do Amazonas). A língua geral foi parte do projeto de catequese católica das populações indígenas e da ação política luso-brasileira na Amazônia. Hoje a língua geral é considerada oficialmente extinta.

os italianos. Eu me vejo assim... Não tem aquela brincadeira que o carioca faz com o paulista, aquele negócio de pedir num bar “Dois pastel e um chopp”? Pois é, eu me vejo assim.

MADALENA VAZ PINTO: Então, Nuno, sobre seu trabalho, eu o adoro, mas não por igual. Nas artes plásticas, gosto muito mais das instalações do que da pintura. E é engraçado porque a pintura funciona por acumulação, e, na literatura, essa acumulação é brilhante. Foi nos livros que você mais me arrebatou, especialmente *Ó*. Mas é um livro desigual, por uma questão de fôlego, de ímpeto. É como se o ritmo não se sustentasse ao longo do livro como um todo. A propósito disso, eu queria perguntar sobre seu método de escrita. Você disse que não gosta de reescrever. E que escreve de uma vez e não gosta de rever o escrito. A mim me parece que *Ó* não é um livro revisto, e há algo de bom nesse fluxo do livro. Eu acho que esse mergulho, essa velocidade, essa mistura de *Ó*, tudo é muito forte, a escrita é muito violenta e muito bonita. Isso tem a ver com uma escrita mais surrealista, que deixa aflorar o imaginário, que dilui o rigor, contrabalança a autocrítica. Queria perguntar, então, como se faz essa escrita?

NUNO RAMOS: Fiz uma exposição de pintura em São Paulo recentemente. Voltei a pintar com foco... A verdade é que parei de pintar muitos anos e fui mantendo a pintura assim, apenas aqui e ali, para não perder totalmente a mão. Mas desde 2006 eu não fazia uma exposição de pinturas. E agora eu passei nove meses pintando e foi uma experiência legal. Acho que muito do que eu faço vem da pintura. Então, nesse sentido, sempre gosto mais da pintura. Porque ali eu me acho mais indefeso, acho que meus defeitos estão muito mais presentes, e isso é mais legal, porque gosto da minha falta de domínio, de preparo. Nessa exposição, fiz nove quadros em duas técnicas. Uma das técnicas são esses relevos. E a outra, que eu tinha abandonado em 1989, são aquelas pinturas com muita vaselina. Eu deixei de lado a pintura porque não aguentava mais ter problemas... Se tinha que transportar, era um transtorno: o trabalho ficava muito tempo no caminhão e aquecia pelo calor, a tinta derretia, ou o sol batia e queimava o material... A pessoa comprava um trabalho e recebia outro... E assim acabei, aos poucos, migrando para quadros um pouco mais estáveis. Mas eu sempre achei que tinha que voltar a pintar, e voltei, e foi muito legal. Assim eu sinto que aquele tal pântano de que falei a princípio está lá. É a parte mais íntima do que eu faço.

Agora, em relação ao que você comentou sobre o livro *Ó*, embora eu não saiba apontar diferenças de ritmo – e tenho até um pouco de dificuldade de reler o que eu faço –, eu tendo a concordar. Quer dizer, eu acho que, em alguns livros, eu dependo muito do fôlego. Em *Sermões*, acho que isso ocorre ainda mais do que nos outros. Então, eu acho que a energia não é sempre igual mesmo, às vezes cai... Não é que eu não goste de reescrever. Gostar eu gosto. Só que não

é fácil. Por enquanto parece que a coisa de botar a mão é mais fácil para mim do que reescrever.

VILMA ARÊAS: Mas você não pensa que o trabalho ainda não está pronto? Eu sinto assim e digo para mim mesma: “Isso não está pronto”. Você não sente isso?

NUNO RAMOS: Sinto. Mas ainda acho muito difícil saber quando um trabalho está pronto. Na pintura, é mais interessante, porque eu vejo aquilo bem de perto.

VILMA ARÊAS: Bem, eu acho fácil ver que um texto literário não está bom.

MADALENA VAZ PINTO: Mas a literatura do Nuno é um texto sem personagens, sem arquitetura definida...

NUNO RAMOS: Tenho pouca empatia com essa coisa surrealista que você apontou como influência no meu texto... O tom surrealista não é o tipo de coisa que me pega. Talvez até por isso que, no *Ó*, eu tenha seguido algumas direções: a única coisa que eu fazia na hora de escrever *Ó* era anotar os temas aos quais eu queria chegar em algum momento. Era um roteiro assim: “Nuno, começa nesse assunto, passa para esse assunto, e depois chega nesse tema aqui...” De certo modo, eu sabia o que queria fazer, quando ia passar de um tema ao outro, e então eu dava uma torcidinha no texto para passar daquele tema para outro mais adiante. Eu tinha um roteiro de assuntos. Mas tento pegar, em tudo que faço, um grau qualquer de incompletude, ter a marca do que não está pronto. As coisas em que eu mais sinto força são as que consigo colocar vizinhas umas das outras... Elas estão assim meio que convivendo umas com as outras, elas não se isolam. Então, na literatura também, eu tenho que achar um ponto qualquer em que o texto não esteja pronto mesmo.

Eu acho que meu livro mais pronto é o *Junco*⁷⁵ e nem por isso eu gosto dele. *Junco* é um livro iniciático para mim. Para mim, *Junco* foi um projeto... Eu tentei fazer a mesma cena muitas vezes, e é quase o mesmo poema, escrito muitas vezes. É um exercício. É um livro para eu conseguir escrever poesia, que eu achei que nunca ia escrever. Concorro com o que a Vilma falou: eu achava que poesia era uma coisa para outro ouvido que não o meu. Afinal, acabei me autorizando a escrever. Então *Junco* é um livro iniciático, de ficar macerando o mesmo texto muitas vezes.

Mas, em geral, tenho que parar num ponto que esteja meio bobo, em que o texto não esteja muito formatado. É um ponto difícil de achar. Nos quadros, *idem*. As instalações, em geral, são ideias... Os *111* ainda têm muito da pintura... Mas, em geral, as instalações vão crescendo como ideias e passam a envolver

75 RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

forças anônimas: engenheiro, calculista... Então, essa questão de onde se interrompe a criação da obra porque ela está pronta fica menos clara. A instalação está pronta quando o cálculo está pronto? A execução de uma série de coisas de engenharia também passa a contar... Mas, nas pinturas, não existe isso... Eu é que tenho que achar esse ponto do meio, aquilo do “não pronto”. E na literatura também. Mesmo assim, esse fluxo do texto, essa intensidade, tudo isso acho que às vezes cai.

MADALENA VAZ PINTO: Eu vou aproveitar uma palavra que a Marta usou, cosmogonia, para perguntar a você se é esse o lugar do sujeito no seu texto. Essa cosmogonia como sujeito é algo que, por acaso, eu também sinto nos textos de Gonçalo M. Tavares.⁷⁶ Os livros de Gonçalo também falam dessa espécie de homem misturado. Neles o homem nunca está em posição de comando: pode ser pedra, pode ser água, pode ser um contorno. Ou seja, trata-se de um humanismo enfraquecido... Mas não é enfraquecido no sentido de destronado, é algo mais radical, é como se não houvesse trono. Não é revirar o lugar do homem. É pensar o homem misturado com as coisas, um homem imerso no mundo.

NUNO RAMOS: Sim. O que é humano está no mundo, nesse lugar entre corpo e matéria. Flora tem um texto que eu achei lindo, sobre meus escritos, que se chama “Tudo fala”.⁷⁷ Eu acho até que ela está brincando com meu texto mesmo, com um texto que se chama *Ele fala, Ele canta*. Mas eu acho que, para mim, tudo fala. Então, nesse sentido, o material, o bicho, a planta e o homem estão falando. Eu preciso brincar um pouco e achar o ponto em que uma voz não domine mais a outra. Isso acontece quando acerto, não é?

76 Gonçalo Manuel Tavares, escritor, poeta, dramaturgo e professor universitário português nascido em Luanda, Angola, em 1970. É considerado um dos melhores escritores portugueses da sua geração. Passou a infância em Aveiro e, aos 18 anos, foi estudar em Lisboa, onde se formou em educação física e desporto. É professor de epistemologia na Faculdade de Motricidade Humana, em Lisboa. Escreveu todos os dias durante doze anos (gosta de escrever em cafés), mas só começou a publicar livros em 2001, quando lançou *Livro da dança*, pela Editora Assírio & Alvim. É autor, entre outros, dos quatro romances que compõem a série *O reino* (*Um homem: Klaus Klump*, de 2003; *A máquina de Joseph Walser*, de 2004; *Jerusalém*, de 2004, e *Aprender a rezar na era da técnica*, de 2007) e dos oito romances da série *O bairro* (uma espécie de história da literatura escrita em forma de ficção, publicada entre 2002 e 2010 e que se iniciou com *O senhor Valery e a lógica*). Em 2010 lançou uma releitura moderna de *Os lusíadas*, de Camões, com o título *Uma viagem à Índia*. Desde 2006, trabalha numa série de livros de ficção escritos como verbetes: a série se chama *Enciclopédia* e inclui *Breves notas sobre ciência* (2006); *Breves notas sobre o medo* (2007); *Breves notas sobre as ligações* (2009) e *Breves notas sobre a música* (2015), todos editados pela Relógio D'Água.

77 SÜSSEKIND, Flora. Tudo fala. In: RAMOS, Nuno. *O direito à preguiça*. Belo Horizonte: Tisara, 2016. (O texto foi publicado pela primeira vez em coletânea organizada por Beatriz Resende e Ettore Finazzi-Agrò).

CARLITO AZEVEDO: Contradizendo o que falou, uma vez, o poeta espanhol Antonio Machado,⁷⁸ que disse que “Os pássaros não são bons ornitólogos”, acho que vocês dois são muito bons ornitólogos. Mas não vou exigir isso de vocês, vou jogar para outro lado. Um dos encontros da série Cultura Brasileira Hoje a que eu estive presente reuniu José Resende e Ronaldo Brito. E o Resende contou que, uma vez, perguntaram para o escultor Sérgio Camargo:⁷⁹ “Como vai ser a arte do futuro?” E ele respondeu: “A arte do futuro vai ser aquela que os artistas quiserem que seja”. Na época, o José Resende disse ter achado a resposta de uma obviedade incrível... Só que, quarenta anos depois, ele via que Sérgio tinha razão em defender essa ideia. O que Resende percebe hoje é que talvez a arte não seja o que os artistas querem, mas o que as pessoas pedirem, o que o público pedir ou o que o mercado exigir. Então Sérgio Camargo, de certa maneira, fazia uma pré-defesa do futuro. Era como enunciar um desejo: “Tomara que, no futuro, a arte ainda seja o que os artistas quiserem e não o que as pessoas pedirem”. E aí eu não posso deixar de pensar que, entre as coisas maravilhosas que a Vilma falou, e eu anotei aqui um monte de histórias, está aquela cena da Clarice no hospital, e quando você falou: “O mundo está uma merda!” Bom, o mundo está uma merda e o Brasil não pode nunca ficar atrás, a gente está talvez numa merda maior ainda e... Então vocês falaram: “escrever é fácil, difícil é reescrever”. E eu pensei: “É fácil escrever? Caramba! É muito difícil!” Está sendo uma tremenda dificuldade escrever em meio a essa onda reacionário-pentecostal-política... E o que dizer desse mundo em que o futuro deixa de ter todas as hipóteses e possibilidades abertas para a gente talvez realizar e se apresenta como a aproximação veloz e ameaçadora da ideia de fim? Isso não torna mais difícil escrever? Porque para mim está impossível.

VILMA ARÊAS: Eu não entendi.

NUNO RAMOS: Ele pergunta se a ideia de fim torna mais difícil escrever...

VILMA ARÊAS: Fim do quê? Nosso fim? Fim do mundo?

CARLITO AZEVEDO: Vemos o futuro não mais como uma possibilidade aberta de coisas por vir, e sim como um fim... Hoje, a relação com o futuro é um tanto

78 Antonio Machado (1875–1939) foi um poeta e dramaturgo moderno espanhol que fez parte do movimento literário conhecido como Geração do 98, que reuniu escritores, ensaístas e poetas afetados pela crise vivida pela Espanha após a derrota militar na Guerra Hispano-Americana. Em 1893 publicou os primeiros escritos em prosa e seus primeiros poemas vieram a público em 1901. Entre suas obras mais significativas estão *Proverbios y cantares*; *Soledades* (1903), *Campos de Castilla* (1912), *Nuevas canciones* (1925), *La guerra* (1938), *Don Juan de Mañara* (1927), *La prima Fernanda*, *La Lola se va a los puertos* (1929), *La duquesa de Benamejí* (1931), *La guerra* (1938).

79 Sobre Sérgio Camargo, ver nota 47, p. 277.

catastrófica. Parece que a gente fica negociando com o fim do mundo. Se controlar um pouco a emissão de gases, dá para a espécie humana viver mais duzentos anos, ou um pouquinho menos. A gente está negociando o fim, todo o tempo agora é negociar o fim. Cesar Aira,⁸⁰ escritor argentino, fala que só passou a acreditar nisso de que a história tem um fim, de que a história chegou ao fim, de que há o fim da história, porque o clima virou um tema mundial. Em geral, a gente falava do clima quando a gente não tinha mais assunto com ninguém. A gente começava a conversa assim: “O tempo está bom, não é?” Você está no elevador com alguém e pergunta: “Será que vai chover?” É porque você não tem mais nada que dizer. O que está acontecendo é que parece que o mundo todo está anunciando que não tem mais nada o que dizer, e aí todos falam do clima.

VILMA ARÊAS: Eu não concordo... Bem, é verdade que estamos numa situação complicada atualmente. Os seres humanos estão levando, ao que parece, as coisas para o brejo. Mas eu não sei se isso é uma preocupação real da vida da gente, nós que comemos, que dormimos, que podemos escrever, que podemos ler e ir ao cinema. Você sente o fim do mundo como uma ameaça próxima? Faz parte do seu sentimento cotidiano?

CARLITO AZEVEDO: Sim.

VILMA ARÊAS: A gente sabe que a Terra vai acabar... Vai, claro, não tem jeito, é evidente, mas a gente vive como se não fosse...

CARLITO AZEVEDO: É claro... “Todos vamos morrer como as rosas e Aristóteles”. Mas, e o princípio esperança, a utopia? Isso ainda bate de alguma maneira?

VILMA ARÊAS: O princípio da utopia, de escrever e de pensar visando a um mundo melhor? Ah, eu não, eu não penso nisso, não... Eu sou muito pequena para pensar nessas coisas enormes, em questões filosóficas. Eu sei que o mundo vai acabar, claro, eu sei que o homem está levando a isso... Nesse estágio do capitalismo em que estamos, entrar nessa discussão não é para mim. Não vou discutir isso, porque nem sou competente para isso. Mas sinto que tudo virou mercadoria e isso me aflige muito. Tudo tem seu preço e é vendido como mercadoria. Um artista é bom quando vende uma arte caríssima... “Ah, ele é ótimo, sua obra é maravilhosa! Vale milhões de dólares...” Então o mundo está assim.

80 Cesar Aira, escritor, ensaísta, dramaturgo e tradutor argentino, nascido em 1949, autor de mais de sessenta obras, sobretudo novelas breves. Como crítico, voltou-se para a obra de Alejandra Pizarnik, do escritor e artista gráfico argentino Copi, de Osvaldo Lamborghini, de Edward Lear, Rimbaud, Mallarmé, Duchamp e para o estudo do construtivismo. É autor de *Como me tornei freira*; *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*; *A costureira e o vento*; *As noites de flores*; *Nouvelles impressions du Petit Maroc*; *Diário de la hepatitis*; *Trombeta de vime*; *Pequeno manual de procedimentos*, entre outras obras.

E isso eu acho muito desagradável, acaba com qualquer utopia, isso sim. Mas é o mundo da mercadoria. E tudo vai virar mercadoria. O ar vira mercadoria, a água vira mercadoria. Agora, como é possível mudar o rumo dos acontecimentos? Ou o rumo da história? Eu não sei como é que isso muda, não sou capaz de mudar a história.

Estamos vivendo uma virada louca para a direita, uma coisa terrível. Eu acho que a utopia passava pelo mundo da igualdade, claro. Ou não? Todo mundo respirando livremente. E hoje muita gente não respira. Acho que as utopias acabaram. Essa utopia da igualdade acabou. Não sei se é possível reverter essa perda de horizontes. Há muita coisa acontecendo no mundo de hoje, muita mudança que você não compreende direito. Com toda essa comunicação global, ninguém sabe direito o que acontece. Eu não sei...

NUNO RAMOS: Eu não sei e tenho sentimentos muito complicados em relação a tudo isso. Quando leio seus comentários na internet, Carlito, eu não sinto essa energia negativa que você está descrevendo agora.

CARLITO AZEVEDO: Quem escreve ali é um outro, não sou eu...

NUNO RAMOS: E você diz que não escreve mais, mas você escreve frequentemente ali na internet. Outro dia, li um comentário seu lindo sobre Federico García Lorca,⁸¹ um texto que adorei, escrito de um jeito amoroso... Quer dizer, eu acho que essa coisa catastrofista, às vezes, é muito autoritária. Li o livro do Eduardo Viveiros de Castro⁸² e achei aquilo autoritário, no fundo. A palavra está errada, mas um pouco assim apologético, apostólico. E isso me enche o saco. Não é o primeiro fim de mundo, talvez não seja o último. Agora, o que sinto é que tem uma espécie de universalidade na ecologia que a gente tinha perdido, não é? É uma questão universal, afinal.

VILMA ARÊAS: Nunca foi universal a ecologia.

NUNO RAMOS: Agora é.

VILMA ARÊAS: Sim. Agora é.

81 Federico García Lorca (1898–1936), poeta e dramaturgo espanhol, vítima da Guerra Civil Espanhola, autor, entre outras obras, de *Bodas de sangue* (1933), *Yerma* (1934), *A casa de Bernarda Alba* (1936), *Romancero gitano* (1928), *Poema del cante jondo* (1931), *Ode a Walt Whitman* (1933), *Canto a Ignacio Sánchez Mejías* (1935), *Seis poemas galegos* e *Poeta en Nueva York*.

82 Eduardo Batalha Viveiros de Castro (1951), antropólogo carioca, professor de etnologia no Museu Nacional (UFRJ) desde 1978 e professor titular de antropologia social na UFRJ desde janeiro de 2012. É autor de *Metafísicas canibais* (2009), *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (2002), *Araweté: os deuses canibais* (1986), entre outros livros. Nuno Ramos refere-se aí a *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, livro de Eduardo Viveiros de Castro e Debora Danowski, publicado pela Editora Cultura e Barbárie em 2014.

NUNO RAMOS: Porque agora o mundo acaba mesmo. Então parece que a gente recuperou talvez uma capacidade de resistência, que precisa negociar com a direita e com a esquerda, que precisa entrar no jogo...

VILMA ARÊAS: As pessoas não gostam mais de direita e de esquerda, não gostam que se use mais essa divisão.

NUNO RAMOS: Eu lembrei que na peça *O percebejo*, de Maiakovski,⁸³ ele volta cem anos depois... E tem aquele poema que diz: “Ressuscita-me, ainda que mais não seja, porque sou poeta e ansiava o futuro”.⁸⁴

CARLITO AZEVEDO: É a utopia em estado puro.

NUNO RAMOS: Pronto, respondi. Eu queria que fosse isso. E acho que Maiakovski respondeu de verdade sobre o que dizer ao futuro.

VILMA ARÊAS: Quero contar uma coisa. Há dois ou três anos, um cineasta do centro da Europa resolveu fazer um documentário sobre minas que têm um metal sem o qual o celular não funciona.⁸⁵ Esse metal existe no mundo todo, mas no Congo há minas que não acabam mais desse metal, e tudo vai para fazer celulares. O cineasta quis então fazer um documentário sobre os trabalhadores das minas. Chegou lá no Congo e descobriu que as minas eram exploradas por crianças de cinco a dez anos. Enfiavam as crianças, guardadas por policiais armados até não sei onde. E o cineasta não pôde entrar nas minas porque ele simplesmente não cabia. Ele era um homem adulto, grande demais para entrar em minas como aquelas. Então, o cineasta treinou um garoto de nove anos para filmar dentro da mina, e o garoto filmou. Isso é ecologia. Concordam?

83 Comédia do poeta, teórico e dramaturgo russo Vladimir Maiakovski (1893–1930), encenada pela primeira vez em 1929. Maiakovski participou do cubo-futurismo russo, ao lado dos poetas Velimir Khlebnikov, Vassili Kamienski, Aleksei Kruchenykh e dos artistas plásticos David Burliuk, Natalia Goncharova, Alexander Archipenko, Vladimir Baranoff-Rossiné, Olga Rozanova, Alexander Bogomazov e Sonia Terk. A peça foi traduzida e encenada em 1981 no Brasil por Luís Antônio Martinez Corrêa. A comédia fantástica assinala um ponto de inflexão na trajetória de Maiakovski, pois o entusiasmo com a revolução de 1917 daria lugar a uma visão mais crítica do futuro do socialismo soviético, expressa nessa sátira em que mistura temas jornalísticos, *jingles* publicitários e ficção científica. A montagem original russa contou com a colaboração de outros nomes da vanguarda russa como Alexander Rodchenko (1891–1956), que foi responsável pelos cenários, Dimitri Shostakovich (1906–1975), pela trilha sonora, e Vsevolod Meyerhold (1874–1940), encarregado da direção geral do espetáculo.

84 Na montagem brasileira de Luís Antônio Martinez Corrêa, a cena final continha, na trilha sonora, o poema de Maiakovski *O amor*, em tradução/adaptação de Ney Costa Santos, musicada por Caetano Veloso. O poema foi dedicado originalmente a Lilya Brik (1891–1978), por quem Maiakovski era apaixonado, e é a esse texto que Nuno Ramos se refere aí.

85 Trata-se do documentário *Sangue no celular [Blod i Mobilen]*, do diretor Frank Piasecki Poulsen, Dinamarca, 2010.

Tudo tem uma escala. Quem é que se preocupa com isso? Afinal de contas são uns pretinhos pequenos lá do Congo. Enfiam uma criança de cinco anos dentro da mina, e com dez anos ela é jogada fora, está muito grande para a mina, não pode mais trabalhar naquilo. Não respira mais lá dentro. Isso já existe, esse fim de mundo... Ou seja, para algumas pessoas já existe esse fim do mundo. Então é assim, as crianças morrem intoxicadas, e depois delas outras virão.

FLORA SÜSSEKIND: Essa história me lembra o poema *O bicho*, do Manuel Bandeira. E me lembra, também, meio pelo avesso, Vilma, um texto seu, uma espécie de exercício dramatúrgico, sobre uma mulher que é vista do alto da janela de um prédio. Você lembra desse texto? Gostaria que você falasse um pouco dele.

VILMA ARÊAS: “Solo”. É teatral, sim, claro! Eu vou contar como é que surgiu esse conto. É engraçado. Lá de casa eu tinha uma vista da janela até a Avenida São João. E construíram um prédio enorme, todo espelhado, em frente àquele em que eu moro. Um dia, eu estava na janela observando a paisagem urbana, e vi uma mulher na janela e aí pensei: “Engraçado, parece que eu conheço aquela pessoa”. Eu fiz, então, um sinal com a mão, para cumprimentar a mulher, e ela imediatamente fez um sinal também... Fiquei observando e depois de alguns segundos descobri: “Sou eu! Sou eu no espelho!”

NUNO RAMOS: Uma vez, em Paris, eu tentei apertar minha mão. Era um lugar pequenininho, com uma parede espelhada. Eu entrei, estava meio escuro, e parecia outra pessoa vindo na minha direção. Eu então fiz o gesto de apertar minha própria mão.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eu fico muito curiosa para saber com quem vocês dois conversam artisticamente no presente. Você, Nuno, já falou de artistas do passado recente, como Hélio Oiticica, por exemplo. Mas quem está produzindo atualmente que chama a sua atenção e que, de alguma forma, está dialogando com a sua produção? Pergunto o mesmo para a Vilma. Vimos que ela tem grande admiração pela Zulmira Ribeiro Tavares, que apareceu algumas vezes na sua fala. E quem mais instiga a sua leitura? Que escritores chamam a sua atenção?

VILMA ARÊAS: Há muitos escritores contemporâneos de qualidade que eu admiro. Temos uma aqui na minha frente, Ana Luísa Escorel. E há aqueles com os quais converso e com os quais meus textos conversam. Zulmira Ribeiro Tavares é, sem dúvida, uma escritora com a qual meus textos dialogam e com quem converso muito também. Zulmira é muito conversadeira. Ela quer saber de mim, telefona sempre, pergunta como é que foi isso e aquilo, eu acho muito bom, e às vezes ela implica comigo também. De modo geral, Zulmira diz coisas

muito acertadas. Se há um conto de que eu gosto, mostro para a Zulmira. Certo dia ela me disse assim: “Nessa história tem coisa demais”. Tinha mesmo. Fiquei pensando que ela tinha razão. Mudei o texto. Se existe algo chato é aquela coisa atulhada demais... Você não consegue se movimentar, nem tem por onde andar, entendeu? Também converso muito com o Rodrigo Naves sobre ficção.

Outro grande companheiro de conversa é o Chico Alvim...⁸⁶ Mas o Chico Alvim não gosta muito de dar palpite no que eu escrevo... Só de vez em quando ele fala alguma coisa. Ele tem uma teoria sobre a escrita que ele chama de “teoria do pio”. Ele tem razão. Você está escrevendo e de vez em quando você ouve “piu, piu, piu”, e você presta atenção. O texto fala com você. Eu acho que a literatura se faz também com ouvir o pio dos escritos dos outros. Você lê um poema e ele faz “piu, piu”. Aquilo fertiliza a sua imaginação, a sua escrita. Ele é muito engraçado, o Chico Alvim... Às vezes nem é preciso conversar pessoalmente. Há escritores que fazem “piu, piu” nos seus textos, e você ouve o pio quando lê. É o caso do Modesto Carone,⁸⁷ que acho um grande escritor... Carlito Azevedo é um poeta do qual eu gosto muito, que leio sempre que posso... A gente não conversa muito, mas quando envio um texto para ele a gente logo retoma contato. É difícil conversar hoje em dia. Conversar é difícil, porque tem que ter tempo, tem que ter disposição para ler textos alheios, tem que ser alguém que aceite críticas. Eu aceitaria se alguém me dissesse: “Eu acho esse texto uma porcaria, não está dando certo isso...” A gente teria uma discussão. Eu acho bom isso. Mas até para discutir é preciso ter tempo e disposição, e as pessoas moram muito afastadas umas das outras.

Em São Paulo é mais difícil, tem que marcar encontro, fazer visita... Por acaso ninguém se encontra... E quando a gente se encontra, fala da vida, fala de política, mas não fala de literatura... Raras vezes a gente conversa sobre literatura. O que a gente faz é ler, ler muito, ler uns aos outros. Eu leio muita poesia: Lu Menezes,⁸⁸ que continua com uma produção muito interessante; Ana

86 Francisco Soares Alvim Neto, diplomata e poeta mineiro nascido em 1938, um dos grandes nomes da poesia brasileira da segunda metade do século XX e do século XXI, da geração cuja produção se deu em resistência à ditadura civil-militar de 1964 a 1984. É autor, entre outros livros, de *Passatempo e outros poemas* (1981), *Elefante* (2000), *O metro nenhum* (2011).

87 Modesto Carone, escritor, ensaísta, professor e tradutor paulista, nascido em 1937, foi professor de literatura nas universidades de Viena, São Paulo e Campinas. É autor de *As marcas do real*, *Aos pés de Matilda* e *Dias melhores*, entre outras obras.

88 Lu Menezes, poeta nascida em São Luís do Maranhão em 1948, é autora de *O amor é tão esguio* (1980), *Abre-te Rosebud!* (1996) e *Onde o céu descasca* (2011).

Cristina César,⁸⁹ que teve boa parte de sua produção publicada depois da sua morte; Marília Garcia,⁹⁰ que tem poemas que eu gosto muito.

NUNO RAMOS: Na verdade, eu sou mais confuso do que você. Eu tenho uma relação superforte com a influência, com o trabalho de alguém que me influencia. Logo quero copiar alguma coisa dali... Quando eu não quero copiar nada, acho que é porque estou deprimido, eu sinto falta de conexão...

VILMA ARÊAS: É o pio, é isso o pio!

NUNO RAMOS: Quando eu gosto muito de uma coisa, quero possuir aquilo... Eu fico invejando, invejo muitos trabalhos... Eu gosto muito do *Monodrama*⁹¹ do Carlito Azevedo. Na literatura brasileira recente, foi o livro que mais me pegou. Eu sempre digo isso em público. Recentemente, eu li o livro da Julia Studart, que está aqui nos ouvindo, e que se chama *Logomaquia*,⁹² e antes se chamava *Mal-entendido*... Gostei muito, foi um livro superinteressante para mim. Viajei há pouco tempo e comprei livros do húngaro Imre Kertész,⁹³ que eu nunca tinha lido, e adorei, bateu demais para mim... Então eu acho que, para mim, é como se a influência fosse realmente uma coisa que tenho que achar em toda obra que considero importante para mim.

VILMA ARÊAS: É a teoria do pio, do Chico Alvim. Você lê e aquilo fala, tem melodia.

NUNO RAMOS: O Chico Alvim é autor de uma obra com a qual não me relaciono muito. Já a Zulmira Ribeiro Tavares tem um livro de que eu gostei muito, *Vesúvio*.⁹⁴ Para mim, são duas coisas diferentes: uma coisa é você gostar de um livro, outra coisa é dar vontade de fazer aquilo, de pegar algo daquele livro. São dois capítulos diferentes na minha leitura. Como leitor, eu fico desesperadamente

89 Ana Cristina César (1952–1983), ensaísta, tradutora e poeta carioca, autora de *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979), *Luvas de pelica* (1980), *A teus pés* (1982) e de obras publicadas postumamente, como o livro *Inéditos e dispersos* (1985) e *Poética* (poesia completa, reunida em 2015).

90 Marília Garcia, poeta, tradutora e editora carioca, nascida em 1979. Autora de *20 poemas para o seu walkman* (2007), *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2014). É coeditora, com os poetas Angélica Freitas, Fabiano Calixto e Ricardo Domeneck, da revista de poesia *Modo de usar & Co*. Fundou, também, recentemente a Luna Parque Edições, em parceria com o poeta Leonardo Gandolfi.

91 *Monodrama*, livro de Carlito Azevedo, publicado pela Editora 7Letras em 2009.

92 Livro de Julia Studart, publicado em 2015.

93 Imre Kertész (1929–2016), escritor húngaro de origem judaica, sobrevivente do Holocausto. Sua obra mais conhecida, *Sem destino* (1975), descreve a experiência de um rapaz de 15 anos nos campos de concentração de Auschwitz-Birkenau, Buchenwald e Zeitz.

94 Livro de Zulmira Ribeiro Tavares, publicado em 2011.

atrás do que me influencia, do que me dá vontade de me apropriar e transformar em algo meu... É quando eu digo: “Nossa, se eu usasse isso...” Por exemplo, tem um cara que estou conhecendo melhor agora, Pierre Huyghe.⁹⁵ Eu vi uma intervenção que ele fez na Documenta de Kassel, em 2012, que era uma espécie de cenário feito com lixo e material de construção, e incluía um galgo com uma das patas pintada de rosa, um cachorro lindo que ficava circulando por ali... Eu me apaixonei pelo trabalho dele. Eu estou atualmente muito ligado nesse cara. Eu não reajo ao trabalho dele, ao contrário, me sinto inteiramente receptivo. Acho que a influência é uma das poucas vantagens de ser subdesenvolvido, é você poder ser influenciado em paz, porque aqui ninguém sabe onde está o presente, não é? Há algo estrangeiro incorporado na nossa cultura, essa incorporação é meio natural para nós, então essa questão da influência fica menos angustiante.

VILMA ARÊAS: Mas a arte não é isolada mesmo. Você não sentir empatia com a poesia do Chico Alvim é algo que me deixa perplexa. Chico Alvim tem dois tipos de poesia. Tem a poesia mais lírica e tem o teatrinho das vozes, que eu adoro. Dei aula uma vez sobre aquele poema dele que diz assim: “Mas é limpinha”. Uma coisa notável! Ele cortou o dito antigo, muito preconceituoso, dos tempos da escravidão, que dizia: “É preta, mas é limpinha”. Modernamente, os brasileiros ampliaram esse preconceito. Dizem: “É puta, mas é limpinha”. “É pobre, mas é limpinha”. É uma expressão brasileira horrorosa. Quando uma patroa branca contratava uma empregada negra, comentava: “É preta, mas é limpinha”. Uma coisa tenebrosa... Pois o Chico retrabalha essa expressão: “mas é limpinha”. E fica muito bom.

NUNO RAMOS: É o que eu disse: gostar de um livro é uma coisa. Ser influenciado por ele é outra. Das minhas influências, Clarice Lispector não é a escritora de que gosto mais, mas talvez tenha sido quem mais me influenciou literariamente.

VILMA ARÊAS: Em geral?

NUNO RAMOS: Sim, acho que sim. Quando leio os textos de Clarice, eu fico excitadíssimo. E realmente concordo que é um texto em que você está no céu e, de repente, aquilo parece sublitteratura.

VILMA ARÊAS: Os contos são maravilhosos.

NUNO RAMOS: Os contos são mais equilibrados que os romances.

⁹⁵ Pierre Huyghe apresentou uma instalação ao ar livre composta de materiais de construção, destroços, dejetos, plantas, flores, abelhas, pequenos reservatórios de água e um galgo com uma das patas pintada de rosa, que ficava circulando por aquele ambiente. A instalação não tinha título e foi exibida em 2012, na Documenta 13, na cidade de Kassel, Alemanha. Esse trabalho pode ser visto em vídeo, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mEjEy3RY37o&list=PLBI7NFeSwPtXoJFIhwumdYtYIh9GX6zoW>>.

VILMA ARÊAS: Clarice não gostava de escrever contos. Ela dizia: “Eu sei fazer, mas não acho graça alguma. Eu gosto do romance, que eu não sei fazer. Aí vou andando, não sei o que eu encontro, vou seguindo. Isso eu gosto, eu gosto de escrever romance”.

NUNO RAMOS: Quem influenciou você mais?

VILMA ARÊAS: Quem mais me influenciou? Ah, não sei. Sei lá, acho que eu tenho afinidade com vários desses amigos. Chico Alvim, talvez...

NUNO RAMOS: E dos escritores de outra geração?

VILMA ARÊAS: Ah, eu lia muito... Eu lia até bula de remédio, porque na minha casa não havia muitos livros. Talvez o texto com que briguei mais tenha sido um conto do Machado de Assis. Chegou na minha casa numa revista. Eu tinha uns dez anos. Era “Missa do galo”.⁹⁶ Li, cheguei ao final e não entendi. Fiquei nervosa. Voltei para a revista, aí li devagarzinho. Cheguei no final, não tinha entendido. Li a terceira vez, na maior atenção, bem devagarinho, olhando tudo, sujeito, objeto. Cheguei no final, não entendi. Então, eu disse: “Machado é uma droga, não vale nada”. Quando eu entrei na faculdade e li, aí pronto, entendi tudo. Mas então eu já tinha os equivalentes internos, como diz Marcel Proust,⁹⁷ os equivalentes internos da inteligência, e aí, finalmente, eu entendi. É o conto mais erótico da literatura brasileira, onde nada acontece, nada acontece. É uma coisa louca. Ler e entender “Missa do galo” foi uma coisa louca para mim. Eu gostaria de escrever uma coisa assim. Eu escrevi uma vez, no *Trouxa frouxa*, sobre uma relação amorosa, uma relação sexual exposta pela descrição dos móveis do quarto. Isso eu gostei de ter feito, achei que foi legal. É há toda uma referência de leitura, uma relação sexual descrita com os móveis, o tapetinho, os lençóis são outra relação amorosa. Gostei de escrever esse conto, chama-se “Praia”. Vamos terminar por aqui?

96 O conto *Missa do galo*, de Machado de Assis, foi publicado pela primeira vez em 1893 e posteriormente na primeira edição de *Páginas recolhidas*, em 1899.

97 Marcel Proust (1871–1922), um dos mais importantes escritores franceses, autor da série romanesca *Em busca do tempo perdido*, publicada entre 1913 e 1927. Vilma cita aqui uma passagem do último volume, intitulado *O tempo redescoberto*, na qual se lê: “Ora, a recreação, pela memória, de impressões que a seguir era necessário aprofundar e esclarecer, transformar em equivalentes da inteligência, não seria esta uma das condições, quase a essência mesma da obra de arte, tal como a concebera há pouco na biblioteca?” (São Paulo: Globo, 1992, p. 347).

PRAIA

Na imobilidade um está dentro do outro, perfeitamente ajustados. A cama e o quarto. Diluídos na vaga obscuridade coada pela vidraça opaca da janelinha, moldura da gata que de vez em quando surge, arranha com a pata, quer entrar. A cama é de ferro, com hastes direitas entremeadas por círculos e torçais de metal dourado encimados por bolas, cujo brilho é sombreado pelo pó que tomba lentamente como nas ampulhetas. O silêncio é absoluto e parece escorrer do bojo da pequena ânfora de argila que pende de um barbante atado a uma das hastes. A caliça abre manchas humildes nas paredes. Uma aranha teceu no canto à direita sua teia, antes de desaparecer. A parede encostada à cama é gelada como uma fonte. Nela o corpo suado busca refrescar-se, boiando em água invisível. A cama e o quarto podem parecer à primeira vista do mesmo tamanho, mas isso não passa de ilusão. Sobra uma franja de espuma por onde se chapinha na corrida rápida antes do mergulho no mar dos lençóis. Pois a cama compõe uma paisagem marinha, conforme notou alguém há muitos anos. Mergulhados nessa água densa que refracta e multiplica superfícies, os corpos imitam o movimento ondulado das cobertas; restos de palavras fazem estremecer com seu hálito a teia, e um vago crepúsculo se propaga ao redor do menor ponto de luz. Também quando reflui a maré pequenos objetos surgem em desordem à margem: conchas, pedras, telas com seus jardins e seus palácios, cigarros e fósforos, livros, moedas extraviadas, chaves e parafusos, além de uma vela africana triangular, com máscaras negras e amarelas desenhadas. Ela arde de dentro para fora, mergulha no próprio centro, deixando intocadas as pontas. Lembra então um barco, a cuja luz podem se desenhar pelas paredes os animais de sombra da infância. Contra todas as evidências, entretanto, e apesar da imobilidade, a cama está acordada e à espreita, no oco do quarto. Descobre-se então que possivelmente se trata de um animal arcaico, talvez da classe dos reptis, o que confirma certas palavras sussurradas, hoje quem sabe esquecidas, associando ao Paraíso aquela paisagem opaca e úmida como os tecidos placentários. Sabe-se que nesses animais a imobilidade absoluta é falsa e esconde uma grande vivacidade de movimentos. Como são muito difundidos por toda a Terra, assumindo formas e dimensões variadas, não será absurda a inclusão da cama na mesma família, a que se acrescenta sua rara faculdade de distender as maxilas e o esôfago, engolindo a presa sem a triturar. É o que acontece com as roupas arrancadas às pressas e atiradas de qualquer modo à superfície dos lençóis, e que desaparecem sem deixar traço apesar das buscas exasperadas. Deduz-se então que foram devoradas pela cama em plena caça,

com o objetivo natural de saciar sua fome de bicho. Um belo dia, entretanto – e o mistério jamais será resolvido se baseado estritamente na água rasa da literatura –, as roupas ressurgem e se depositam à margem, ou enroscadas nas hastes de ferro, à semelhança daqueles objetos trazidos pelo mar ou pela fantasia dos habitantes dessa paisagem. Fantasia que não pode ser absoluta, convenhamos, e que encontra seu limite nas relações com outros corpos, próximos ou distantes, e que giram – meros carretéis – no labirinto de areia dessas praias.

(Vilma Arêas. Conto “Praia”, do livro *Trouxa frouxa*, publicado pela Cia. das Letras em 2000)

THEREZA

Ela era *mignon*, com extraordinários olhos castanhos, pernas sulcadas por varizes azuis e barriga flácida, consequência dos dezesseis filhos que deu à luz desde os quinze anos, quando se casou. O ano, 1902. O noivo era Vincenzo Sciamarella Sant’Anna, um enérgico calabrês que aqui aportou em 1898 e se dedicou ao comércio. Quando morreu em 1931, ao cinquenta e seis anos, deixou uma rede de agências de jornais e revistas espalhadas por vários estados.

Ela ficou viúva aos quarenta e quatro, já considerada velha. Vivia trancada numa casa comprida cheia de corredores à beira do Paraíba do Sul, com os filhos menores e uma parenta agregada, que a acompanhava à missa aos domingos. Era seu único passeio previsível.

Impossível justapor essa mulher já sem frescor ao retrato da jovem esbelta de rosto fino e cabelos escuros, com blusa de renda e fita de veludo, ao lado do marido e rodeada por seus primeiros filhos, que já eram seis. Devia contar então vinte ou vinte um anos. Os únicos traços reconhecíveis eram o silêncio e o ar distante flagrado pela objetiva. Thereza era assim.

Tinha nascido na terceira classe de um navio de imigrantes que fazia a rota Itália-Brasil. A mãe morreu no parto e ela foi criada por uma amiga da família ou por alguma parenta, os dados não são precisos. Certamente por isso lhe deram o nome da mãe.

Nenhum dos dezesseis filhos herdou seu nome de família, Grimoni, e é raro que ele apareça grafado certo, ora é Glimoni, ora Grimone. Não aparece também nos documentos o nome de sua mãe, Thereza Forlage, somente o do pai, Giovanni Grimoni.

Um de seus filhos, a quem deu o nome do marido, nasceu de pé. Disse que levou uma semana inteira fazendo ninho, torturada nas dores do parto. Depois disso, esteve a vida inteira sobressaltada ao se lembrar das palavras da parteira.

Se ele abrir os braços, adeus. Nem um, nem outro.

Thereza trabalhava mais do que falava. Morava numa chácara e desde manhãzinha cuidava das hortas e das bananeiras, que cresciam em cachos nas touceiras e que além de bananas forneciam pétalas duras, transformadas em barcos vermelhos pela criança. Pareciam envernizados. Às vezes colocavam dentro deles pequenas flores do mato, simulando passageiros, marujos. E apostavam corrida com seus barcos, na época das enchentes ou enxurradas.

Ela vendia as bananas acumuladas num quarto forrado de cimento, pegado à casa. Certamente pela ocupação, uma de suas grandes preocupações era o vento sul, que trazia ventania e chuvarada, arrancando planta, estragando a terra. A um marulhar mais violento da folhagem, ao gorgolejar mais alto do rio, levantava a cabeça, investigando o céu, o rosto fechado.

Amanhã vamos ter friagem e vento sul. O nordeste já está virando. Amanhã, crianças, cuidado com o pé na poça.

Gostava também da criação, galinhas e porcos. Dia de matança de porco era dia de festa, salvo pelos gritos lancinantes do animal.

Do serviço de dentro, cozinhar e limpar, não gostava. Deixava para as filhas mais velhas ou para as empregadas, garotas em geral negras, descendentes de escravos, que enxameavam nas casas pobres da beira-rio.

A uma neta que vivia sempre zanzando por perto ela ensinou a pilar o café colhido na chácara. Colocou tijolos no chão para lhe dar altura e seguiu com ela a mão rija do pilão, batendo, subindo e descendo, para lhe transmitir o ritmo do trabalho.

Também lhe ensinou o enxague correto das roupas, porque a menina enchia a bacia de anil.

Por que faz assim? Não presta atenção?

A menina custou a responder, encabulou.

Acho bonito.

Boniteza não põe mesa. Fica tudo sujo de azul.

Dizem que Thereza era calma e de bom gênio, mas essas avaliações não são nada confiáveis quando a pessoa em pauta não tem nenhuma carta na manga ou espaço de manobra.

Foram raras e salteadas as confidências, sempre impressionantes.

Disse que era fácil enlouquecer e que ela mesma tinha chegado perto disso em duas ou três ocasiões. A primeira, quando morreu um filho pequeno, de febres. Ela enrolou a criança no cobertor colorido e a embalou dias e noites,

até que desconfiaram e arrancaram a criança de seus braços, dando um fim nela. Depois, quando perdeu num curto espaço de tempo o marido, de um erro médico, a filha mais velha, por suicídio, sem nenhuma explicação, e um dos filhos, afogado. Disse que andava pela chácara fora de si, dia e noite, sem dormir nem comer, chorando e gritando, sem se desviar dos galhos, ferindo o corpo, penando. Depois ficou quieta lendo e relendo a carta que Vincenzo lhe escrevera de Belo Horizonte vinte dias antes da morte. Começava com “Saudações” no alto da página. E depois, “Caríssima Esposa”. Na letra bonita e muito desenhada, comunicava que ia se operar e que se Deus quisesse ia ficar livre “dessa moléstia”. Estava com um tumor na nuca. Informava o preço da operação. Enviava lembranças a todos. “Queira aceitar um abraço de seu esposo que lhe estima”.

Mas Deus não quis. Vincenzo morreu e ela tentava imaginar inutilmente o que estava fazendo enquanto ele escrevia aquela última carta.

Dias depois o atestado de óbito dizia “morte por diabetes-anthiax da nuca-acidose”. Não dava para entender quase nada. Aquelas palavras queriam dizer exatamente o quê? Ninguém explicou.

Passou a olhar muito uma foto no cemitério, vestindo luto fechado, a cabeça coberta por um véu, colocando flores no túmulo. Achava que tanto desespero não ia passar jamais. Mas passou, levado pelo tempo. Então ela tocou a vida, plantando, cuidando dos bichos.

Quebrou o silêncio um dia, quando uma jovem da família se separou do marido. E perguntou.

Mas por quê? Um homem tão bonito, tão preparado.

A moça atalhou. A gente não se amava mais.

A surpresa acendeu, violenta, os olhos castanhos. Não se conteve.

Então o amor é necessário? Houve um longo silêncio.

Talvez Thereza tivesse pensado em dizer à moça um dos ditados que mais gostava de repetir: quem é cativo não ama.

Mas não disse.

(Vilma Arêas. Conto “Thereza”, do livro *Vento sul*, publicado pela Cia. das Letras em 2011)

NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE OS PARTICIPANTES DA SÉRIE

ANNA MARIA MAIOLINO é uma artista multimídia. Gravadora, pintora, escultora e artista gráfica, nasceu em 1942 em Scalea, na Itália. Em 1954, mudou-se para Caracas, onde estudou na Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas entre 1958 e 1960, quando veio para o Brasil. Em 1961, estudaria xilogravura na Escola Nacional de Belas-Artes, e com o gravador Adir Botelho, frequentando ainda o ateliê de Ivan Serpa (1923–1973), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). Em 1967, participou da “Nova objetividade brasileira”. Suas gravuras e objetos nesse momento tematizam, sobretudo, o cotidiano e a condição feminina. Entre 1968 e 1971, estudaria no Pratt Graphic Center, em Nova York, quando o desenho se tornaria uma das dimensões essenciais de seu método artístico (cf. *Mapas mentais*, de 1971, e os *Buracos negros*, de 1974) e foi abordado na mostra “A life line/Vida afora”, realizada em 2002. Passaria a trabalhar, ao longo dos anos 1970–1980, com diversas mídias, dedicando-se, então, também à poesia experimental, à fotografia, aos vídeos e filmes super-8, como *In-out (antropofagia)* de 1973–1974, e às instalações, como *Feijão e arroz* (1979) e *Entrevistas* (1981). E, no fim da década de 1970, se voltaria para a performance, como em *Mitos vadios* (1978), realizada num terreno baldio da Rua Augusta, em São Paulo. Nos anos 1980, começaria a usar argila, material que se tornaria fundamental numa obra preocupada em sublinhar a materialidade intensa, o caráter manual da atividade artística. Exemplares, desse ponto de vista, seriam instalações como *Muitos* (1995) e *São estes* (1998), assim como a instalação *Here & there (Aqui e ali)*, apresentada na 13ª Documenta de Kassel, em 2012.

SILVIANO SANTIAGO, professor, crítico de cultura, escritor, tradutor e pesquisador, nasceu em 1936, em Formiga, MG. Formado em letras neolatinas e doutor em letras pela Sorbonne, com estudo sobre o manuscrito de *Moedeiros falsos*, de André Gide, iniciaria sua carreira universitária nos EUA, lecionando na Universidade do Novo México, em Albuquerque, entre os anos 1962 e 1964, e em seguida em Rutgers, Buffalo e Indiana. Transferiu-se, em seguida para a PUC-Rio e hoje é professor emérito da Universidade Federal Fluminense. Por três vezes recebeu o Prêmio Jabuti. E, pelo conjunto de sua obra, recebeu o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, e o Prêmio José Donoso, do Chile. Como ensaísta, é autor, entre outros livros, de *Uma literatura nos trópicos* (1978), *Vale quanto pesa; ensaios sobre questões político-culturais* (1982), *Nas malhas da letra* (1989), *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural* (2004), *As raízes e o labirinto da América Latina* (2006), *Genealogia da ferocidade* (2017). Como poeta, publicou *Salto* (1970), *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* (1978), *Cheiro forte* (1995). E como escritor de ficção, publicou, entre outras obras, *Em liberdade* (1981), *Stella Manhattan* (1985), *Viagem ao México* (1993), *O falso mentiroso* (2004), *Keith Jarrett no Blue Note* (1996), *Rosas roubadas* (2015), *Machado* (2016).

ANA CAROLINA Teixeira Soares nasceu em 1949, na cidade de São Paulo. Graduada pelo Departamento de Fisioterapia da Universidade de São Paulo, com especialização em paralisia cerebral. Com breve passagem pela Faculdade de Ciências Sociais, Ana Carolina se formaria em cinema na Escola Superior de Cinema São Luiz, onde teve como professores Paulo Emílio Sales Gomes, Jean-Claude Bernardet, Ruy Ohtake, Flávio Motta, entre outros. Em 1968, iniciaria a carreira em cinema, trabalhando como continuísta de Walter Hugo Khouri no filme *As amorosas*, e escrevendo o roteiro e dirigindo, com Paulo Rufino, o filme *Lavra-dor*. Prosseguiria, em seguida, trabalhando no campo do documentário, durante a década de 1970, realizando *Indústria* (1968), *Monteiro Lobato* (1969, codirigido com Geraldo Sarno), *A fiandeira* (1970), *Guerra do Paraguai* (1970), *Nelson Pereira dos Santos saúda o povo e pede passagem* (1970), *Pantanal do Mato Grosso* (1971), *Três desenhos* (1971), o média-metragem *Anatomia do espectador* (1978), e o episódio documental “O sonho não acabou”, parte do longa *Salada paulista* (1983), filme em cinco partes, cujos outros diretores eram Roberto Santos, Maurice Capovilla, Guga de Oliveira e João Callegari. Criou, ao lado dos cineastas Jorge Durán e Murilo Salles, a produtora Crystal Cinematográfica, em 1974, o mesmo ano em que dirigiria o documentário longa-metragem *Getúlio Vargas*. E dirigiu a trilogia composta por *Mar de rosas* (1978), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987), a que se seguiriam os filmes *Amélia* (1998), *Gregório de Matos* (2003) e *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014).

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, PB, 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, no ateliê 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. Desde 1968 e ao longo dos anos 1970, já radicado na Europa, a figuração e as cores da década anterior se reduziram com frequência ao preto e branco, aos pontos, linhas, a um uso cuidadoso de inscrições verbais e a uma intensa economia formal. Nesse período, se dedicaria, sobretudo, a investigações sistemáticas sobre a construção da imagem e sobre o sistema da arte, o que teria na série *The illustration of art* manifestação particularmente exemplar. Em seguida, depois de viagem ao Nepal, em 1977, suas pesquisas se voltariam para as técnicas artesanais de produção de papel, para os processos de coloração vegetal, 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 que singularizariam o seu trabalho nas últimas décadas do século XX.

ANGELO VENOSA, artista plástico nascido em 1954 em São Paulo, graduou-se em desenho industrial pela Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, onde se radicaria em 1974. Nos anos 1980, assistiria, ainda, a cursos livres na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Em 2007, defenderia a dissertação de mestrado *Da opacidade*, na pós-graduação da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em que expõe uma poética da opacidade, por meio da qual é possível discutir, igualmente, o seu projeto artístico. Quanto à sua trajetória, iniciada nos anos 1980, depois de um trabalho inicial no campo da pintura, seria voltada fundamentalmente para a escultura. As obras tridimensionais da sua primeira década de atividade se caracterizariam, sobretudo, pela tensão entre natural e industrial, sublinhada pelo emprego de materiais como a madeira, ligados a borracha, fibra de vidro, tecido. Nos anos 1990, seus materiais preferenciais passariam a ser o mármore, a cera, o chumbo e os dentes de animais, produzindo, com eles, um conjunto expressivo de esculturas que mimetizariam sistematicamente estruturas ósseas. Em fins do século XX, operaria com processos de intrasserialização que resultariam em obras-em-camadas, fatiadas internamente, empregando, para isso, com frequência, sequências de lâminas de vidro. Ao longo dos anos, se intensificaria também a produção de obras públicas, como as que se encontram nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; no Jardim do Ibirapuera, junto do Museu de Arte Moderna de São Paulo; no Jardim da Luz, próximo ao edifício da Pinacoteca de São Paulo; na orla do Leme, no Rio de Janeiro; em Santana do Livramento, no Rio Grande do Sul; no Parque José Ermírio de Moraes, em Curitiba; e no Museu do Açude, no Rio de Janeiro. A trajetória do artista incluiria obras apresentadas na Bienal de São Paulo (1987), na exposição “Arte brasileira do século XX” (1987, Musée d’Art Moderne de La Ville de Paris), na Bienal de Veneza (1993) e na Bienal do Mercosul (2005), além de exposição individual em comemoração aos trinta anos de carreira, realizada, em 2012, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

BERNARDO CARVALHO, escritor, jornalista e tradutor, nascido no Rio de Janeiro em 1960. Graduado em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1983, e com mestrado em cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Na imprensa, sua trajetória profissional, iniciada nos anos 1980 na revista *IstoÉ*, se concentraria no campo do jornalismo cultural, desde 1986 na *Folha de S. Paulo*, onde foi editor do suplemento *Folhetim*, correspondente internacional em Paris e em Nova York, e colunista da *Ilustrada* e do suplemento *Ilustríssima*. Na ficção, sua estreia se deu com a coletânea de contos *Aberração*, publicada em 1993. A ela 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). Traduziu, entre outras obras, *Ninguém nada nunca*, de Juan José Saer; *A arte e a maneira de abordar seu chefe para pedir um aumento*, de Georges

Perec; *Na praia*, de Ian McEwan; *Um antropólogo em Marte*, de Oliver Sacks; *O gato preto*, de Edgar Allan Poe, entre outras obras.

ARJAN MARTINS, artista plástico nascido no Rio de Janeiro em 1960, cuja formação foi realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, entre 1990 e 2005, tendo como professores Elizabeth Jobim, Paulo Sergio Duarte, Fernando Cocchiarale, Charles Watson, João Magalhães, Viviane Matesco e João Carlos Goldberg. Tem trabalhado, em sua obra gráfica e pictórica, com materiais e em superfícies diversas, usando tanto madeira, papel e tela quanto explorando diretamente o espaço urbano, e pintando em ruas e muros. Entre esses trabalhos realizados no espaço público, há, em Santa Teresa, os dois murais pintados por ele, com a representação de mulheres nuas em movimento, nos quais dialoga diretamente com as *Três graças*, de Peter Paul Rubens. Entre as exposições individuais de Arjan, estão “Américas”, com curadoria de Paulo Sergio Duarte, realizada no MAM-Rio em 2014, onde ele apresentou 16 pinturas (em telas de grande formato), duas delas em madeira, e 14 desenhos; “Arjan Martins: desenhos”, no Museu da República (Rio de Janeiro, 2002), “Urbes”, no Sesc Madureira (Rio de Janeiro, 2009), “Et cetera”, na Galeria A Gentil Carioca (Rio de Janeiro, 2016), além de mostras na Galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea (Rio de Janeiro, 2009), na Galeria 90 (Rio de Janeiro, 2006) e no Museu Afro-Brasileiro (São Paulo, 2006). Entre as coletivas, estão: “Novas aquisições”, no Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro, 2010), “Abre alas”, na Galeria A Gentil Carioca (Rio de Janeiro, 2009), “Haiti sculpture” (Porto Príncipe, Haiti, 2007), Bienal de Dakar 2006 (Dakar, Senegal, 2006), “Arte brasileira hoje”, no Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro, 2005), além da participação em “Do Valongo à favela”, exposição apresentada no MAR (Museu de Arte do Rio) em 2014. Em 2010, foi convidado para integrar o projeto The Drawing Center’s Viewing Program (Nova York, EUA), em 2007 foi contemplado com uma bolsa viagem do Instituto Goethe (Alemanha) e em 2005 ganhou o Prêmio Projéteis de Arte Contemporânea, Funarte, Rio de Janeiro. Teve ainda cinco indicações para o Prêmio Pipa, em 2010, 2011, 2014, 2016 e 2017.

LÚCIA MURAT, cineasta, nascida no Rio de Janeiro em 1948, e militante, durante a ditadura civil-militar brasileira, da Dissidência Estudantil da Guanabara (posteriormente, Movimento Revolucionário 8 de Outubro, MR-8). Presa entre 1971 e 1974, período durante o qual seria torturada repetidamente, o que foi relatado por ela em depoimento à Comissão da Verdade, ao se dedicar ao cinema nos anos 1980, focaria diretamente, em alguns de seus filmes, o Brasil dos anos de chumbo, como em *Que bom te ver viva* (1989), *Quase dois irmãos* (2004) e *A memória que me contam* (2013), inspirado na vida de outra militante, Vera Sílvia Magalhães. A filmografia de Lúcia Murat inclui, ainda, *Praça Paris* (2017), *Em três atos* (2015), *A nação que não esperou por Deus* (2015), dirigido em parceria com Rodrigo Hinrichsen, *Uma longa*

viagem (2011), *Maré, nossa história de amor* (2007), *Olhar estrangeiro* (2006), *Brava gente brasileira* (2000), *Doces poderes* (1997), o segmento “Daisy das almas deste mundo” em *Oswaldianas* (1992), e o curta-metragem *O pequeno exército louco* (1984).

CARLOS 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 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, definindo, desde a década de 1980, um método artístico marcado pela impressão de vestígios, e intensificando a experimentação material em suas pinturas e monotipias, trabalhando em superfícies diversas e utilizando pigmentos naturais, minérios, cores terrosas, texturas de pedras ou folhas, de que é exemplar a série de lenços impressos com vestígios de lugares por onde passou – Índia, Capadócia, Cazaquistão, Londres, Pantanal, São Miguel das Missões, Salvador – exibida em 2014 na exposição “Sudários”, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Recentemente trabalhou também com asfalto sobre placas de MDF (fibra de madeira de média densidade), numa série de desenhos convertidos, segundo o artista, em “tatuagens”. E com esculturas, como as do projeto “Liberdade” (2011), realizadas a partir de fotografias e de um conjunto de portas de celas recolhidas por ele nos escombros do Complexo Penitenciário da Rua Frei Caneca, no Rio de Janeiro.

FRANCISCO SOARES ALVIM NETO (Chico Alvim) nasceu em 1938, em Araxá, MG, e cresceria entre o Rio de Janeiro e Belo Horizonte, até se fixar, em 1953, no Rio, onde cursou a Faculdade de Direito, interrompendo, no entanto, o curso, e optando pela carreira diplomática, iniciada em 1965. Começaria a escrever poesia ainda adolescente, sob a influência da irmã, a poeta Maria Ângela Alvim, publicando o primeiro livro de poemas, *Sol dos cegos*, em 1968. Em 1974, lançaria *Passatempo* na Coleção Frenesi, marco da “poesia marginal” brasileira, obra na qual se afirma a importância da oralidade em sua dicção poética e do caráter coral numa obra pausada pelo uso crítico de falas e fatos mínimos, propositadamente triviais, que o poeta procura, no entanto, ao recortá-los, tornar mais audíveis e apreensíveis no âmbito de complexa rede de significações histórico-sociais. Até o início dos anos 1980, Chico Alvim continuaria publicando seus livros em edições artesanais – como *Dia sim, dia não* (1978), em coautoria com o poeta Eudoro Augusto; *Festa e Lago, montanha*, os dois últimos de 1981. Ao longo de sua trajetória, teria a obra reunida, em 1981, pela Editora Brasiliense; em 1988, na Coleção Claro Enigma, coordenada por Augusto Massi na Editora Duas Cidades; e em 2001, na Coleção Ás de Colete, das Editoras 7Letras e Cosac Naify, organizada por Massi e Carlito Azevedo. Em 2000, publicaria *Elefante*, e em 2011, *O metro nenhum*, ambos pela Editora Cia. das Letras.

IOLE DE FREITAS, escultora, gravadora, artista multimídia, nascida em Belo Horizonte, MG, em 1945. Estudou design na Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, trabalhando, nos anos 1970, em Milão, como designer, na Olivetti, sob a supervisão do arquiteto Hans von Klier. Sua aproximação da prática artística teve a mediação da dança, e se iniciaria, na mesma década, em trabalhos voltados para experiências de representação do corpo, tendo como *medium* a fotografia ou os filmes super-8. Em seguida, passou a realizar, nos anos 1980, trabalhos tridimensionais, também voltados para as relações entre corpo e espaço, corpo e movimento, de que são exemplares os *Aramões*, estruturas compostas de fios, tubos, serras, tecidos. Durante os anos 1990, se intensificaria o diálogo com o campo da arquitetura, e com o espaço real em que se insere a obra, peças de extrema leveza, feitas, sobretudo, com materiais semitransparentes ou vazados. Iole atua também como professora na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. E tem realizado, nas últimas décadas, esculturas de grandes dimensões, em geral ligadas a locais específicos, como a Capela do Morumbi, em São Paulo, e o Galpão Embra, em Belo Horizonte. Participou, entre outras mostras internacionais, da 9ª Bienal de Paris, da 15ª Bienal de São Paulo, da 5ª Bienal do Mercosul e da Documenta 12, em Kassel, na Alemanha. Encontram-se trabalhos seus nos acervos do Museu de Arte Contemporânea e do Museu de Arte Moderna, de São Paulo; no Museu de Arte Contemporânea de Niterói; no Museu de Belas-Artes e no Museu do Açude, no Rio de Janeiro; no Museo de Bellas Artes de La Coruña, na Espanha; no Bronx Museum, em Nova York (EUA); na Winnipeg Art Gallery (no Canadá); e na Daros Foundation (na Suíça).

MODESTO CARONE NETO, escritor, ensaísta, professor e tradutor paulista, nascido em 1937 em Sorocaba, SP. Formado em direito pela Universidade de São Paulo, com doutorado em letras anglo-germânicas na mesma instituição, atuou como professor de língua e cultura brasileira na Universidade de Viena, como professor do Instituto de Letras da Universidade Estadual de Campinas e do Departamento de Teoria Literária da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo. Autor, como ensaísta, de *Metáfora e montagem, A poética do silêncio e Lição de Kafka*, Modesto se dedicaria, desde 1983, à tradução da obra de Kafka, sendo o responsável pelas versões brasileiras de *Um artista da fome, A construção, A metamorfose, O veredicto, Na colônia penal, Carta ao pai, O processo, Um médico rural, Contemplação, O fogueiro, O castelo e Narrativas do espólio* (1914–1924). Como ficcionista, sua obra é marcada por extraordinária e invulgar capacidade de adensamento e concisão, e pelo emprego crítico das mudanças de escala e do trabalho com pequenos blocos narrativos, de que são exemplares os seus quatro livros: *As marcas do real* (1979), *Aos pés de Matilda* (1980), *Dias melhores* (1984) e a novela *Resumo de Ana* (1998). Em 2007, reuniria, em *Por trás dos vidros*, parte dos contos já publicados, aos quais acrescentaria textos ainda inéditos em livro.

JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA, dramaturgo, ator e diretor teatral, nascido em Araraquara, SP, em 1937, é 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*. Entre outros espetáculos, o grupo montou *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967; *Galileu Galileu*, de Bertolt Brecht, e *Roda viva*, de Chico Buarque, em 1968; *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht, em 1969; *Gracias Señor* (criação coletiva) e *As três irmãs*, de Tchekhov, em 1972. Após ser 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 Hirsch, 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 tecnobárbaro”, *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; e em 2017 a retomada de *O rei da vela*, entre outras montagens.

LIA RODRIGUES nasceu em 1956 em São Paulo, onde fez a sua formação em balé clássico na Escola de Bailados com a professora Nice Leite. Coursou também a faculdade de história na Universidade de São Paulo, mas abandonou a graduação seis meses antes de concluir o curso. Participou, em fins dos anos 1970, da criação do Grupo Andança. Em 1977, viaja para a Europa, tendo como projeto trabalhar com Pina Bausch e com a Companhia Tanztheater Wuppertal, na Alemanha. Ficaria, no entanto, na França, onde, entre 1980 e 1982, participou da companhia de Maguy Marin, tendo atuado na criação e nas apresentações do espetáculo *May B.* (1981), inspirado em Samuel Beckett. Voltaria ao Brasil em 1983, realizando, a princípio, coreografias para espetáculos teatrais e criando, em 1990, a Lia Rodrigues Companhia de Danças, cujo primeiro espetáculo seria *Gineceu* (1991), reflexão sobre o universo feminino, de cuja primeira versão participaria como intérprete ao lado de Paula Nestorov e Jacqueline Mota. Em 2003, a companhia foi convidada pela crítica Silvia Soter a colaborar com a Redes de Desenvolvimento da Maré, no Morro do Timbau, para onde transferiria suas atividades, além de realizar oficinas para a comunidade e criar acervo videográfico e bibliográfico. Foi

nesse novo espaço de criação que Lia Rodrigues e sua companhia realizariam, entre outros trabalhos, *Aqueles difíceis de agradar*, *Encarnado*, *Hymnen*, *Pororoca*, *Piracema*, *Pindorama*, *Para que o céu não caia*. Em 2007, a companhia, em parceria com a Redes da Maré, criou, na comunidade de Nova Holanda, o Centro de Artes da Maré, espaço interartístico de formação e produção cultural.

MARIO NOVELLO, um dos mais importantes cosmólogos contemporâneos, nasceu no Rio de Janeiro em 1942. Coube a ele elaborar, em 1979, o primeiro modelo cosmológico com solução analítica que possui *bouncing* [*ricochete*], isto é, nesse modelo o universo possui uma fase anterior de colapso, em que o volume total do espaço diminuiu com o tempo, atingindo um valor mínimo e depois passando a se expandir. Pesquisador do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, coordenador do Instituto de Cosmologia, Relatividade e Astrofísica, criado por ele em 2003, depois de ter criado, em 1976, o Grupo de Cosmologia e Gravitação no CBPF, responsável pelo início do estudo sistemático da Cosmologia no Brasil. Mestre em física pelo Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, sob a orientação do professor José Leite Lopes, e doutor em física pela Universidade de Genebra, na Suíça, sob a orientação do professor J. M. Jauch, Novello receberia, em 2004, o título de doutor *honoris causa* da Universidade de Lyon, na França, por seus estudos sobre a origem do universo, e em 2012 o título de professor emérito do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas por sua atuação como cientista e formador de pesquisadores durante os quarenta anos em que trabalhou como pesquisador na instituição. É autor, entre outros estudos, de *O que é cosmologia?*, *Eletrodinâmica não linear*, *Exercícios de cosmologia*, *Do big bang ao universo eterno*, *Os jogos da natureza*, *Máquina do tempo: um olhar científico*, *Os cientistas da minha formação*.

PAULO MENDES DA ROCHA, arquiteto e urbanista brasileiro, nasceu em Vitória, ES, em 1928, cujo trabalho está marcado simultaneamente pela ousadia construtiva, por uma estética transformadora e por forte preocupação humanista e social. Formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, de São Paulo, em 1954, e ligado à assim chamada “escola paulista” da arquitetura brasileira, grupo de arquitetos modernos voltados para uma arquitetura “crua, limpa, clara e socialmente responsável”, que teria entre seus expoentes Vilanova Artigas e Paulo Mendes. Ambos lecionaram na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e, em 1969, foram afastados pela ditadura civil-militar, sendo reintegrados à universidade apenas em 1980. Mendes da Rocha seguiria lecionando, então, até sua aposentadoria em 1999. Entre seus projetos, destacam-se os do Pavilhão Oficial do Brasil na Expo 70, em Osaka, no Japão; do Museu e Teatro Cais das Artes (Vitória, ES); do Museu Brasileiro da Escultura – MuBE (SP); da reforma da Pinacoteca do Estado de São Paulo; do Museu da Língua Portuguesa (SP) [*ao lado do filho Pedro*]; do

novo Museu dos Coches, em Lisboa (Portugal); do Sesc 24 de Maio (SP); da Casa Gerber, em Angra dos Reis; da Capela de Nossa Senhora da Conceição (Recife); da Escola Parque do Conhecimento (Santo André, SP); do Museu das Minas e do Metal (Belo Horizonte); da loja Casamatrix (SP); do Museu de Arte Moderna de Santos (SP). Recebeu, entre outros, o Prêmio Mies van der Rohe de Arquitetura Latino-Americana em 2000; o Prêmio Pritzker (“o Nobel da Arquitetura”), em 2006; o Leão de Ouro da Bienal de Veneza de 2016; o Imperiale Praemium (Prêmio Mundial de Cultura em Memória de Sua Alteza Imperial o Príncipe Takamatsu do Japão), também em 2016; e a Medalha de Ouro Real de 2017 do Royal Institute of British Architects (Riba).

ROSÂNGELA RENNÓ, artista intermídia e fotógrafa nascida em Belo Horizonte, MG, em 1962. Formada em arquitetura pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais e em artes plásticas pela Escola Guignard, em Belo Horizonte, com doutorado em artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, iniciaria sua trajetória artística na década de 1980, realizando sua primeira exposição em 1985, quando exibiu um trabalho misturando desenho e fotografia intitulado *Hora do Ângelus*. Realizaria, em seguida, em 1988, as séries *Conto de bruxas*, na qual interfere em ilustrações de histórias infantis, e *Pequena ecologia da imagem*, na qual adotaria procedimento que se tornaria metódico em seu trabalho – a apropriação de fotografias de autores anônimos, procedimentos (apropriação e interferência) que seriam essenciais a toda a sua trajetória. Como na mostra “Anticinema – veleidades fotográficas”, realizada em 1989 no Centro de Arte e Corpo de Belo Horizonte, na qual retrabalharia fotogramas cinematográficos compilados em arquivos diversos. Entre 1992 e 2003 se dedicaria, entre outros trabalhos, ao projeto Arquivo Universal, ao longo do qual criou um banco de dados contendo trechos de textos jornalísticos com referências a imagens ausentes. Trabalharia, ao mesmo tempo, com fotografias obtidas em arquivos públicos e privados, como as imagens de presos do extinto Departamento de Medicina e Criminologia, pertencentes ao Museu Penitenciário Paulista, que integrariam as séries *Cicatriz*, de 1996, e *Vulgo*, de 1998; ou como os álbuns fotográficos de anônimos, presentes na série *Bibliotheca* (2002). Ou, pensando em trabalhos mais recentes, como os quatro negativos em preto e branco encontrados em dois países diferentes, que serviriam de eixo à série *Insólidos*, de 2014; ou como as várias coleções de diapositivos adquiridos em diversos mercados de pulgas e feiras de artigos de segunda mão, que são objeto de projeção múltipla e simultânea por quatro projetores Kodak Carousel, em “Imagem de sobrevivência”, de 2015. Entre outras exposições internacionais, Rosângela Rennó participou da Bienal de São Paulo (da 24ª em 1994, e da 29ª em 2010); de duas edições da Bienal de Artes do Mercosul (a 1ª em 1997 e a 7ª em 2009), da 50ª Bienal de Veneza (1993), da 6ª Bienal de Havana (1997), do Festival d’Automne em Paris (2005), da Feria Arco Internacional de Madri (2005).

SÉRGIO SANT'ANNA, escritor carioca nascido em 1941, com obra desdobrada em contos, romances, poemas, roteiros e adaptações teatrais, mas marcada por uma preferência declarada pela forma breve (e pouco obediente às delimitações genéricas) e por um constante compromisso com a experimentação narrativa e com o diálogo interartístico. Graduado pela Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais, cursaria, em seguida, pós-graduação, entre 1967 e 1968, no Instituto de Ciências Políticas da Universidade de Paris, iniciando sua trajetória literária em 1969, com *O sobrevivente*, coletânea de contos que o levaria a receber um convite para participar do International Writing Program da Universidade de Iowa, nos Estados Unidos. O seu segundo livro, *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*, uma nova coletânea de contos em que se fariam presentes simultaneamente a experiência política brasileira imediata e uma intensa investigação formal, seria publicado apenas em 1973. Estabelecendo-se de novo no Rio de Janeiro, trabalharia como professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro entre 1977 e 1990. Entre seus livros estão, ainda, *Confissões de Ralfo* (1975), *Simulacros* (1977), *Circo* (1980), *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), *Junk-box* (1984), *A tragédia brasileira* (1987), *A senhorita Simpson* (1989), *Uma breve história do espírito* (1991), *O monstro* (1994), *Um crime delicado* (1997), *O voo da madrugada* (2003), *O livro de Praga* (2011), *O homem-mulher* (2014), *O conto zero e outras histórias* (2016), *Anjo noturno* (2017).

NUNO RAMOS nasceu em São Paulo em 1960. É artista plástico, compositor, cineasta e escritor. Coursou filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, de 1978 a 1982. Começou a pintar em 1984, período em que participou, ao lado dos artistas Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade, Carlito Carvalhosa e Fábio Miguez, da criação do ateliê Casa 7, local de troca de experiências que cumpriria papel fundamental num processo de formação marcado pela pintura em escala expansiva, pela multiplicidade cromática, pela passagem do plano para o volume. Em 1987, Nuno exibiria suas primeiras obras tridimensionais e nos anos 1990 criaria as primeiras instalações. É de 1992 a instalação *111*, na qual tematiza o massacre de 111 detentos no Carandiru (Casa de Detenção de São Paulo), ocorrido naquele ano. A essa se seguiriam, entre outras instalações, *Morte das casas* (2004), *Monólogo para um cachorro morto* (2008), *Mar morto* (2009), *Fruto estranho* (2010), *Globo da morte de tudo* (2012), *O direito à preguiça* (2016). Entre suas obras ao ar livre, nas quais o lugar e seus elementos — mar, pedra, solo — são parte essencial do trabalho, estão *Marémobília*, *Marécaixão* e *Minuano* (2000), *Dois irmãos* (2003). Como cineasta, entre outros filmes, roteirizou e codirigiu, com Eduardo Clima e Gustavo Moura, *Iluminai os terreiros* (2006). Uma década depois do início de sua trajetória como artista plástico, publicou, em 1993, seu primeiro livro, *Cujo*, conjunto de fragmentos estreitamente ligados à experiência do ateliê, à observação da matéria, das mudanças físicas dos materiais. Em seguida, publicaria *O pão do corvo* (2001), *Ensaio*

geral (2007), *Ó* (2008), *O mau vidraceiro* (2010), *Junco* (2011), *Sermões* (2015), *Adeus, cavalo* (2017), obra literária na qual o escritor definiria, certa vez, a presença de uma bifurcação estrutural, de “duas vozes”, “dois veios”, um deles marcado pela “procura de conexão com a matéria”, com o “mundo físico”, e o outro, pela necessidade “de contar coisas, de narrar algo”.

VILMA ARÊAS nasceu em Campos, RJ, em 1936. Com graduação em letras anglo-germânicas pela Universidade do Brasil (1958), mestrado em letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1972), livre-docência pela Universidade Federal Fluminense (1977), doutorado em letras pela Universidade de São Paulo (1984), e pós-doutorado em literatura brasileira pela Universidade Estadual de Campinas (1985), é escritora, ensaísta e professora titular (aposentada) de literatura brasileira e portuguesa da Unicamp. Foi também professora de literatura portuguesa da PUC-Rio e da UFF (Universidade Federal Fluminense). Como ensaísta, publicou *A cicatriz e o verbo – o romance de Augusto Abelaira* (1976), *Na tapera de Santa Cruz* (1987), *Iniciação à comédia* (1990), *Clarice Lispector: com a ponta dos dedos* (2005), livro pelo qual receberia o prêmio da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). Como ficcionista, publicou *Partidas* (1976), *Aos trancos e relâmpagos* (1988), *A terceira perna* (1992), *Trouxa frouxa* (2000) e *Vento sul* (2011). Traduziu, com Francisco A. Guimarães, *O método Albertine*, de Anne Carson, publicado em 2017 pelas Edições Jabuticaba.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos aos entrevistadores que participaram dos depoimentos da série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos reunidos neste primeiro volume: Ana Cristina Chiara (professora de literatura brasileira do Instituto de Letras/Uerj), Ana Maria Bulhões (professora do Departamento de Teoria do Teatro/Unirio), Ângela Melim (poeta e tradutora), Arnaldo Bloch (jornalista e escritor), Augusto Massi (poeta e professor do IFLCH/USP), Beatriz Resende (professora da Faculdade de Letras e pesquisadora do PACC-ECO/UFRJ), Bia Lessa (diretora de teatro e cinema), Bruno Siniscalchi (diretor de teatro), Cadu (artista plástico e professor do Departamento de Artes e Design/PUC-Rio e do Instituto de Artes/Uerj), Camila Amado (atriz), Carlito Azevedo (poeta e editor), Carlos Tomei (professor do Departamento de Matemática/PUC-Rio), Célia Pedrosa (professora do Departamento de Ciências da Linguagem/UFF), Cláudia Saldanha (diretora do Paço Imperial do Rio de Janeiro), Cleusa Maria (jornalista e escritora), Cristiane Costa (professora da ECO/UFRJ), Cristina Aché (atriz e produtora de cinema), Cristina Pereira (atriz), Daniel Feingold (artista plástico), Denise Solot (professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo/PUC-Rio), Elizabeth Jobim (artista plástica), Fátima Saadi (pesquisadora, tradutora e dramaturga), Fernando Cocchiarale (crítico de artes plásticas e curador do MAM/RJ), Fernando Codeço (artista visual e doutorando em teoria do teatro/Unirio), Florencia Garramuño (professora da Universidade de San Andrés/Buenos Aires), Franklin Alves Dassie (professor na Faculdade de Letras/UFF), Glória Ferreira (crítica de artes e professora da EBA/UFRJ), Heitor Ferraz (poeta e professor na Faculdade Cásper Líbero/SP), Iole de Freitas (escultora, gravadora e artista multimídia), Italo Moriconi (professor de literatura brasileira do Instituto de Letras/Uerj), João Carlos Rodrigues (escritor, jornalista, pesquisador e roteirista), João Masao Kamita (professor da Pós-Graduação em História Social da Cultura e do Departamento de Arquitetura e Urbanismo/PUC-Rio), José Almino (escritor e pesquisador do Setor Ruiano/FCRB), José Carlos Avellar [1936–2016] (crítico e pesquisador de cinema), José da Costa (professor do Departamento de Teoria do Teatro/Unirio), Karl Eric Schøllhammer (professor do Departamento de Letras/PUC-Rio), Lu Menezes (poeta), Lucas Ferraço (doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade/PUC-Rio), Lúcia Coelho [1935–2014] (diretora de teatro e educadora), Luísa Duarte (crítica de arte e curadora independente), Luiz Alberto Oliveira (físico/CBPF e curador do Museu do Amanhã), Luiz Camillo Osorio (crítico de arte e professor de filosofia/PUC-Rio), Madalena Vaz Pinto (professora de literatura portuguesa/Uerj), Marcelo Augusto Pinto Teixeira (ensaísta e professor da Faculdade Hélio Alonso), Márcia Rubin (coreógrafa, bailarina/Márcia Rubin Cia. de Dança), Márcio Doctors (crítico de arte e curador/Fundação Eva Klabin), Maria Borba (física, artista, doutoranda em Literatura e Cultura Contemporânea/PUC-Rio), Maria Consuelo da Cunha Campos [1947–2009] (professora de literatura brasileira do Instituto de Letras/Uerj), Marília Garcia (poeta, tradutora e professora do ISE Vera Cruz), Marília Rothier Cardoso (professora do Departamento de Letras/PUC-Rio), Marília Soares Martins (professora do Departamento de Comunicação Social/PUC-Rio), Marina Martins (bailarina, coreógrafa e professora de dança/UFRJ), Marta Mestre (curadora de artes plásticas), Maurício Dias (artista plástico), Mayara Yamada (*performer* e graduanda em teoria do teatro/Unirio), Milton Machado (artista plástico e professor EBA/UFRJ), Moacir Chaves (diretor de teatro e professor do Departamento de Direção Teatral/Unirio), Natalia Brizuela (professora da Universidade de Berkeley/EUA), Otávio Leonídio (professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo/PUC-Rio), Patrícia Canetti (artista digital e criadora do Canal Contemporâneo), Paulo Reis [1961–2011] (curador de artes plásticas), Paulo Sergio Duarte (crítico de arte, curador e professor do Cesap/Cândido Mendes), Paulo Venancio (crítico de arte, curador e professor EBA/UFRJ), Raul Mourão (artista plástico), Regina Lúcia de Faria (professora do Departamento de Letras e Ciências Sociais/UFRJ), Roberto Conduru (professor do Instituto de Artes/Uerj), Roberto Pereira [1965–2009] (professor e crítico de dança), Ronald Polito (poeta e pesquisador independente), Ronaldo Brito (crítico de arte, poeta e professor do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura/PUC-Rio), Santuza Cambraia Neves [1953–2012] (professora do Departamento de Ciências Sociais/PUC-Rio), Sérgio Almeida (professor da Escola de Cinema Darcy Ribeiro), Sérgio Mota (professor do Departamento de Comunicação Social/PUC-Rio), Sérgio Sant'Anna (escritor), Sérgio Verástegui (artista plástico), Sônia Salzstein (professora do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP), Susana Schild (crítica de cinema e roteirista), Tânia

Queiroz (professora de artes na Seeduc e coordenadora da Escola Sem Sítio), Tatiana Roque (professora do Instituto de Matemática/UFRJ), Tomás Ribas (artista plástico, iluminador e cenógrafo), Vanda Klabin (curadora de artes plásticas), Vanessa Teixeira de Oliveira (professora do Departamento de Teoria do Teatro/Unirio), Vera Lins (professora do Departamento de Ciência da Literatura/UFRJ), Viviane Matesco (professora do IACS/UFF), Walter Carvalho (fotógrafo e cineasta).