CULTURA BRASILEIRA HOJE

DIÁLOGOS

Presidente da República
Michel Temer

Ministro da Cultura
Sérgio Sá Leitão

Fundação Casa de Rui Barbosa

Presidente
Marta de Senna

Diretor Executivo
Marcelo Viana

Diretor do Centro de Pesquisa
Antonio Herculano Lopes

Chefe do Setor de Filologia
Flora Süssekind

Chefe do Setor de Editoração
Benjamin Albagli Neto

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

Edição de texto: Flora Süssekind e Marília Soares Martins

Entrevistas suplementares: Marília Soares Martins

Preparação e revisão de texto: Rachel Valença e Rosalina Gouveia

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

Pesquisa iconográfica: Flora Süssekind, Marília Soares Martins 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 Süssekind e Tânia Dias. – Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.
3 v.
1 e-book em formato pdf (660 p.)

ISBN 978-85-7004-389-4 (v. 2)

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

CDD 306.0981

Letícia Krauss Provenzano
CRB-7/6334

CULTURA BRASILEIRA HOJE

DIÁLOGOS

Organização **Flora Süssekind e Tânia Dias**

Fundação **Casa de Rui Barbosa**

2

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

NOTA PRÉVIA (volume 2)

Um projeto de longa duração, como a série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos, realizada na Fundação Casa de Rui Barbosa, contém inevitavelmente o rastro de uma história institucional mais ampla, a memória de políticas culturais que o tornaram possível e, é claro, a intervenção pessoal daqueles que o idealizaram e levaram adiante. Envolve igualmente muita gente, não apenas o grupo de entrevistados, escritores, artistas, cineastas e intelectuais de diferente formação e de várias gerações e regiões do país, mas também seus entrevistadores, além dos pesquisadores, funcionários e bolsistas ligados ao projeto, que têm nessa dimensão coletiva expansiva um de seus elementos fundamentais de estruturação e transformação.

Se na nota introdutória ao primeiro volume de depoimentos sublinhamos o que nos levou a idealizá-los sob a forma de um projeto sistemático de diálogo entre pesquisa e produção contemporânea, e assinalamos as características estruturais da série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos, na nota ao segundo volume, vamos nos deter brevemente no contexto institucional que possibilitou a sua realização, a transcrição e a edição dos encontros, assim como a sua publicação em livro.

A primeira fase do projeto se iniciou, durante o primeiro mandato de Luiz Inácio Lula da Silva como presidente da República, tendo como ministro da Cultura Gilberto Gil, um período de grande otimismo na Fundação Casa de Rui Barbosa. Os gestores da Casa Rui, oriundos do Centro de Pesquisa da instituição, em particular a diretora da área de pesquisa, a pesquisadora e filóloga Rachel Teixeira Valença, e o então presidente da FCRB, o também pesquisador e escritor José Almino de Alencar, entusiastas do projeto, nos ofereceram todo o apoio necessário, o que foi fundamental para que, durante dois anos seguidos (2004 e 2005), a série Cultura Brasileira: Hoje pudesse manter a periodicidade que idealizáramos e apresentar depoimentos mensais em dupla de artistas e intelectuais brasileiros de diferentes áreas de atuação, que eram gravados em

fitas cassete e em vídeo e compilados no acervo audiovisual da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Ao que se visava, com o projeto, era, por um lado, um redimensionamento do trabalho historiográfico e de estudo textual, assim como da própria noção de cultura literária com que se trabalhava no Setor de Filologia, intensificando a interlocução e a compreensão crítica da hora presente. E, por outro lado, tratava-se, igualmente, de ampliar e diversificar, de modo sistemático e contínuo, as práticas de registro e de arquivamento até então privilegiadas na Casa de Rui Barbosa.

A escolha das duplas, de inteira responsabilidade das idealizadoras e organizadoras da série jamais sofreu qualquer imposição, interferência ou censura por parte dos gestores da instituição. Isso desde 2004 até o início de 2017, quando se realizou o último encontro incluído nestes volumes. E, enquanto essa independência se mantiver, pretendemos prosseguir com os encontros, no ritmo possível tendo em vista as condições de funcionamento da instituição. Sempre trabalhamos com uma lista bastante vasta de duplas pré-imaginadas e de depoentes, que era guiada fundamentalmente pela contribuição de cada um ao seu campo literário, intelectual, artístico ou interartístico de atuação e também pelo potencial do diálogo que se poderia estabelecer de forma ampla com os cenários da cultura, da crítica e da política cultural contemporânea brasileira. É claro que nem sempre foi possível convidarmos algumas das duplas imaginadas naquele momento, e alguns dos encontros planejados levariam anos para se realizarem. Outros até hoje ainda não foram possíveis. Ora por dificuldades financeiras ou burocráticas, que nos impediram, por exemplo, de cobrir de modo mais sistemático todas as regiões do país; ora porque outras instituições já se dedicavam a isso (como é o caso de muitos músicos, que nos diziam já ter dado depoimento para o Museu da Imagem e do Som, e encerravam assim a questão), ora por questões de agenda ou de afinidade intelectual e artística entre os convidados; ora porque alguns convidados sonhavam com formas de pagamento absolutamente indisponíveis no serviço público ou simplesmente porque muita gente das áreas de artes e cultura hesita em discutir publicamente o próprio trabalho, em formular explicitamente uma poética e pensar sobre o seu lugar de atuação no contexto contemporâneo. Esses foram apenas alguns dos empecilhos com que tivemos que lidar.

Outra questão que logo se impôs, diante da qualidade e densidade dos depoimentos e debates em contraposição ao registro sofrível dos vídeos e áudios, foi a necessidade de conseguirmos meios para editar o material compilado por nós. Recebemos, ao longo dos anos, incontáveis pedidos de acesso a esses encontros, que infelizmente não eram de fácil decodificação nas fitas de que dispúnhamos.

Foi somente em 2010 que essa possibilidade começou a tomar forma. Nesse momento, quando já haviam sido estabelecidos na FCRB, cinco anos antes, os programas de bolsas científicas (Programa de Iniciação Científica/Pibic-CNPq e Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento/FCRB), pudemos contar com o auxílio de uma bolsista – Rachel Dias de Matos – que, por dois anos, praticamente sozinha, transcreveu e reviu transcrições amadoras anteriores de mais de 60 horas de fitas gravadas. A participação da bolsista, então cursando a graduação em letras, foi fundamental inclusive porque, ao percebermos seu entusiasmo diante do testemunho de autores e artistas que muitas vezes jamais estudara, tivemos a certeza da relevância também didática daquele material no âmbito das áreas abrangidas pelo projeto.

Cabia à bolsista fazer uma transcrição literal dos diálogos sem omitir quaisquer elementos característicos da linguagem falada. Buscava-se com isso respeitar o estilo de fala de cada um, pois nele se atualizam formas particulares do pensamento e da realização poética, crítica e intelectual do grupo de depoentes. Ainda desse processo inicial de revisão das transcrições participaram Júlia Lanzarini de Carvalho e Gabriela da Silva Santos Pinheiro.

Com a volta ao projeto de Rachel Dias de Matos agora já graduada, em 2013, e com a entrada das bolsistas Clarissa Oliveira Nanchery (2013), Aline Mendes Soares (2014) e Nina Vincent Lannes (2014) iniciou-se o trabalho de edição e revisão, enviando-se, a princípio, as transcrições aos depoentes para que eles mesmos editassem ou complementassem seus textos. Pouquíssimos, porém, puderam se ocupar dessa difícil tarefa, e com a lentidão do trabalho, realizado em meio às pesquisas e aos estudos em curso, resolvemos interromper temporariamente os encontros da série até que estivessem editados os já realizados e registrados.

Apenas em 2015, quando a pesquisadora Lia Calabre se tornou presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa (pela primeira vez em eleição direta pelos funcionários da instituição), quando o país já se encontrava no segundo mandato de Dilma Rousseff, foi que pudemos retomar a série, com a garantia de que se tentariam conseguir verbas para a publicação dos depoimentos. Mas, de fato, só se conseguiria essa verba em projeto apresentado ao Fundo Nacional da Cultura do Ministério da Cultura, que tinha como ministro à época Juca Ferreira.

Recomeçada em maio de 2015, a série manteve quase os mesmos moldes da etapa anterior. Cientes da dificuldade de transcrição e edição, optamos por transmissão direta, via internet dos encontros, e não nos preocupamos com a periodicidade mensal. Nessa segunda fase, foram realizados 12 encontros: sete em 2015, quatro em 2016, e apenas um em 2017 e ainda foram complementados cinco dos depoimentos realizados anteriormente, totalizando-se assim cerca

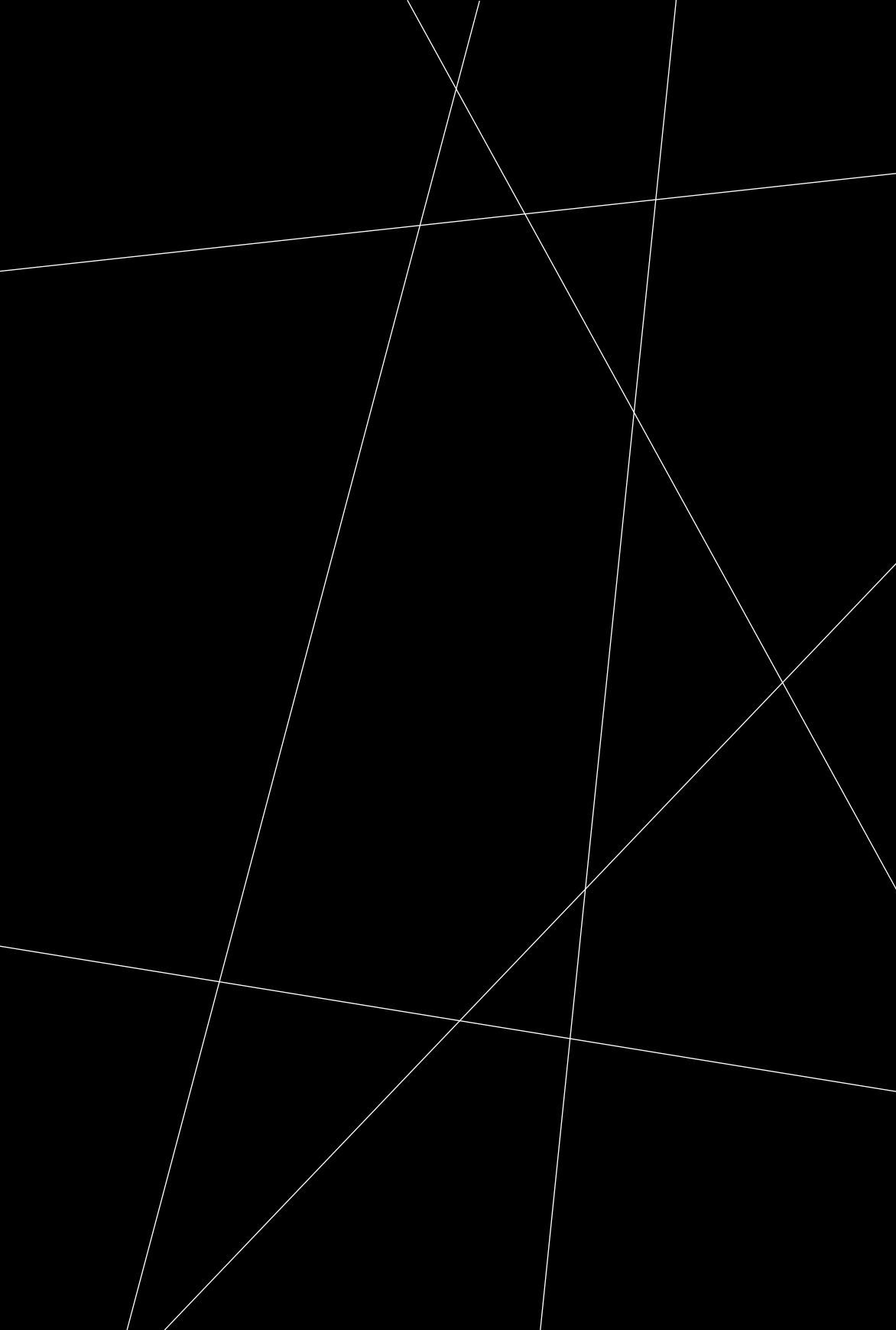
de 45 horas de gravação, que foram transcritas por Aline Mendes Soares e por Ana Carolina Carvalho de Almeida Nascimento, que entraria para o projeto em agosto de 2015. O engajamento de Aline e Ana Carolina ao projeto as levaria a participar de entrevistas de complementação, de pesquisas iconográficas, de reformatação de arquivos, de todo tipo de trabalho – textual, técnico e de apuração. Foram incansáveis e lutaram o tempo todo pela edição desse material vastíssimo ao lado das organizadoras da série e dos volumes. Mais recentemente, em setembro de 2017, passamos a contar também com a bolsista Bárbara Bergamashi, também fotógrafa, que também abraçou o trabalho final de edição e já está colaborando na idealização da nova fase da série, a começar em 2018, depois do lançamento dos volumes.

Uma vez assegurada a verba, passamos a contar, então, com o auxílio da jornalista Marília Soares Martins, na apuração e, ao lado das organizadoras, no trabalho de montagem do material, e ainda com Rachel Valença e Rosalina Gouveia na revisão final. Foi quando de fato se acelerou a edição de cerca 105 horas de depoimentos (o equivalente a cerca de 2.600 laudas). O trabalho consistiu, nesse momento, em suplementar a revisão do material já transcrito, elaborar cerca de 2.440 notas com o objetivo de auxiliar o leitor não especializado, realizar, ainda, correções, supressões ou acréscimos, e empreender o levantamento completo das imagens cruciais à compreensão de certos depoimentos. O passo seguinte foi obter autorizações de autores, editoras, fotógrafos, processo lento e por vezes difícil. Teve-se, muitas vezes, que descobrir o nome e o contato de alguns autores de fotos não pertencentes aos acervos dos artistas, por exemplo. Havia estrangeiros que não moravam mais no Brasil, brasileiros que moravam em outras cidades ou em lugares a que não se consegue acesso nem pela internet, nem por telefone. Recorreu-se às redes sociais, a listas telefônicas, editoras, livrarias, porteiros e pessoas amigas para que eles fossem localizados.

Embora burocraticamente trabalhosa e por vezes quase desesperadora, essa parte do trabalho teve momentos e encontros memoráveis e agradáveis. Como a busca detetivesca do novo endereço da cineasta Ana Carolina pela pesquisadora Tânia Dias, vagando pelas ruas do Leblon, por exemplo, quando tudo que tínhamos era o nome da rua onde possivelmente poderíamos encontrá-la, indicada amavelmente por um ex-vizinho. Com a ajuda de alguns porteiros, acabamos descobrindo o número do prédio e, por acaso, ela estava lá naquela hora e nos explicou que já não morava no Rio e só usava aquele apartamento, emprestado de um parente, quando vinha ocasionalmente à cidade. Deixamos o material na portaria numa sexta-feira e já na segunda-feira seguinte ela nos enviou o depoimento revisado, a seleção das imagens solicitadas e as autorizações assinadas, tudo mediado por André de Lima, seu assistente. Inusitado

foi também o modo que usamos para conseguir a autorização do poeta Carlito Azevedo, um grande amigo que, no entanto, andava sumido. Depois de algumas tentativas fracassadas de contato com ele por parte das bolsistas, lembramos que o melhor era deixar o depoimento editado e os termos das autorizações com o livreiro e editor Daniel Chomski, dono da livraria Berinjela, porque, em algum momento, Carlito certamente acabaria passando por lá. Dito e feito. Algum tempo depois, o poeta nos lembraria, por telefone, que o cantor Frank Sinatra usara de expediente semelhante para falar pela primeira vez com Tom Jobim, e propor, em fins dos anos 1960, a gravação de um disco em parceria com ele. E fora só ligando para o bar Veloso, em Ipanema, onde o compositor costumava se encontrar com os amigos, que Sinatra conseguiria achá-lo afinal. Nasceu assim o álbum *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, lançado em 1967. Outro encontro curioso na nossa busca detetivesca pelas autorizações, aconteceria depois de descobrirmos a autoria do fotógrafo Pedro Oswaldo Cruz (o "Buzina" para os amigos) de imagem que era essencial para nós. Avesso a qualquer burocracia e morando numa fazenda no interior do estado do Rio de Janeiro, só conseguimos falar com ele graças à intervenção de Vanda Klabin, por meio de um celular que quase nunca funcionava. E ele assinaria a autorização para o uso da foto, no único dia, em muito tempo, em que faria rapidíssima passagem pelo Rio para resolver questões pessoais. Situações como essas se multiplicariam, emprestando desdobramento literal à aventura intelectual que é o trabalho nesse projeto.

Ao comentarmos, nas palavras iniciais dessa nota prévia, a dimensão coletiva expansiva da série "Cultura Brasileira Hoje", era também a essas interferências do acaso que nos referíamos. E à força de encontros que projetos como esse – ao lidarem com trajetórias de vida inteira, com a memória de trabalhos e atuações, e com a discussão viva dessas vivências - necessariamente provocam, sugerindo novas interlocuções e iluminando a compreensão do próprio campo de atuação, assim como a experiência da história em curso por parte de todos que deles participam e se sentem, assim, queiram ou não, intensamente convocados a interferir no próprio presente também.



ANDRÉ SANT'ANNA/BIA LESSA 12
ANNA BELLA GEIGER/JULIANA CARNEIRO DA CUNHA 102
BEATRIZ BRACHER/CARLITO CARVALHOSA 162
CARLITO AZEVEDO/WALTERCIO CALDAS 230
CARLOS SÜSSEKIND/MÁRIO CARNEIRO 276
CARLOS ZILIO/CÁSSIO LOREDANO 334
EDUARDO ESCOREL/PAULO HENRIQUES BRITTO 374
ELIZABETH JOBIM/JOÃO SALDANHA 436
MILTON MACHADO/RODOLFO CAESAR 498
SÍLVIO TENDLER/WALNICE NOGUEIRA GALVÃO 568

ANDRÉ SANT'ANNA

BIA LESSA

O começo do depoimento de André Sant'Anna situa, de saída, a relação de intimidade e afeto que conecta os dois participantes do Cultura Brasileira Hoje: Diálogos do dia 20 de outubro de 2005. "Quando eu era moleque, tudo que eu queria ser era Bia Lessa". Pois, realmente, desde a infância ele a conhece e convive com a encenadora Bia Lessa, amiga há décadas do pai de André, o escritor Sérgio Sant'Anna, de quem montou uma adaptação de *Orlando*, de Virginia Woolf, e uma versão do romance-teatro *A tragédia brasileira* em *Ensaio n. 1*. E se André lamenta, de certo modo, ter optado pelo ofício solitário de escritor, ao contrário de Bia, cuja trajetória se desdobra em teatro, cinema, óperas, shows, exposições, na verdade, observando-se o seu percurso literário, e para além do literário, percebe-se o quanto nele se inscreve forte dimensão coletiva.

No período mesmo em que aconteceu o depoimento em dupla, o escritor já tivera o hábito da criação coletiva, trabalhando em grupos musicais, e essas interconexões se expandiriam em performances, adaptações teatrais, e em virulenta mimese crítica da truculência, do autoritarismo, da repetição de clichês e moralismos que pautam certo discurso conservador semianônimo em expansão no país nos últimos anos. Vozes que André figura de modo inclemente, entre o maquínico e o operístico, e cuja exposição é um dos gestos políticos mais bem realizados da literatura contemporânea brasileira, não à toa levados frequentemente à cena.

Quanto ao trabalho de Bia, para além de sua trajetória como encenadora (de *Os possessos*, *O homem sem qualidades*, *Casa de bonecas*, *Cena de origem*, *Orlando*, *As três irmãs*, *Medeia*, *Formas breves*, *Grande sertão: veredas*), como observa André, de fato, desde meados dos anos 1990, ganharia dimensão múltipla de que são exemplares os dois longas-metragens realizados com Dany Roland (*Crede-mi* e *Então morri*), a direção dos shows de Maria Bethânia, os trabalhos museográficos e exposições – como "Brasileiro que nem eu. Que nem quem?" (Faap, São Paulo); o Pavilhão do Brasil na EXPO 2000 em Hanôver; o Módulo Barroco da "Mostra do redescobrimento do Brasil"; a exposição "Claro e explícito", no Itaú Cultural; a exposição "Grande sertão: veredas", na inauguração do Museu da Língua Portuguesa; o projeto do Paço do Frevo, em Recife; a mostra permanente da Casa da Cultura de Paraty; a concepção visual da exposição "Territórios", no Crab (Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro), entre outros trabalhos.

No entanto, em entrevista ao jornal *Valor*, em 27 de outubro de 2017, a artista diria: "Não importa se eu crie uma instalação, uma exposição, uma ópera. Meu olhar será o da diretora de teatro". O que sugere uma tensão constitutiva entre imaginação cênica e dimensão artística múltipla em seu processo de trabalho. Assim como, no de André Sant'Anna, a atenção à focalização, aos aspectos rítmicos e às figurações da voz intensificariam o trânsito entre escrita, música e teatralidade, tensionando simultaneamente, nessas passagens, os meios diversos que aciona.

Depoimentos

BIA LESSA: Alguém me disse que era importante a gente contar aqui como começou, de onde veio, qual foi a minha formação. Então, vou bem lá para trás, para quando eu tinha 15 anos e percebi que não ia dar conta de estudar. Para mim, era uma coisa absolutamente insuportável estar dentro de uma sala de aula. Sentia uma aflição enorme de ficar ali esperando o sinal bater. Sentia uma tristeza muito forte, porque a sensação que eu tinha era de que a vida estava passando e eu estava ali, presa, esperando tocar o sinal. E sabem que isso ficou comigo, porque até no teatro não gosto de deixar a plateia esperando o sinal bater para a peça começar.

Então, como eu tinha um tio que era diretor de teatro, o Celso Nunes,[1] resolvi que ia fazer teatro. Foi quando entrei para o Tablado, no Rio. Fiz um mês de aula com a Louise Cardoso.[2] Mas lá também tive aquela sensação do sinal, que existe em quem faz teatro, de ter que esperar que alguém convide você para fazer um espetáculo. E você fica ali estudando e esperando. Eu me lembro que um dia virei para a Maria Padilha[3] e disse: "Maria, não vamos esperar não, vamos fazer!" E começamos a produzir um espetáculo. Foi o nosso primeiro espetáculo. Eu ainda trabalhava apenas como atriz. Minha vida tem sido marcada exatamente por essa angústia de fazer, de não esperar muito, de ir lá e fazer... Então foi assim que as coisas começaram. Parei de estudar e comecei a fazer teatro com 15 anos.

Daí, fui percebendo – e nisso o teatro é excepcional – que se você quiser você faz, independentemente de qualquer coisa. Um ato teatral pode se dar na rua,

---

1 Celso Nunes (1941), diretor teatral e professor do Departamento de Teatro da Unicamp, responsável pela encenação de trabalhos marcantes no panorama teatral das últimas décadas do século XX, como *Victor, ou as crianças no poder*, de Roger Vitrac, em 1974, *Os Iks*, em 1977, *Escuta Zé!*, baseado em Wilhelm Reich, também em 1977, *Grande e pequeno*, de Botho Strauss, em 1984.

2 Louise Cardoso, atriz de teatro, cinema e televisão e encenadora carioca, nascida em 1955, cuja formação se deu sob a tutela de Maria Clara Machado no Teatro Tablado, no Rio de Janeiro, onde participou como atriz de vários espetáculos e atuou como professora de interpretação durante 12 anos.

3 Maria Padilha Gonçalves, conhecida por Maria Padilha (1960), atriz carioca de teatro, cinema e TV, foi uma das fundadoras do Pessoal do Despertar, grupo que teve atuação significativa no teatro brasileiro dos anos 1980.

pode se dar na esquina... Basta ter um ator e um espectador, e aquilo é teatro. Então teatro é uma coisa que você tem nas suas mãos. Essa sensação de fazer, de poder fazer com as próprias mãos, é uma coisa que acho que também seguiu comigo e que segue sempre comigo.

Tenho alguns momentos fundamentais na minha vida. Quando descobri a física quântica, por exemplo, foi uma transformação na minha vida, uma transformação imensa. Passei sei lá quantos anos ligada a isso, procurando compreender e transformando tudo, na minha maneira de pensar a vida, a partir das ideias da física quântica. Cada vez mais eu acho que a grande revolução do nosso tempo é a ciência. A ciência vem propor coisas extraordinárias. Por exemplo: isso de ser possível nascer uma criança sem que haja uma relação sexual. Quem pensaria nessa hipótese há cinquenta anos? A própria ideia de morte é diferente. Desde que a gente nasce, ouve: tem solução para tudo menos para a morte. Mas hoje já se fala até da possibilidade de não se morrer, de até haver uma transferência de memória de um corpo para outro. Acho que a gente vive uma revolução muito profunda, que invade todos os campos do conhecimento e vai desde as questões mais complexas às mais simples. A ciência é aquilo que nos obriga a olhar de outro jeito para a nossa existência. E, nesse sentido, a física foi muito incrível para mim.

Uma ideia que seria fundamental para mim, e que vem desses estudos, é a de as coisas existirem a partir do olhar observador. E cada um que observa, ao mesmo tempo que observa, está inventando aquilo que vê. Eu vejo esse copo de um jeito, André vê de outro, outra pessoa vê de outro, e esse objeto é o resultado desses olhares. Isso é uma coisa muito interessante para mim. Gosto da ideia de que há uma criação constante do mundo e de saber o quanto você é criador e inventor a cada ato, a cada gesto que você faz. Levar essas ideias para o teatro foi uma coisa incrível. Porque eu vim aprendendo as coisas sem formação acadêmica, sem colégio. Minha formação veio do teatro, de fazer teatro.

O que eu quero dizer aqui é que o contato com esses conceitos da física mudou meu processo de trabalho. Depois de entrar em contato com essa questão da probabilidade, por exemplo, não era mais possível chegar para um elenco e simplesmente impor um projeto, já que acredito no olhar criador de cada um. Eu não poderia mais dizer: "Eu quero que isso seja assim". Cada vez mais, o que me interessava era o estudo do indivíduo. Como fazer teatro, dirigir teatro com aqueles conceitos? Isso foi uma busca muito instigante para mim. Fazer perguntas era essencial para fazer teatro. O teatro era isso.

Queria falar de outro momento transformador, que foi quando eu trabalhei com Antunes Filho[4] durante um ano. E minha formação, não digo nem só de

4 José Alves Antunes Filho, encenador paulista, nascido em 1929, criador do Centro de Pesquisa

teatro, mas para a vida, teve forte influência do Antunes. Acho que o Antunes impregna na gente não só uma relação com o teatro, mas uma relação com a própria vida. Foi algo muito profundo para mim. Sou uma pessoa de teatro que vem do Antunes. Tenho por ele uma admiração imensa. E, apesar dessa admiração, todo meu percurso e meu pensamento se ergueram quase em contrapartida, em contraponto aos dele. Penso cada vez mais diferente dele. Hoje, ele já não é mais uma referência para mim, como foi nos meus primeiros anos de teatro. Mas meu pensar teatral veio a partir de algo que me incomodava profundamente no trabalho do Antunes.

Uma das coisas mais incríveis nele é o estudo obsessivo. O Antunes é assim. E esse foi um dos meus pontos de discordância. Se a gente decidia encenar uma peça de Nelson Rodrigues,[5] a gente estudava todas as obras do Nelson e mergulhava dentro daquele universo, tentando o tempo inteiro criar em nós, atores, a possibilidade de um dia conseguir um gesto que fosse exemplar. Não importa se a gente só conseguisse quando tivesse setenta ou oitenta anos. O caminho era obsessivo. Aquilo vinha de uma idealização, era para chegar a um lugar único. E, para mim, sempre vinha aquela impressão de que, na verdade, a gente estava emburrecendo... Íamos entrando em algo tão profundo, tão profundo que não conseguíamos enxergar nada que não estivesse ali. Não víamos nada além daquelas mesmas coisas. Era como criar uma hipótese e ver essa hipótese se afirmando de forma ininterrupta, se afirmando, afirmando, afirmando, afirmando, afirmando sem parar, e aquilo fosse deixando a gente fora do mundo.

Eu ficava sempre muito interessada no campo das relações, no diálogo e no embate do pensamento com outras coisas, com todas as coisas possíveis. E daí, também, obviamente, como atriz, eu ficava meio... desconfortável. Eu tinha aquela sensação de estar buscando, sei lá, aquelas duas palavras que a gente fala no momento em que vai morrer, em que sente o suspiro da morte. São as duas palavras fundamentais, que a gente viveu a vida inteira para dizer... São aquelas

Teatral (CPT) em São Paulo, em 1982, começou fazendo teleteatro para a TV Tupi nos anos 1950, foi assistente de direção do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) nas décadas de 1950 e 1960, e transformou o CPT numa escola de atores. Com os elencos do CPT, Antunes dirigiu montagens importantes, como *Macunaíma* (1978), *O eterno retorno* (1980), *Nelson 2 Rodrigues* (1984), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1986), *Gilgamesh* (1995), *Prêt-à-porter* (espetáculo que teve quatro versões entre 1998 e 2001), *Foi Carmen Miranda* (2005), *Senhora dos afogados* (2008), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (2010), *Toda nudez será castigada* (2012).

5 Nelson Rodrigues (1912–1980), jornalista, cronista, escritor, um dos mais importantes dramaturgos brasileiros, figura fundamental na formação do teatro moderno brasileiro, autor de peças como *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de família* (1946), *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).

duas! E vai que, na hora de morrer, eu sinto uma dor de barriga e falo: "Ai, meu Deus, que dor de barriga!" E posso dizer que minha vida inteira foi criada para falar aquelas duas frases? Então eu questionei muito essa busca obsessiva.

Daí eu encontrei na física o que me interessava: o movimento. As coisas em completa transformação o tempo inteiro, a percepção de que nada existe parado, de que tudo que existe é relação, e as coisas existem em relação umas às outras. Descobri que o olhar é criador sempre e que nada se repete. Então, isso foi encontrar algo que dava suporte às minhas perguntas. Foi descobrir o que, para mim, era tão desconfortável no trabalho do Antunes.

Obviamente, para sair do grupo do Antunes, que era uma pessoa tão decisiva na minha vida, eu me mudei para o Rio de Janeiro. Do contrário, eu talvez não conseguisse. Foi uma coisa decidida assim, de um dia para outro. Eu me lembro que telefonei para ele para falar da mudança. Nós éramos unha e carne. Trabalhávamos, sei lá, das oito da manhã às seis da tarde todos os dias, e era incrível... Depois, eu voltava para casa e a gente às vezes ficava umas quatro horas conversando no telefone. Então, foi muito dura a minha separação dele. E aconteceu de uma hora para outra. Foi então que eu vim para o Rio, e comecei a trabalhar como atriz. Eu era uma atriz medíocre. Muito por acaso, de um dia para o outro, eu acabei dirigindo um espetáculo. E meu caminho foi se transformando...

E tive que criar uma coisa muito própria, que era um método de como trabalhar, de como construir uma cena, que pudesse induzir os atores a serem cada vez mais individuais, a serem cada vez mais indivíduos. E como dizer a eles que não respeitassem simplesmente a representação. Era preciso descobrir tudo de novo. Como é que eu mostro que estou triste? Eu choro? E se estou feliz? Dou risada? Uma piada me anima? Essas coisas são muito simplistas, mas são um código muito arraigado dentro do teatro. Daí, pensei um método de trabalho que era composto de sete fases no que se refere ao trabalho do ator.

Nessas sete fases, eu ia tentando fazer com que, no primeiro momento, o ator estivesse em situação. Acho que o ator-criador nunca pode ser um empregado. Ele tem que ser dono absoluto daquilo, ele não pode estar em busca de nada, ele tem que estar ali. Eu nunca trabalho mesa, nunca vou para uma mesa estudar personagens, não me interessa, nesse primeiro momento, ativar a bagagem cultural. Aquilo para mim só serve depois, muito depois, quando estivermos num momento de escolha. Sempre acho que o ator, quando vai para cena, estabelece já as suas razões. Ele já vai impregnado de um pensamento sobre a cena.

Então, a ideia era sempre essa... de não dar tempo aos atores de armarem uma representação... Eu pego, por exemplo, quatro falas... Daí, falo para o ator: "Você tem dois minutos para planejar essa cena. Eu quero que ela tenha começo, meio e fim, um minuto de duração e três surpresas". A pessoa entra em cena e tem que estabelecer aquelas coisas. Depois eu comento a cena. Ela tem que ter isso

e aquilo. Ela tem que ter também algo da natureza, algo que vem de fora e que vai interferir na cena. Pode ser uma barata, uma chuva, um vento, uma porta que bate, um cachorro que late. Então, vou criando estímulos para que o ator esteja em absoluta liberdade, sem nenhuma responsabilidade diante daquilo e estabelecendo sempre uma relação com as coisas, com o espaço, com a palavra, com o outro, com o que não está visível. Acho que esses são os companheiros da nossa vida. Acho que nós somos o tempo inteiro acompanhados por essas coisas, pelos espaços, pelo frio, pelo calor, pelos cheiros, pelas interferências, pela barata que vem... Então, isso é fundamental, isso faz parte.

Vocês viram o filme *Bossa nova*?[6] Tem lá uma cena que é muito interessante. Uma hora perguntam assim: "Mas como é que vocês foram descobrindo essa coisa da música baixinha, contida?" E a resposta foi a seguinte: "A gente morava em Copacabana em apartamentos mínimos, e a gente tinha que tocar bem baixo para os vizinhos não reclamarem". Isso é genial! Porque mostra que essas coisas que nos cercam são fundamentais, são formadoras. O tempo inteiro tento estabelecer um modo de trabalho para o ator em que ele precisa trabalhar o texto da mesma forma que ele trabalha com as coisas ao seu redor e com os outros atores. E depois, a cada fase de trabalho, isso vai ficando mais complexo, porque aí vão entrando outras coisas... E, bem depois, quando o ator tiver feito cada fragmento de cena pelo menos de dez formas muito diferenciadas, aí ele vai poder escolher de que jeito quer fazer. Então, você vai descobrir o que é que você quer com aquela cena, o que você, como criador, como observador, quer estabelecer, o que você pensa sobre aquilo. Você não é representante de nada, você não está ali para representar algo, você está ali para dizer qual é a sua visão sobre aquilo.

Então, foi isso o que persegui no teatro, e de alguma forma é o que ainda persigo. Vivo falando que hoje, de fato, para um bom ator a representação já não interessa. O que quer dizer alguém que sabe representar? É alguém que chora bem ou que ri bem? É alguém que é empregado de um texto, que vai obedecer àquelas rubricas todas e que faz aquilo com muita convicção? Isso é algo que já não me interessa, não quero atores com essas habilidades. O que me interessa é aquele ator que consegue estabelecer relações numa cena, me interessa aquele que tem algo a dizer sobre a cena, sobre o texto, aquele que tem um pensamento sobre o que acontece em cena. Esse, para mim, é que é um ator.

---

6 *Bossa nova* (2000), filme dirigido por Bruno Barreto, com roteiro baseado no conto "A senhorita Simpson", contido no livro homônimo, de 1989, de Sérgio Sant'Anna.

Um exemplo clássico de ator, uma referência para mim, é o Marlon Brando no *Último tango em Paris*,[7] do Bernardo Bertolucci. Sabemos da importância da improvisação do ator na criação das cenas nesse filme. Aliás, há toda uma polêmica sobre o modo como Maria Schneider teria sido, ao contrário, manipulada, em seu trabalho no filme. E ela teria se sentido vítima de violência. Há muita discussão sobre isso. Mas, do que me lembro muito é da última cena, quando o personagem do Marlon Brando recebeu um tiro e está morrendo... E ele caminha até a varanda, e você já está louca vendo que ele vai morrer... E ele olha a paisagem da varanda e tira o chiclete da boca e cola no parapeito da varanda... Você vê que aquele indivíduo vai morrer em segundos... E ele faz aquele gesto banal. E com esse gesto, Marlon Brando está nos dizendo: morrer é banal, a toda hora alguém morre, e isso vale para todo mundo, e isso não tem maior importância dentro do todo, na vida que segue. Esse é um grande ator. Porque ele consegue dizer, com um gesto, o que ele pensa sobre a cena.

Acho, então, que teatro faz sentido quando ele de fato vem estabelecer algo, vem dizer algo. Descobrir isso foi um elemento complicador na minha vida. Porque eu não consigo simplesmente montar uma peça. Só consigo fazer teatro quando, de fato, tenho alguma coisa para dizer. Não consigo montar histórias. Não me interesso por contar histórias. Por isso, faço cada vez menos teatro. E, quando eu faço, é por absoluta necessidade e no sentido de poder, de precisar dizer algo. Acho que o teatro é exemplar nesse sentido: a criação é sempre algo muito individual, muito próprio, mas, ao mesmo tempo, muito coletivo. E uso a palavra coletivo, não só no sentido de dialogar com o outro, mas no sentido da discussão interna que você tem consigo mesma.

Quais são os momentos em que me sinto mais plena? São os momentos em que estou sozinha, criando alguma coisa com aquelas referências, aquelas questões que me mobilizam. Você fica muito acompanhada por essas perguntas. Nisso o teatro é extraordinário: ele não estabelece a criação como algo solitário, e sim como algo individual. Há uma diferença importante aí. Por isso, quando estou dirigindo, já não posso mais dizer ao ator "chore aqui", "faça isso", ou "faça aquilo"... Não me interessa se ele sabe chorar bem. Eu preciso colocar o ator num determinado espaço, fazer com que ela interaja com o espaço ao seu redor. É preciso expressar o conteúdo da cena de um jeito que o ator também deixe clara a sua visão sobre ela.

---

7 *Último tango em Paris*, produção franco-italiana de 1972, direção do cineasta italiano Bernardo Bertolucci, que contou, no elenco, com o ator norte-americano Marlon Brando (1924–2004), com a atriz francesa Maria Schneider (1952–2011) e com o ator francês Jean-Pierre Léaud (nascido em 1944).

Quando eu estava dirigindo, por exemplo, a Fernanda Torres,[8] na adaptação que fizemos de *Orlando*, de Virginia Woolf,[9] havia uma cena em que Orlando perdia a mulher amada. No romance isso é de uma tristeza extrema. Londres estava congelada, todo mundo chora, era uma dor intensa. E Nanda tem uma personalidade muito irônica. Era genial: toda vez que fazia a cena, ela caía na gargalhada. Ela ria, e ria, e naquele momento eu tinha que sair de uma cilada: como estabelecer no espetáculo algo que dissesse "meu mundo caiu", com aquela mulher às gargalhadas? Não queria impor meu entendimento para a Nanda, não queria dizer a ela o que fazer, não acreditava mais em dirigir um ator dessa maneira. E Nanda estava me dando naquela risada o seu entendimento da cena. Era algo inesperado. Então o jeito que eu arrumei foi o seguinte: jogar uns dez quilos de terra em cima da Nanda. Chovia terra no palco enquanto ela gargalhava. Aquilo resultava numa angústia infinitamente mais rica. E a cena ficou muito melhor do que se eu tivesse uma atriz obediente, e tivesse dito para a Nanda chorar lindamente.

Então, isso é o que acho que é fundamental. Deixar que as visões individuais sobre a cena se exponham e estejam presentes lá. Sobre isso, eu queria muito falar de uma frase determinante da minha mãe para mim. Porque sempre fui muito diferente. Desde criança, eu sou muito pequena, era diferente dos outros. Uma vez, na festa junina, quando eu estava no segundo ano primário, me botaram para dançar com a turma do maternal, porque faltou uma criança que fosse pequena. E eu era muito pequena mesmo, então tive que dançar com as crianças menores. Aquilo foi uma tragédia na minha vida, e um dia a minha mãe disse para mim algo incrível. Eu falei: "Mãe, eu não aguento mais ser diferente". Tinha ido ver um filme e todos os meus amigos tinham gostado e eu não tinha gostado. Então, eu falei: "Não aguento mais ser diferente". E daí ela chegou para mim e disse: "Bia, a única coisa que não posso nem pensar que possa acabar é a sua diferença; o que interessa no outro é sempre a diferença, nunca o igual..." Aquilo foi incrível porque eu aprendi que o bom é você cultivar a sua diferença, seja ela no que for, no gosto, no jeito de viver, no jeito de dormir. Isso permeou minha vida inteira, sou uma pessoa que não tem regras. Durante anos da minha vida, eu trabalhava até tarde, chegava na minha casa às três da manhã, depois do trabalho, e acordava minha filha de um ano e meio e

8 Fernanda Torres (Fernanda Pinheiro Monteiro Torres), atriz, escritora, produtora e roteirista brasileira, nascida em 1965, autora do romance *Fim* (2013) e da coletânea de crônicas intitulada *Sete anos* (2014).

9 Virginia Woolf (1882–1941), escritora inglesa, autora de *Mrs. Dalloway* (1925), *To the lighthouse* (1927) e *Orlando* (1928), entre outras obras. O texto da adaptação de *Orlando* para o teatro é do escritor Sérgio Sant'Anna.

brincava com ela até às seis da manhã. Era o horário que eu tinha para brincar e a gente brincava e não havia regras, a não ser as que a gente combinava... Então isso foi algo bom para mim, aprender que as regras são as regras da própria necessidade, as regras que são de fato precisas, e não impostas.

Outro pensamento que foi fundamental para mim veio de Elias Canetti.[10] Ele falava da distância entre o ser humano e a realidade, do quanto os homens se afastam de suas próprias vidas. Eu compreendi aquilo imediatamente. Não aguentava mais a representação. Até hoje não acredito no "mundo oficial". Eu paro e penso em outra possibilidade. Uma vez, fui filmar numa faculdade de direito e havia um professor dando aula numa sala imensa, com um microfone na mão. E o aluno falou: "Mas essa não é a verdade!" E o professor respondeu: "Não interessa a verdade! Interessa o argumento que é convincente para você, que serve para convencer os juízes". Esse é o "mundo oficial". Você entra numa instituição de saúde e nada existe ali que possa garantir a saúde de um doente... O que existe nesse "mundo oficial" são estruturas que não têm nada a ver com as necessidades reais dos seres humanos. Nem socialmente, nem filosoficamente. A gente vive cada vez mais distante da realidade da vida. Os políticos não nos representam, os médicos não nos representam, os educadores não nos representam.

Todos os ritos fundamentais na vida de qualquer pessoa não nos representam. Você vai a um casamento e nem o padre acredita mais naquele negócio, e quem está casando também não acredita naquilo. Os enterros tinham um sentido: enterrava-se uma pessoa para que o terreno se fecundasse e ali surgissem frutos. Hoje se enterra o morto dentro de uma caixa de cimento... Então a crise da representação é em todos os sentidos.

E essa crise também muda a visão de teatro. O ator é presa dessa falência. As respostas são óbvias: se está triste, chora; se está feliz, dá risada... Você abre as revistas e estão todos lá fazendo caras e bocas. Quando me detive nessa crise da representação, abandonei um pouco o teatro e fui para o cinema. Tinha uma necessidade imensa de ver a vida. Eu não queria mais escolher a laranja no supermercado, fiquei com vontade de ir pegar no pé. Então, decidi fazer um documentário.

E acabei fazendo o *Crede-mi*,[11] que foi uma experiência extraordinária para mim. Comecei a ver que a revolução estava ali. Os gestos eram surpreendentes, havia tudo que eu poderia esperar. Ali, a vida surpreende o tempo inteiro. Num

---

10 Elias Canetti (1905–1994), escritor de língua alemã, nascido na Bulgária e radicado no Reino Unido. Autor, entre outros livros, do romance *Auto da fé* (1935) e do ensaio *Massa e poder* (1962).

11 *Crede-mi* é o título de um filme dirigido por Bia Lessa e pelo músico e ator Dany Roland, que foi lançado em 1997, no qual trabalham com uma adaptação do romance *O eleito* (1951), do escritor alemão Thomas Mann (1875–1955), recriado, por eles, em *workshops* com não atores no interior do Ceará.

documentário, você não consegue planejar coisa alguma. O tempo inteiro tem um telefone tocando, uma porta aberta, um vento que vem, algo imprevisto acontece. E isso foi incrível para mim, porque fui nessa onda. Eu não sabia como fazer cinema. Fui fazer um vídeo no interior do Ceará e comecei a filmar tudo o que se passava ao meu redor, muito além do que tinha planejado. Aquela gente me surpreendia o tempo todo. Eu encontrava na vida real milhares de observações como aquelas de Marlon Brando na cena final de *O último tango em Paris*. A cada segundo, havia uma surpresa. Bastava limpar o olhar e olhar de fato.

Então houve uma coisa linda. Fui a um enterro de uma pessoa que morreu muito jovem. Era um pai. E na hora de fechar o caixão, a família pediu para as pessoas não muito íntimas saírem, a fim de que eles se despedissem do pai. E, na hora de fechar o caixão, os filhos começaram a medir os tamanhos dos pés. Queriam ver quem tinha o pé maior. Eram dois filhos, e a medida do pé iria dizer quem seria o dono da casa a partir daquele momento. Aquilo era uma síntese de toda a cena, aqueles dois menininhos com o pé um do lado do outro, aquele caixão fechando, e um medindo o pé do outro. Aquilo queria dizer tantas coisas que fiquei emocionada. Comecei, de fato, a perceber que, para fazer qualquer encenação, a gente tinha que voltar a olhar as necessidades básicas, tinha que voltar a olhar a vida.

Nesse período, entrei também para o universo das exposições. Exposição de arte é uma coisa muito curiosa de fazer, porque a gente trabalha com prego, martelo, com elementos que não são elementos humanos, como no teatro. Você tem que estabelecer um pensamento. Você tem aqueles materiais para uma instalação e com eles você vai dizer alguma coisa. As exposições foram um universo novo e muito rico para mim, no sentido de perceber a realidade dos materiais. Saber que ferro enverga, que madeira enverga até um tanto, e que outro tanto ela não enverga mais, ela quebra. Então, você passa a lidar com os limites dos materiais. Aquilo é o que é, e não se trata de representação. Você não representa a madeira, não conversa com ela. A madeira está simplesmente ali e, se você não trabalhar bem com ela, ela quebra. Então fui obrigada a encarar um trabalho com essa realidade, com esses limites.

Agora eu sinto que começo a entrar em outro momento. Estou absolutamente tomada pelo Guimarães Rosa.[12] Ele traz muitas questões para mim. Eu não sei ainda decodificar direito, mas tenho a sensação de que esse encontro, para mim muito profundo, vai me fazer gramar por esse Guimarães Rosa por um bom tempo na minha vida. Termino por aqui.

---

12 João Guimarães Rosa (1908–1967), médico, diplomata e escritor mineiro, um dos maiores escritores brasileiros modernos, autor de um clássico da língua portuguesa, *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956, entre outras obras notáveis.

ANDRÉ SANT'ANNA: Quando eu era moleque, tudo que eu queria ser era Bia Lessa. Eu queria ter feito essas coisas todas – teatro, cinema, exposição... E acabei virando um escritor, o oposto disso tudo, no sentido da solidão, de ficar ali horas e horas sozinho. Nunca planejei isso. Aconteceu por acaso. Tenho o exemplo dentro de casa. Quando eu era criança e ganhava livro, era como ganhar um brinquedo. Isso tem a influência do meu pai, do meu avô, da minha mãe... E meu pai é escritor, Sérgio Sant'Anna.[13] Dia 31 de dezembro ele fica em casa escrevendo... [*risos*]. Ele sofre com a literatura. E por isso eu sempre pensei: "Não, isso não, eu quero fazer outras coisas"... [*risos*]. A família de minha mãe é de músicos. Quanto a ser escritor, nunca pensei nisso como profissão. Sempre fiz música, teatro, cinema e texto. Acabou que nunca me especializei. Já sofri com isso. Quando meu nome começou a aparecer no jornal, veio com a legenda: "André Sant'Anna, escritor". Aí, pinta a frustração de não ser o grande contrabaixista que um dia imaginei ser. E veio a responsabilidade também de começar a pensar nos leitores, em como as pessoas vão receber os livros.

Eu me mudei para o Rio, em 1979, quando tinha 14, 15 anos. No ano seguinte foi o verão da abertura. Os exilados estavam voltando, ia acontecer a primeira eleição para governador, o Darcy Ribeiro[14] estava na política... Foi uma época em que parecia que o Brasil ia virar uma coisa muito legal. Nessa época, eu ia à praia no Posto 9, e ficava lá vendo o Glauber Rocha[15] fazendo discurso. Foi

---

13 André Sant'Anna é filho de Sérgio Sant'Anna, escritor carioca nascido em 1941, autor, entre outras obras, de *Confissões de Ralfo* (1975), *Um crime delicado* (1997), *O livro de Praga* (2011), *A tragédia brasileira* (1987), *Senhorita Simpson* (1989), *Uma breve história do espírito* (1991), *O monstro* (1994), *O voo da madrugada* (2003), *Anjo noturno* (2007).

14 Darcy Ribeiro (1922–1997), antropólogo, escritor e político brasileiro, dedicado, sobretudo, ao estudo da antropologia da civilização, às causas indígenas, à defesa da educação pública. Por sua iniciativa, foi inaugurado em 1953, no Rio de Janeiro, o Museu do Índio. Foi responsável também pela formulação do projeto de criação do Parque Indígena do Xingu. E, ao lado de Anísio Teixeira, pela criação da Universidade de Brasília, da qual seria reitor em 1961 e 1962. Durante o governo de Leonel Brizola, no Rio de Janeiro, nos anos 1980, implementaria o projeto dos Cieps (Centros Integrados de Educação Pública). Darcy deixaria obra vasta, na qual se incluem estudos antropológicos – como *O processo civilizatório* (1968), *Os índios e a civilização* (1970), *O povo brasileiro* (1995), *As Américas e a civilização* (1970), *Diários índios: os Urubus-Kaapor* (1996) –, obras ficcionais – como *Maíra*, *O mulo*, *Utopia selvagem* e *Migo* – além do exercício autobiográfico realizado no livro *Confissões* (1997).

15 Glauber de Andrade Rocha (1939–1981), cineasta, crítico, pensador e escritor brasileiro, autor de manifestos e avaliações fundamentais do cinema brasileiro, como *Estética da fome* (1965), *Estética do sonho*, do romance *Riverão Suassuna* (1978), foi um dos criadores do cinema novo e um dos mais importantes diretores de cinema do país, cuja filmografia inclui *Barravento* (1961), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967), *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), *O leão de sete cabeças* (1971), *Cabeças cortadas* (1970), *Di Cavalcanti* (1977), *Câncer* (1972), *Claro* (1975), *A idade da Terra* (1980).

também nessa época que eu ia assistir aos ensaios da montagem de *Macunaíma*[16] no Teatro João Caetano. Meu pai era amigo do Antunes Filho, e eu adorava ver os ensaios. Era aquela coisa de ver o Antunes dirigindo os atores, e depois sair com aquele pessoal para alguma cafeteria e ficar discutindo os problemas, a iluminação, os figurinos... Aquilo tudo me fascinava. Então eu queria fazer aquilo. Queria fazer um espetáculo. Teatro, música... Era isso que eu queria fazer na vida. Aí, eu tinha uma banda, o grupo Tao e Qual, nos anos 1980. E no trabalho do grupo, a gente procurava sempre juntar essas coisas todas, a gente fazia uma mistura de tudo. Tinha teatro, tinha música, tinha texto... No fundo, acho que é a mesma coisa – teatro, texto, música. Não sou especialista em nada disso.



Grupo Tao e Qual. Rio de Janeiro, 1987. Foto: acervo do artista

A característica principal das coisas que fazia era o fato de eu não saber fazer as coisas. Nunca tive muita paciência. A Bia falou da impaciência com a escola. No meu caso, não era bem a escola. Eu tinha dificuldade com o instrumento. Eu tocava contrabaixo, mas tinha preguiça de estudar. Sempre tive muita preguiça de aprender as coisas. Minha mulher é alemã. Morei por um tempo na Alemanha e não falo alemão. Tenho dificuldade de aprender língua, e isso é um pouco falta de humildade. É essa coisa de você querer já saber e não ter paciência de aprender. Não quero, por exemplo, chegar na Alemanha e ficar conversando sobre a língua alemã. Tem aquele papo de quem não sabe falar a língua. Você passa por todo um processo de ficar perguntando, falando bom dia, agradecendo, oferecendo coisas. E eu já quero ficar discutindo filosofia com as pessoas em alemão. É impossível, e acaba que fico travado. Na hora em que as pessoas estão conversando em alemão, eu travo.

16 Antunes Filho e o Grupo Pau-Brasil estrearam o espetáculo *Macunaíma*, baseado no romance de Mário de Andrade, em setembro de 1978 em São Paulo. A temporada carioca, no Teatro João Caetano, teve início em 1º de outubro de 1979.

Essa dificuldade acabou fazendo com que eu fizesse outras coisas. Antes de saber tocar um instrumento, já tinha uma banda e não encarava aquele grupo como uma brincadeira de adolescente, de amigo. Eu já encarava aquilo como coisa séria. Para mim, era uma grande banda. E aprendi ali mesmo a tocar um pouco de contrabaixo, aprendi a escrever, a fazer um pouco de cada coisa, por necessidade. Eu fazia música enquanto estava aprendendo. E a literatura pintou assim também. Foi no momento em que tive que morar em São Paulo. Eu tinha perdido minha turma de amigos do Rio, a banda... Fiquei sem grupo, fiquei sem turma. Trabalhava numa agência de propaganda e ficava muito tempo sozinho. Numa agência, só o diretor de arte trabalha de forma contínua. Os redatores ficam esperando o diretor de arte acabar o trabalho dele. Nessa época, eu tinha um computador na minha frente o dia inteiro. No começo, não tinha nem computador, era máquina de escrever. Depois, ganhei um computador.

Eu tinha um computador na minha frente e tempo disponível. Mas, de fato, ao mesmo tempo, eu não dominava a técnica de escrever, ou seja, não sabia como era que se escrevia um bom livro. E talvez por isso, acabei escrevendo, quando ainda nem era escritor, dois livros que são meio originais. Talvez justamente por não ter uma linguagem literária, tive que criar duas linguagens, uma para o primeiro livro, que se chamou *Amor*,[17] e outra para o segundo, *Sexo*.

Foi minha dificuldade de escrever, de contar uma história, de escrever um livro que fez com que eu criasse uma linguagem diferente. E meu livro chamou a atenção por essa originalidade, que na verdade vinha de eu não saber escrever. Enviei o livro, o *Amor*, para alguns críticos, para alguns escritores, e recebi muitas cartas em resposta. Cartas de escritores como Raduan Nassar,[18] Antônio Houaiss,[19] Millôr Fernandes...[20] Eles escreviam para mim e eu pensava: "Não é possível..."

---

17 *Amor*, de André Sant'Anna, foi publicado originalmente pelas Edições Dubolso em 1998.

18 Raduan Nassar, escritor paulista nascido em 1935, autor de *Menina a caminho (*1994), *Lavoura arcaica* (1975) e *Um copo de cólera* (1978).

19 Antônio Houaiss (1915–1999), filólogo, lexicógrafo, crítico literário, militante socialista, professor e diplomata carioca, tradutor de *Ulysses* de James Joyce, autor de *Introdução filológica às Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Seis poetas e um problema*, *Elementos de bibliologia*, *O português no Brasil*, *Socialismo: vida, morte e ressurreição*, entre outros estudos. Foi um dos editores responsáveis pelos dicionários *Barsa* de línguas inglesa e portuguesa, *Koogan-Larousse e Webster's*, pela enciclopédia *Mirador*, pelo *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, pelo *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (de publicação póstuma).

20 Millôr Viola Fernandes (1923–2012), desenhista, humorista, dramaturgo, escritor, tradutor e jornalista carioca, cujo trabalho nas revistas *O Cruzeiro*, *Pif-Paf*, *Veja*, em *O Pasquim* e no *Jornal do Brasil*, em especial, configuraria uma das mais significativas contribuições ao humor gráfico brasileiro no século XX.

Foi assim... Completamente por acaso mesmo. Em momento algum me lembro de dizer: "Ah, eu quero escrever um livro". A escrita veio meio sem querer.

Depois que o primeiro livro foi bem recebido, resolvi fazer o segundo. E como o primeiro livro, *Amor*, tinha uma linguagem muito solta, tinha muita livre associação, nasceu mesmo de um processo de livre associação, mesmo que depois tenha tido muito trabalho em cima desse material, então eu resolvi mudar ao escrever outro livro. Para fazer o segundo, pensei que não poderia ficar a vida inteira escrevendo como tinha escrito o *Amor*... Ao mesmo tempo que *Amor* fez com que eu tivesse uma boa recepção por parte de quem leu, isso também me obrigou a descobrir outra linguagem para escrever o novo livro. Então escrevi *Sexo*[21] tentando descobrir uma nova linguagem, um novo ritmo.

E, em seguida, recebi uma encomenda da Cia. das Letras, eles queriam um livro meu, para uma coleção que se chamaria Safada... Seria para uma coleção que tinha o *Diário de um fescenino*, do Rubem Fonseca,[22] tinha um livro do Henry Miller...[23] Era uma coleção de livros de literatura pornográfica, erótica, escatológica. Por causa do meu segundo livro, ficou essa marca. *Sexo* foi visto como escatologia, e aí fiquei sendo chamado para uns eventos escatológicos. Se tinha escatologia e tinha sexo, eu era chamado. Aí eu chegava lá e ficava todo mundo rindo, todo mundo falando de sexo. E você fica meio com vergonha de dizer que não era bem aquilo. Fui uma vez a uma mesa-redonda em Curitiba e o apresentador falou que queria ler um poema dele dedicado a mim. E era um poema sobre o cocô... [*risos*]. Aí você fica constrangido. É constrangedor mesmo. E eu, na verdade, tentei escrever um livro que era até bastante moralista. As cenas de sexo eram bem pouco eróticas. Era um livro meio nojento.

Mas a encomenda era de uma grande editora, era da Cia. das Letras. E, a partir desse momento, virei um escritor. Disse para mim mesmo: "Agora sou escritor, tenho uma encomenda de uma grande editora e vou ter que ficar em casa sozinho, escrevendo, trabalhando no dia 31 de dezembro..." E fiquei mesmo três anos escrevendo esse livro, sofrendo, achando tudo horrível, sozinho em casa, deprimido... A encomenda coincidiu com a necessidade de parar de beber, então, você

---

21 *Sexo*, de André Sant'Anna, foi lançado pela Editora 7Letras em 1999.

22 José Rubem Fonseca (1925), contista, romancista e roteirista brasileiro, autor de *O caso Morel* (1973), *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1969), *Feliz ano novo* (1975), *O cobrador* (1979), *O buraco na parede* (1995), entre outras obras.

23 Henry Valentine Miller (1891–1980), escritor norte-americano, autor de *Trópico de Câncer* (1934), *Trópico de Capricórnio* (1939), *Sexus* (1949), *Plexus* (1953), *Nexus* (1960), *A hora dos assassinos*: *um estudo sobre Rimbaud*, entre outros livros.

vai ficando cada vez mais mal-humorado, tem um monte de problema por causa do livro, e vinha o medo de a editora recusar o livro, achar que não era isso.

O livro se chamou *O paraíso é bem bacana*.[24] Eu me tornei escritor e esvaziei a gaveta. Essa ânsia da literatura me esvaziou. Esvaziei o assunto. E aí ficava esperando para ver o que ia acontecer, o que é que eu podia fazer. Porque preciso trabalhar para ganhar dinheiro. Você é um escritor, fica em casa escrevendo, e, às vezes, você está duro, até que alguém liga para você e faz uma encomenda. E aí você diz: "Apareceu trabalho, e agora?" Sei lá, você vai trabalhando e esperando para ver o que acontece.

O paraíso é bem bacana tem sexo, futebol e terrorismo islâmico. É a história de um garoto do litoral paulista, de uma cidade onde morei. É um menino bem pobre. Ele é o "pele" da turma, o sacaneado dos colegas na escola, ele é muito magrinho, fraquinho assim e tal, e ele é sacaneado por todo mundo. E arrumam uma briga para ele logo no primeiro dia de aula. Ele foge da briga e, a partir desse momento, ele passa a ser sacaneado pelos colegas. Falam que ele é o *viadinho* da turma. E aquilo inibe muito o garoto, ele vai ficando com pavor de mulher, pavor assim de não conseguir chegar nem perto. Porque ele começa a suar frio, a tremer, não consegue se aproximar. E os colegas todos chamando ele de *viado*. Ele vai ficando triste, cada vez mais sozinho. Só que tem uma coisa: ele é muito bom de bola, ele joga futebol muito bem. E os colegas da cidade não admitem isso, não admitem que ele jogue futebol porque é o babaquinha da turma.

Um dia, o time do Santos vai jogar em Ubatuba e vê ele jogar... No jogo, o Santos ganha de 9 x 1 do Ubatuba, claro. Ele faz o gol do Ubatuba e joga muito bem. O olheiro do time do Santos leva ele então para jogar em Santos. E depois do Santos, ele vai acabar morando na Alemanha, vai jogar no Hertha,[25] de Berlim, ainda como juvenil. Não é profissional ainda. E, no time principal, dos profissionais, tem outro brasileiro, um carioca esperto e tal, o rei da noite em Berlim. Ele quer levar o moleque para a noite, para sair com as prostitutas, para cair na farra, para pegar mulher na noite de Berlim. E o menino, apavorado, não consegue nem aprender alemão, porque a professora é uma alemã loira, de peitão, toda assim e tal. Ele fica morrendo de medo da professora e fica sentado lá embaixo, no parque, olhando para cima. E o Uéverson, o jogador profissional, está lá comendo a professora, e ele fica lá embaixo, só olhando. Até que no time dele, no juvenil, aparece um menino que é filho de sírios, um garoto

24 O romance *O paraíso é bem bacana*, de André Sant'Anna, foi lançado pela Editora Cia. das Letras em 2006.

25 Hertha Berliner Sport Club, time de futebol berlinense, fundado em 1892.

berlinense, filho de árabes, que frequenta um grupo religioso islâmico, um grupo pacífico de muçulmanos. Não é um grupo terrorista não. Nada disso. Lá ele recebe uns folhetos, explicando coisas simples sobre a religião, tipo onde fica Meca, a direção de Meca, alguns procedimentos religiosos... Só que ele não fala alemão e começa a levar os folhetos para o jogador de futebol mais velho traduzir para ele. O mais velho já aprendeu aquele alemão de rua ali e tal, já fala um pouco... O mais velho, então, lendo os folhetos, começa a inventar histórias, as mais altas orgias no paraíso islâmico com 72 virgens, e o menino vai ficando fascinado com aquilo.

O Uéverson tenta convencê-lo do seguinte: você está vendo tudo isso que estou contando... Você não precisa morrer para isso. Em vez de sofrer, de não poder beber, de não poder fazer nada, você tem que vir comigo, eu sou o rei da noite, contrato 72 mulheres, levo todas... Mas ele, apavorado, não quer de jeito nenhum, e acaba cometendo um atentado, ele se explode com uma bomba muito fajuta, no meio de um joguinho lá do juvenil mesmo. Ele explode uma bomba fajuta. Ninguém morre, mas ele fica todo arrebentado, vai parar no hospital. Então o livro é a história do menino, misturada com o menino pensando que está no paraíso islâmico, com as 72 virgens, e o livro passa por essas visões do paraíso. A história dele é intercalada com as visões do paraíso que ele tem. E ele está no hospital, fora de si, sonhando com as 72 virgens...

Eu queria, então, ler um trecho desse livro, para encerrar essa minha fala inicial e passarmos para as perguntas.

[*Segue-se o trecho lido*]

> O Paraíso é bem bacana.
>
> O Mané podia ter dado uma porrada bem no meio da cara daquele gordinho filho da puta.
>
> Mas, não.
>
> O Mané ficou rodando em volta do gordinho filho da puta, olhando para os lados, esperando que algum filho da puta logo apartasse a briga.
>
> Mas, não.
>
> Eles eram todos uns filhos da puta e queriam ver um filho da puta batendo no outro.
>
> O Mané ainda não sabia que eram todos uns filhos da puta.
>
> O Mané não tinha motivo para bater no gordinho filho da puta.
>
> O Mané não sabia que o gordinho filho da puta tinha motivo para bater nele, o Mané.
>
> O Mané queria ser amigo daqueles filhos da puta.
>
> Mas, não.
>
> Aqueles filhos da puta sempre batiam no gordinho filho da puta e o gordinho filho da puta precisava dar umas porradas em um filho da puta qualquer.

O Mané ainda não sabia que o filho da puta era ele, o Mané.

Depois contaram:

Antes, o gordinho filho da puta batia no filho da puta do Levi, até que um dia o filho da puta do Levi ficou com muita raiva do gordinho filho da puta e deu uma porrada bem no meio da cara do gordinho filho da puta. Era o que o Mané devia ter feito.

Mas, não.

O filho da puta do Levi passou o primeiro dia de aula inteiro jogando o gordinho filho da puta contra o Mané. E o gordinho filho da puta, que era muito bobão, todo sorridente, começou a fazer sinais na direção do Mané. Sinais que significavam que o Mané tomaria porrada depois da aula.

Na verdade, o gordinho filho da puta era muito mais bobão do que filho da puta. Era só um desses gordinhos padrões, que apanham de todo mundo na escola. O filho da puta mesmo era o Levi.

O gordinho filho da puta podia ter ficado amigo do Mané. Juntos, eles até conseguiriam dar umas porradas no filho da puta do Levi.

Mas, não.

O gordinho filho da puta, além de ser bobão demais para fazer alianças estratégicas, morria de medo do filho da puta do Levi.

Que gordinho filho da puta! Caiu direitinho na conversa do filho da puta do Levi e estava ali na frente do Mané, tentando acertar uma porrada bem no meio da cara dele, do Mané.

Se o Mané tivesse dado uma porrada bem no meio da cara daquele gordinho filho da puta, o Mané nunca teria sido *viado*. Nem filho da puta.

Mas, não.

O Mané não conseguia encontrar uma boa razão para dar uma porrada bem no meio da cara daquele gordinho filho da puta.

O Mané não sentia a raiva necessária para dar uma porrada bem no meio da cara daquele gordinho filho da puta.

O Mané nunca tinha tomado uma porrada na cara.

Mas o gordinho filho da puta, não.

O gordinho filho da puta vivia tomando porrada, por isso tinha a raiva necessária para dar uma porrada bem no meio da cara do Mané.

O gordinho filho da puta era muito bobão, com aquele sorriso estúpido no meio daquela cara vermelha e aquele monte de banha.

Seria muito fácil dar uma porrada bem no meio da cara daquele gordinho filho da puta.

Mas, não.

Depois de desviar a cara das porradas que aquele gordinho filho da puta tentava acertar, o Mané percebeu que nenhum filho da puta apartaria aquela briga. Então, o Mané descobriu uma brecha no meio da roda de filhos da puta e saiu correndo para se tornar um *viado* filho da puta.

Numa cidade filha da puta de pequena como aquela, um moleque bobão como o Mané, ou como o gordinho filho da puta, que arrega numa briga na saída da escola, passa a ter uma vida filha da puta.

O Mané arregou para o gordinho filho da puta e o filho da puta do Levi decidiu que o Mané era *viado* e filho da puta. *Viado*, porque o Mané tinha arregado para o gordinho filho da puta. Filho da puta, porque a mãe do Mané era largada e bebia pinga.

Os outros filhos da puta todos acataram a decisão do filho da puta do Levi.

Bem que um filho da puta qualquer podia ter defendido o Mané. Pelo menos um daqueles filhos da puta que iam na casa do Mané para jogar futebol de botão no Estrelão novinho que o Mané ganhou no bingo da festa junina.

Mas, não.

Numa cidade pequena, filha da puta como aquela, todo filho da puta precisa ter um filho da puta para chamar de *viado*.

É aí que começa a história do Mané.

Então fico por aqui.

Debate

ÂNGELA LEITE LOPES: Minha pergunta é para Bia Lessa. Eu vim para cá pensando em perguntar a você alguma coisa específica sobre o ator, mas você falou bastante sobre o ator na sua exposição, então vou passar para outra pergunta. Queria pedir que você falasse um pouco de um espetáculo muito especial na sua carreira que foi a montagem da *Medeia*, de Eurípedes.[26] Era uma encenação tão bonita, tão forte, tão enxuta, principalmente no elenco. E a Renata Sorrah[27] fez uma bela interpretação da Medeia. Como foi o processo de trabalho?

BIA LESSA: Legal falar da *Medeia*. Primeiro quero dizer que Ângela Leite Lopes é muito importante na minha vida. Foi a Ângela que me mostrou referências teatrais fundamentais. Com ela, eu conheci o trabalho de Tadeusz Kantor,[28] de

26 Bia Lessa encenou *Medeia*, adaptação de Millôr Fernandes da tragédia grega de 431 a.C., de Eurípedes (480 a.C.–406 a.C.), em 2004, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro.

27 Renata Sorrah (Renata Leonardo Pereira Sochaczewski, 1947), atriz de teatro, televisão e cinema, com trajetória significativa nas diversas áreas em que atua e cuja formação teatral foi realizada no Tuca (Teatro Universitário Católico), em São Paulo, dirigido então por Amir Haddad.

28 Tadeusz Kantor (1915–1990), multiartista polonês, encenador, *performer*, dramaturgo, artista plástico, teórico, cenógrafo, responsável por trabalhos teatrais revolucionários, transformadores, e

Gordon Craig,[29] e muitos outros. Devo muito à Ângela. Quanto a *Medeia,* foi Renata Sorrah quem me convidou para dirigir a peça. Inicialmente, falei que não queria. Meu espetáculo anterior havia sido a montagem de *As três irmãs*, de Anton Tchekhov.[30] E o que tinha me enlouquecido no texto do Tchekhov foi exatamente a questão da representação de que falei tanto aqui no depoimento inicial. Aqueles personagens têm um discurso inteiramente dissociado da realidade. Falam, falam, conversam, conversam, filosofam muito, e sem nenhuma ação. Tudo desconectado da vida. A cidade pegando fogo e aquela gente tomando chá. Compreender essa desconexão foi fundamental para mim, e Tchekhov foi importantíssimo, um imenso companheiro nessa viagem de pensamento. Por isso, quando Renata me enviou o texto de *Medeia*, pensei que não estava no momento de fazer aquilo. Mas nunca tinha lido o texto de Eurípedes. Resolvi ler a tragédia e fiquei louca. A gente estava vivendo sob o impacto do 11 de Setembro[31] nos EUA. Eu estava em Nova York quando aconteceu o ataque às torres. E foi incrível ver que a vida continuava como antes para muita gente ali. Nós íamos andar no Central Park e víamos as pessoas se divertindo, jogando bola, como se nada houvesse mudado em suas vidas. As pessoas me telefonavam do Brasil perguntando: "Você está bem? Está faltando água?" E eu respondia: "Tudo está como antes, muita gente no salão de cabeleireiro, teatros cheios e bares lotados". Aquilo era muito louco. Eu tinha visto, pouco tempo antes no Brasil, o sequestro do Sílvio Santos[32] e o país inteiro mobilizado para saber o desfecho daquele crime. Pensei que havia uma grande diferença cultural entre os dois países.

---

fundamentais na história do teatro do século XX, como *A classe morta* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1981), *Que morram os artistas!* (1985), e por reflexões sobre a "realidade potencializada", os "objetos achados", sobre o Teatro de Acontecimento, o Teatro Impossível e o Teatro da Morte, que continuam a nortear as discussões e criações teatrais até hoje.

29 Edward Gordon Craig (1872–1967), ator, cenógrafo, diretor de teatro inglês, com importante contribuição teórica para o pensamento e a experiência teatral moderna. Em especial seu antinaturalismo, sua reflexão sobre a cena total, sobre o espetáculo teatral como obra de arte, e sua sugestão provocadora de que o ator deveria desaparecer "e em seu lugar" deveria assumir "um ator sem egoísmo ou vaidades" – cuja *imago*, a seu ver, seria a "Supermarionete".

30 Anton Tchekhov (1860–1904), médico, escritor e dramaturgo russo, autor de *As três irmãs*, *O jardim das cerejeiras*, *A gaivota*, *Tio Vânia*, *Ivanov*, *Platonov*, entre outros textos.

31 Em 11 de setembro de 2001, um atentado terrorista sequestrou e lançou dois aviões contra as Torres Gêmeas do prédio comercial do World Trade Center, em Nova York, e um outro contra o Pentágono, em Washington. Uma quarta aeronave não atingiu o alvo e caiu em um campo aberto na Pensilvânia. O ataque derrubaria as duas torres do WTC, com 110 andares cada uma delas, e deixaria cerca de três mil mortos.

32 Sílvio Santos, nome artístico de Senor Abravanel, apresentador de televisão, nascido no Rio de Janeiro em 1930, proprietário do Grupo Sílvio Santos, que inclui empresas como a Liderança Capitalização (administradora da loteria Tele Sena), a Jequiti Cosméticos e o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT).

Mas comecei a me perguntar muito sobre a questão da violência. Nós temos um nível insano de pobreza. Temos a sensação de estar vivendo numa espécie de pré-história misturada a momentos de aceleração do tempo, de visão do futuro, tudo no mesmo lugar, no mesmo quarteirão. Gente com a tecnologia mais futurista passando ao lado de um mendigo que nem tem mais força para pedir, só para grunhir... E esse é o nosso cotidiano. Pensei nisso quando terminei a leitura de *Medeia*. Com aqueles personagens de Eurípedes, ali não havia representação. Era uma tragédia que exigia uma investigação mais profunda. Era uma investigação em torno de problemas que ainda estão sem resposta, personagens que escapam daquele "mundo oficial" porque são muito arcaicos, muito orgânicos, são arquétipos. Então, decidi montar aquela peça.

Foi um processo incrível de trabalho. Tínhamos dois teatros agendados no Rio de Janeiro. Um era o Teatro Villa-Lobos, em Copacabana, e o outro o Teatro dos Quatro, na Gávea. E eu dizia para a Renata: "Não podemos fazer um espetáculo para ser assistido antes ou depois de um jantar. Não quero fazer um espetáculo, quero prestar um depoimento, e as pessoas têm que ver e ouvir Medeia como se ela estivesse ali, prestando um depoimento sobre a sua condição, sobre a condição humana. Esses espaços teatrais não nos servem." Então, fomos descobrir o Teatro Dulcina, no centro do Rio.

Nivelamos palco e plateia, enchemos todo o chão de terra, fizemos mil gambiarras para tudo. E em torno do teatro havia aquele centro da cidade com ruas cheias de putas e travestis e moradores de rua misturados aos frequentadores do teatro, ricos e pobres juntos nas mesmas ruas, no mesmo quarteirão. Essa mistura e essa geografia foram muito interessantes para mim. Aquilo não permitia representação. Renata tinha trabalhado comigo em *As três irmãs*. A gente tinha uma conexão muito grande. E trabalhamos com o José Mayer,[33] que fez um Jasão incrível. Chamamos Cláudio Marzo,[34] um ator muito experiente. E assim por diante. Então foi um trabalho muito intenso, com pessoas muito diversas, muito diferentes entre si. E foi um processo de muita reflexão para mim. Era um teatro forte, sem representação. O público percebia isso.

---

33 José Mayer, ator mineiro, de teatro, cinema e televisão, nascido em 1949, atuou, entre outros filmes, em *Perfume de gardênia*, *Divã*, *A dama do Cine Shanghai*, *A mulher do desejo*.

34 Cláudio Marzo, ator paulista (1940–2015), descendente de uma família de operários italianos, que abandonou os estudos aos 17 anos, trabalhou como figurante de tevê e depois se juntou ao grupo Oficina. Integrou o primeiro grupo de atores contratados pela TV Globo, atuando em diversas novelas: *Irmãos Coragem* (1970), *Saramandaia* (1976), *Brilhante* (1981), *Fera ferida* (1993), *Mulheres apaixonadas* (2003). No cinema, atuou em diversos filmes como *A dama do lotação* (1978), *Pra frente, Brasil* (1982), *O homem nu* (1997), entre outros.



Cena da peça *Medeia*, com Renata Sorrah, 2004. Foto: acervo Bia Lessa



Cena da peça *As três irmãs*, 1999. Foto: acervo Bia Lessa



Cena da peça *Orlando*, com Betty Goffman, 2004. Foto: acervo Bia Lessa

O Teatro Dulcina é um espaço muito especial para mim. Lá eu fiz a segunda montagem de *Orlando,* adaptação do romance da Virginia Woolf, que é um espetáculo sobre a passagem do tempo. Durante a viagem pela Europa com *Orlando,* Betty Gofman[35] substituiu a Nanda [*Fernanda Torres*]. Betty fazia muito bem *Orlando* e eu queria muito mostrar o trabalho dela aqui, fazendo Betty apresentar aquele personagem na terra dela. Conseguimos então o Teatro Dulcina por um mês. Montamos *Orlando*, e *Orlando* estava inteiro ali, e era tão bonito.

E também não era *Orlando*... Quando percebi isso, pensei que essa descoberta reforçava aquelas questões que eu tinha sobre a criação individual. A primeira versão de *Orlando* era resultado de uma criação coletiva daqueles indivíduos: era uma mistura da Fernanda Torres, com o Otávio Muller,[36] a Cacau

35 Betty Gofman, atriz carioca de teatro, cinema e televisão, nascida em 1965. No teatro, atuou em *Casa de bonecas*, *A megera domada* e *Orlando*, entre outros trabalhos; no cinema, entre outros filmes, em *Feliz ano velho*, de Roberto Gervitz, *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi, *Amélia*, de Ana Carolina.

36 Otávio Müller de Sá (1965), ator brasileiro de teatro, cinema e televisão.

[*Cláudia Abreu*],[37] a Julia Lemmertz,[38] o Marcos Oliveira,[39] o Dany Roland.[40] A primeira versão de *Orlando* foi uma criação daquelas pessoas. Cada gesto, cada olhar, cada palavra, cada cena vinha dessa mistura. Na segunda versão, havia a mesma terra, o mesmo espaço, os mesmos objetos, a mesma luz, mas as pessoas eram diferentes e aquele primeiro *Orlando* não existia mais. E eu pensei que nunca mais iria remontar um espetáculo meu. Porque é impossível remontar. Descobri que meu teatro não se sustenta como obra acabada, é um teatro em processo.

Foi muito engraçado descobrir isso. Descobri que meu teatro é resultante de fatores que não são transferíveis, não são intercambiáveis. Meu teatro é resultante daquela conexão entre aquelas pessoas, naquele momento, naquele lugar. Hoje, para mim, só as óperas podem ser remontadas. A ópera é um espetáculo que você faz inteiro dentro de você. E depois chegam os cantores, cada um de uma parte do mundo, para trabalhar sobre um desenho muito estabelecido que você criou sozinha.

Na ópera, você tem um universo infinito de possibilidades, mas tudo tem amarras. A cena tem aquele tempo determinado da música, aqui entra o violino, ali entra o oboé, mais adiante entra o solista, e você tem dez dias para fazer tudo aquilo funcionar. Então, a ópera é um pensamento a ser planejado e executado. O teatro não é assim, o teatro só existe quando é criado por essa conexão muito especial entre artistas individuais. O teatro é um campo de experimentações, a ópera é uma viagem solitária, individual, um pensamento que, bem ou mal, todos executam.

ÂNGELA LEITE LOPES: Tenho outras perguntas, Bia. Vou fazer mais uma. Você também trabalha com desfiles de moda. Já realizou vários. Queria perguntar se

---

37 Cláudia Abreu Fonseca, atriz brasileira de teatro, cinema e televisão, nascida em 1970.

38 Julia Lemmertz Dias, atriz brasileira, nascida em 1963, que atuou não apenas em *Orlando*, mas também em *Viagem ao centro da Terra*, dirigidos por Bia Lessa.

39 Marcos Oliveira, ator brasileiro nascido em Santo André em 1953, cuja carreira se iniciou nos anos 1970 em um grupo de teatro do ABC paulista, tendo trabalhado na década de 1980 com Antunes Filho, e entrado, em seguida, para a televisão, onde de 2001 a 2014 integrou o elenco do seriado *A grande família*, na TV Globo.

40 Daniel David Roland Pinto (1962), mais conhecido como Dany Roland, é um músico, ator, diretor de cinema, designer de som e produtor de discos brasileiro, nascido na Argentina. Participou da banda de rock progressivo/experimental A Gota Suspensa, que se converteria na banda Metrô, da qual se afastaria em 1987, mas que voltaria a se reunir em 2002 e 2015. Tocou também na banda de rock experimental Okotô, e na banda The Passengers já nos anos 1990. E em 2007, ao lado de Stéphane San Juan, Domenico Lancellotti e Zero Telles, criou o projeto Os Ritmistas. Assina, ao lado de Bia Lessa, a direção dos longas-metragens *Crede-mi* e *Então morri*.

é um trabalho meramente profissional ou se isso tem relação com o que você faz em teatro, com toda a exploração espacial que faz no teatro.

BIA LESSA: Quanto aos desfiles de moda... Bem, não sei se colocaria um desfile de moda no meu currículo, se tivesse um dia que fazer um currículo de trabalho. O desfile para mim é principalmente um exercício com o espaço. Se você tem uma encomenda da Blue Man[41] para fazer um desfile de biquínis, você se pergunta como vai mostrar todos aqueles biquínis de modo que seja uma surpresa para o público. Então, me diverti quando decidi começar com as manequins todas vestidas com roupas de época, saias compridas, blusas de mangas compridas, vindas de um tempo que não é o de agora, e de repente elas começam a rasgar aquelas roupas, num ato de liberdade. Como quem diz: "Ah... como é bom viver sem roupa! Como seria bom se todos pudessem andar pelados pela rua...". O desfile não é algo acabado, é só um momento, um exercício, não chega a ser uma obra.

TÂNIA DIAS: E há os shows...

BIA LESSA: Há trabalhos que faço que são colaborações. Minha parceria com a Maria Bethânia[42] é assim, é uma colaboração. Adoro Bethânia. Ela vive para o trabalho, para o seu ofício de intérprete. Bethânia é tão obsessiva quanto eu. A gente tem feito muitos espetáculos juntas, mas digo a você: eu não dirijo a Bethânia. Não sinto que aquele trabalho é meu. Aquele é um espetáculo de Maria Bethânia, e eu colaboro com ela.

Sérgio Sant'Anna fez a adaptação do romance *Orlando* para o espetáculo de teatro que fizemos. Sérgio tinha uma coisa incrível, de que sinto muita falta até hoje. Ele me telefonava às três da manhã para fazer perguntas: "Bia, você acha que tal personagem pode fazer isso assim? Você acha que naquela época alguém diria algo desse jeito?" E a gente ficava horas conversando sobre o espetáculo. Nós dois temos muito apuro. A gente teve brigas terríveis por causa de uma vírgula. Eu pensava que, se tirasse aquela vírgula, poderia ser a morte do Sérgio. E se não incluísse uma vírgula naquela outra fala, então seria a minha morte. Era um embate de fato. Isso não acontece com a Bethânia, apesar de toda a nossa proximidade. Encaro o trabalho com Bethânia como uma colaboração. Eu me nutro muito com o trabalho dela. Mas sei que aquele espetáculo é dela, é um show de Maria Bethânia.

---

41 A Blue Man é uma confecção brasileira de moda praia.

42 Maria Bethânia, cantora baiana nascida em 1946, uma das grandes intérpretes da música popular brasileira na segunda metade do século XX e no começo do XXI.

SÉRGIO SANT'ANNA: Bem, eu sou o pai do André e o amigo da Bia. E tenho duas perguntas, uma para cada um. Para o André, faço uma pergunta meio boba que se faz a todo escritor. Costuma-se dizer que quando um escritor fala da sua aldeia, ele na verdade está falando do mundo. A pergunta é: André, qual é a sua aldeia? E para a Bia tenho outra pergunta. Quando cheguei aqui, queria perguntar que peça ela gostaria de montar. Mas me lembrei que uma vez, num bar de Berlim, estava discutindo com um crítico de teatro que falava mal da Fernanda Montenegro,[43] quando o tal crítico fez um comentário interessante. Ele disse que atualmente dirigir teatro era destruir o texto de alguém. Então, como isso é evidentemente uma piada, vou perguntar para a Bia qual o texto que ela gostaria de destruir. E prolongando mais um pouco... Outro dia, vi um crítico de teatro, Macksen Luís,[44] muito preocupado. Ele estava, como eu, na plateia do espetáculo *Angel of death*,[45] do Jan Fabre.[46] Ele escreveu a crítica preocupado em definir se aquilo era performance, instalação ou teatro. Então fica a pergunta para a Bia: o que você quer fazer? Ou misturar? Ou destruir? Você já falou em Guimarães Rosa...

---

43 Fernanda Montenegro, nome artístico de Arlette Pinheiro Esteves Torres, atriz brasileira nascida no Rio de Janeiro em 1929, com trajetória cênica das mais relevantes no país ao longo da segunda metade do século XX e nas primeiras décadas do século XXI. Trajetória iniciada, em teatro, no ano de 1950, com a peça *Alegres canções nas montanhas*, que fez ao lado do marido, o ator e diretor Fernando Torres; em televisão, estreou na TV Tupi, do Rio de Janeiro, onde participou, entre 1951 e 1953, de cerca de 80 peças, exibidas nos programas *Retrospectiva do Teatro Universal* e *Retrospectiva do Teatro Brasileiro*; em cinema sua estreia aconteceria na adaptação da peça *A falecida*, de Nelson Rodrigues, por Leon Hirszman em 1964.

44 Macksen Luís, atualmente crítico de teatro do jornal *O Globo*, depois de muitas décadas trabalhando no *Jornal do Brasil*.

45 O espetáculo *Angel of death* é uma produção de 2004, apresentada originalmente no Festival de Avignon, na qual texto, concepção, e direção são de Jan Fabre, e cujo elenco incluía a dançarina croata Ivana Jozic (ao vivo), o músico Éric Sleichim (ao vivo), e a participação (em vídeo) do coreógrafo William Forsythe dançando nos corredores do Museu de História Natural de Montpellier. Ele consistia do diálogo músico-gestual entre Jozic e o saxofonista Éric Sleichim, e entre os dois e os quatro vídeos monumentais projetados em quatro paredes, nos quais se repetia, com pequena defasagem temporal, um filme de Forsythe em movimento entre as vitrines do museu, dizendo o texto de Fabre.

46 Jan Fabre, artista plástico, escritor e encenador belga, formado pela Académie Royale des Beaux-Arts e pelo Institut des Arts et Métiers de Anvers, na Bélgica, cujo trabalho, realizado em grande diversidade de materiais e campos artísticos e fortemente influenciado pelos estudos do entomologista Jean-Henri Fabre (1823–1915), tem se voltado não apenas para o corpo humano, mas também para os insetos e outras criaturas do mundo animal e suas interações com o gênero humano. Não à toa, a metamorfose se converteria em imagem conceitual básica do seu trabalho. No campo cênico, teatro e performance, ação e tempo real têm se combinado em espetáculos como *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* (1982), com oito horas de duração, *Le pouvoir des folies théâtrales* (1984), ou *Mont Olympe – pour glorifier le culte de la tragédie*, performance de 24 horas realizada em 2015, entre outros trabalhos.

ANDRÉ SANT'ANNA: Quando me fizeram a encomenda desse livro, *O paraíso é bem bacana*, pensei em várias coisas oportunistas. Eu fiz a história se passar na Alemanha porque queria muito ganhar uma bolsa de estudos do DAAD...[47] Então, pensei: facilita se o enredo se passar na Alemanha, os tradutores ficarão mais interessados. Mas comecei a escrever esse livro porque fiquei meses internado num hospital, quase morri, foi um horror. E aquela experiência estava muito viva na minha cabeça. Era a minha vida... Saí do hospital com 57 quilos. Não conseguia nem atravessar a rua sozinho. Estava muito deprimido, e me dizia que escrever a história de alguém deprimido saindo de um hospital também era jogo. Juntei o terrorismo islâmico e o futebol... Era um livro com um jogador brasileiro na Alemanha, todo mundo pensando na Copa do Mundo, e tinha sexo também, tem muito sexo no livro. Ou seja, fiz um livro cheio de ingredientes para fazer sucesso, mas acabou sendo um livro de aldeia mesmo. Estava exorcizando algumas coisas.

Embora o personagem principal não seja eu, já que é alguém pobre e negro, ele tem algo em comum comigo. Eu tive uma experiência assim quando morei em Ubatuba... Eu morava em cidade grande e passei a morar numa cidade pequena. Todo mundo me dava porrada na escola. Então, vamos dizer que minha aldeia primeira seria essa Ubatuba imaginária.

Depois, vem a experiência de hospital, que foi também marcante na minha vida. O hospital também é uma aldeia.

E a terceira aldeia é a Alemanha, que é um país de que eu gosto muito, e Berlim, uma cidade onde morei um tempo, e minha mulher é de lá... Berlim também é uma aldeia. Tenho orgulho de conhecer as linhas de metrô de Berlim, de saber andar pela cidade... Então, de certa maneira, acabei escrevendo um livro de aldeia.

SÉRGIO SANT'ANNA: Uma interferência: Essa pergunta era justamente para trazer à tona o fato de que a aldeia de hoje se ampliou. E aí já estou interferindo na resposta: acho que esse seu livro fala dessa aldeia ampla de uma pessoa contemporânea.

BIA LESSA: Começo pelo Guimarães Rosa: eu não penso em montar o *Grande sertão: veredas*, embora pense em fazer uma exposição[48] sobre o livro. Vi os originais do livro, todo anotado, com as correções do autor, com aquela letrinha

---

47 DAAD é a sigla de Deutscher Akademischer Austauschdienst, uma das maiores instituições internacionais de incentivo ao intercâmbio cultural e acadêmico, com apoio financeiro do governo alemão.

48 A exposição "Grande sertão: veredas" inaugurou a Sala das Exposições Temporárias do Museu da Língua Portuguesa, ficando aberta à visitação de 21 de março de 2006 até final de fevereiro de 2007. A concepção geral e direção da mostra eram da diretora teatral Bia Lessa. A exposição, em homenagem aos cinquenta anos de lançamento do romance de Guimarães Rosa, utilizando-se de tijolos,

igualzinha, riscado aqui e ali, refeito três vezes. Pensei muito no meu filme[49] com histórias do interior do Brasil, um filme que fiquei sete anos filmando.

Eu me lembro de chegar numa cidade chamada Alcântara, e alguém me disse que uma menina de 17 anos ia ter um bebê e perguntava se eu não queria filmar... A menina de 17 anos fez uma cesárea, o que já é uma loucura, e em seguida ligou as trompas. Nasceu a criança e a gente filmou tudo. Pensei que iria começar meu filme com essa cena. E de repente, quando a gente ainda estava filmando, ela resolveu dar a criança para outra família criar. Veio a família, levou a criança, e a gente foi atrás, para filmar o primeiro dia de vida daquele bebê.

Essa família que adotou a criança era de pessoas que trabalhavam naquela base de lançamento de foguetes de Alcântara. Estávamos, por acaso, na semana de lançamento do primeiro foguete brasileiro. A gente então resolveu filmar o lançamento do primeiro foguete brasileiro. E o foguete sobe, fica torto e cai!... [*risos*]. Assim deve começar o filme. É sensacional. E então fui filmando uma menina de dois anos, outra de três, outra de quatro, e os acontecimentos da vida de todos nós, até filmar alguém de noventa anos, que morre. Fizemos umas quinhentas horas de material filmado para eu escrever uma história de ficção construída apenas com cenas reais. Fazer um filme assim é um trabalho extremamente solitário. Não consigo nem trabalhar com um editor. A proposta era essa mesma, desde o início: ficar diante do AVD[50] comprado há tempos para escrever a história a partir daquelas imagens.

Quanto à pergunta sobre que texto quero fazer ou quero destruir, não sei se quero destruir um texto. Quero, ao contrário, ver qual o texto que existe nas cenas do cotidiano. Qual é o texto possível a partir dali? Qual é o texto que está conectado com a vida? A vida pode ser inacreditável, tive surpresas incríveis nas filmagens. Um dia, fui filmar um casamento. Entrou o noivo, entrou a noiva e... Onde estava o padre? O padre não aparece. A noiva parada, o noivo parado, a igreja inteira parada, esperando... Todos perguntam onde está o padre. Os minutos passam... E o padre não vem! Esse filme é também resultado do trabalho individual daquele grupo. Somos eu, Dany Roland na câmera, e o cara que faz o som... E nós três num Fiat Uno, rodando pelo Brasil, parando aqui e ali,

areia, água e madeira e de grandes painéis suspensos com reproduções de rascunhos datilografados e corrigidos à mão pelo escritor, reconstruía o caminho percorrido no sertão por Riobaldo e Diadorim.

49 Trata-se do filme *Então morri*, de Bia Lessa e Dany Roland, que só viria a estrear em 2016.

50 O AVD Video Processor é uma ferramenta para capturar imagens de vídeos, criar *slides* e animações, e foi projetada para trabalhar com vários formatos, incluindo AVI, MPEG, MPG, DivX, WMV, ASF, MOV, DAT, DVD, FAX, TIFF, GIF, JPEG, PNG, BMP, PCX, PDF, PS, EPS e PSD.

sem qualquer planejamento. Há um parto aqui, então paramos e filmamos; há um enterro ali, então paramos e filmamos.

Naquele dia, fomos atrás do padre. Bati na porta da casa do padre e veio um cara de short, que foi chamar o padre. "Mas padre, e o casamento?" E ele me respondeu: "Está acabando o primeiro tempo do jogo... Já estou chegando... Diz para o pessoal me esperar..." Inacreditável... E a vida é assim, espantosa, revolucionária. Era para filmar o cotidiano, as coisas desse "mundo oficial" pelo interior do Brasil, e descobrimos um mundo em ruínas, tudo absolutamente falido. Não consigo nem votar mais. Não acredito em políticos.

O universo real caminha por outros caminhos. Você vê o extraordinário acontecer quando menos espera. Encontrei a história de uma mulher da Ilha de Marajó, que foi morta a facadas pelo marido porque se recusou a matar um porco com as próprias mãos. A cidade parou para ver o julgamento do marido. Ficamos mais de 12 horas com uma câmera na frente do sujeito. E no momento em que o juiz diz: "O senhor está condenado a 15 anos de prisão", o sujeito não esboça reação alguma, nada, nada. Mais de 12 horas de filmagem e nada. Eu estou tomada por essas histórias.

ÂNGELA DIAS: Esse encontro está sendo lindo, sensacional, e junta duas pessoas, na minha opinião, hiperdramáticas [*risos*]. Bia, intensa, intuitiva e articuladíssima. André é um tímido, mas altamente dramático, escreve uma literatura altamente dramática, rodriguiana,[51] e é sobre isso que eu vou fazer minha pergunta.

Você começa com *Amor*, que eu considero uma teogonia às avessas, uma teogonia do abjeto, teogonia em que você tem um mundo se criando, em que as criaturas são criaturas de um deus porcalhão, e isso é absolutamente genial, e você tem, todo o tempo, corpos e bactérias se entredevorando, secreções, líquidos, carnes, sangue, e o mundo é autofágico, inteiramente intransitivo, e toda criação degenera e serve para que haja uma nova criação, tudo de forma absolutamente intransitiva. Você menciona John Coltrane,[52] e acho que você poderia escrever improvisações jazzísticas pelo resto da vida. *Amor* é um livro extraordinário, muito intenso.

Você começou a falar sobre o ritmo nos seus livros e parou. Já que você escreve como quem faz música, queria que você falasse mais um pouco sobre o ritmo de *Amor,* e sobre a diferença desse ritmo para o ritmo de *Sexo*, que é um livro bem diferente, mais geométrico, minimalista, é outra coisa.

---

51 Referência a Nelson Rodrigues.

52 John Coltrane (1926–1967), compositor e saxofonista americano, um dos grandes mestres da improvisação na história do jazz, e um dos seus maiores renovadores.

E aí eu queria falar da sua dramaticidade. Você escreve da seguinte maneira: você pinta cenas de uma forma altamente rigorosa, descreve os personagens externamente – a gravata, a bunda empinada, o bico dos seios róseos, a roupa apertada –, de forma profundamente detalhista e meticulosa para descrever os movimentos dos personagens, como minúcias preciosísticas; ou então você faz monólogos, e você tem vários contos em que apresenta personagens que falam de si mesmos o tempo todo, completamente autocentrados e narcísicos. E você estava falando do livro *O paraíso é bem bacana*. Você baseou o Uéverson, do *Paraíso*, num personagem de um conto chamado "O marginal", que é excelente também, e é altamente dramático.

ANDRÉ SANT'ANNA: Vou falar da linguagem dos dois primeiros livros, que sempre chamo da música dos dois livros. Porque, para cada um, tentei inventar uma música diferente. *Amor*, assim como o conto "O importado vermelho de Noé", por exemplo, são textos que, inicialmente, faziam parte de um show que minha banda fazia. O show se chamava *Deus é bom.* A primeira fala era aquela coisa assim: "Está chovendo dinheiro em Nova York..." E essa frase, na verdade só essa frase, estava entre as frases que faziam parte do show. Fui montando o livro de frases assim... Fui autorizado talvez pelo Nelson Rodrigues a ter obsessões. Li, em algum lugar, que Nelson Rodrigues dizia: "Sou feito de meia dúzia de obsessões..." Ah, então eu também posso ter obsessões! Então, a partir daí estou sempre repetindo essas minhas obsessões.

Amor nasceu de uma percepção, de um *insight,* de um momento em que percebi o quanto o ser humano é ruim, é pequeno... O ser humano não é importante, ou minha vida não é importante, ou a vida de nenhum de nós é tão importante, ou a vida do planeta também não é importante, se você perceber o quanto o universo é grande, o quanto a existência é uma coisa maluca. Então, você percebe que tudo aquilo que existe não tem importância. E tive uma pretensão de escrever sobre tudo, de falar todas as coisas e dizer o quanto todas as coisas não são importantes. Eu queria escrever um livro que poderia ficar reescrevendo, e só ficar nisso. Queria escrever um livraço, de três mil páginas, falar de tudo, de tudo mesmo. E depois que o livro estava pronto e acabado, tinham várias situações que caberiam bem naquela linguagem e que eu poderia desenvolver pela vida toda.

É como música, como melodia... Meus textos são sonoros, penso sempre na sonoridade das palavras, no ritmo e na melodia dos parágrafos. Escrevo textos tonais, textos atonais, uso dissonâncias. É um livro *pop*, porque é muito adolescente, e quando adolescentes pegam um livro para ler, eles ficam horas, leem inteiro. É um universo que tem as referências todas bacanas. E não tem técnica literária... Ali usei uma técnica inventada por mim sem querer, a coisa

da livre associação. Não foi simplesmente eu sair escrevendo o que me dava na telha. No começo até foi difícil. Eu fiz uma série de procedimentos para o livro ter um formato. No começo, era um diário mesmo, era quase coisa adolescente. Eu tinha uma namorada que me deu um pé na bunda, eu estava meio na fossa e comecei a escrever sobre como estava sofrendo, estava na fossa e... Aquilo ficou muito tempo guardado na gaveta. Ficou uns quatro ou cinco anos guardado. Depois desse tempo, reli o que tinha escrito e percebi que, por trás daquele diário, daquela fossa ali, havia elementos importantes para desenvolver um livro. Havia o descrédito no amor daquela namorada, que fez com que eu desacreditasse no amor em geral, no amor dos homens e na bondade, nessa coisa toda. O *Amor* é quase uma sequência de substantivos, adjetivos e verbos. Quando comecei a escrever, o "eu" aparecia muito: eu fiz isso, eu fiz aquilo... E aí o livro ficou guardado até que comecei a mexer e a primeira coisa que fiz foi tirar o "eu", e isso criou uma música interessante.

O livro seguinte, *Sexo*, nasceu de outra dificuldade. Eu dizia: "Agora quero contar uma história!". Eu queria contar como era São Paulo, como era aquela cidade, já que estava vivendo lá naquele momento. Eu tinha mudado recentemente para São Paulo, trabalhava numa agência de publicidade pequenininha, tinha uma vida muito sacrificante, com aquele chefe, aquelas festas de fim de ano... Aquilo foi a grande inspiração de *Sexo.* A publicidade influenciou muito *Sexo*, ele se passa nesse mundo, tem personagens publicitários. No *shopping*. São todos retirados do ambiente ao meu redor, ou mesmo dentro da própria agência. Vários daqueles personagens eu vi e pensei: vou colocar aquele cara aqui.

Eu me lembro que estava tomando um chope, num dos churrascos organizados pela turma da agência, quando a certa altura meu chefe me perguntou: "Você já viu a Marcinha de biquíni?" E eu respondi: "Ainda não tive oportunidade". E ele continuou: "É que ela é feia, mas tem um rabo!" E naquele momento o mundo desabou na minha cabeça. Pensei comigo mesmo: "Estou numa festa de fim de ano, de uma agência pequenininha, comendo churrasco, e neguinho comentando a bunda da Marcinha, porque ela é feia, mas tem um rabo..." E então quis contar aquela história, escrever um livro para contar como aquilo era terrível...

Eu não estava com essa história de sexo na cabeça. Queria falar das relações humanas, do ônibus que eu pegava para voltar para casa, de como era tudo muito cheio... Queria falar sobre morar na Av. Faria Lima, trabalhar na Faria Lima, almoçar todos os dias no Shopping Iguatemi, sentar naquela praça de alimentação, ouvir sempre os mesmos papos, as mesmas caras, paulistas de terno e gravata, sentados ali do lado... E pensei que queria extravasar aquilo tudo. Aquela situação... aquela coisa típica de São Paulo. Queria falar disso. E comecei por uma cena de elevador, em que tudo é apertado, todo mundo

encosta no outro, e há um constrangimento, você está ali, alguém encosta atrás de você, você fica fingindo que nada está acontecendo e que está tudo certo. Ao tentar descrever esse elevador, imediatamente fiz associações: "Isso tem algo muito sexual, você sempre está ali, encosta em alguém, o outro encosta em você, e você está ali, e fica sem graça, com aquele constrangimento..." Eu tinha dificuldade de escrever sobre aquilo. Quando descrevo personagens, ponho os nomes deles, aquela coisa: secretária loira, bronzeada pelo sol, com bunda empinada, e não sei o quê... Eu tinha dificuldade de escrever coisas como "ele pegou sua mulher" ou "ele pegou a mulher dele". Então pensei: "Não vou fazer nada disso, vou sempre contar o nome do personagem; nada de a secretária loira, bronzeada pelo sol pegou...", ou "o jovem executivo e não sei o quê...".

Amor é o oposto. *Amor* é um livro veloz, rápido, que você pega ali e não para, é coisa de ler de uma vez só e de preferência em voz alta. Quando lido em voz alta fica melhor ainda, ele tem todo um ritmo. A maneira como trabalhei as vírgulas, a pontuação, que era uma coisa que não tinha, por exemplo, na versão original, que era o diário ainda, que era uma coisa sem ponto, sem vírgula. Eu falei: "Vou trabalhar isso, botar o ponto aqui, compor a música do livro". Aí você consegue dar intensidade à linguagem também; vamos dizer assim, emoção e sentimento não estão só no que está escrito, estão também na maneira como aquilo está escrito.

ÂNGELA DIAS: Há um conto seu de que eu gosto muito e que se chama "Gases", um conto sobre Nelson Rodrigues. Acho que você tinha que escrever o prefácio para *O casamento*, do Nelson Rodrigues. E você situou o seu conto em 1966, que era o ano em que o Nelson estava escrevendo *O casamento*. E você fala de um Nelson cheio de cólica, de úlceras, de gases, e aí você se opõe ao Nelson, dizendo que você é um homem de bem do ano 2000, que não tinha úlcera, não estava preocupado com lepra e que você só tinha gases e você, infelizmente, jamais poderia morrer como o Nelson Rodrigues, imerso em todas as secreções possíveis. Você imagina a morte possível, pavorosa, do Nelson, e, com toda a dignidade, porque se tratava de Nelson Rodrigues... Eu queria fazer a última pergunta a partir desse conto. Na realidade, acho que a sua literatura tem a intensidade dramática do Nelson Rodrigues, e uma questão sacrificial, meio delirante, meio trágica. Você recicla isso tudo. Quando você diz "eu sou um homem de bem do ano 2000 e não posso ter a morte do Nelson porque eu não tenho a intensidade dele para ter essa morte", eu pergunto se você acha então que a literatura atual nunca mais terá aquela intensidade, já que ela é uma literatura que vai reciclar, como faz a sua, o Nelson com cinismo. De certa forma, você é um Nelson Rodrigues cínico, e o Nelson é trágico, ele é delirante, ele é sacrificial, ele é o bode expiatório de si mesmo. Você, de certa forma, encena tudo isso com cinismo.

ANDRÉ SANT'ANNA: Nelson Rodrigues foi muito importante para mim, devido à denúncia que ele faz da idiotice geral, embora ele fosse um cara que não usasse palavrão e nem descrevesse cenas de sexo minuciosamente, como eu faço. Ah, Nelson Rodrigues eu leio assim, é minha leitura de banheiro, sempre leio, sempre gosto, leio as mesmas coisas, que também são sempre iguais. Essa coleção que saiu pela Cia. das Letras, com todos os livros de crônicas, eles são todos meio iguais, falam das mesmas coisas, e é sempre gostoso ler, você sempre ri nos mesmos lugares, com as mesmas piadas, e esse sentimento do moralismo do Nelson Rodrigues, essa coisa do sexo, se você pensar no sexo sem amor, Nelson Rodrigues é um pouco ridículo. Nelson Rodrigues levava isso a sério, e por isso talvez ele não fosse cínico, ele ficava horrorizado mesmo, tinha sim uma paixão muito grande por aquela coisa do amor puro da mulher. Não sei como foi a vida dele, não sei se ele era personagem de si mesmo... Eu tinha uma encomenda para fazer o prefácio do livro *O casamento* e estava com uma crise de pancreatite. Na verdade, fiquei com essa pancreatite por seis meses, mas na época ainda não sabia o que era, achava que era gastrite, que tinha gases, não sei o quê. Eu estava sentindo tudo isso e tinha essa encomenda, tinha acabado de ler *O casamento*, passei a noite em claro, sentindo dores, pensei que, se o Nelson Rodrigues tivesse morrido de um jeito escatológico, era porque ele já tinha liberado sua lama na literatura e eu ainda não tinha conseguido assim expor minha lama... Por isso, vinha aquela coisa: "eu sou um bosta, sou um bosta", e por quê? Porque eu não tive a coragem de expor minha lama. Como Nelson Rodrigues fez, ele sempre se expôs, nunca teve vergonha.

ÂNGELA DIAS: Você dá a impressão nesse conto – quando você diz "eu sou um homem de bem do ano 2000" – que não dá mais para ser Nelson Rodrigues na literatura hoje. Você escreve: "No ano 2000, ninguém tem culpa de mais nada, todos fazem sexo como querem e bem entendem e não há mais culpa no ano 2000". Então você está falando que não dá mais para escrever como Nelson Rodrigues. Ou como Rubem Fonseca escreveu no conto "Intestino grosso", falando da pornografia terrorista, que "não dá mais pra Diadorim". Ele estava se referindo à alta literatura: "não dá mais pra Diadorim"...

ANDRÉ SANT'ANNA: Qualquer criancinha de cinco anos conhece muito mais sexo do que o Nelson Rodrigues conheceu a vida inteira dele. E o que ele viu, na verdade ele extrapolou. Mas eu acredito que se ele estivesse vivo hoje, vivendo o dia de hoje, com vitalidade e tudo, provavelmente ele iria tirar coisas desse mundo de agora que... Até o choque que ele causava nas pessoas na época não tem mais sentido. Hoje, é claro, tudo choca bem menos, é difícil chocar. Eu tinha essa preocupação: "Ah... será que é muito chocante o que eu escrevo?" Mas fico com muito mais vergonha do que as pessoas que leem. Muita gente

se aproxima de mim, gente que não me conhece, ou que conhece só pela literatura, e vem falar comigo, como disse, como se eu fosse um depravado total [*risos*] e, na verdade, eu sou tímido, sou muito tímido, sou meio assim... Para essas coisas principalmente. Eu tenho muita dificuldade de falar de sexo... [*risos*]. É engraçado.

Porque eu escrevo também esses monólogos e tento entrar na mente bruta dos personagens. Dou voz a inconscientes fascistas, débeis mentais, caretas, etc. Assim, tento encontrar a linguagem do fascismo, do racismo, do machismo, da caretice em geral. E muitas vezes as pessoas acham que o fascista, o racista, o machista sou eu. Eles me confundem com os personagens e quando descobrem quem eu realmente sou, se surpreendem. Eu vou arrumando inimigos assim.

ÂNGELA DIAS: Para a Bia, queria fazer só uma observação. Eu fiquei muito curiosa porque, como você é muito dramática, muito intensa, e já encenou textos desse calibre, fiquei pensando como seria uma encenação sua de um conto desses do André ou do Guimarães Rosa. Guimarães tem um universo tão mágico, tão distante desses universos paradoxais e atrozes que você costuma abordar, que, de repente, você poderia falar um pouco mais sobre de que jeito você está tão imersa no Guimarães Rosa e por que ele atraiu tanto você. Eu fiquei bem interessada.

BIA LESSA: A pergunta para mim é sobre como eu encenaria um texto de Guimarães Rosa... Não creio que venha a encenar Guimarães Rosa. O que mais me instiga é uma questão da relação entre forma e conteúdo. Acho que, por exemplo, no *Grande sertão: veredas*, em nenhum momento se vê a estratégia, a busca... Tudo está ali, tudo junto, uma coisa é indissociada da outra. Então, acho que cada página tem todas as leituras possíveis, desde falar de arquitetura até da linguagem psicanalítica, do contexto social, da linguagem histórica... Acho que o livro é algo extraordinário nesse sentido de ser muito fluido... Você não vê o esforço do pensamento, você não vê o esforço do criador. É algo que não sei nem decodificar completamente. Então, quando penso em fazer uma exposição sobre o *Grande sertão: veredas*, acho que posso pegar fragmentos disso, fazer o público ver a obra de diferentes ângulos. Minha tradução do livro do Guimarães é uma tradução mais espacial do que dramática, do que tentar dar vida àqueles personagens. Eu não sinto desejo de conhecer Diadorim, não quero que o personagem seja visível, encenado, mas tenho vontade de trabalhar com esse universo de leituras possíveis daquela história.

No meu filme, que é um documentário, há muitas cenas que são exercícios de linguagem do filme, ou seja, tentar fazer com que cenas documentais se transformem em ficção. E aquele personagem, que uma hora é louro, se senta e quando se levanta é uma japonesa, e em seguida vai dormir e quando acorda

é uma mulata... As vidas vão se juntando e se escrevendo, sem que elas sejam episódicas. Eu ainda estou numa fase apaixonada pela busca da linguagem. E acho que Guimarães é a própria linguagem.

ANA LÚCIA OLIVEIRA: Como eu estudo o barroco, gostaria de retomar aquele seu magnífico trabalho da concepção visual da "Mostra de arte barroca", parte da mostra "Brasil +500".[53] E fazer isso a partir de um provérbio veneziano muito citado nas retóricas e nas artes poéticas do século XVII, que dizia o seguinte: "Dos efeitos nascem os afetos". Então queria perguntar para a Bia: que afetos você pensou em suscitar, a partir daquilo que você mesma denominou de "imenso tapete de devoção popular nitidamente tão corpóreo e tão carnal"?

BIA LESSA: Ah, que bom que você viu e gostou, porque aquilo foi uma briga, aquilo é uma briga! Nossa! É uma briga adorável. Para mim foi o seguinte: quando me chamaram para fazer uma exposição sobre o barroco, e sobre 500 anos de Brasil, aquilo para mim eram questões – a questão do barroco e a questão dos 500 anos do Brasil. Havia uma curadora extraordinária de arte barroca, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.[54] Ela fez uma coisa muito interessante que foi decidir contar a história do Brasil através das imagens. Então, ela vinha desde aquelas imagens que vieram de Portugal... Myriam dizia: "Aquelas imagens vieram, saídas daquelas igrejas, e foram para o porão daqueles navios malcheirosos, e caíram aqui no meio daquela praia, daquelas coisas loucas, e aqueles santos vão se transformando"... Até um santo como Santo Antônio, os brasileiros botam de cabeça para baixo e ameaçam: "Se você não me arrumar um marido, você não sai daí!".

No meu filme, aliás, tem uma história extraordinária que eu sempre conto. Eu cheguei na casa de uma mulher, e havia uma coleção de pôsteres – Arnold

---

53 A "Mostra do redescobrimento: Brasil + 500" ocupou o Parque do Ibirapuera, em São Paulo, entre abril e setembro de 2000, tendo em seguida passado pelas principais capitais brasileiras. Teve curadoria geral de Nelson Aguilar. Foi dividida em 13 módulos, com 16 curadores e 15 mil peças emprestadas de museus e colecionadores particulares. Os módulos da mostra eram: A Primeira Descoberta da América, Artes Indígenas, Carta de Pero Vaz de Caminha, Arte Barroca, Arte Afro-Brasileira, Negro de Corpo e Alma, Arte Popular, Arte do Século XIX, Arte Moderna, Imagens do Inconsciente, Arte Contemporânea, O Olhar Distante e Cine Caverna.

54 Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, professora e historiadora de arte brasileira. Formada em história pela Universidade Federal de Minas Gerais, é mestre e tem doutorado em arqueologia e história da arte pela Universidade Católica de Louvain. Professora de história e teoria da arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro e conselheira consultiva do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde trabalhou por vinte anos, é especializada no barroco e rococó brasileiros, e autora de *O Aleijadinho: passos e profetas* (1984), *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus* (2003), *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas* (2006), *Barroco e rococó nas igrejas do Rio de Janeiro* (2008), *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes* (2011).

Schwarzenegger, Malu Mader, Jesus Cristo, tudo misturado... E no meio tinha um prego. Eu então perguntei: "Mas quem é que está aí? Quem é que tem a honra do centro da sua parede?" E a mulher respondeu: "Nossa Senhora". E eu disse: "O que aconteceu com a imagem? Quebrou, caiu?" E ela respondeu: "Não. Está no meu armário, não me obedece há dois anos, só sai do meu armário quando fizer o que eu pedi!" Então, aquele santo que só existe se ele faz o milagre para mim; se não, ele não é santo.

Então, o barroco, ele nasceu disso, quer dizer, dessa necessidade de comemorar esse brasileirismo e dessa coisa extraordinária que era transformar essa religião que veio para nós como algo culpado, com um Deus que manda na gente (a gente obedecendo, fazendo pecado, mesmo antes de ter vindo ao mundo), transformá-la em uma crença que depende de mim, porque se o santo não faz o que eu quero, não estou nem aí para ele. É a mistura das religiões e das festas.

Eu me lembro que fui chamada, a princípio, para fazer todos os módulos. Estava em Hanôver, na "Expo 2000", e respondi: "Todos, eu não posso". Daí me disseram que havia uma exposição sobre o barroco em Paris e que a nossa tinha que ser melhor ainda. Então me mandaram a Paris e fui ver a mostra. Fiquei muito impressionada: sempre que se expõe o barroco, se expõe numa forma barroca, ou seja, num espaço lotado de coisas. E eu achava que, para você entender o caminho daquelas imagens, elas teriam que ser vistas individualmente, elas não poderiam ser vistas numa massa barroca, como elas estão quando se encontram no seu *habitat*. Você entra numa igreja barroca e não sabe nem onde estão as imagens, demora um tempo para identificar, porque há tanta coisa em torno delas... Então, fiquei com uma necessidade muito grande de mostrar cada imagem individualmente. Tinham me dito: "Você tem quatro quilômetros". E eu pensava: "Preciso de mais espaço, as pessoas têm que andar e têm que procurar e tal", e daí surgiu a ideia de fazer aquele imenso tapete de flores.

Uma vez, em Brasília, eu estava num jornal dando uma entrevista, e ao meu lado havia um lápis daqueles grossos, que de um lado é vermelho e do outro é azul. Fui alfabetizada por aquele negócio. Aquele negócio me tomou de uma emoção tão profunda, ver aquele lápis ali... E naquele dia entendi o valor das coisas, o quanto as coisas falam com a gente. Bem, daí me veio essa ideia de que uma exposição sobre o Brasil e sobre o barroco teria que ser uma exposição de coisas que tivessem valor de coisas, e era preciso que elas não fossem representações, que elas não fossem cenários, ali não poderia ter um tapete amarelo, ou um tapete qualquer, as imagens tinham que estar presentes ali.

Daí é que veio essa ideia das flores, pelo barroquismo das próprias flores, dos caminhos que havia aqui no Rio... Eu já sofri muito com a exposição aqui no Rio, porque ela era uma miniatura do que foi feito em São Paulo, já não era

mais o que era em São Paulo... Em São Paulo, havia de fato um caminho, a exposição tinha uma trajetória. Disso é que me veio o desejo de a gente fazer cada flor, cada flor que estava lá era feita artesanalmente, e era incrível, porque aquilo foi feito por um grande conjunto de presos e elas traziam notícias. Tinha flores que você abria e elas tinham coisas escritas, elas tinham pedidos, cada florzinha, de fato, tinha uma história para contar. E acho que isso era o resultado daquela exposição. Uma exposição em que você podia olhar a obra por si só, porque aquilo não fazia nenhuma interferência com a obra, de fato era um tapete, era um espaço. E, ao mesmo tempo, a exposição tinha uma grande inferência que era do objeto real, que estava de fato ali.

ANA PAULA CONDE: Vou falar primeiro de uma experiência para depois fazer minha pergunta. Eu estava fazendo um curso de galego, que era a língua dos meus avós, eu queria entender melhor como era o pensamento deles, tudo isso por um interesse meu, familiar. E muitas pessoas me perguntaram para que fazer aquele curso, que afinal não teria nenhuma praticidade. Na verdade, esse comentário não é algo isolado. Outro dia estava lendo uma entrevista do ministro da Educação da Alemanha e ele estava falando que a educação alemã precisava mudar, que o forte humanismo da educação alemã não interessava mais. Então, queria que você falasse um pouco, Bia, de como é que você vê o seu teatro nesse mundo marcado pela praticidade, pela rapidez e, cada vez mais, por metas a serem cumpridas.

BIA LESSA: É complicado. Acho que o tempo é o mais imperativo no fazer, seja ele qual for. Hoje, para cada coisa que você vai fazer, é preciso estabelecer uma metodologia e uma forma de decodificação daquela metodologia. Então, acho que a coisa mais complexa de hoje é que não adianta você ter uma linguagem que acompanhará você o resto da vida. Eu acho que hoje, para cada assunto, para cada conteúdo, é fundamental que se encontre uma forma própria para ver aquilo. Se houve um tempo de grandes criadores, como Tadeusz Kantor, ou Bob Wilson,[55] ou o próprio Antunes Filho, gente que descobriu uma linguagem e que foi, ao longo da vida, aprimorando essa linguagem, hoje, com a pressa atual, não há mais isso. Por um lado, você tem uma imensa liberdade, porque você não é mais escravo nem de você mesmo, você pode se reinventar todo o tempo, e isso é um exercício de liberdade extraordinário; mas, ao mesmo tempo, por outro lado, qualquer coisa que você vá fazer hoje é infinitamente

55 Robert Wilson, encenador, artista plástico e dramaturgo norte-americano, nascido em 1941, responsável por experiências transformadoras no campo da encenação, de que são exemplares trabalhos como *The life and times of Joseph Stalin* (1973), *A letter from Queen Victoria* (1974), *Einstein on the beach* (com música de Philip Glass e coreografia de Lucinda Childs), em 1976, *Death destruction & Detroit* (1979), entre muitos outros.

mais complicada e difícil do que antigamente. E quando eu digo antigamente falo ainda de uns dez, vinte anos atrás.

Mas acho que a época atual é incrível. Estamos diante de questões de uma riqueza imensa. Houve essa aceleração louca e uma quebra violenta. Mas a gente vivencia coisas muito extraordinárias a cada segundo. Se eu tivesse que escolher uma época para viver, acho que não escolheria nem um dia para trás e nem um dia para a frente. Porque vivemos uma complexidade muito nova, muito rica.

ANA PAULA CONDE: Na verdade, o que me preocupa é essa questão – você faz um teatro muito voltado para entender o ser humano e parece que, nesse processo, o ser humano está ficando cada vez mais de lado.

BIA LESSA: Pode ser que hoje haja um distanciamento maior da compreensão do ser humano, é verdade, mas, por outro lado, nunca se buscou tanto compreender a complexidade dos indivíduos como agora. E essa possibilidade de diferentes leituras da criação, de busca de um olhar transformador, de aceitação do fato de que estamos em movimento, isso é extraordinário. Ampliamos a nossa compreensão do que é ser humano, do que é estar vivo, podemos beber dessa questão existencial, desse trágico que é estar vivo, pertencer à vida... E, apesar de tudo, sou otimista, acho que certas falências são muito positivas.

VALESKA DE AGUIRRE: Vou fazer uma pergunta para o André Sant'Anna. Há dois anos, você deu uma entrevista para a revista *Ficções* e disse que você escrevia improvisando. Eu queria saber se agora, já com o terceiro livro publicado, depois das experiências da escrita de *Amor* e *Sexo*, o improviso ainda é um fator importante. E, se for, como é que se dá essa improvisação, agora com mais experiência literária?

ANDRÉ SANT'ANNA: De certa maneira, a improvisação continua importante. Os meus dois primeiros livros foram muito improvisados mesmo. Claro que existiu um ponto de partida. Vamos dizer: existia um tom. Eu tinha um pensamento: vou tocar nesse tom, e daí vinha a improvisação, que tornava o trabalho de escrever mais gostoso, mais leve, mais relaxado. Eu escrevia à mão. Tinha um caderno, e ia escrevendo ali. Escrevia três vezes cada livro, inteiro. Escrevia uma vez, depois pegava tudo de novo, corrigindo, e escrevia uma terceira vez. Na quarta vez, eu ia para o computador e fazia a última versão.

BIA LESSA: Você escreve à mão?

ANDRÉ SANT'ANNA: Agora não mais. Mas os dois primeiros livros, *Amor* e *Sexo,* escrevi à mão. O terceiro, *O paraíso é bem bacana*, foi uma encomenda, tinha mais ou menos um prazo. Na verdade, eu estourei o prazo em um ano e meio... E aí já fui direto para o computador. Sentei e comecei a escrever. Claro que

O paraíso é bem bacana é menos experimental em termos de linguagem, embora tenha aqui e ali uma coisinha ou outra no meio. É um livro em que eu quis contar uma história, é um romance de quinhentas páginas, um livro grande, tem uma história grande, acontece em vários momentos, vamos dizer que é um romance de fato, na velha... qualificação do que é um romance. Não considero os outros dois livros romances. *O paraíso é bem bacana* é um romance mesmo. E eu fiz improvisando, revendo muito, sem muita carpintaria de texto, sem a insistência de voltar e tal. Na verdade, entreguei o livro para a editora sem ter relido sequer uma vez do começo até o fim. Reli quando estava fazendo as correções finais da impressão. E achei uma improvisação muito louca, indo para vários lados diferentes. Tive muito trabalho para reestruturar o livro, para corrigir as contradições... E, mesmo com muita improvisação, ele não sai do tom. Procuro manter esse espírito da improvisação, sempre com o objetivo de tornar a escrita uma coisa leve. Escrever não pode ser uma coisa que me tortura. Embora tenha escrito o terceiro livro um pouco mais aflito, por causa da encomenda, por causa do peso da grande editora... Já pensou você ficar três anos escrevendo um livro, e depois, no final, o pessoal dizer: "Bem, não sei se está bom..." Isso seria destruidor na minha vida. Fiquei muito nervoso na hora de entregar o livro por causa disso. Você fica pensando: "E se..." Seria a maior decepção ter um livro recusado. Acho que nunca mais escreveria nada na minha vida...

FERNANDO GERHEIM: Minha pergunta é para o André, mas é extensiva à Bia também. Eu participei da banda do André, a Tao e Qual. A banda tinha um espírito crítico, vanguardista. Naquele tempo, o mundo era muito diferente. No início da década de 1980, a gente queria fazer tudo diferente... A gente fazia, por exemplo, rock, e aquilo não era exatamente um rock, assim como o *funk* não era simplesmente um *funk*. A gente usava elementos da música contemporânea, mas não fazia música contemporânea. A gente fez a *Junk-box*,[56] do Sérgio Sant'Anna, em 1984, com atores, com adaptações aqui e ali, e até com Bia Lessa numa apresentação. Havia um espírito crítico de pesquisar formas novas de linguagem e vejo que o André manteve esse espírito nos seus livros, esse desejo de criar formas novas, mesmo correndo o risco de errar. O *Amor* e o *Sexo* têm essa experimentação... É difícil você estabelecer um gênero para os dois livros. Eles são, antes de tudo, uma aventura com a linguagem. São um acontecimento do texto. E a Bia estava falando em fugir da representação, em fazer um cinema distante da representação. Para fazer isso, a Bia falou no ritmo do cinema, no ritmo da história, assim como o André expõe uma relação forte

---

56 Em *Junk-box: uma tragicomédia nos tristes trópicos* (1984), Sérgio Sant'Anna se volta, como fizera em *Circo* (1980), para a poesia, mas se trata aí, como ele mesmo o definiria, de um "um livro-texto bastante híbrido, misturando gêneros" (Cf.<http://rascunho.com.br/memorias-inventadas/>).

entre música e escrita. André chegou a dizer que *Amor* seria um rock conceitual, e *Sexo*, música serial contemporânea.

Amor tem aquela enxurrada de frases, certa obsessão com as palavras, e de repente o ritmo se quebra. *Amor* tem um pedal de *overdrive* nas frases, vem aquela enxurrada... E de repente surge uma frase curta, de quebra. *Sexo* também tem esse movimento de associação livre, de ir para todos os lados, todas as direções. É uma obsessão na escrita, que traz para o texto forças contraditórias, que faz tudo explodir como numa entropia. É uma espécie de claustrofobia revelada na escrita. É um monólogo que parece sem saída, um som que parece sem solução. Não tem ponto de entrada, não leva a lugar algum. Você entra no meio, e tudo parece estar sempre no mesmo tom, é tudo circular e sem saída.

Então quero perguntar como é a relação entre música e escrita. E qual o ritmo musical que pauta *O paraíso é bem bacana*? É muito interessante a ideia de pegar uma descrição de personagem e usar como nome. E isso vai se repetindo... Tem a repetição e o clichê. Os livros do André têm uma concepção muito contemporânea de escrita. *O paraíso é bem bacana* tem todos esses ingredientes da atualidade: terrorismo, paixão, futebol, mídia... Tudo é posto em questão por causa das imagens. No *Sexo,* o texto fica se repetindo, é como se aquela descrição de uma aparência física não fosse visível, como se ela grudasse e, ao contrário da lógica, sofresse com a obsolescência da imagem. Essa é a lógica contemporânea do consumo, que gira em cima da imagem e não do produto. Ela se acaba muito mais rapidamente. É mais fácil criar necessidade de outra imagem, de mais consumo através de uma imagem que se desgasta mais rapidamente.

E, na direção contrária dessa lógica da obsolescência das imagens, e das imagens que grudam nos personagens e vão permanecendo, há algo interessante a se pensar sobre o tipo de percepção que se desenvolve no ambiente em que a gente vive. Há essas repetições, há o bombardeio de imagens num mundo extremamente sensorial, só que esse mundo é sempre visto com um espírito crítico. *Sexo* tem um humor corrosivo, acho o livro muito engraçado... Falaram que o livro era hiper-realista, porque tem essa coisa das aparências, das imagens, como se tudo ficasse sempre na superfície, e fosse uma escrita muito tautológica, e estivesse ali na superfície... Bom, o livro tende ao hiper-hiper-realismo. Há uma crítica feroz no livro. Na verdade, ali não há realidade alguma.

A Bia me deu uma impressão diferente. Como a Bia quer fugir da representação, ela só precisa de uma câmera para captar o que acontece ao seu redor e depois vai para o trabalho de montagem, refletir sobre aquilo tudo. Já o André, nesse seu tom hiper-hiper-realista, acredita que não existe realidade dada alguma, tudo já é ironia, tudo já é um acontecimento de linguagem. Quero pedir que vocês comentem essa diferença entre os dois.

ANDRÉ SANT'ANNA: A matéria-prima de *Sexo* e também de *O paraíso é bem bacana* é o preconceito. Quer dizer, aquela realidade é a realidade, mas é a realidade do preconceito. É como aquele papo de certos motoristas de táxi saudosos em relação ao Paulo Maluf,[57] lá em São Paulo. Então, não adianta, pode mudar o mundo, o Maluf pode ir preso, ou pode ser solto, você pode argumentar e até provar os argumentos, e não vai mudar aquilo. Nada adianta. Porque se repete a mesma coisa contra qualquer argumento ou prova.

É contra o preconceito e é contra a imbecilidade política que escrevo. Cresci ouvindo o pensamento político de Glauber Rocha, Darcy Ribeiro, Jorge Mautner,[58] mas o brasileiro está se tornando um povo sem capacidade de compreender os acontecimentos políticos. Esse Brasil do Glauber, do Darcy, do Mautner, eu sofro com isso, mas parece que não vai acontecer nunca. E aí vamos voltar ao Nelson Rodrigues. Esse hiper-hiper-realismo seria o equivalente ao "óbvio ululante" do Nelson Rodrigues.

Você prova ao motorista de táxi malufista que no supermercado um filé de frango custa trinta centavos, e que durante o governo Maluf se comprava aquele mesmo filé de frango para a merenda escolar por um real... Tudo isso em cima das crianças da escola pública. Você comprova que ganhavam setenta centavos em cada filé de frango que cada criancinha comia. E aí o cara responde para você que boa era aquela época. Falo "motorista de táxi" simbolizando o que é o brasileiro hoje. Esse brasileiro que vem muitas vezes com esse discurso de que bom era no tempo da ditadura. Por quê? Ele não sabe nem o que está dizendo. Então, esse discurso pronto expõe todos os preconceitos, todas as verdades políticas e sociais do preconceito. E não adianta você pensar que é só o motorista de táxi que pensa assim, claro que não é. É só você ver o seu chefe na agência... Ele também pensa assim... Ou seja, essa é a realidade do preconceito.

Na festa da agência no final do ano, me deu vontade de perguntar para o meu chefe: "Você não é casado? Por que então você fala da Marcinha? Por que você não traz sua mulher para a agência, por que não traz seu filho todo dia aqui, a gente conhece seu filho e sua mulher, cuida da sua mulher e não da bunda

---

57 Paulo Maluf, deputado federal paulista, nascido em 1931. Foi também prefeito por duas vezes e governador de São Paulo entre 1979 e 1982, numa carreira marcada por sucessivos processos na Justiça, aos quais têm sido aplicados expedientes protelatórios diversos.

58 Jorge Mautner (Henrique George Mautner), cantor, compositor e escritor brasileiro, nascido em 1941 no Rio de Janeiro. Autor, entre outros livros, de *Deus da chuva e da morte* (1962), *Kaos* (1964) e *Narciso em tarde cinza* (1966), obras que compõem a trilogia conhecida como *Mitologia do Kaos*. Em 1970, dirigiu o longa-metragem *O demiurgo* e é parceiro musical de Nélson Jacobina, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre outros compositores, tendo entre suas canções mais conhecidas "O vampiro", "Maracatu atômico", "Lágrimas negras", "Samba dos animais".

da Marcinha..." Eu fico inventando estratagemas para conseguir dizer aquela coisa que eu estou dizendo, e aquilo acaba saindo depois num texto, mas é sempre o óbvio ululante, ou seja, mostrar para aqueles leitores a linguagem do preconceito. Funciona assim. O cara não podia fugir da escola, e fugiu da briga que arrumaram para ele no fim da aula. Aí, nada vai adiantar: a vida inteira ele vai ser o *viadinho* que apanhou porque fugiu da briga na saída da escola. Eu aponto a câmera para isso, para mostrar o que é esse óbvio ululante.

O *Sexo* é um livro em que a linguagem é toda a do preconceito. Todos os personagens, os nomes deles são rotulados de alguma coisa preconceituosa; então, é o negro que fede, a loura que é burra, todas as coisas preconceituosas que se falam. Eu uso essa linguagem, não escrevo texto bonzinho, uso o preconceito ao extremo, para provocar a irritação. Isso é o que entendo por hiper-hiper--realismo. Você começa a olhar para o mundo de um jeito diferente. E tem muito sexo nisso tudo. Essa coisa do perfume que nós usamos para disfarçar os nossos cheiros... É um mundo de experiências sensoriais sustentado por essa realidade do preconceito. Como aquele cara que chamei aqui de "o motorista de táxi malufista" vai reagir ao que escrevi? Ele vai ler a história e não vai gostar. É claro que não vai gostar. Muitas pessoas não gostam dos meus livros, mas ficam incomodadas com eles. Não gostam porque sabem que eles também pensam daquele jeito.

TÂNIA DIAS: Bia, como você vai fazer esse seu filme sem atores? Como é para pagar a eles? Você pegou a autorização dos seus entrevistados, houve cessão dos direitos de imagem?

BIA LESSA: Peguei. Foi um inferno. Foi um catatau de assinaturas, mas tenho autorização de todos.

SÉRGIO ALMEIDA: Sou professor e me lembrei que há um bom tempo já, no Sesc da Tijuca, no Rio, assisti a um espetáculo da Bia Lessa chamado *O pintor*,[59] que me comoveu muito. Gostaria que você falasse dessa sua experiência, desse período no Sesc da Tijuca. E queria saber se você não gostaria de fazer de novo

59 Sérgio Almeida se refere ao espetáculo *Ensaio n. 2 – o pintor*, que estreou no Teatro Sesc Tijuca, no Rio, em 1985. Tratava-se de uma adaptação para o palco do livro *Sete cartas e dois sonhos*, da escritora gaúcha Lygia Bojunga Nunes, escrito sob inspiração da pintura da nipo-brasileira Tomie Ohtake (1913–2015). A encenação faz parte de uma tetralogia, que começou em 1984, com *Ensaio n. 1*, inspirado em *A tragédia brasileira*, de Sérgio Sant'Anna, continuou, em 1987, na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), também no Rio, com o *Ensaio n. 3 – ideias e repetições, um musical de gestos*, inspirado em textos dos argentinos Jorge Luis Borges (1899–1986) e Julio Cortázar (1914–1984), e o quarto espetáculo da série, intitulado *Ensaio n. 4 – os possessos*, foi inspirado pelo romance homônimo do escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821–1881) e estreou em 1987 no Rio.

um espetáculo para crianças, se você não teria vontade de voltar a falar com esse universo infantil.

BIA LESSA: Foi de fato muito curioso ter encontrado Lygia Bojunga Nunes. E na montagem do *Ensaio n. 2 – o pintor* uma das ideias interessantes era fazer um espetáculo sobre suicídio, destinado a um público infantil. Essa foi uma questão que, na época, me deixou muito mobilizada. Por motivos particulares, já que minha mãe estava muito doente, e era uma figura muito importante na minha vida, eu estava vivendo essa questão da perda. Para mim, aquilo não era teatro infantil, era algo feito para todas as idades.

Ainda hoje acho uma loucura selecionar um espetáculo por idade. Como dizer que isto é para tal idade e aquilo é para aquela outra? Minha filha, quando tinha dois anos, era louca pela Björk,[60] louca mesmo, gostava mais da Björk do que de qualquer coisa feita para criança. Então, acho que isso é uma questão muito particular: como saber o que interessa e o que apreende cada um de nós? É engraçado porque, por exemplo, a exposição sobre o barroco era também para o público infantil. E era impressionante como as crianças iam e viam e queriam voltar... Na realidade, não tenho essa separação de públicos e plateias.

SÉRGIO ALMEIDA: Quando vi o espetáculo, você atuava em cena...

BIA LESSA: É, passei por isso... Substituí um ator.

SÉRGIO ALMEIDA: E como foi a experiência de atuar numa encenação sua, num espetáculo dirigido por você?

BIA LESSA: Ainda estava naquele momento em que ser atriz fazia parte da minha vida. Substituir um ator não era uma coisa complicada. Todo o espetáculo era uma coisa muito minha. Fiz a substituição do Leo Tomassini.[61] Engraçado que ali foi uma coisa tão intensa entre mim e o Leo que a gente se acompanha até hoje. Outro dia estive com ele. A gente estava descobrindo o mundo naquele momento, era um momento muito próprio, e com a Lygia Bojunga, que é uma pessoa muito obstinada. Foi um momento muito bom. O Sesc Tijuca foi importante para mim, permitiu um momento de investigação, e eu tinha um lugar, um espaço para trabalhar. Não tinha sequer a obrigatoriedade de montar espetáculos. A gente fazia coisas incríveis naquele espaço, assim como o que fiz no Teatro Dulcina, no Rio, quando montei *O inventário*

60 Björk, cantora, compositora, atriz, instrumentista e produtora musical islandesa, que tem, entre seus álbuns, *Debut* (1993), *Vespertine* (2001), *Medúlla* (2004), *Biophilia* (2011).

61 Leonardo Cutrim da Cunha Tomassini, nascido no Rio de Janeiro em 1960, depois se dedicaria, sobretudo, à música, como cantor e compositor.

do tempo.[62] Era um projeto para levar uma porção de pessoas a falarem de música, artes plásticas, dança, teatro... Acho que essa experiência de se ter, por um tempo, um lugar para experimentar é extraordinária. Sinto muita falta de ter um espaço, e atualmente não tenho mais a menor condição de ter isso no Brasil. Hoje isso é uma coisa fora de qualquer possibilidade, o que é horrível. A única pessoa que ainda consegue ter o seu espaço é Antunes Filho, no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). Mas aí é de um jeito que não me interessa mais. Ou seja, Antunes é remunerado e todos os outros não são. Acho que isso impacta no resultado estético. Além do Antunes, há o Zé Celso,[63] que fez o Teatro Oficina e conquistou o direito de ocupá-lo permanentemente. Zé Celso é um gênio e faz aquilo como um herói. Tem essa vocação extraordinária.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Quero perguntar ao André como é que ele lê a literatura do pai, Sérgio Sant'Anna, e queria saber também se o pai lê a literatura do filho. Ou seja, como pai e filho, os dois escritores, leem um ao outro?

ANDRÉ SANT'ANNA: Meu pai sempre me passou os livros dele, muitas vezes antes de o livro ser publicado. Há muito tempo ele faz isso. Desde o tempo em que eu morava com ele. Sempre fui fã do meu pai, sempre gostei muito dos romances dele, sempre elogiei... Claro que, quando você é um moleque, tem 14 anos e seu pai é um escritor... Bem, você nunca vai chegar para o seu pai e dizer: "Isso eu

---

62 *O inventário do tempo*, projeto multimídia produzido no Teatro Dulcina, no Rio, em 2004, combinou uma temporada da remontagem de *Orlando* (15 anos depois), com apresentações musicais, leituras de poesia, dança, intervenções de artes plásticas.

63 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 Senõr* (criação coletiva) e *As três irmãs*, de Tchekhov, em 1972. Preso e torturado pela ditadura civil-militar brasileira em 1974, e com o Oficina fechado, exilou-se em Portugal, onde realizaria o documentário *O parto*, em parceria com Celso Lucas, sobre a Revolução dos Cravos. Em seguida, foi para Moçambique, onde realizou outro filme, *Vinte e cinco*, sobre a independência moçambicana. Voltando ao Brasil em 1978, iniciaria um movimento (a princípio exibindo filmes) para manter aberto o Teatro Oficina, agora redefinido como Uzyna Uzona. O teatro seria tombado em 1982, e reinaugurado de fato apenas em 1993, com a peça *Ham-Let*, depois de reforma realizada pela arquiteta Lina Bo Bardi, que transformaria o espaço numa "rua cultural". Ao lado de Marcelo Drummond, Catherine 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, e quatro peças sobre Cacilda Becker, entre outras montagens.

não gostei, achei ruim"... Você sempre quer gostar e quer elogiar. Mas aquilo sempre me entusiasmou muito, sempre fui entusiasmado com a literatura dele. Sou até hoje. Acho que ele é um escritor muito rigoroso, ele trabalha muito mesmo. Um parágrafo de Sérgio Sant'Anna é sempre um parágrafo muito bom, muito bem trabalhado, muito bem-acabado, muito bem feito. Meu pai é um escritor que admiro.

Já minha literatura, para ele, há uma relação diferente aí... Desde pequeno, tinha aquela coisa de redação de escola. Eu aprendi a escrever com ele. Chegava da escola, mostrava minhas redações, e ele estava sempre corrigindo o texto, às vezes até pegando no meu pé. E eu, às vezes, ficava chateado. Já adulto, morando na Alemanha, mandava cartas para ele, e ele corrigia verbos... [*risos*]. Uma vez escrevi: eles me "proporam", ao invés de "propuseram"... Na época, eu morava na casa de uma alemã, professora de português na universidade de lá, e era festa da turma, todos os alunos reunidos e, quando eu recebi essa carta corrigindo o verbo, cheguei na festa e contei para a professora. Ela pediu aos alunos: "Conjuguem o verbo propor". E todo mundo fez certinho. Fiquei arrasado.

Agora, a partir do momento em que passei a escrever literatura, levei tudo para ele. Meu pai foi a pessoa que, vamos dizer assim, autorizou a publicação dos meus dois primeiros livros. Tudo teve que passar pelo crivo dele. Mandei para ele *Amor* e esperei a resposta dele para publicar. Quando ele autorizou, e digo isso entre aspas, eu corri para publicar. A mesma coisa com *Sexo*...

SÉRGIO SANT'ANNA: Vou ser obrigado a intervir... [*risos*]. Quero dizer o seguinte: sem qualquer média, esses dois livros do André não tiveram qualquer retoque meu. Dei apenas uma única sugestão: fazer o trabalho de edição com o Sebastião Nunes.[64] Eu disse: "Dá o seu livro para o Tião Nunes fazer a edição. Não se preocupe com a venda. Entrega o texto para as pessoas que você acha que devem ler". André seguiu a sugestão e se deu muito bem. Mas nas cartas... bem, é verdade, esse "proporam" doeu... Tinha que corrigir o verbo. Não é que eu acerte tudo. Eu também erro. E na Cia. das Letras às vezes me incomodo com esse rigor formal demasiado... Hoje, me incomodo menos. Escrevi um conto chamado "O rigor formal", sobre uma mulher que fica puta da vida com o marido, que é um escritor rigoroso, e decide publicar na internet um texto absolutamente não rigoroso, esculhambando o cara... Acho que isso diz tudo.

---

64 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 Brasil: estudos sobre guerrilha cultural e estética de provocaçam* (1991) foram publicados também pela sua Editora Dubolso.

ANDRÉ SANT'ANNA: O que me deixa em cima do muro numa discussão sobre o próprio rigor...

BIA LESSA: Quero contribuir porque convivi muito com Sérgio e André em determinado momento, e era extraordinário o jeito como o Sérgio chamava a gente para ver a banda do André. Ele sempre incentivava todo mundo a ver o grupo do André. O Sérgio é sempre muito generoso...

MARÍLIA SOARES MARTINS: Para a Bia, queria perguntar como está se fazendo seu aprendizado de cinema. Ou seja, quem é referência no cinema para você? Que cinema e cineastas servem a você como inspiração para o seu trabalho no cinema?

BIA LESSA: As minhas referências no cinema? Na realidade, continuo no teatro, não me sinto fazendo cinema. É cinema porque é outro jeito de fazer, mas me sinto ainda com as mesmas questões do teatro. Quem faz aquilo sou eu mesma. Não entro naquela estrutura do cinema, dos caminhões, dos maquinistas, daquilo tudo... Sérgio Sant'Anna foi o primeiro cara que me levou a ver o cinema do Godard.[65] Ele me telefonou e disse: "É Godard. Vai lá assistir!" Sérgio tem essa questão da formação, Sérgio é para mim uma imensa referência. Ele diz: "Vai lá ver aquilo!". E eu vou! Não me interesso em fazer um cinema que seja ficção, no sentido da representação. Aí ainda prefiro o teatro: na metáfora, na abstração que a cena mesma propõe enquanto proposta do próprio teatro. Mas, falando de um cinema de ficção, eu diria que minha referência é Jean-Luc Godard, que foi o cara que o Sérgio me levou para ver. Godard fura essa representação e estabelece o tempo inteiro um diálogo entre conteúdo e forma. E no documentário, eu falo do Eduardo Coutinho.[66] Vejo os filmes dele e fico muito tocada. Acho um cara extraordinário. Para mim, o Eduardo Coutinho é uma referência. Ele tem de fato uma compreensão, uma apreensão do mundo, um estar dentro e fora, ao mesmo tempo, que é incrível.

ANDRÉ SANT'ANNA: Eu tinha vontade de formar um novo grupo, mas com pessoas de áreas diferentes...

---

65 Jean-Luc Godard, cineasta franco-suíço nascido em 1930, um dos criadores da *nouvelle vague* na década de 1960, autor de mais de uma centena de filmes, entre eles, *À bout de souffle* (1959), *Vivre sa vie* (1962), *Alphaville* (1965), *Pierrot le fou* (1965), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), *La chinoise* (1967), *Week-end* (1968), ou, para citar o mais recente, *Adieu au langage*, que recebeu o Prêmio Especial do Júri do Festival de Cannes em 2014.

66 Eduardo de Oliveira Coutinho (1933–2014), cineasta paulista, um dos maiores documentaristas da história do cinema brasileiro. Diretor de *Cabra marcado para morrer* (1984), *O fio da memória* (1991), *Santo forte* (1999), *Babilônia* 2000 (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2005), *Jogo de cena* (2007), *Moscou* (2009), *As canções* (2011), entre outros filmes.

BIA LESSA: Assim como o Chelpa Ferro?[67] Um grupo que mistura gente de áreas diferentes, quer dizer, um faz música, outro é artista plástico, outro é editor de vídeo... e por aí vai...

ANDRÉ SANT'ANNA: Era mais ou menos isso que estava nos meus planos, minha próxima jogada seria fazer isso um dia...

ÂNGELA DIAS: Mas eu ainda quero falar da questão da pornografia terrorista. Quero ler uma citação do Rubem Fonseca...

FLORA SÜSSEKIND: Não, não, eu vou impedir... Ora... Você está obcecada... Só faz citar o Rubem Fonseca... Só se for para você realmente distinguir o trabalho do André dos que você está tomando como referência... Porque me parecem distintos. Mas estou brincando quanto a você falar o que quiser... Pode citar, claro. Só tive que implicar um pouco. Tenho que implicar às vezes, Ângela.

ÂNGELA DIAS: Então, está bom. Rubem Fonseca diz que a pornografia terrorista fala de sexo sem razão, sem lógica, fala do sexo mecanicamente, a pornografia terrorista é um tipo de coisa que o Marquês de Sade[68] e o William Burroughs[69] escreveram. O que mais caracteriza a pornografia terrorista é que ela só fala da natureza humana, exclusivamente da natureza humana, sem falar de mais nada. Aí eu vim para cá pensando que você escreve pornografia terrorista, porque nos seus livros você só fala do homem. A natureza é absolutamente degradada.

Há um conto no livro *Amor* em que você fala de uma menina bonita, botando um pé num rio. Ela estava na praia, com um biquíni bonito, e você a descreve daquele seu jeito minimalista, e aí diz que na água passava muita sujeira, um pacote de batata frita vazio, e você repete isso em várias ocasiões. Aí outro dia eu estava vendo aquele filme que você fez com seus amigos, o *Urubu camelô*,[70] que também tem um monte de lixo. A natureza que aparece ali é a cidade, não

---

67 Formado em 1995 pelos artistas Luiz Zerbini, Barrão e Sérgio Mekler, o coletivo Chelpa Ferro tem desenvolvido trabalhos unindo artes plásticas, música eletrônica, esculturas, vídeos, performances e apresentações ao vivo, sobretudo em instalações, exposições e espaços culturais.

68 Donatien Alphonse François de Sade, o marquês de Sade (1740–1814), aristocrata, filósofo e escritor libertino francês, autor de *Justine*, *Os crimes do amor*, *A filosofia na alcova*, *Contos libertinos*, *Diálogo entre um padre e um moribundo*, *Os 120 dias de Sodoma*, entre outras obras.

69 William Seward Burroughs (1914–1997), escritor norte-americano, figura fundamental da Geração Beat, autor, entre outras obras, dos romances autobiográficos *Junky* (1953), no qual relata experiências com a heroína, *Queer* (escrito nos anos 1950, mas publicado apenas em 1985), e *Naked lunch* (*Almoço nu*), de 1959.

70 *Urubu camelô* (2002), curta-metragem, com direção de André Sant'Anna, Fernando Gerheim, Marco Oliveira e Samir Abujamra. Duração: 13'. Origem: Brasil.

é natureza, e quando aparece um lugar assim completamente fora da cidade, não urbano, é um montão de lixo, que é onde vive o personagem, naquela cena dantesca, altamente abjeta, em que se transforma o urubu num super-herói.

ANDRÉ SANT'ANNA: Bem… Acho que o que escrevo não tem a ver com o Rubem Fonseca, ele escreve tramas, histórias policiais e, claro, no meio disso, estão os personagens imbecis, conservadores e patetas. Quanto à natureza... Tenho a natureza como contraponto. Um livro se passa em São Paulo; o outro numa praia decadente, que é nojenta, embora a praia seja linda e tudo. Mas o problema é a maneira de as pessoas se comportarem. Existe essa coisa da temporada de verão e tal. As pessoas vão para a praia... Eu acho aquilo tudo muito nojento, porque mistura um tipo de paquera nojenta com as musiquinhas nojentas de carnaval, aquelas coreografias nojentas, tudo sujando a praia, vira tudo nojento, é nojento, você chega, sei lá, em Ubatuba, em janeiro, e você vai à praia, que é a que eu conheço desde que sou criancinha, que é linda, maravilhosa e tudo mais, e a praia fica nojenta. Durante um mês, pessoas vão para a minha praia, para a minha aldeia, fazer coisas nojentas na minha cara... [*risos*]. Às vezes, você abstrai, por exemplo, esses *closes* das câmeras de TV nas bundas... Há aquela coisa de esfregar a bunda na câmera, fica até meio molhadinho, fica um "suadinho" na câmera... Eu acho isso nojento, não gosto, tenho medo de aquela bunda de repente defecar na minha cara.

Anexo 1

Revendo o depoimento da FCRB, 12 anos depois
Uma nova conversa com Bia Lessa

MARÍLIA SOARES MARTINS: Hoje é dia 14 de fevereiro de 2017. Há 12 anos, você deu um depoimento para os arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa e seria muito interessante contrastar o depoimento antigo com o que você tem a dizer hoje. Tenho a impressão de que você diversificou ainda mais a sua produção e se afastou um pouco das montagens teatrais. Como foi a sua relação com o teatro nos últimos 12 anos?

BIA LESSA: É engraçado porque eu reli a primeira parte do depoimento e me surpreendi muito. Perguntei a mim mesma: "Será que eu estou no mesmo ponto 12 anos depois?" Percebi que algumas questões permanecem em mim. A questão do afastamento cada vez maior entre arte e realidade... A humanidade criou um mundo deslocado das necessidades humanas, uma civilização que não nos ajuda a viver, ao contrário, nos inferniza a vida, e não resolve os problemas minimamente fundamentais.

Para mim, essa é a questão fundamental para a arte: a criação do olhar específico de cada criador. A ideia de que você quando observa o que está ao seu redor está criando algo novo. Daí a importância do indivíduo: nós todos somos iguais, mas não há ninguém absolutamente igual a nenhum de nós. E como fazer disso uma obra? É preciso deixar aflorar essas individualidades que acho que são a chama da própria vida.

Então foi engraçado quando reli o que tinha dito. Pensei: "Será que eu estou estacionada?" E aí você me faz essa pergunta agora e vejo que realmente me afastei imensamente do teatro. Mas a sensação que tenho é que essas questões, que ainda são pertinentes para mim hoje, exigem de mim um novo espaço. É como se eu tivesse necessidade de ampliar essas questões da criação. É como se dentro do teatro eu já não tivesse mais tanto espaço para criar. Há uma necessidade minha de ampliar o número de interlocutores, uma necessidade de tematizar a própria questão da cidade. Meu desejo é fazer coisas que invadam a cidade. Sinto que, apesar da importância das pequenas ações, estamos num momento em que é fundamental que haja grandes ações, não no sentido do tamanho, mas no sentido de que possam de fato trazer algo, produzir resultados. Estamos no limite: é um limite estético e é um limite do próprio planeta. A humanidade está num precipício e o desejo que tenho é de queimar as coisas numa praça pública. É preciso criar algo que diga bem alto: "Alô! Assim não pode ser mais!" Mesmo. E a política não resolve, não está resolvendo os conflitos imensos do mundo de hoje.

Então sinto que estou numa encruzilhada: preciso de mais espaço. E não abandonei o teatro porque o teatro é uma coisa que me persegue e acho que em tudo que eu faço o teatro está lá. Levo aquele raciocínio da criação teatral no sentido de espacialidade, de conteúdo, da iluminação, da sonoridade, tudo isso vai comigo. Quando eu faço uma exposição, está lá o espaço, está lá a luz, está lá o som, estão lá as proporções todas. Agora, o teatro precisa responder a esse meu desejo de ampliação.

Quando comecei a fazer teatro fazia todo sentido para mim a ideia de formar um grupo de pessoas que se fechava num lugar durante dois meses ou três anos para criar um espaço, para entrar profundamente num espaço de experimentação, sem saber o resultado. Agora, vejo, por exemplo, quando estou preparando a montagem de uma adaptação de *Grande sertão: veredas*, do Guimarães Rosa, que a primeira coisa que o produtor pergunta é o seguinte: "De quantos atores você vai precisar? Como é que vai ser o cenário?" Eu respondo: "Não sei nada, se eu soubesse tudo isso assim de antemão, não fazia sentido montar este espetáculo!" O bacana do teatro é ser o oposto da ópera: é você chegar no primeiro dia de ensaio com João, Pedro, Maria e Bens e tais, e começar a conversar... e é dali que as coisas começam a brotar. E aquela mistura entre aquelas pessoas, naquele espaço, produz um espetáculo. Dali vai brotando algo que de fato vira aquele espetáculo.

É o oposto da ópera. Na ópera, você faz tudo antes: tem a partitura ali, e chegam os músicos, e o maestro, e os cantores chegam de diversas partes do mundo, e todos se juntam naquele lugar e olham para você. Então, você tem que decidir o que eles vão fazer em cena. Você diz: faça isso, ande para cá, vá até ali... E aquilo tudo brota lindamente e passa a existir por... cinco récitas! Pronto, acabou. Aquelas pessoas voltam para seus lugares, cada um vai para uma parte do mundo e não se fala mais nesse assunto. Então, são dois métodos de trabalho muito diferentes, o teatro e a ópera.

A própria questão física do teatro é muito difícil, porque você não tem mais salas de espetáculo disponíveis. E, quando tem, a sala está superocupada: tem uma sessão às três, outra às quatro, outra às seis, outra às dez, mais uma à meia-noite... Então você não pode montar uma luz, você não pode ter um cenário fixo... E são coisas que, para mim, fazem uma falta tremenda. É difícil eu conseguir entrar nesse esquema. Não sou uma diretora de teatro que vai montar essa peça e depois outra e depois outra, tudo porque quer contar muitas histórias... Não me interesso em contar histórias. Eu me interesso em discutir questões pertinentes à vida!

MARÍLIA SOARES MARTINS: Teatro para você é trabalho em grupo.

BIA LESSA: Ah, sem dúvida.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E, no entanto, você não tem um grupo, não tem uma companhia...

BIA LESSA: É verdade. Mas é que acho que tem uma coisa que nunca me atraiu na ideia da companhia: é que a companhia acaba sendo uma coisa previsível.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Por quê?

BIA LESSA: Porque você já sabe o que os atores vão fazer, você já conhece aquelas pessoas. E o bacana que acho do teatro é quando vem um núcleo de pessoas que são muito opostas e você não sabe o que esperar. Quando existe uma companhia, aos poucos aquilo vai virando um núcleo único. É um grupo que pensa as mesmas coisas e o resultado estético passa a ser previsível. Não talvez para a plateia, mas para você. Então, quando eu penso que já sei quem é aquele ator, o que ele pode fazer, ele não pode mais me surpreender. E o bacana era quando a gente tinha uma companhia aberta, porque a única regra é que as pessoas tinham que trabalhar com outras pessoas e aquilo tinha que andar. Porque sempre me incomodei com a previsibilidade. Comecei trabalhando com Antunes Filho e, para ele, o indivíduo é sempre parte de um todo, é um preguinho no meio de um coletivo. E meu desejo é o oposto, é a valorização do indivíduo, é perceber que aquele ator é único. E, se ele vai ficando parecido com quem quer que seja, aquilo para mim vai perdendo o sentido.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas, independentemente disso, você tem uma pesquisa sua em teatro. Se você pensar nos espetáculos que já montou, há muitos pontos em comum. Por exemplo: você já adaptou muito romance para teatro. Isso é uma coisa que você fez repetidas vezes. Então você pega uma obra que não foi escrita para o teatro e começa a mexer naquilo e modificar. Isso é um método de trabalho seu ou não?

BIA LESSA: É verdade. Gosto muito disso... Por exemplo, lembro que fiquei louca quando montei *Os possessos,* do Dostoiévski.[71] Tinha uma pessoa que eu obrigava a andar com lama até o meio do joelho. Eu amo essa mistura das coisas, do espaço, a descrição do lugar. No teatro você tem a base dos diálogos. E no palco é como se você tivesse só o indivíduo. A literatura sempre me atraiu mais, porque ali vou ter toda a minha imaginação. Teatro é um ensaio para essa imaginação, que, no romance, é poderosa. Eu me lembro da chuva no *Exercício número 1.* Era aquela maluquice de ficar chovendo durante uma

71 Fiodor Dostoiévski (1821–1881), escritor russo, um dos maiores romancistas do século XIX, autor, entre outras obras, de *Recordações da casa dos mortos* (1861), *Crime e castigo* (1866), *O idiota* (1868), *Os irmãos Karamázov* (1880).

hora de espetáculo. Eu me lembro que o Fernando Mello da Costa[72] me disse assim: "É impossível Bia. Não há como fazer chover papel picado por uma hora inteira de espetáculo. Quanto papel você vai precisar? Vamos ter que providenciar uns três caminhões de papel picado... E isso não é possível!". Daí, juntei três pessoas e a gente ficou a noite inteira picando papel. Foi lindo. Esse dia foi tão bonito... Decidimos ver quanto tempo de chuva a gente teria com aquela quantidade de papel picado durante a noite. Então começamos a jogar papel lá de cima. E era aquilo caindo, caindo, caindo, caindo... E quando a gente viu, tinha passado uma hora. Então a gente percebeu que dava para fazer! Foi uma alegria imensa: "Dá para fazer!" Mas ali o papel picado ficava caindo porque eu queria que o espectador entendesse que em cima do indivíduo tinha o universo. No romance, você sabe do universo, você se deixa levar para a imaginação. Então, acho que por isso a coisa do romance, da literatura, sempre foi uma coisa que me atraiu mais. É claro que há autores de teatro que eu amo. Eu sou louca pelo Tchekhov... Mas fico muito atraída por literatura.



Cena da peça *Exercício n.1*, 1987. Foto: acervo Bia Lessa

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas então posso intuir que, quando você lê um romance, você separa imagens que traduzem esse romance no teatro...

72 Fernando Mello da Costa (1950), cenógrafo autodidata e com preferência pela cena experimental, realizou muitos trabalhos com diretores como Bia Lessa, Jefferson Miranda, Enrique Diaz e Moacir Chaves. Foi também, ao lado de Guti Fraga, um dos criadores do grupo de teatro Nós do Morro, na comunidade do Vidigal, no Rio de Janeiro, onde mantém uma oficina de cenografia e dirige espetáculos.

BIA LESSA: Todo trabalho meu começa com aquela velha pergunta: qual é o melhor jeito de mostrar isso em cena? Há imagens lindas em romances que são difíceis de traduzir num palco. Em *Orlando*, da Virginia Woolf, há uma cena em que Sasha perde um amor e o rio descongela. Ou seja: o chão cedia e Sasha afundava. Ela perdia o chão, literalmente. E eu me perguntava: como é que vou mostrar isto numa cena de teatro? E resolvemos com um monte de cadeiras. As cadeiras eram enfileiradas, eram todas amarradas com um fio e alguém da coxia puxava esse fio. As cadeiras eram arrastadas e iam tombando, uma depois da outra, e Sasha ficava tonta no meio daquela sucessão de quedas. Foi um modo de traduzir cenicamente o degelo do rio e o aturdimento de Sasha. Então, há sempre isso no teatro, há sempre essa tentativa de tradução cênica.

Tadeusz Kantor, que foi um encenador maravilhoso, conta uma história linda sobre o que é a tradução cênica. Perguntaram um dia ao Kantor se ele era fiel a William Shakespeare.[73] Ele disse que não. Disse: "Eu não sou fiel a Shakespeare porque sempre refaço Shakespeare, eu recrio o mundo com ele". Essa é a humildade que a gente tem que ter. É tão simplório você achar que sabe o que um autor quis dizer com cada frase... É você negar toda a criação de cada leitor, de cada intérprete. O que é mais legal numa obra é o fato de que ela pode ser lida livremente e cada um de nós vai enxergar um sentido que o outro não viu.

Então uma coisa que ficou muito forte em mim com a leitura de Dostoiévski é que não se pode criar no palco uma imagem *ipsis litteris* do que está escrito no romance. Encenar é traduzir em cena. Estou diante dessa questão outra vez com a montagem de *Grande sertão: veredas*. Quando fiz a exposição do livro, só tinha a palavra, porque eu sabia que qualquer imagem exposta estaria empobrecendo o texto de Guimarães Rosa. Qualquer imagem do sertão brasileiro não é aquele sertão do Guimarães, qualquer jagunço não é aquele jagunço. Como traduzir cenicamente o texto do Guimarães? Isso me dá um grau de angústia imenso. Mas a única coisa que sei é que não posso tentar reproduzir o texto no palco. Se tentar reproduzir, se tentar fazer o jagunço como um jagunço, se tentar representar o sertão no palco, se nomear aquilo como isso, acho que eu estou perdida. Acho que tenho que ampliar as palavras, as imagens, e não posso tentar um pastiche porque o original é bom demais.

---

73 William Shakespeare (?1564–1616), poeta, dramaturgo e ator inglês, um dos maiores escritores de língua inglesa, e dos maiores dramaturgos da história do teatro ocidental. Sua obra, incluindo as colaborações, abrange mais de três dezenas de peças, 154 sonetos, poemas narrativos, além de outros textos de autoria incerta. Grande parte dela foi produzida entre 1589 e 1613. As primeiras peças eram, sobretudo, comédias e dramas históricos. Em seguida, até 1608, se dedicaria aos dramas trágicos, como *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear* e *Macbeth*. E nos seus últimos anos de vida, predominariam as tragicomédias e os "romances", como *Conto de inverno* e *A tempestade*.

No palco, tem que ser outra coisa, tem que ser "com" sertão, não pode ser "o" sertão. Talvez até com o tempo a gente nem chame o espetáculo de *Grande sertão: veredas*, para não ter essa ligação tão literal. É um tremendo desafio.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Vai ser uma mulher fazendo o papel de Diadorim?

BIA LESSA: Estou com esse problema gigante. Preciso de ator, de gente que saiba falar um texto. Um ator que lide com a alma e o texto do Guimarães. Faço um teatro onde o espaço tem uma importância enorme. Aprendi isso com o Antunes Filho. Antunes é um cara que fazia a gente ficar uma semana discutindo uma cena de 15 minutos. Ele queria saber o que aquilo queria dizer, por que aquela cadeira estava ali, por que aquela atriz botou a mão na cintura, e por aí vai. Então, Antunes me ensinou a decodificar uma cena. O ator dialoga com o texto, dialoga com outro ator, dialoga com o espaço... Por isso o que eu faço é uma escritura cênica.

Quando a gente vai estrear um espetáculo, a gente reescreve todo o texto. Mas o texto é reescrito assim: "Abre a porta. A luz entra. A luz bateu na cara do ator. O ator diz sua fala. Entra o som..." Não é o texto da peça. É a escritura cênica: aquilo diz tudo o que todos têm que fazer em cena – o elenco e a equipe técnica. Todo mundo. É uma escritura para que todo mundo entenda que o texto não é mais aquele que a gente estava ensaiando. O texto agora é composto de tudo o que compõe o espetáculo. Aquilo serve para o cara da luz entender que, se ele não fizer aquilo naquela hora, o ator não vai dizer a sua fala, o outro não vai entrar no palco e a cena vai parar. A encenação é que nem um dominó: um aciona o outro, e tucutucutucutucu, um vai batendo no outro, como um motor em que um liga o outro, que liga o outro, que liga o outro, que liga o outro, que liga todo o espetáculo.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Essa escrita cênica surge em que momento da preparação do espetáculo?

BIA LESSA: Surge quando a estreia está próxima. Chega assim depois que o espetáculo está feito. Depois que entrou a luz, depois que entrou o cenário. Geralmente 15 dias antes da estreia a gente senta e escreve tudo junto. Começa quando estamos no camarim. E daí faz o quê? E daí faz o quê? E daí? Para que todo mundo entenda o que tem que fazer.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Isso vira roteiro de execução?

BIA LESSA: Sim. Um roteiro de execução. E com todas as falas, com toda a técnica, com tudo, tudo mesmo.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Quer dizer que, a partir do momento da escritura cênica, todos têm que executar aquilo? E aquele grupo que começou a trabalhar com toda a liberdade e criou esse espetáculo com a junção das pessoas,

do espaço, das questões todas que surgiram nos ensaios, vai então se encaminhando para um roteiro de execução que no final é de ferro?

BIA LESSA: É de ferro, sim. Obviamente, um ferro em que às vezes surgem coisas extraordinárias. Porque eu sou aquela pessoa que ensaia todos os dias, mesmo depois de o espetáculo estrear. Não sou uma diretora que faz seu trabalho e vai embora. Sérgio Sant'Anna fala de um jeito tão bonito que a pior coisa de ser autor é que, depois que você escreve e manda o texto para a editora, ele volta impresso e aí você abre o livro, folheia e pensa: "Meu Deus, por que eu não botei uma vírgula aqui? Como eu pude escrever essa frase?" No teatro, é diferente. O espetáculo é feito ao vivo e permite essa possibilidade estupenda de você experimentar uma coisa a cada dia. Disso que eu não consigo abrir mão. Depois da estreia, posso dizer para um ator fazer aquilo, mudar uma fala, uma cena, incluir esse texto, tirar aquele... Então você tem uma estrutura muito rígida, mas ao mesmo tempo há possibilidade de experimentação...

CARLOS ALBERTO MATTOS: Essa escrita cênica vai sendo atualizada então durante a temporada...

BIA LESSA: Vai sendo atualizada sim. A função da escritura cênica não é ter o registro final do ensaio e sim fazer com que todos entendam a importância de cada um. O espetáculo é resultado de um movimento coletivo. Não tem ninguém ali mais importante que os demais... No teatro, até o pipoqueiro tem importância. Porque sinto que, se você chega no teatro e tem um pipoqueiro, aquilo já anima a ver o espetáculo.

FLORA SÜSSEKIND: Queria que você falasse um pouco de *Formas breves*, que você dirigiu em parceria com a Maria Borba[74] em 2009. Depois de um tempão sem fazer teatro, aliás. E que você intitulou de *Exercício nº 2: formas breves*, remetendo diretamente às séries de espetáculos-ensaios e ao *Exercício nº 1*, realizados por você nos anos 1980. Queria pedir, então, para você falar da relação do espetáculo com o livro do Piglia,[75] e com a noção mesma de "forma breve", e também da relação, ali, entre cena e texto projetado, e de como foi pensada a configuração de pequena faixa frontal do palco como lugar de atuação.

---

74 Maria Borba, física de formação, mestre em cosmologia, foi responsável pela pesquisa dramatúrgica e codirigiu com Bia Lessa, sua mãe, o espetáculo *Formas breves* (2009). Maria seria responsável, dois anos depois, pela concepção e pela direção geral de *Astronautas*, em que, produzindo uma confluência entre filosofia, ciência e arte, o que está em questão é a origem do mundo, tematizada em textos científicos, literários, filosóficos, em aulas de física, cenas de filmes, entrevistas, imagens diversas, música, fotografias, em espetáculo narrado/comentado ao vivo por Borba em contraponto com a execução musical.

75 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), entre outras obras.



Cena da peça *Formas breves*, 2009. Foto: acervo Bia Lessa

BIA LESSA: *Formas breves* era o nome do livro do Ricardo Piglia, que inspirou o espetáculo. Era um livro que continha muitas formas: contos, ensaios... Tudo se juntava naquele livro. Então fiz um projeto com alunos da CAL (Centro de Artes de Laranjeiras) que queriam trabalhar comigo. E a graça do espetáculo era a ideia do roteiro de juntar formas diferentes no teatro. O ator coadjuvante numa cena virava protagonista na outra e histórias variadas iam sendo contadas. O narrador de uma história era personagem da outra. E o espetáculo variava o formato das histórias, de modo que sempre buscava narrar aquilo que estava à margem. Ou seja: a ideia era ter vários pontos de vista para contar histórias. É como se você escolhesse para que lado olhar e o que você vai ver em cada cena... E todo lugar para onde você olhar, vai ter uma escolha: é preciso procurar o que ver. Então o espetáculo era todo feito nesse sentido, era organizado assim desse jeito.

Na montagem de *Formas breves*, tinha uma coisa que eu amava fazer. As cadeiras eram móveis. E o espaço cênico era gigante. O palco tinha perto de 16 metros de profundidade que a gente enchia com roupas e o espetáculo acontecia num trechinho, que eram dois metros e meio de largura pelo comprimento que fosse. Então, antes de começar, a gente pesquisava quantas pessoas havia na plateia. Tem quantas pessoas? Cento e cinquenta. Então a gente punha 150 cadeiras. O teatro estava lotado sempre e aquilo era extraordinário. Porque muda tudo com a plateia cheia, o espetáculo muda. Não tem aquelas cadeiras que você olha e estão vazias. Isso muda. Se você chega na porta do teatro e tem um pipoqueiro, tem uma pequena fila, tem alguém vendendo não sei o quê, uma pessoa está bebendo um suco, tem uma conversa ali... Então, quando abre a porta, o

espetáculo já começa. Mas se quando você entra no teatro, existe aquele silêncio e tem meia dúzia de pessoas e você espera dez minutos, acabou para mim o teatro. O espetáculo já não tem mais como existir. Para você levantar aquele negócio de novo, precisa de um guindaste, não há ator que dê jeito. Então, isso era uma coisa que eu gostava pra caramba: você poder ter sempre a casa esgotada com 150, 200, 250 lugares. Era um inferno, porque a gente fazia uma fila de formiguinha com todos os atores. Cada um devia pegar uma cadeira e botar no lugar. A administração do teatro queria matar a gente. Porque era um tal de "guarda a cadeira, traz a cadeira, bota a cadeira". Mas era bacana porque a gente fez uma temporada de dois meses lotada todo dia. E as pessoas falavam: "Sucesso, lotado, lotado!" E a gente tinha oitenta pessoas. Era uma delícia isso.

MARÍLIA SOARES MARTINS: O livro do Piglia é também metaliteratura, porque ele está pensando as formas da literatura. O seu espetáculo também era metateatro?

BIA LESSA: Exatamente. Eu queria pensar o teatro enquanto narrava as histórias, enquanto a cena se passava no palco. Sempre me interessou muito pensar os limites do teatro, pensar essa mistura do teatro com as artes. Eu me lembro de quando a crítica Bárbara Heliodora[76] foi assistir *Formas breves*. Quando ela entrou no teatro, eu perguntei: "Está pronta para a guerra?" Ela olhou para mim assim, sem responder. E escreveu uma crítica muito engraçada. O jornal tinha feito uma reportagem para o lançamento da peça e o título era: "Bia Lessa volta a fazer teatro depois de cinco anos". E Bárbara escreveu uma crítica com o seguinte título: "Bia continua não fazendo teatro. Isso é artes plásticas". Eu ri muito... Pensei: "Caramba, ela não reconhece o teatro que tem dentro dessa instalação". Então hoje meu desejo é ampliar um pouco essas definições, pensar o que é teatro e o que é arte visual também. E tudo é interessante justamente porque nada mais é separado. Uma coisa já está junto da outra.

Quando penso no *Grande sertão*, em que estou trabalhando agora, a única imagem que me vem, ali naquele nosso palquinho do CCBB [*Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro*], é a de uns bonecos de tecido que seriam na realidade um cobertor, bonecos do tamanho de seres humanos, de modo que, quando se abrisse a porta do teatro, aqueles bonecos caíssem para fora, e muitos e muitos bonecos, uns cem ou duzentos, se espalhariam pelo espaço do CCBB. São corpos, são vítimas de guerras, são pedaços de gente... E, na sessão de teatro, para encontrar um lugar para sentar, a plateia teria que passar por todos aqueles corpos. Depois do espetáculo, aqueles corpos ficariam ali.

---

76 Bárbara Heliodora, nascida Heliodora Carneiro de Mendonça (1923–2015), professora, ensaísta, tradutora e crítica de teatro brasileira, especializada na obra de William Shakespeare.

Os corpos seriam uma instalação que poderia ser visitada noutros horários, já que o CCBB é um centro cultural de todas as artes.

FLORA SÜSSEKIND: A partir desse comentário, talvez desse para você falar um pouco mais sobre a sua concepção de espaço cênico e também sobre o seu trabalho dos últimos anos mais ligado à arquitetura, tendo parceiros como o Paulo Mendes da Rocha e a Carla Juaçaba,[77] por exemplo.

BIA LESSA: Tem essa vontade de misturar tudo. E um desejo de ampliar os espaços. Então, no pavilhão Humanidade, durante a Conferência "Rio + 20", em 2012, no Rio de Janeiro, eu e a Carla Juaçaba construímos uma estrutura imensa de andaimes, no Forte Copacabana. Aquela foi a primeira vez em que de fato a arquitetura esteve presente no meu trabalho. Ali eu construí um prédio. Quando eu penso nisso, digo: "Caramba, que maluquice, a gente fez um prédio!" Mas fazer um prédio era fundamental. Era para criar uma instalação, porque a gente estava falando do planeta e os visitantes tinham que ter um impacto de realidade. Quer dizer: a pessoa veria aquele lugar, veria Copacabana, iria tomar chuva ou ficar exposta ao sol escaldante, iria sentir o calor de 40 graus, e de repente entraria em espaços expositivos muito pequenos, em que poderia esquecer o mundo lá fora. Mas quando saísse do prédio, o mundo de fora seria reapresentado como um espaço expositivo também. Era um caminho todo pensado para que se refletisse sobre o planeta. A arquitetura não protege do meio ambiente, ela também interage com ele e reflete sobre o mundo. Ao mesmo tempo, tinha um desejo muito grande meu ali de que as pessoas que estivessem fora do prédio vissem aquele prédio e de que pessoas que estivessem lá dentro dessem vida àquele prédio. Então, de fora, você via as pessoas andando. Havia vida ali.

Eu e Paulo Mendes da Rocha temos um projeto que a gente ama. Nós fomos chamados para pensar o pavilhão do Brasil em Xangai, na China. Eu queria fazer com o Paulo; mas a organização do evento decidiu por outro arquiteto, e acabei não fazendo também o pavilhão. Mas o projeto com o Paulo era de um prédio. Queria muito pensar essa coisa da relação entre fora e dentro. A gente tinha um terreno de 60 x 50 m e tinha que ser uma construção temporária. Então, a ideia do Paulo era pegar essas construções tipo box, do mesmo tipo que eu e a Carla usamos no Pavilhão Humanidade, para criar uma caixa de

77 Carla Juaçaba (1976) é arquiteta. Projetou o pavilhão temporário para a exposição "Humanidades", planejada por Bia Lessa e realizada no Forte de Copacabana durante a Rio +20. Com andaimes, projetou uma construção translúcida, exposta a todas as condições do tempo: luz, calor, chuva e vento. Em 2013, ganhou o prêmio "arcVisoin – Women and Architecture Prize" pela obra. Cf. *site* oficial: <http://www.carlajuacaba.com.br/info/>.

50 x 50 m e com altura de 50 metros. E criar uma estrutura para que as pessoas andassem por dentro e por fora dessa caixa, já que haveria exposição dentro e fora da caixa. Então, se você olhasse do lado de fora, veria uma torre de pessoas andando, e se você olhasse do lado de dentro veria outra coisa, porque haveria objetos aéreos para serem vistos, uma parte da exposição seria aérea. E você poderia ver daqui e dali e daquele outro ponto... E tinha que ter um palco. E falei para o Paulo: "Como fazer o palco? Fazer uma caixinha dentro da grande caixa?" E o Paulo virou para mim e disse: "Bia, não! Vamos fazer o palco no chão. Vamos escavar o chão". O teto seria feito de tecido e teria um buraco no meio do tecido com um cano. Lá embaixo tinha um espelho d'água. E o Paulo falava assim: "Se chover, a água vai para dentro do cano e cai no espelho d'água." Daí, como fazer o palco? E o Paulo explicou: "Esse espelho d'água que está aqui vai juntar essa água, e a gente escava, faz uma escada. Na hora do teatro, a gente tira a água e essa escadinha que está dentro do espelho d'água vira arquibancada. O nível do palco é o chão, e tem toda a extensão do chão. A escada-arquibancada vai ficar ao redor desse palco mais profundo". Então, eu poderia até fazer carros alegóricos andando por ali. Depois do espetáculo, soltava-se a água e tudo aquilo seria coberto. Eu achei essa ideia do Paulo tão extraordinária... O laguinho vira o palco e depois ia virar laguinho de novo... Mas contei isso tudo para dizer que a arquitetura tem muito a ver com o teatro, ela nasce, no fundo, dessa questão sobre o espaço.



Pavilhão Humanidade, 2012. Foto: acervo Bia Lessa

CARLOS ALBERTO MATTOS: Eu me lembro que houve uma exposição em que você resolveu espalhar as obras de arte pelo chão, para serem vistas na horizontal, e foi muito criticada por isso...

BIA LESSA: Eu quase apanhei fisicamente. Nunca tinha me acontecido nada semelhante. É engraçado que agora entro em vários museus e vejo que os quadros começam a ser colocados assim. Outro dia eu fui numa exposição no MAR, no Rio, com curadoria do Paulo Herkenhoff.[78] E os quadros estavam lá na horizontal. Quando fiz isso, fui muito criticada, pelos jornalistas e pelos artistas também.

Era uma exposição de arte contemporânea, para comemorar o aniversário da Coleção de Arte do Itaú.[79] O banco Itaú tinha aquele acervo incrível e eles me chamaram para organizar o espaço da exposição. E quando vi algumas das obras abstratas, todas elas muito conhecidas, dispostas assim no chão para que eu escolhesse onde deveriam pendurar na parede, achei aquilo extraordinário. As obras, que a vida inteira eu via na parede, passaram a ser vistas por outro ângulo. E comecei a ver esse outro lado, comecei a ver desse jeito. E falei: "Gente, que loucura, como é que nunca vi essas obras assim antes?" É outro quadro, é outra tela, é outra coisa. É como se você limpasse o olhar do espectador. E fiquei louca com aquilo. Eu lembro que o Teixeira Coelho me disse: "Bia, é uma loucura, mas acho que faz sentido. Porque acho que o cubo branco não existiu desde sempre e as coisas precisam mudar..." E essa coisa de você limpar o olhar do espectador ou possibilitar que se veja de outro modo é uma coisa que me atrai imensamente. Foi isso – eu coloquei alguns quadros no chão, e depois levantei um pouco do nível do chão e decidi expor as telas na horizontal. Elas ficavam a alguns centímetros de altura, na horizontal. O espectador podia andar em volta do quadro pelos 360 graus e ver aquilo como nunca tinha sido visto.

---

78 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.

79 A exposição foi realizada em 2007. Para comemorar seus vinte anos de funcionamento, o Itaú Cultural resolveu abrir ao público parte de seu acervo na exposição "Itaú Contemporâneo – 1981–2006". A curadoria geral era de Teixeira Coelho e a concepção cenográfica do espaço, de Bia Lessa.

E, na inauguração, Paulo Pasta,[80] Antonio Manuel,[81] Daniel Senise,[82] Fábio Miguez, Carlos Vergara, queriam brigar comigo. Eles quase bateram em mim. Todos queriam brigar comigo. Nunca tinha tido uma reação assim tão violenta. Foi lindo. Eu amo o Vergara. Mas ele reagiu com indignação. Não entendeu o que eu pretendia mostrar para a plateia. Muito tempo depois, a gente se encontrou numa exposição no Paço Imperial, no Rio, e ele veio me pedir desculpas. A vida é assim, cheia de pontos de vista diferentes... E uma exposição precisa possibilitar novos modos de ver uma obra de arte. Fernanda Montenegro sempre conta histórias do tempo em que o crítico falava mal de um ator no jornal e no dia seguinte o ator ia na casa do crítico para dar uma porrada na cara dele. Acho tudo isso extraordinário! Hoje em dia tudo é asséptico, todo mundo é *blasé*...

---

80 Paulo Pasta, pintor, desenhista, ilustrador, gravador e professor, nascido em Ariranha (SP), em 1959, e cujas obras abstratas se caracterizam pelo uso de uma gama cromática propositadamente reduzida, potencializando-se, ao mesmo tempo, a exploração das variações tonais e de certa indefinição formal. Graduado em artes plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), estudaria desenho e gravura em metal com Evandro Carlos Jardim, litografia e serigrafia com Regina Silveira, pintura, com Donato Ferrari e Carmela Gross. Em 2015, na exposição "Há um fora dentro da gente e fora da gente um dentro", realizada na Galeria Millan, em São Paulo, o artista, ao lado de obras marcadas pela tensão entre figura e abstração, empreenderia uma volta à figuração, à pintura de paisagem, todas elas de sua cidade natal, Ariranha.

81 Antonio Manuel da Silva Oliveira, escultor, pintor, gravador e desenhista, cuja obra tem se pautado por dimensão simultaneamente política e experimental, nascido em Avelãs, Portugal, em 1947, e radicado no Rio de Janeiro desde 1953. Nos anos 1960, utilizaria inicialmente o jornal e sua matriz – o *flan* – como suporte para seus trabalhos, realizando interferências com nanquim, apagando ou inventando notícias e imagens, e distribuindo os seus jornais nas bancas, como se fossem autênticos. Em 1968, participaria do evento Apocalipopótese, organizado por Hélio Oiticica e Rogério Duarte, apresentando as *Urnas quentes* – caixas de madeira fechadas e lacradas, que deveriam ser arrebentadas pelo público para saber o que continham. Em 1970, proporia o próprio corpo como obra, no Salão de Arte Moderna, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), proposta que seria recusada pelo júri, mas que ele apresentaria ao público na abertura da mostra, a performance definida pelo crítico Mário Pedrosa como um "exercício experimental da liberdade". Ainda nos anos 1970, realizaria vários filmes de curta-metragem, como *Loucura & cultura* (1973), *Arte hoje* (1976) e *Semi-ótica* (1975). Dedicando-se, desde a década de 1980, tanto a pinturas de caráter abstrato-geométrico em acrílico, quanto a instalações, como *Fantasma* (1994), *Frutos do espaço* (1980), *Ocupações/ Descobrimentos* (1998), *Sucessão de fatos* (2003), *Até que a imagem desapareça* (2013).

82 Daniel Senise Portela (1955), pintor e gravador. Foi aluno na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage), onde estudou com John Nicholson e Luiz Aquila, e foi um dos participantes da exposição "Como vai você, Geração 80?" Realizou sua primeira exposição individual na Galeria do Centro Empresarial Rio, em 1984, e, no mesmo ano, criou o Ateliê da Lapa, junto com os artistas Angelo Venosa, Luiz Pizarro e João Magalhães. As obras de Senise costumam se impor como presenças monumentais, há nelas superfícies intensamente trabalhadas, imagens volumosas que parecem desgastadas pelo tempo e ocupam a quase totalidade da tela, pregos de ferro que deixam nas telas as marcas da própria oxidação.

Então, quando os artistas protestam, é importante. Aquilo sacode as estruturas. Eu me lembro que o Carlito Carvalhosa, muito gentil, no final da exposição, veio falar comigo: "Bia, você sabe que eu gosto de você, mas desta vez quero dizer que também não concordo com as telas na horizontal..." Eu recebi uma carta linda da Maria Bonomi me apoiando. Eu lembro que na época telefonei para a Flora Süssekind, que me deu apoio, nisso de deslocar os modos de ver e se mover numa exposição, e me fez ler um autor sobre o recorte do olhar, sobre o detalhe, e aquilo foi muito incrível para mim. A Flora quis escrever, mas não houve espaço para o comentário. Isso me faz muita falta, porque sou uma pessoa sem ligação com a universidade. Sou autodidata. Então enxergo as coisas de um jeito diferente e tenho necessidade às vezes de uma base acadêmica para dizer o sentido que tem aquilo. Eu só sei que tem sentido. Eu sei e faria de novo e farei de novo. Mas muitas vezes você não tem como se defender... E Flora me apoiou muito, inclusive intelectualmente. Aquilo foi importante para mim.

FLORA SÜSSEKIND: Intervenção bibliográfica – só para dizer que o crítico cuja leitura eu sugeri à Bia na época era o Daniel Arasse.[83] Muito obrigada, Bia, por lembrar disso tudo.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você disse que foi importante... Importante para você poder se defender?

BIA LESSA: Importante para eu saber que não estava sozinha. Para eu poder ter parceiros.

CARLOS ALBERTO MATTOS: O chão como espaço expositivo é uma inversão que choca algumas pessoas mais conservadoras. Mas você usou esse recurso outras vezes, como, por exemplo, no Museu do Frevo, em Recife, onde os estandartes dos blocos de frevo estão no chão, embaixo de uma camada de vidro, e o público passa pisando em cima daquilo. Esse conceito é interessante porque ele

83 Daniel Arasse (1944–2003), historiador da arte, que foi diretor do Instituto Francês de Florença (1982–1989) e diretor de estudos na EHESS – École des Hautes Études en Sciences Sociales (1993–2003), estudioso da arte do Renascimento italiano, da arte flamenga e francesa dos séculos XVII e XVIII, sobre as quais deixaria trabalhos como *L'homme en perspective: les primitifs d'Italie* (1978), *L'ambition de Vermeer* (1993), *Leonardo da Vinci: le rythme du monde* (1997), *L'annonciation italienne: une histoire de perspective* (1999), *Les visions de Raphaël* (2003). Realizou, em 2003, para a rádio France Culture, a série *Histoires de peintures* (hoje publicada em livro), na qual discutia a pintura, assim como a experiência estética do observador e as condições de interpretação das obras. Seu trabalho, entre o formalismo e o historicismo, se caracterizaria pela ênfase no registro da minúcia, das singularidades imagéticas, dos detalhes icônicos e plásticos e na materialidade e visualidade da pintura, e por uma pesquisa histórica em diálogo com o pensamento arqueológico de Michel Foucault e com o trabalho e a reflexão teórica de Hubert Damisch e Louis Marin. Fundamentais, como discussão teórica e historiográfica, são os seus extraordinários estudos *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992) e *Le sujet dans le tableau: essais d'iconographie analytique* (1997).

dessacraliza a obra de arte, o estandarte do bloco... E cria uma tensão naquele espaço.

BIA LESSA: Dessacraliza de um jeito e sacraliza de outro jeito.

CARLOS ALBERTO MATTOS: E cria uma tensão extraordinária, porque você tem a sensação de que está pisando naquilo.

BIA LESSA: E isso é engraçado, porque sempre me vem uma coisa que o Antunes Filho falava: "Se você quiser falar sobre um copo d'água, e pegar o copo d'água e botar ali na mesa, ele não é um copo d'água; ele é um copo com água numa mesa. Mas se você pegar um copo d'água e botar no Saara, aquilo é um copo d'água, como nenhum outro. Aquilo tem uma função vital e por isso aquilo vira um copo d'água"... Então acho que esse truque de você deslocar as coisas do lugar em que elas estão pode dar outro sentido para elas.

A posição dos estandartes no chão do Museu do Frevo[84] rendeu uma discussão gigantesca porque os estandartes têm lugar sagrado na história do frevo e de Pernambuco. A historiadora Maria Lúcia Montes[85] veio conversar comigo para entender como eu queria fazer a exposição sobre frevo. Isto mobilizou historiadores, músicos, artistas, muita gente. Primeiro tive uma briga com a própria instituição. E daí meu discurso todo foi dizer que levar o frevo para o museu já era sacralizar o frevo. Ali dentro, o frevo era sagrado. Mas, no final, dispor os estandartes no chão era fazer do ato de andar sobre aqueles vidros um atropelo, exatamente porque o frevo é um atropelo.

Quer dizer: o frevo é todo sagrado, é sagrado o trabalho popular que faz com que todos possam celebrar e fazer uma grande festa. Então, o sagrado estava em vários espaços do museu, que mostravam o trabalho das costureiras, dos músicos, dos dançarinos. Depois do sagrado, era hora de mostrar os estandartes no chão para fazer com que o público rendesse homenagem aos estandartes,

---

84 Por iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura do Recife e da Fundação Roberto Marinho, o Paço do Frevo foi inaugurado em 2 de fevereiro de 2014, com o objetivo de guardar a memória do frevo, por meio de exposições permanentes e temporárias, de escolas de música e de dança, de um estúdio para gravação e de uma rádio *online*. O espaço dedicado ao frevo ocupa um edifício tombado de quatro pavimentos e 1.700 m^2, onde funcionou a antiga Western Telegraph Company, na Praça do Arsenal, 91. A museografia e a exposição permanente, a cargo de Bia Lessa, procuraram integrar as salas de exposição à paisagem do Recife Antigo, visualizando-se constantemente, por janelões, a Praça do Arsenal, onde se situa o prédio.

85 Maria Lúcia Montes, nascida em Petrópolis em 1942, teve formação em filosofia pela USP (1964), com mestrado em sociologia pela Universidade de Essex (1973) e doutorado em ciência política pela USP (1983), lecionou no Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, de 1989 até sua aposentadoria, em 1995. Desde então tem trabalhado, sobretudo, em museus e se dedicado à edição de livros de arte.

porque eles teriam que olhar para eles de um jeito diferente. Por isso, aquilo tinha que estar no chão. Daí foi bonito, porque as associações e as agremiações se levantaram contra mim. E a gente foi conversar. A gente teve uma reunião, porque eu também não queria fazer aquilo à revelia deles. E foi tão deslumbrante o convencimento, o momento em que eles entenderam o motivo de mostrar os estandartes no chão. Botei os estandartes no chão e acendi as luzes. E as luzes realçavam aqueles estandartes como nunca se tinha visto antes. Eu disse a eles: "Se a gente espalhar estandartes pelas paredes, as pessoas vão passar pela sala e não vão dar importância. Nem vão ver os estandartes. Mas, assim, debaixo de um vidro, no chão, elas vão olhar de forma diferente". Agora as pessoas vão pisar em ovos, as pessoas vão ter medo de pisar. Aí eu mostrei como era o caminho que se fazia por entre os estandartes no chão.

Era bonito ver as pessoas seguindo aquele caminho. O público espontaneamente fazia uma espécie de fila indiana. Ninguém queria pisar num estandarte. Todos queriam passar entre eles e mostrar respeito pelas cores das agremiações... E era lindo aquilo... São essas coisas que acho que valem a pena, os embates que ajudam você a ver melhor. Então, nessa conversa com o pessoal das agremiações, acertei como seria a luz, qual a posição dos estandartes no chão. Porque quando se cria o embate violento é quando a coisa vai. Porque, daí, ou você tem uma estética que sustenta aquele conteúdo ou não tem.

CARLOS ALBERTO MATTOS: E o embate também serve para que você também se reforce, se alimente.

BIA LESSA: É claro. Por isso que é um tesão fazer esse trabalho. A gente tem que morrer por ele. Sérgio Sant'Anna me ligava às três da manhã e falava sobre aquela vírgula que estava no lugar errado e aquela pausa que o ator fazia que mudava o sentido da frase. Ele morria por causa da vírgula. Depois, eu trabalhei com milhões de outras pessoas que falavam: "Faz como você quiser... Vê aí como fica melhor para os atores". Isso não me alimenta. Bom é o cara que briga. Assim, nós brigamos, batemos a porta na cara um do outro, ficamos sem nos falar, e depois ele dá entrevista falando mal de mim, eu dou entrevista falando mal dele. Mas entre nós existe um grau de amor que faz com que o trabalho fique muito, muito melhor. Tudo por causa desse embate, não tenho dúvidas.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Essa exposição no Museu do Frevo é permanente, não é? E como o público se comporta?

BIA LESSA: Essa exposição é permanente, sim. As pessoas passam entre as vitrines. Os estandartes estão em vitrines que ficam a 40 centímetros do chão, na horizontal. As pessoas andam por ali. Mas é muito bonito, porque é o chão inteiro do andar que está repleto com todos os estandartes. E eu fiz uma

coisa de que eu gosto, que eu consegui com o Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional): o último andar, que eu chamo A Catedral do Frevo, teve todas as paredes derrubadas. Porque o frevo é na rua, e o sentido do frevo é a rua. Então, consegui levantar o chão, na altura da janela, e as janelas são gigantes; botei um vidro na janela e as pessoas são obrigadas a olhar para a rua. E daí botei pontos para que a pessoa realmente olhe a rua. Então, ela está vendo ali dentro, mas está olhando também o entorno, para a cidade. Quer dizer, a cidade vai para dentro do espaço expositivo. Então fazia sentido levantar o chão, fazia sentido oferecer a rua para o olhar do público. E, ao mesmo tempo, esse chão cria uma espécie de palco possível, cria uma arena em que as pessoas podem dançar ou podem se reunir. Então foi um lugar que ficou bacana. Agora, eu quase morri porque, no dia da inauguração, o ar condicionado não funcionava. Daí eles apagaram todas as luzes, essas coisas que acontecem às vezes em instituições: você prefere que as pessoas vejam a exposição caquética, já sem luz, ou você exige que elas vejam aquilo tudo sofrendo com um calor escaldante.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Essa ideia do sagrado é permanente no seu trabalho. Eu me lembro da mostra comemorativa dos 500 anos da chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, em 2000. E da exposição sobre o barroco brasileiro, em que havia um caminho muito intrincado e às vezes meio sufocante por dentro daquela imensidão de flores. E há uma visão do sagrado ali, e também muito presente no seu trabalho...

BIA LESSA: Uma das coisas que me faz sofrer é que acho que, quando você entra no teatro, o edifício tem que ser sagrado. Quando você entra no Teatro Municipal, você entra num lugar sagrado. Quando você entra num teatrinho do interior, você entra num lugar sagrado. Quando você entra no Teatro Poeira, no Rio, você entra num lugar sagrado. O teatro é sagrado. Os gregos fizeram uma construção para celebrar o ritual sagrado do teatro. E quando você sente a presença do sagrado no teatro você tem certeza de que aquilo é eterno. Se você perde o sagrado, o teatro está acabado. Acho que o sagrado traz uma reflexão sobre o profano muito profunda e muito deslumbrante. E acho que todo tipo de revolução, seja ela interna ou popular, se dá através do sagrado, através da alegria, quando ela sacraliza a rebelião e a revolta contra as injustiças do mundo.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Essa aproximação do sagrado está no cinema que você faz também. Como se pode ver nos seus filmes, *Crede-mi* (de 1997) e *Então morri* (de 2016).

BIA LESSA: Sim, está presente nos dois filmes. *Então morri* foi todo pensado a partir dos momentos sagrados da vida: nascimento, aniversário, casamento,

separação, morte... A vida é cheia de momentos em que você diz: estou diante do sagrado. Talvez isso seja uma coisa de infância, quando me vejo vestidinha de anjinho na procissão. Esses momentos sagrados fazem as conexões entre a ideia de inferno e de paraíso. Eu sou uma pessoa completamente ateia, não sou ligada a igreja alguma na minha vida, mas sou uma pessoa conectada com a natureza num sentido amplo, conectada com o mistério do mundo. E isso é o sagrado. Esse é o sentido sagrado da vida. É essa consciência do mistério do mundo. Nós, seres humanos, sabemos que vamos morrer. E sabemos que participamos de um mistério maior que nos envolve a todos e para o qual procuramos uma resposta, uma resposta que dê sentido à nossa vida. Nesse sentido, o sagrado muda a vida, o sagrado é revolucionário, porque o mistério é o extraordinário na nossa vida cotidiana. Há sempre um momento em que você para e olha o mundo ao seu redor em busca de respostas para o sentido da vida. Nesses momentos, você percebe o sagrado, você tem a intuição de algo maior do que você. A arte celebra esse sagrado.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Quando você foi fazer cinema, você usou um pouco o seu método de fazer teatro. Você saiu filmando primeiro para depois decidir o que iria fazer com o material. Você não teve um plano anterior à filmagem. Você simplesmente saiu filmando. Mas você tinha um roteirozinho que era assim para pegar os eventos: nascimento, casamento, velório... Quem são as suas influências no documentário? Você é uma admiradora do Eduardo Coutinho, que eu sei.

BIA LESSA: Nunca tive uma coisa assim de ser cineasta. Eu não sou cineasta. Sou uma pessoa que utiliza o cinema para falar aquilo que está interessando. Mas obviamente tenho influências, e Eduardo Coutinho é um mestre para mim. Amo o cinema do Coutinho. E outra pessoa muito importante para mim foi José Carlos Avellar,[86] um crítico que me ensinou a ver cinema, a olhar para fotografias, a pensar as imagens... Mas nunca tive essa coisa de achar que sou cineasta. Não me vejo assim.

---

86 José Carlos Avellar (1936–2016), jornalista e crítico de cinema carioca, que escreveu por mais de vinte anos no *Jornal do Brasil*, participando igualmente de revistas como *Cinemais* e *El Ojo Que Piensa*. Nos anos 1960 e 1970, dirigiu o curta *Treiler* (1965) e codirigiu *Destruição cerebral* (1977), com Nick Zarvos e Joatan Vilela; e *Viver é uma festa* (1972) com Tereza Jorge, Isso Milan, Manfredo Caldas e Àlvaro Freire. Trabalhou como diretor de fotografia de *Manhã cinzenta* (1969), de Olney São Paulo, e de *Triste trópico* (1974), de Arthur Omar. Autor de *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil* (2007), *Glauber Rocha* (2002), *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina* (1995), *Deus e o diabo na terra do sol* (1995), *O cinema dilacerado* (1986), *Imagem e ação, imagem e som, imaginaçã*o (1982), *Pai país, mãe pátria* (2016).

Só fui fazer cinema porque não estava encontrando o que procurava no teatro. Então talvez esse meu cinema tenha muito do teatro, porque, como eu estava ali numa crise imensa da representação, procurei outro modo de me expressar para além do teatro. Eu estava dentro de uma crise profunda com minha percepção do mundo. Lembro que uma das coisas fortes na minha vida foi certa vez, em 2002, quando eu encontrei Klaus Vetter, que era diretor do Instituto Goethe, no Rio. Aquilo foi muito louco. Klaus me chamou para fazer um projeto de teatro na favela da Rocinha. Tivemos uma reunião e, quando a reunião acabou, ele tirou do bolso um envelope com dinheiro e me disse: "Leva esse envelope, como um adiantamento do patrocínio para o nosso projeto na Rocinha". E eu disse: "Klaus, é muito cedo para isso; primeiro preciso ver uma série de coisas para depois fazer um orçamento mais exato. Guarde o seu dinheiro, por favor". E não levei o dinheiro. No dia seguinte, estou em casa e recebo um telefonema dizendo que Klaus havia se matado; ele havia se enforcado. Aquilo foi um tremendo choque para mim. Foi muito violento. Eu pensei: "Como é que passei a tarde conversando com esse cara ontem e não percebi o que estava prestes a acontecer? Como pude estar tão cega a ponto de não ver a angústia e o desespero que ele tinha?" Aquilo foi uma coisa imensa para mim.

Essa sensação também tem a ver com a crise da representação: você vê o mundo e não consegue perceber a realidade. É uma loucura. A gente não tem mais noção de como sentimos e de como somos. A gente virou um pastiche do que achamos que nós somos. A sociedade criou referências muito rígidas e já não sabemos mais das nossas angústias. Não comemos na hora em que temos fome, não dormimos na hora em que temos sono, não namoramos na hora em que temos desejo, não estudamos na hora em que estamos aptos a estudar... Então, fico achando que o cinema é uma coisa assim mais de observação do mundo, e por isso ele me interessa.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Foi essa crise de representação a motivação do seu primeiro filme, o *Crede-mi*? O filme é de 1997... Você fazia um *workshop* sobre Thomas Mann com atores no Nordeste...

BIA LESSA: *Crede-mi* foi a primeira experiência. Foi uma experiência que nasceu do teatro.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Então conta a historinha desses *workshops* e de como isso transformou em cinema.

BIA LESSA: Essa história é bacana. A gente estava muito sem dinheiro, sem um tostão. Daí eu ganhei do Haroldo de Campos[87] um exemplar de *O eleito*, do

87 Haroldo de Campos (1929–2003), poeta, ensaísta, tradutor, editor da coleção Signos (Editora Perspectiva), professor emérito da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Foi responsável, ao

Thomas Mann. Ele me entregou o livro e me disse: "Bia, você tem que montar isso aqui". Na hora em que li o livro, fiquei completamente louca. Era o que eu queria fazer! A primeira frase é a seguinte: "Sobre todas as línguas, ergue-se a linguagem!" E eu sinto exatamente assim. E daí falei: "Gente, vamos tentar fazer este texto!" Violeta Arraes[88] estava no Cariri[89] e eu disse para o meu pessoal: "Vamos para o interior do Ceará. Vamos ver como se pode trabalhar este texto por lá!" O livro do Thomas Mann é todo cheio de incestos e me interessava ver como seria contar uma história assim, com tantos tabus, no interior do Brasil. Achei que aquilo fosse criar um ambiente muito duro, que seria muito difícil tratar daqueles temas. Escrevi para o governador Tasso Jereissati[90] e consegui um patrocínio para o trabalho do grupo. Decidimos fazer um filme. Daí, eu e Dany Roland fomos filmando as cenas da história do Thomas Mann, a partir de improvisações com os atores. Eu dava uma oficina para atores e a gente criava a cena. E foi muito surpreendente. Primeiro, porque descobri que incesto no interior do Nordeste é igual arroz com feijão: toda família tem. Pai namorar filha, irmão namorar irmã... A realidade rural é outra. Então não tinha o mesmo tipo de tabu nem a dificuldade que imaginei com cenas e personagens.

E a gente foi, ao longo dessas oficinas, acompanhando o cotidiano das cidades. Se tinha uma procissão, a gente aproveitava para filmar. Se o governador ia visitar uma cidade de helicóptero, a gente pedia uma carona e filmava uma aérea. Então, assim, fomos fazendo o filme. No final, a gente ficou de montar esse filme, com o resultado dessas oficinas de atores, para encaminhar o material

---

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 transcriação 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.

88 Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau (1926–2008), conhecida como a Rosa de Paris pelo acolhimento aos exilados políticos brasileiros na França, era socióloga, psicanalista e ativista, foi líder nacional da Juventude Universitária Católica (JUC), entre 1948 e 1951, participou dos movimentos de educação de base, foi colaboradora de dom Hélder Câmara e uma das iniciadoras do Movimento de Cultura Popular, ao lado de Paulo Freire.

89 Cariri é o nome de uma microrregião do estado do Ceará, no Nordeste brasileiro, formada por 11 municípios.

90 Tasso Ribeiro Jereissati, político brasileiro nascido em Fortaleza em 1948, vinculado ao PSDB e senador da República desde 2003.

para as escolas. Fomos então editar o filme em Fortaleza e quando a gente viu o material percebemos que seria possível contar a história inteira do livro. Nós filmamos a folia de reis, uma festa popular em que dois grupos se enfrentam, e percebemos que a guerra narrada no livro do Thomas Mann poderia ser essa festa, que eles também chamam de reisado. Então a gente tinha um material maravilhoso. Por acaso mostrei esse material para o José Carlos Avellar e foi ele que disse: "Isso é um filme e nós vamos lançar pela RioFilme". Daí Avellar nos mandou, a mim e ao Dany, para um estúdio em Los Angeles para quinescopar o filme. E *Crede-mi* foi o primeiro filme nacional digital.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Quinescopar?

BIA LESSA: Quinescopar. A palavra vem de Kinescope. É um processo que transforma imagens de vídeo em película. A gente fez toda a filmagem com câmeras de vídeo. Mas naquela época não havia sala de exibição para filme digital. Então você tinha que transformar vídeo em película. Daí a gente foi para Los Angeles para transformar o vídeo em película, com a ajuda dos técnicos do estúdio da Califórnia. Ficamos um tempão para conseguir as cores do original em película.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Foi a primeira experiência de transferir digital para película no cinema brasileiro.

BIA LESSA: Sim. O nosso filme foi o primeiro a passar por esse processo. Eu e Dany éramos totalmente *gauches*... A gente era muito caipira em Los Angeles. A gente não entendia nada daquilo. A gente era caipira na cidade, caipira na relação com o cinema, caipira mesmo. Lembro que cheguei um dia ao estúdio e os técnicos olharam para a gente e disseram: hoje não temos horário para vocês. A gente tinha conseguido um abatimento no preço do estúdio. E no dia seguinte, a mesma coisa: não tinha horário. No quarto dia, eu falei: "Moço, eu vim de longe e estou aqui só para isso". O técnico me respondeu assim: "Por que você não vai passear na Disney?" Eu fiquei bravíssima. Brigamos muito, perturbamos muito todo mundo e conseguimos fazer tudo o que a gente precisava.

CARLOS ALBERTO MATTOS: *Crede-mi* entrou para a história do cinema brasileiro como pioneiro de certo hibridismo, que depois se tornaria muito frequente, muito comum nas linguagens do cinema brasileiro, que era misturar o documentário com a ficção. Você misturava a filmagem da encenação teatral com imagens documentais do que acontecia naquelas cidades. Você misturava teatro com cinema, e o filme não era nem uma coisa nem outra. E ficou como um marco desse hibridismo, acho.



Cartaz do filme *Então morri*, 2016. Foto: acervo Bia Lessa

BIA LESSA: *Crede-mi* foi um filme feito por causa das circunstâncias. Não foi planejado. Aquilo foi acontecendo. E nesse sentido é o oposto do meu outro filme, *Então morri*, que fomos construindo aos poucos, procurando os acontecimentos para filmar, pelo interior do Brasil, a partir de algumas ideias que eu e Dany tínhamos. Começamos as filmagens de *Então morri* uns seis meses depois de *Crede-mi*.

CARLOS ALBERTO MATTOS: E quanto tempo vocês levaram para montar o filme *Então morri*?

BIA LESSA: Para montar o filme, 19 anos. Muito tempo.

CARLOS ALBERTO MATTOS: E ainda sobrou muito material?

BIA LESSA: Sobrou muita coisa. São quinhentas horas de filmagem...

CARLOS ALBERTO MATTOS: Você vai tirar outros filmes dessas quinhentas horas de filmagem?

BIA LESSA: Se eu morasse num país em que a gente pudesse fazer o que a gente quer, se a gente pudesse organizar de fato o que temos, eu faria muitos filmes desse material. Há muita coisa ali que adoraria ter feito, adoraria editar numa sala de montagem. Adoraria até ter montado duas histórias completamente diferentes com o mesmo material. Acho que seria muito bacana. Seria incrível ter todo esse material organizado e tirar dali muitos filmes.

Mas ao mesmo tempo acho que é difícil. Daqui a pouco vou fazer sessenta anos. Tenho umas quinhentas coisas para fazer pela frente. Não me vejo muito voltando a enfrentar aquele material. Outro dia tive um piripaque: fiz uma listagem de tudo que tenho de material e descobri que é muita coisa... E não só do material do *Então morri*... Eu tenho várias entrevistas... Vários inventários do tempo... Entrevistas com o José Carlos Avellar...

CARLOS ALBERTO MATTOS: Você fez uma lista disso?

BIA LESSA: Fiz. Tenho muitas entrevistas. Tenho milhares de horas de conversa com Paulo Mendes da Rocha... E tenho muitas filmagens de shows... Tenho shows do Jorge Mautner, do Caetano Veloso, da Maria Bethânia... Uma porção de coisas que você vai captando, vai filmando e que vai ficando. Maria Bethânia? Eu tenho sei lá quantas caixas e caixas de fitas, umas trezentas horas de ensaio. Então são coisas que sei lá como trabalhar, mas com as quais gostaria de trabalhar.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Você diz que não tem grandes influências cinematográficas, mas o seu cachorro se chama Godard.

BIA LESSA: É... [*risos*]. Mas não fui eu que dei o nome. Foi a Clara, minha filha. Eu adoro Godard. Eu me lembro da primeira vez em que o Sérgio Sant'Anna

me levou para ver *A chinesa*.[91] Eu me lembro de um personagem que falava da guerra usando um chapéu e dois aviõezinhos. E isso numa época em que o cinema americano falava da guerra usando canhões, tanques, em produções que gastavam rios de dinheiro. O filme do Godard me causou uma tremenda impressão. Assim como foi impressionante para mim assistir aos filmes de Eisenstein,[92] especialmente *O encouraçado Potemkin*.

Então acho que esses filmes marcantes estão presentes no meu trabalho porque estão presentes na forma como eu aprendi a compreender o cinema. Godard é fundamental. Eisenstein é fundamental. Glauber Rocha é fundamental. Eduardo Coutinho é fundamental. São cineastas que levo para a vida. Talvez no cinema essas influências sejam mais fortes até do que no teatro.

TÂNIA DIAS: No depoimento antigo, você já falava do seu trabalho com Maria Bethânia. Você tem mais de uma década de parceria com Maria Bethânia.

BIA LESSA: É engraçado com o tempo passa rápido, não é? Bethânia é muito querida.

CARLOS ALBERTO MATTOS: E o que une vocês?

BIA LESSA: A gente tem algumas coisas muito parecidas. Primeiro, essa coisa de gostar de trabalhar. Bethânia é uma trabalhadora e eu também. Então nisso nós nos entendemos muito bem. Nesse último DVD da Bethânia, de 2016, que se chama *Abraçar e agradecer*, escrevi um texto explicando como foi o trabalho. Bethânia chega quatro horas antes do espetáculo. É a coisa mais linda essa dedicação que a Bethânia tem ao trabalho. Ela chega ao camarim, a gente conversa e decide o que fazer: vamos mudar isso, incluir aquilo, tirar aquilo outro. Ela então desce para o palco, faz todas as coisas. Ela tem uma coisa muito bonita: faz emendas com as músicas.

O show, para a Bethânia, é um texto longo, não é uma sequência de músicas. Se você pegar o roteiro de um show da Bethânia, vai perceber que um assunto leva a outro, que leva a outro assunto. É teatro puro. E Bethânia não faz concessões. Pode ser a música mais linda do mundo, mas não entra no show se não fizer sentido no texto do show. Isso é muito fundamental. Bethânia tem um discurso que vai sendo falado no show. Ela examina tudo nos menores detalhes. Bethânia ensaia cada música e pode pedir para o músico fazer um novo

---

91 *La chinoise*, filme de 1967, com roteiro e direção de Jean-Luc Godard, sobre jovens revolucionários franceses, reunidos num apartamento emprestado e convertido em célula pró-maoista, com Anne Wiazemsky, Jean-Pierre Léaud, Michel Semeniako, Juliet Berto, Lex De Bruijn, Omar Diop, Francis Jeanson.

92 Serguei Mihailovitch Eisenstein (1898–1948), cineasta e teórico cinematográfico soviético, um dos mais importantes da história do cinema, diretor de *O diário de Glumov* (1923), *A greve* (1924), *O encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro* (1927), *A linha geral* (1928), *Alexandre Nevski* (1938), *Ivan, o terrível* (1944).

arranjo. Então, o cara quer matar a Bethânia, porque ela ainda quer mudar o espetáculo. Isso para ela não é problema. O espetáculo pode estar em temporada, mas se a Bethânia cismar ela muda tudo. Ela sobe para o palco, a gente conversa, ela fica em frente ao espelho, ela mesma se prepara, faz a maquilagem, aquece a voz, penteia o cabelo... E ela canta o show inteiro olhando para o espelho. Então, aquilo exige uma dedicação muito grande. Aquele personagem que ela criou ali é uma coisa fundamental para ela. Acho que o que nos une muito é isso, essa obstinação, esse desejo.

Outra coisa que acho que nos aproxima é essa questão do profano e do sagrado. Nós pensamos muito no sagrado e no profano quando fazemos um espetáculo. Minha parceria com a Bethânia é de muita identificação com o trabalho e com as questões, fundamentais para nós duas, que estruturam esses trabalhos. Em cada espetáculo, Bethânia quer ver tudo, quer aprovar tudo. Ela avalia cada pedacinho. A gente conversa muito durante todo o processo de ensaios. Uma vez, ela decidiu cortar um vídeo inteiro, toda uma filmagem que tinha sido feita para o espetáculo. Simplesmente mandou jogar fora. Aquilo não cabia no texto do espetáculo, na visão da Bethânia. E foi tirado. Mas ela tem um respeito grande pelo meu trabalho, uma confiança talvez, e isso é muito bom.

Fiz agora um livro sobre ela, que se chama *Então, Maria Bethânia*,[93] com mais de quatrocentas fotos. É um livro de história do Brasil, contada através dessa personagem extraordinária que é Bethânia. São quatrocentas fotos que contam a vida e a carreira de Bethânia, para comemorar os seus setenta anos de vida e cinquenta de carreira. Tem fotos da infância, de Santo Amaro da Purificação, da família, da mãe – Dona Canô –, da religiosidade, da estreia dela no Rio de Janeiro no Teatro Opinião, tem fotos de muitos e muitos shows, tem momentos de intimidade na casa das Canoas. Eu quis, nesse livro, que as imagens falassem por si.

Quando o livro ficou pronto, entreguei para Bethânia. Aí cheguei em casa, de noite, telefonei para ela: "Você viu? Quer que eu mude alguma coisa? Quer escrever mais alguma coisa?" E ela me respondeu: "Bia, o livro é seu. Faça o que você quiser, como achar melhor." E pensei que eu era uma das raras pessoas com quem Bethânia tinha essa confiança. Gosto muito de trabalhar com ela. Mas, como eu disse no depoimento do começo dos anos 2000, eu não sinto como um trabalho meu, mas como uma colaboração minha com a Bethânia. O espetáculo é Bethânia, é a voz de Bethânia, é a presença cênica de Bethânia, é a força de Bethânia. De alguma forma, eu traduzo espacialmente, e pelo roteiro, alguma coisa da interpretação da Bethânia. É maravilhoso vê-la

93 *Então, Maria Bethânia*, de Bia Lessa, foi publicado em janeiro de 2017 pela Barléu Edições, do Rio de Janeiro, com 368 páginas.

num palco, ela estabelece uma comunicação impressionante com a plateia e com os músicos também.

Tinha uma coisa linda quando ela cantava a canção *Folia de reis.* Como fala da festa popular dos reis magos, ela cantava muito alegre e apresentava os músicos. E todo mundo começava a cantar junto com a Bethânia. E eu tinha pedido para ela terminar o espetáculo como se fosse uma reza. Cantando uma oração. Ela compreendeu como era forte terminar o espetáculo *Abraçar e agradecer* com uma oração cantada e interpretou, então, a canção de um modo inesquecível, e arrastando toda plateia com ela, naquele movimento de celebração, de abraçar e agradecer. E eu só pedi que ela fizesse uma oração porque sabia o poder que aquilo teria no palco, na voz de Bethânia.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E quem decide cenário, figurino, iluminação?

BIA LESSA: Isso faço sozinha. Quando está tudo já concebido, me reúno com Bethânia e explico: "Olha, pensei assim e assim... O que você acha?" Nesse show de 2016, *Abraçar e agradecer*, ela me pediu para usar algumas imagens e queria trabalhar com iluminação especial, feita com LED, com projeções. Acabei fazendo as projeções no chão do palco, para que ela pisasse em cima das luzes. E a iluminação seria um instrumento a serviço da música. Eu queria fazer o mais simples possível. Meu sonho sempre foi dirigir um show com a Maria Bethânia e um instrumento só. Um só. Porque Bethânia cantando a capela é deslumbrante. Quando começamos a ensaiar, ela jurou que ia ser só um músico, que seria um pianista. E uns dias depois disse que sentia falta de uma percussão. E mais uns dias veio pedir mais um músico. E no fim da semana estava toda a banda no palco... Então eu disse: "Tudo bem. Vou me concentrar na luz". E quando mostrei o mapa da iluminação, para que ela pudesse saber como se movimentar no palco, ela olhou aquilo, pensou um pouco, e disse que precisava de uma iluminação com LED. Então eu refiz tudo...

Vou contar uma história. Certa vez, ensaio geral, vamos repassar o roteiro. Ela sobe ao palco e tem uma rampa. Canta, olha para a luz, termina a cena e vai para o camarim. Bethânia tem uma concentração impressionante. Uma simples mosca atrapalha o ensaio, que é o momento de maior concentração, quando ela está construindo aquele seu roteiro interior que serve de texto ao espetáculo. É um roteiro tremendamente emocional. Ela está construindo o personagem – se algo atrapalha, ela interrompe imediatamente. Ela prefere que a plateia fique na completa escuridão, quando vista do palco. Ela não quer ver os espectadores, ela quer sentir a emoção do teatro. E naquele dia ela foi direto ao camarim. Passou por mim e disse: "Bia Lessa, vem aqui, quero falar com você!" Fui até o camarim e ela me disse: "Seu cenário é ruim, a luz que você fez não me veste, quero saber o que é que você tem a dizer para mim?" Fiquei perplexa. Era o dia

do ensaio geral. Mas tive forças para dizer: "Bem, isso é o que penso deste espetáculo. Se você não gosta, mude tudo, contrate outro diretor, outro cenógrafo, outro iluminador... Eu vou embora. Até logo." E pronto. Fui embora para casa. No dia seguinte de manhã, toca o telefone. Era Bethânia. Atendi e ela sequer disse alô. Falou o seguinte: "Bia Lessa, você sabe que quando eu nasci eu disse não. E eu não sei por que razão isso atraiu as pessoas e as pessoas passaram a gostar do meu não. Você, que trabalha comigo há tanto tempo, já devia saber que, quando eu digo não, nem sempre é não. Pode ser sim. Volte ao trabalho hoje porque eu preciso de você!" Bom, eu voltei, e nós estreamos o espetáculo e ela passou a amar a luz. Entendi então que ela tinha estranhado muito as projeções de luz no chão e mais aquela rampa. Ela teve a impressão de que ia cair. Chegou a ficar tonta. Mas pequenos ajustes resolveram tudo.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Eram projeções imensas.

BIA LESSA: Eram projeções e ela ficou louca com as projeções. Ela não sabia o que fazer. Daí, depois que ela entendeu melhor o roteiro e fizemos alguns ajustes, ela começou a dialogar com aquilo tudo. E aprendeu a amar aquelas projeções de luz. Bethânia precisa compreender tudo o que está acontecendo no palco nos mínimos detalhes.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você hoje é parte da família da Bethânia.

BIA LESSA: Eu me sinto parte, sim, e com muito orgulho. Ela tem um núcleo muito pequeno de amigos e faço parte desse núcleo. Já fui umas quinhentas vezes a Santo Amaro da Purificação. Amo Santo Amaro. Para se educar um filho é uma cidade deslumbrante: tem uma relação muito profunda entre o sagrado e o profano naquela cidade, de uma sabedoria imensa. É uma coisa extraordinária. Eu lembro da primeira vez em que ouvi a novena de Dona Canô. Eu me lembro da primeira missa que assisti em Santo Amaro. A missa inteira em latim, com aqueles padres todos entrando no altar, numa procissão que você parece estar no Vaticano. É maravilhoso. Eu chorei naquela missa. E tem uma parte maravilhosa, que é o ofertório. A cidade inteira participa do ofertório. Cada um leva uma coisa de casa para ofertar na missa. Todos vão até o altar e deixam ali a sua oferenda. Bethânia deixou ali um DVD, Dona Canô pediu para trazer água limpa do Rio Subaé e as criancinhas foram levar as vasilhas de água até o altar. As pessoas levam presentes, roupas, coisas que elas acham que têm valor, cada um deixa a sua oferenda no altar para Nossa Senhora. E tudo no meio da cantoria, tudo muito emocionante. Quando a missa acaba, Bethânia se vira para a gente e diz: "Quem é que vai até o altar pegar as nossas coisas para ninguém roubar?" E, para meu espanto, todo mundo vai até o altar e pega de volta a sua oferenda. Então, eles entregam a oferenda para Nossa Senhora e tomam de Nossa Senhora quase no mesmo momento.

Achei aquilo impressionante. Eles sabem que é um ritual e quando aquilo acaba acabou o ritual. Tudo volta ao normal. Então você sai da igreja e em frente tem um palco. Acabou a missa, toca o sino e começa a festa, começa a dança "na boquinha da garrafa"... Você sai da igreja e as pessoas já estão rebolando e paquerando, e dançando e se divertindo. Todo mundo namora todo mundo. Homens e mulheres, homens e homens, mulheres e mulheres. Todos dançam "na boquinha da garrafa". E ainda tem embaixo, em cima, na frente e atrás... É tudo normal, não tem nhe-nhe-nhem... É uma coisa maravilhosa, de uma riqueza cultural extraordinária, uma potência incrível. Então você entende como é aquela cidade. É uma alegria.

Acho que eu e Bethânia desenvolvemos essa parceria ao longo de muitos anos porque a gente tem intimidade. Leio uma coisa e mando, ela lê uma coisa e manda para mim. Ela manda muita coisa para mim. Outro dia, foi a coisa mais bonitinha: toca a campainha e ela tinha mandado um prato de comida para mim, uma comida que ela mesma fez. Bethânia cozinha muito bem, faz uma comida deliciosa. Ela faz arroz, feijão, acarajé, ovinho, uma comida caseira maravilhosa. Naquele dia, ela gostou da comida e me mandou um pratinho para provar. Como eu não vou amar isso? Para Bethânia, cada palavra, cada gesto tem um significado. Tudo nela tem significado. Então, se ela dá uma coisa para você, aquilo é lotado de significado.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Bethânia acompanha o que você faz em teatro, cinema e artes plásticas?

BIA LESSA: Acompanha sim. E quando ela não vai ver é porque teve um bom motivo. Na estreia da ópera *O trovador,* de Verdi, no Teatro Municipal do Rio, em 2010, Bethânia não foi ver a estreia. Foi um espetáculo que adorei ter dirigido e era muito importante para mim. A ópera estava reinaugurando o Teatro Municipal do Rio depois de um longo período fechado. E o ensaio tinha sido muito tumultuado. Eu me lembro que, quando fomos fazer o ensaio com a orquestra, o fosso da orquestra acabou inundado e tivemos que cancelar o ensaio para que os operários descobrissem o que tinha acontecido. Foi um caos. A cantora russa ensaiava com assistência de médico, por causa da poeira das obras. E os cantores ficavam jogando água no palco para baixar a poeira. E, no meio desse tumulto, marcamos a estreia da ópera. No dia da estreia Bethânia me telefonou de tarde: "Bia, eu não vou; não posso ir". E eu chorei, pedindo para ela me explicar aquilo... E ela falou: "Eu não vou porque se for vai dar errado; eu estou tão nervosa, tão nervosa que se eu for vai dar errado. Então eu não vou". E me mandou uma santinha para o camarim. "Assim que acabar, pelo amor de Deus, me liga e me conta tudo..." Então eu entendi que ela é assim. E acredito naquilo que ela estava falando. Se ela fosse à estreia, iria dar

errado alguma coisa. Ela tem uma intuição muito forte. E por isso Bethânia é tão amada. Nossa troca de afeto, de texto, de presentes, de conversas é fundamental para mim.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Há espetáculos seus que você considera que não deram certo?

BIA LESSA: Ah... Houve muitos...

FLORA SÜSSEKIND: E houve projetos seus que não saíram do papel, que você não teve condições de realizar?

BIA LESSA: Sim. Houve os que não saíram do papel. E houve os que estrearam e fracassaram. O *Zaratustra*, por exemplo, que era um projeto do Hamilton Vaz Pereira. O Hamilton me chamou para dirigir. Mas a gente acabou desistindo. Não era um projeto meu, mas gostaria muito que tivesse acontecido. Os meus projetos costumam sair do papel. Acho que nunca tive um projeto meu que não conseguisse realizar. E é engraçado porque nunca consigo procurar patrocinadores. Quando procuro vários patrocinadores, nunca dá certo. Então, ter um projeto meu é muito importante para mim.

Por exemplo: quero fazer o filme do Paulo Mendes da Rocha, um filme com as entrevistas que fiz com ele. Isso é uma coisa que eu quero fazer. Quero montar *Grande sertão* agora. Quero fazer o projeto das cidades instantâneas, que é um projeto de intervenção urbana. São coisas que eu quero fazer. E a sensação que tenho é de que farei essas coisas. O que aconteceu de ruim na minha vida, durante um tempo, é que começou a aparecer muita coisa bacana para eu fazer, mas que não era projeto meu. E agora sinto um desejo imenso de frear esses projetos dos outros, que são de encomenda, para poder fazer as minhas coisas.

Eu não teria feito o filme *Então morri* se não tivesse brecado outros projetos. Eu falei: "Agora chegou a hora de fazer esse negócio; vou fazer esse filme, vou resolver isso neste momento". E fiz a montagem do filme com o Dany. Porque a vida é uma coisa engraçada... Você tem que decidir fazer as coisas. Pensei que eu nunca decidi fazer uma exposição, nunca decidi fazer uma ópera, as coisas é que foram me levando. Alguém me chamou para fazer uma exposição e eu fiz, alguém me chamou para fazer ópera e eu fui fazer ópera. Nunca tinha pensado nisso, mas as pessoas é que viram que ali tinha uma exposição, as pessoas é que viram que eu poderia dirigir uma ópera. Lembro quando Carlos Augusto Calil[94] me chamou para dirigir *Sóror Angelica*, de Giacomo Puccini, no Teatro Municipal de São Paulo. Ele me chamou porque tinha gostado da minha montagem de *Orlando*, de Virginia Woolf. Foi por causa do *Orlando*. Calil me disse: "É uma ópera, mas

94 Carlos Augusto Calil, cineasta, crítico, ensaísta e professor de cinema da ECA/USP.

você vai dirigir muito bem uma ópera porque já dirige bem teatro!" Então é engraçado, as coisas foram me levando...

MARÍLIA SOARES MARTINS: E que espetáculos você acha que não deram certo?

BIA LESSA: Muitos não deram certo. A montagem de *O homem sem qualidades*, do Musil. Ou de *Viagem ao centro da Terra*, do Júlio Verne.

FLORA SÜSSEKIND: Por que, para você, eles não deram certo?

BIA LESSA: Cada um por uma razão diferente. A montagem de *Viagem ao centro da Terra* foi uma decisão meio louca. Eu me encantei loucamente pelo título do livro do Julio Verne, *Viagem ao centro da Terra*, e queria transformar o espetáculo numa *Viagem ao centro do homem*... Mas eu sou muito dependente do conteúdo. E, para responder à pergunta "qual é o melhor jeito de falar desse conteúdo", eu diria: "É ter uma boa história". O livro do Julio Verne é uma historinha. Não tem conteúdo. E eu fiquei desesperada com aquilo. Chamei o Moacyr Scliar para escrever uns textos para mim e ele mandava umas coisas extraordinárias. Scliar era um escritor incrível. Mas aqueles textos ficavam soltos. E na minha cabeça o bacana era a coisa científica, de decupar o mundo, de entender o mundo a partir de um oco que está no seu centro. Para mim, aquele era um caminho existencialista. E eu lembro que um dia, também de madrugada, telefonei para o Sérgio Sant'Anna e disse para ele: "Por favor, me ajuda, eu não estou conseguindo montar esse texto". E o Sérgio me respondeu assim: "Mas você quer arrumar conteúdo no Júlio Verne?!" E aquilo foi uma porrada para mim... Vi que minha pretensão de achar que poderia encontrar conteúdo em qualquer texto estava totalmente equivocada. Preciso de bons textos. Nesse sentido, montar *Grande sertão: veredas*, do Guimarães Rosa, me dá confiança, me acalma. Apesar de toda a dificuldade, sei que estou diante de um grande texto. Uma frase do Guimarães abre possibilidades infinitas, porque cada frase é extraordinária. Então vale a pena enfrentar esse imenso desafio.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas, e no caso de *O homem sem qualidades*? Por que você acha que não deu certo?

BIA LESSA: O livro do Musil é o melhor livro do universo. Mas ali foi diferente. O livro é uma coisa imensa, gigantesca, absolutamente complexa, e resolvi montar inteiro, de cabo a rabo, e com tempo curto de ensaio. E acho que ali eu me perdi. Acho que havia um pensamento legal que orientava a montagem, eu queria tratar da espacialidade e da questão da observação. Quando abria a cortina, tinha uma arquibancada no palco. Então não tinha palco, era plateia com plateia. E eu gostava muito de uma coisa: a gente dava umas máquinas fotográficas para a plateia que estava no palco e eles fotografavam tudo ao redor. Era muito nítida a questão da observação. Tinha aquela interrupção

do *flash* inclusive... Aquilo era muito revelador do olhar do espectador. Tinha pensamentos bacanas, trechos que ficaram bons, mas no todo acho que não dei conta do livro. O espetáculo não dava conta do livro. É o que eu acho e é uma frustração para mim até hoje.

INÊS CARDOSO MARTINS MOREIRA: Eu queria pedir a você que falasse um pouco da sua parceria com a sua filha, Maria Borba, na direção de *Formas breves*.

BIA LESSA: Foi muito bonito. Com a Maria, eu tinha esse desejo louco de dirigir um espetáculo em parceria com ela. Porque tenho com ela uma parceria espontânea que vem da vida. Maria me ajuda imensamente nos meus trabalhos, profundamente. Ela viu o filme *Então morri* sei lá quantas vezes. A exposição sobre o barroco brasileiro teve muita ajuda da Maria. Ela estava começando a fazer a faculdade de física da UFRJ e ela resolveu para mim uma questão do espaço da Bienal que eu não estava enxergando. Então minha parceria com ela é muito boa. Só que ela sempre teve um caminho muito próprio e fazia questão de separar o caminho dela do meu, mesmo que a nossa intimidade fosse muito grande. Assim, em algum momento, seria natural que a gente partilhasse algum trabalho. E decidimos dirigir juntas esse espetáculo, *Formas breves*, o que para mim foi deslumbrante. Eu, se pudesse, faria muitas coisas junto com a Maria. E é muito bacana porque ela tem um ponto de vista diferente do meu e ao mesmo tempo complementar ao meu. Enquanto eu tenho essa "espetacularidade", Maria é mais firme, mais contida, mais concentrada na cena... E por isso acho que ela sempre tem uma leitura mais profunda do que a minha.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Mais profunda?

BIA LESSA: Sim. Mais profunda. Eu lembro que, no *Formas breves*, ela não gostou da cena final. Entrou no meu quarto uma noite e me disse: "Mãe, eu não dou conta desse final". E conversou horas e horas comigo para me explicar que ela queria terminar o espetáculo com uma frase: "O homem se faz na linguagem que o faz". Era um final seco. Deixar aquela frase ecoar. Sem mais. E aquilo era muito melhor do que minha "espetacularidade". Foi muito bom dirigir um espetáculo com Maria. Ela me ajudou muito no roteiro, na seleção dos textos, na própria direção, na formalização de cada cena, e depois acabou entrando em cena como atriz. Então era muito bacana. Sinto muita falta de mais parcerias com Maria. Eu me lembro que chorei muito na montagem de *Formas breves*. Foi muito emocionante para mim. A gente estava em Portugal, eu estava montando uma exposição em um museu de lá, uma exposição que acabou não acontecendo, e eu disse para Maria: "Eu estou ficando velha e foi maravilhoso ter usufruído o prazer dessa troca. Usufruir dessa troca é tão bom que a gente deveria confundir mais os nossos caminhos".

CARLOS ALBERTO MATTOS: Clara, sua filha mais nova, está fazendo teatro também. É inevitável todo mundo acabar no palco na sua família?

BIA LESSA: Clara é uma atriz com muitas potencialidades. Maria é uma pessoa mais do *backstage*. Clara tem um talento a ser desenvolvido, tem uma espontaneidade muito grande em cena. Também desejo trabalhar com ela. Mas isso é uma questão para as duas. Maria fala para mim: "Mãe, isso é um problema, porque vai todo mundo nesse rio e esse rio não necessariamente é o rio que a gente quer seguir". Então eu quero dar à Clara liberdade total para decidir o que vai fazer. Ela tem um potencial incrível, mas tem que decidir o que quer fazer. Elas é que vão descobrindo os próprios desejos. Acho que preciso respeitar o desejo das minhas filhas, por mais que eu queira trabalhar com as duas. Ao mesmo tempo, também acho que é muito rica a possibilidade de você ter nascido numa família de artistas e decidir trabalhar com arte. Adoro essas atrizes que nasceram no palco. Bibi Ferreira, Marília Pera, Fernanda Torres... Elas aprenderam teatro num outro patamar, porque tiveram tantas oportunidades de ver grandes atores no palco. Acho que isso é inevitável para mim... Se a Clara quiser ser atriz, vai me deixar muito feliz. É um prazer compartilhar o prazer do teatro com as minhas filhas.

CARLOS ALBERTO MATTOS: Eu ainda queria que você contasse a história da sua apresentação na ONU, quando foi reinaugurado o painel de Cândido Portinari.

BIA LESSA: Aquilo foi uma maluquice. Eles me convidaram para organizar o evento da reinauguração dos painéis *Guerra e Paz*,[95] do Portinari. Eu fiquei louca. Achava que aquilo seria o evento mais importante da minha vida: estar na ONU e organizar uma apresentação para levar aquela plateia a observar com outros olhos os painéis de Cândido Portinari, com os temas Guerra e Paz! Como falar de Guerra e Paz na ONU através do teatro? Achei que era uma oportunidade incrível: estar ali no centro na ONU, na Assembleia Geral da ONU, naquele lugar tão simbólico para falar de dois temas fundamentais! Conversei muito com João Cândido Portinari,[96] o filho do artista, para saber como fazer essa apresentação.

---

95 *Guerra e Paz* são dois painéis (um representando a guerra e o outro a paz) pintados a óleo sobre madeira, produzidos pelo pintor brasileiro Cândido Portinari (1903–1962), entre 1952 e 1956, por encomenda do governo brasileiro, para presentear a sede da Organização das Nações Unidas (ONU) em Nova York. Em dezembro de 2010, os painéis retornaram ao Brasil para serem restaurados no Palácio Gustavo Capanema, em ateliê aberto ao público de fevereiro a maio de 2011. A obra foi exposta no Brasil e no exterior até agosto de 2013 e retornaria à sede da ONU em 2015.

96 João Cândido Portinari, único filho de Cândido Portinari, nascido em 1939, matemático com doutorado em engenharia de telecomunicações, fundador e diretor-geral do Projeto Portinari.

Portinari tem uma história muito linda com os painéis: quando ia acontecer a inauguração das duas obras na ONU, ele foi cassado e não teve o passaporte liberado para comparecer à cerimônia. Então, o próprio Portinari nunca viu sua obra na ONU. Ele era um comunista convicto e foi impedido de viajar. E tantas décadas depois seus painéis continuam na ONU, sendo vistos por pessoas do mundo inteiro num palco privilegiado. Por isso me entusiasmei muito com o convite. Mas eu logo descobri que havia mil obstáculos para fazer um espetáculo na ONU. Não se podia tirar nada do lugar, não se podia fazer uma iluminação diferente, não se podia ensaiar. Tudo era proibido. Tudo era proibido por questões de segurança, do prédio, dos diplomatas, do público e tudo o mais... Então eu pensei em fazer uma projeção. Eu pensei: "Então a gente vai projetar na própria estrutura da ONU. Vamos fazer um filme que tenha tudo o que a gente quer falar sobre guerra e paz e projetar sobre a estrutura da ONU". Peguei poemas e frases de escritores de todos os continentes, fiz um roteiro com pensamentos e imagens. Trabalhamos com muitas cenas *online* na internet. Flagrantes do mundo em que a gente vive. Mas, quando chegamos na ONU, nada daquilo podia ser feito. Nem mesmo a projeção. Achei aquilo absurdo. Nada podia, nada pode, nada pode, nada pode. A gente não podia sequer apagar a luz para fazer a projeção. E tínhamos planejado fazer uma projeção de 360 graus, com vários projetores instalados no teto do salão da Assembleia Geral da ONU. Então fomos falar com Ban Ki-Moon.[97] A gente queria fazer a instalação dos projetores e um mapa da luz. Acabei convencendo Ban Ki-Moon a permitir a instalação dos projetores. E a permitir também o acesso da equipe à parte mais alta da sala. Disse que a gente iria jogar uma chuva de papel picado de lá de cima. Passamos então por toda a segurança. E consegui autorização para posicionar várias pessoas da equipe nos pontos mais diferentes do alto da sala, para controlar a luz. E quando chegou a hora, eles jogaram lá de cima uma chuva de notas de dinheiro, notas feitas com xerox, e aquelas pessoas todas da ONU olhavam para cima vendo aquelas notas caírem. Fizemos fotos incríveis da apresentação. Tenho cada foto deslumbrante... Choveu dinheiro na ONU inteira, naquelas cadeiras inteiras e só se falava daquilo lá naquela semana. E foi incrível, foi uma coisa muito emocionante. A gente tinha levado sacos e mais sacos de dinheiro de xerox. Foi muito legal a apresentação.

Ao mesmo tempo, percebi que ali não se decide coisa alguma. Eu tinha a sensação de que a ONU era o lugar onde se pensava o mundo, e você chega lá e aquilo é parecido com o Congresso Nacional. É uma coisa muito triste. Não tem tônus, não tem vivacidade. Aquilo é um teatro morto. Depois da apresentação,

97 Ban Ki-Moon, diplomata sul-coreano, oitavo secretário-geral da Organização das Nações Unidas, de janeiro de 2007 a dezembro de 2016.

os seguranças vinham falar com a gente para agradecer: "Muito obrigado, foi um espetáculo como a gente nunca viu aqui". E o chefe da segurança me disse assim: "Você está de parabéns, mas eu não quero ver você nos próximos setenta anos" [*risos*]. Aquele lugar está morto. A ONU perdeu o sagrado por completo para mim. E ao mesmo tempo foi bacana ter feito aquilo, e aquilo está lá registrado, está lá para sempre e foi uma coisa bacana de fazer. Mas não contamos com a ONU para nada.

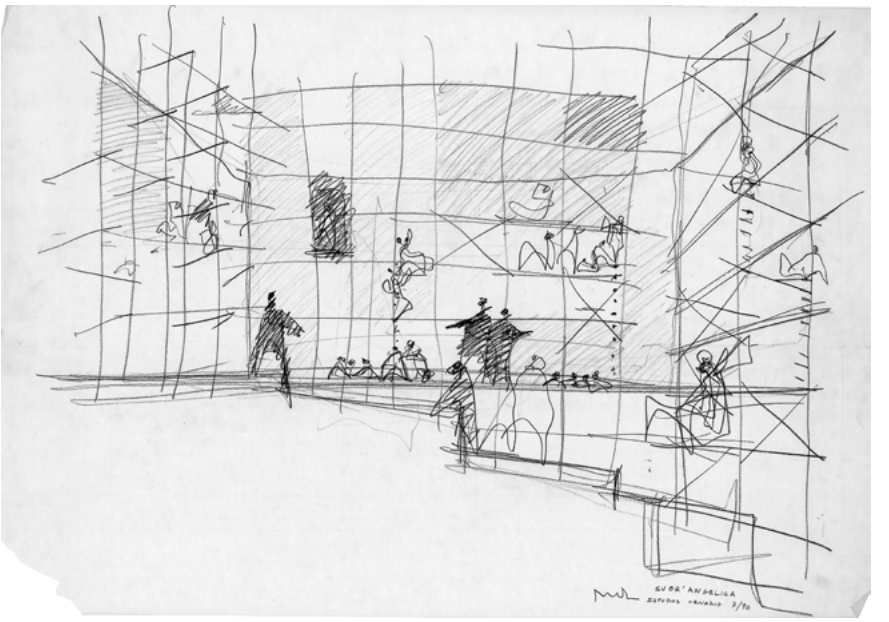


The second unveiling, ONU, 2015. Foto: acervo Bia Lessa

MARÍLIA SOARES MARTINS: Uma última pergunta: quando a gente cria algo, a gente sempre tem contemporâneos com quem dialoga. E nem sempre os contemporâneos estão vivos, nem sempre eles são do nosso século... E mesmo que eles tenham vivido no século XVI, às vezes eles são contemporâneos nossos. Eu diria que você é contemporânea da Pina Bausch.[98] Acho que há uma contem-

98 Pina Bausch (1940–2009), bailarina e coreógrafa alemã, formada pela Escola Folkwang em Essen, cujo diretor era Kurt Jooss, um dos criadores da dança/teatro (*Tanztheater*). Em 1960, continuaria sua formação 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 do 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*

poraneidade entre vocês na visão de cena, na visão do movimento, na visão do espaço e na visão de mundo também. Você concorda com isso? E de quem mais você se sente contemporânea? Quem no Brasil são os seus contemporâneos?



Croqui de Paulo Mendes da Rocha para *Sóror Angelica*, 1990. Foto: acervo Bia Lessa

BIA LESSA: Há muitos brasileiros que me inspiram a trabalhar e a criar. Flora Süssekind, Gerd Bornheim,[99] José Carlos Avellar... São interlocutores importantes para mim, pessoas que me transformaram muito. Quando leio um texto da Flora ou do Gerd ou do Avellar, aquilo me transforma. Outro contemporâneo do meu trabalho é Haroldo de Campos, com quem eu aprendi tudo de literatura, de poesia. Foi um mestre incrível para mim. Como Paulo Mendes da Rocha. Paulo é um cara fundamental para mim. Eu amo arquitetura, ele me fez repensar o espaço de forma que eu jamais poderia imaginar.

---

musguito en la piedra, ay si, si, si … (2009). Trata-se aqui do filme *Un jour Pina m'a demandé*, realizado por Chantal Akerman em 1983, depois de acompanhar Pina Bausch e sua companhia durante uma *tournée* de cinco semanas pela Europa.

99 Gerd Bornheim (1929–2002), pensador e crítico extremamente atuante, nascido em Caxias do Sul (RS). Especialista em filosofia alemã, existencialismo e filosofia da arte, além de crítico teatral, foi professor da Uerj (Universidade do Estado do Rio). Foi autor, entre outros estudos, de *Heidegger: um mestre da Alemanha entre o bem e o mal* (2000), *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais* (1989), *Brecht: a estética do teatro* (1992), *Sartre: metafísica e existencialismo* (2000).

Quanto a Pina Bausch, ela é genial. Eu sinto que a gente conversa até hoje, mesmo depois de ela ter morrido. A obra da Pina Bausch foi fundamental para mim. É uma obra que não tem blefe. Ela sempre respeitou demais a individualidade dos atores e bailarinos com quem trabalhou. Isso é muito importante. Sempre achei muito bonito o jeito com que a Pina ensaiava. Ela ia da frase ao movimento e aquilo vai indo, vai indo, vai indo, vai indo até que vira o próprio espetáculo. Quer dizer: o que está ali é resultado de um coletivo. Não que seja uma criação coletiva, mas aquilo é o resultado de um coletivo, a partir de uma troca intensa de afetos e ideias entre Pina e seus atores-bailarinos. Então, acho que tem uma similaridade de processos, de afetos, de trocas entre meu trabalho e o de Pina Bausch. Ela sempre foi muito afetuosa, os espetáculos dela são sempre muito afetuosos. E ela conseguiu um espaço muito próprio entre o erudito e o popular, sendo os dois ao mesmo tempo.

Eu não consegui isso. Tem gente erudita que me acha maldita por ser muito popular; e tem gente popular que me critica por ser erudita. Fico meio sem caminho assim. É sempre assim comigo. A exposição do barroco brasileiro, por exemplo, teve uma visitação estrondosa. Foi um evento muito popular. Mas tinha um bando de gente que criticava exatamente isso: diziam que a exposição tinha popularizado demais uma arte erudita. E, de outro lado, tinha gente que dizia que eu tinha feito um ambiente muito erudito e que não seria compreendido pelo grande público. Então tudo ficava no meio do caminho. E acho que o meu popular vem através do afeto, mesmo que não se compreenda tudo aquilo que está em cena. Há sempre um risco para uma encenação. E acho que há uma nobreza no trabalho. Fiz uma exposição[100] recentemente, no centro do Rio, com tantos pregos, tantos e tantos pregos, que o público não pôde deixar de reparar que é um esforço grande aquele trabalho. O esforço é sempre nobre, ele não é à toa...

CARLOS ALBERTO DE MATTOS: Ainda tenho uma pós-última questão. É sobre a importância do risco – o risco cênico, o risco conceitual, o risco espacial – e a importância do excesso, das quantidades, dos números grandes... É sempre muito: muito prego na parede, muito papel caindo, muita roupa no chão, é sempre muito.

---

100 Trata-se da exposição "Territórios", com direção geral e concepção visual de Bia Lessa, inaugurada em janeiro de 2017, na qual três espaços do Crab (Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro), na Praça Tiradentes, foram recobertos por compensado de madeira, para se converterem em ambientes nos quais se apresenta o universo dos artesãos de Poço Redondo, pequena cidade sergipana. Numa das salas, as paredes foram bordadas com fios de lã vermelha, nos outros espaços procura-se revelar quem são e o que pensam esses artesãos por meio de frases escritas com mais de 2 milhões e 419 mil pregos.

BIA LESSA: É verdade. De fato, eu sou barroca. Não sei exatamente por que. Talvez pela minha própria personalidade ansiosa. Não tenho a sabedoria de ser contida. Eu me lembro que tive uma longa parceria com Paulo Pederneiras,[101] do Grupo Corpo, e ele sempre faz uma luz extraordinária em seus espetáculos. Acho que o trabalho de iluminação é uma das coisas mais duras no Brasil, porque a gente não tem iluminador. As pessoas aqui iluminam as pessoas, o ator vai para lá, já tem um foco. Não tem uma luz que seja uma geografia, uma luz para o espaço cênico. E Paulo Pederneiras é o cara que pensa luz, é um cara extraordinário. E é lindo porque tenho a maior satisfação de ver essas pessoas que têm esse poder de colocar uma coisa e de aquela coisa ser tudo, sintetizar tudo. Eu não sou assim. Sou meio barroca. O Lucas, que produz as minhas coisas há muito tempo, fala assim: "O problema da Bia são os dígitos, sempre são muitos dígitos, não tem dois dígitos, são sempre muitos dígitos". Isso vem da infância, da memória ou da ansiedade, vem de não ter paz para o um. Eu acho que esse excesso vem também do desejo de explicitar o árduo. Tem um comentário que acho deslumbrante do Roland Barthes,[102] que está no livro *Mitologias*. Barthes compara a obra de arte a uma bailarina andando no cabo de aço. Ela anda naquilo com uma tal leveza, como se ela estivesse andando em casa, mas quando você observa aqueles movimentos você sabe o esforço que ela fez para chegar ali, porque, a qualquer momento, ela pode cair e morrer. Então aí está tudo em risco, porque tudo é árduo e ao mesmo tempo fugaz. E é por isto que eu gosto tanto desse trabalho – árduo e fugaz.

---

101 Paulo Pederneiras, fundador, e diretor-geral e artístico do Grupo Corpo há mais de três décadas, responsável pelos projetos de iluminação de todas as coreografias e, também, pela cenografia de muitos dos trabalhos da companhia. Criou também projetos museográficos, como "Artes indígenas e arqueologia", na "Mostra do redescobrimento", "Imagem e identidade", com o acervo do Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro; além de instalações, como *Borboletas do Rosa*, em comemoração aos cinquenta anos de publicação de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, entre outros trabalhos.

102 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), *A câmara clara* (1980).

Anexo 2

Pós-escrito a um depoimento na Casa Rui Barbosa
André Sant'Anna (2017)

Na época da primeira conversa, em 2005, eu estava para lançar *O paraíso é bem bacana*, pela Cia. das Letras (a grande editora, meu livro até nas livrarias de aeroporto), cheio de expectativas. Até ali, não considerava a literatura minha principal atividade. No bate-papo com a Bia, eu tinha comentado que invejava as múltiplas atividades dela, multimídia, etc. Com o livro publicado pela grande editora, eu me tornava "oficialmente" escritor, passei a receber convites para escrever em jornais e revistas, participar de coletâneas, participar de eventos literários, Flip, etc. Embora achasse ótimo o que estava acontecendo, o fato de estar consolidando minha condição de escritor, por outro lado lamentava não ter mais tempo para fazer música, cinema (quer dizer, filmes experimentais em VHS) e, principalmente, teatro, que, das modalidades artísticas, foi a primeira a me interessar, ainda nos tempos da escola.

No dia do lançamento de *O paraíso é bem bacana*, a *Veja* (via Jerônimo Teixeira/Mário Sabino) usou a resenha do livro para atacar a tal da Geração 90, da qual fiz parte exclusivamente por ter lançado meus primeiros livros na década de 90, embora tenha me tornado amigo da maior parte dos colegas da antologia. O Jerônimo Teixeira chegou a escrever que *O paraíso é bem bacana* era o livro perfeito para simbolizar a debilidade mental da Geração 90. Mas, como a *Veja* não tem a simpatia da maior parte dos artistas e intelectuais, o ataque acabou até me dando certo prestígio.

Depois lancei *Sexo* e *Amizade*, que são dois livros em um volume só. *Sexo* já tinha sido editado pela 7Letras alguns anos antes. *Sexo* e *Amizade* completam a trilogia iniciada com *Amor*, meu primeiro livro, que já havia sido publicado pela mais independente e provocadora pequena editora do Brasil, a Dubolso, do ex-poeta (é ele quem se autointitula assim) Sebastião Nunes. Já *Amizade* é um livro de monólogos, com personagens falando em primeira pessoa.

Desde o ano 2000, passei a ganhar a vida como redator/roteirista de propaganda eleitoral gratuita de rádio e TV. Trabalhava com Duda Mendonça quando ele iniciou a primeira campanha vitoriosa de Lula[103] e depois com João Santana, quando desfez a sociedade com o Duda. Fiz várias campanhas para candidatos do PT, mas também fiz para PSDB, PMDB, PCdoB, PTB, DEM.

103 Luiz 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.

Nunca misturei meu pensamento político (ou estético) com o trabalho profissional nas campanhas. Não aceitaria fazer a campanha do Bolsonaro, por exemplo, mas, tirando casos extremos de fascismo, meu estômago é bastante resistente. Não vou falar os nomes, para não faltar com a ética profissional, mas posso afirmar que a metade dos clientes que tive nesse tempo são ministros e a outra metade está presa ou usando tornozeleira eletrônica. Esse trabalho (que, no começo, me fazia sentir como se estivesse vendendo minha alma ao diabo) acabou me trazendo duas benesses preciosas. A primeira é que passei a trabalhar três ou quatro meses a cada dois anos, completando o orçamento com "frilas" ligados à arte e à publicidade tradicional, garantindo a mim bastante tempo para desenvolver meus projetos pessoais e escrever um catatau como *O paraíso é bem bacana*, além dos contos de *Amizade*. A segunda é que comecei a entender como funciona toda essa história de caixa 2, compras de apoio eleitoral, a enxergar os acontecimentos políticos por trás das notícias do jornal e da TV, conhecer o pensamento dos eleitores brasileiros pelas pesquisas de opinião que eu recebia. Pude ver de perto também o trabalho de transformação do "Lula Sapo Barbudo" em "Lulinha Paz e Amor", trabalho brilhante de *marketing* político realizado por Duda Mendonça e João Santana.

Esse aprendizado me levou a escrever *O Brasil é bom*, um livro de contos e ensaios políticos reunindo textos que escrevi para jornais e revistas. Considero um livro bastante profético, que não só apontava os problemas do governo Lula como previa muito do que aconteceria pouco tempo depois na política brasileira. Os contos de *O Brasil é bom*, lançado em 2014, têm me rendido discussões engraçadas no Facebook e polêmicas estimulantes em eventos dos movimentos sociais para os quais sou convidado. Pela ironia dos textos, acabo recebendo propostas de amizade direitista no Facebook. Amizades que logo se desfazem, quando o "amigo" percebe que não sou de verdade um reacionário raivoso, como vários de meus personagens. É aquele velho problema de confundir autor com personagem. Da mesma forma que *Sexo*, cheio de relações sexuais escabrosas, acaba fazendo com que as pessoas achem que sou alguma espécie de tarado, quando na verdade sou bem comportadinho no assunto, um cara casado há 25 anos, monogâmico, que dificilmente fala um palavrão, apesar de escrever muitos.

Só pra completar o tema político, sou "Fora Temer", acho que o *impeachment* da Dilma foi mesmo um golpe, que o atual governo é asqueroso e perigoso por ter apoio de uma nova direita crescente e que beneficia gente da pior espécie, como latifundiários matadores de índios, evangélicos estelionatários, etc. Mas sei que essa gente também é uma dissidência do governo Lula, uma gente que pulou para fora do barco e derrubou a Dilma quando o dinheiro começou a acabar. Eu não gostaria de votar no Lula em 2018, mas acho que não vai ter outro jeito.

Voltando à arte, como eu disse antes, passei muito tempo desgostoso por ter que ir escrever, solitário, na madrugada, em vez de tocar contrabaixo, fazer teatro ou fazer filmes experimentais. Até que a literatura acabou me levando de volta à música e à cena.

Primeiro foi a música. Luís Pinheiro, Luiz Gayotto e Vanessa Bumagny (músicos, cantores, compositores) tinham um show onde, a cada semana, chamavam um escritor/poeta para ler textos entre uma música e outra. Como eu já tinha experiência na área e minha leitura de *Amor* é bastante performática e musical, acabei entrando para o grupo, passando a me apresentar todas as segundas-feiras no teatro de Os Satyros, na Praça Roosevelt, em São Paulo, com o show do Sons e Furyas. Sons e Furyas existe até hoje e, nas apresentações, divido o palco com Vanessa Bumagny e Helô Ribeiro e o grupo What Abouts. Atualmente, apresentamos o show *Amor*, baseado em meu primeiro livro.



Sons e Furyas. Cena do espetáculo *Amor*. Centro Cultural Rio Verde. São Paulo, 2011. Foto: acervo do artista

E teatro. Embora já fosse autor e ator performático tanto nos shows do Tao e Qual, nos anos 80, e do Sons e Furyas, o teatro foi entrando de novo em minha vida, primeiro com o espetáculo *Sexo*, do grupo Pierrot Lunar, de Belo Horizonte. Depois, um texto de *Amizade* – "Um lapso de razão" – foi incluído no espetáculo *Formas breves*, de Bia Lessa e Maria Borba. Quem interpretava o monólogo na peça era Bruno Siniscalchi, de quem me tornei parceiro logo depois – o Bruno como diretor e eu como autor.

O diretor Felipe Hirsch, para a Feira Literária de Frankfurt, onde o Brasil era o país homenageado, preparou o espetáculo *Puzzle*, usando monólogos de *Amizade* e *O Brasil é bom*, além de *Sexo*, a parte 2 de *Puzzle*, onde o livro era

falado inteiro num espetáculo com três horas de duração. Nunca suei tanto de nervoso quanto ao assistir *Sexo* em Frankfurt, vendo algumas pessoas abandonando o teatro no meio da peça, enquanto outras permaneciam heroicamente, boquiabertas. O tipo de reação ao meu trabalho que me encanta (depois que a cortina se fecha e eu começo a relaxar).

O primeiro trabalho que realizei com Bruno Siniscalchi foi *Todas as possibilidades*, uma adaptação bastante livre da obra inacabada *O homem sem qualidades*, de Robert Musil. A primeira parte de *Todas as possibilidades* foi apresentada no Teatro Sesc Copacabana, com os atores Daniel Roland, Lorena Silva e Ivor Lancelotti, um tremendo músico/compositor que fazia sua experiência como ator.

A segunda parte de *Todas as possibilidades* foi um evento único, dividido em três noites diferentes, com convidados especialíssimos lendo/interpretando o texto: Jorge Mautner, Negro Leo, Lucélia Santos, meu pai – Sérgio Sant'Anna, Bia Lessa, Ava Rocha, Flora Süssekind, Maria Borba, Cabelo, Karine Teles... (devo estar esquecendo alguém).



Cena do espetáculo *Todas as possibilidades*. Teatro Sesc Ginástico, Rio de Janeiro, 2015. Foto: acervo do artista

Ainda com Bruno Siniscalchi, aconteceu *O Brasil é bom*, performance interpretada por Daniel Roland e, mais recentemente, *Teresinha: vida e morte de Santa Teresa d'Ávila*, um monólogo interpretado por Lucélia Santos.

Mas, pelo *Puzzle*, nasceram ainda dois espetáculos. A diretora Georgette Fadel é atriz do grupo de Felipe Hirsch e atuou no espetáculo de Frankfurt, quando conheceu meu trabalho, e logo depois me chamou para escrever *Bicho*. Um texto que conta o encontro de um estudante de teatro, que, fazendo seu laboratório de pesquisa, vai entrevistar um garoto de programa que divide o apartamento onde mora com um travesti.

E, ainda sob direção de Georgette Fadel, escrevi *Ajuste*, texto que fala de Karl Marx, Freud,[104] Jean-Luc Godard, Glauber Rocha entre outros – uma opereta punk sobre a liberdade (ou sobre a não liberdade). Em *Ajuste*, realizei meu sonho multimídia, pois além de escrever o texto, subi ao palco como ator e músico. Fiquei muito emocionado ao tirar o baixo do estojo depois de 15 anos, (embora eu já cantasse e tocasse um tambor no show do Sons e Furyas). E os ensaios tinham o maior clima de ensaio de banda, como se estivéssemos fazendo os arranjos para as músicas de um show.

Agora, acho que resolvi um pouco meu problema de identidade artística. Nunca fui um instrumentista virtuoso, não tenho técnica alguma de ator, e mesmo a minha literatura nasce daquilo que não sei escrever. Minhas ilustrações de *Amor* são de uma criança de oito anos. Balé, nem pensar. No entanto, acabei me tornando músico, ator, escritor, um pouco de artista plástico e até dou meus passinhos de dança no show do Sons e Furyas. Por não dominar nenhuma das técnicas, acabo sendo obrigado a inventar minha linguagem própria para cada trabalho que faço. Assim como tenho grande dificuldade para definir os gêneros literários de meus livros, cada vez menos consigo dizer se sou escritor, músico, ator, ou isso, ou aquilo. Acho que sou apenas um artista solto e uso as ferramentas que tenho ao alcance para dizer as coisas que quero dizer.

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

ANNA BELLA GEIGER

JULIANA CARNEIRO DA CUNHA

Foi a abrangência de uma imaginação geográfica distinta, mas fortíssima em ambas as trajetórias artísticas, que nos levou a pensar na reunião de Anna Bella Geiger e Juliana Carneiro da Cunha para um depoimento conjunto na série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos, da Fundação Casa de Rui Barbosa, que, depois de alguns meses de tentativas, acabaria se realizando no auditório da instituição no dia 8 de dezembro de 2005.

Juliana Carneiro da Cunha, cujo trabalho, nos anos 1970, como bailarina na Companhia do Século XX, de Maurice Béjart, e, desde os anos 1990 até hoje, como atriz no Théâtre du Soleil (companhia dirigida por Ariane Mnouchkine), apontaria para um percurso extremamente exigente tanto no campo da dança quanto no do teatro, diria, durante o seu depoimento inicial, que a "vontade de viajar" foi, desde o período de formação, fator preponderante em todo o seu percurso profissional. Inclusive na escolha da atuação como forma privilegiada de expressão. Pois, em suas palavras, "o viajar também existe no atuar, porque atuar é sair para fora de si, e portanto viajar". O que se intensificaria nos últimos anos não apenas com os deslocamentos constantes da companhia, mas igualmente em viagens mais frequentes entre França e Brasil para trabalhos com Aderbal Freire Filho, Celso Nunes, Luiz Fernando Carvalho, Fernanda Montenegro, Marco Nanini, Renata Sorrah. Esse trânsito seria dimensão constitutiva de seu trabalho também graças ao caráter de comunidade internacional do Théâtre du Soleil, do qual participam profissionais de mais de duas dezenas de nacionalidades e no qual se interconectam distintas tradições culturais e experiências teatrais.

A geografia, no que diz respeito a Anna Bella Geiger, se faz presente, em sua trajetória, desde os estudos de literatura comparada na graduação em língua e literatura anglo-germânica, e desde a temporada em Nova York, nos anos 1950, participando de cursos no Metropolitan Museum of Art e na New York University. E seria fator preponderante de um método artístico no qual se impõem as formas cartográficas. Ou, como observou Adolfo Montejo Navas: "Anna Bella integra o território da geografia naquele da arte, faz do mapa uma fonte de interrogação poética e não um objeto fechado". Pois, por intermédio dos exercícios cartográficos em meios diversos, desdobram-se em seu trabalho as

discussões sobre as linguagens artísticas e sobre noções como as de hegemonia e exclusão, centro e periferia, fronteira e identidade, e sobre os sentidos, a lógica e os jogos de poder embutidos nessas figurações. Tais desdobramentos incluem fotografias como as de *Pão nosso de cada dia*, nas quais Anna Bella mastiga pães recortados em forma de Brasil, e passam, entre outros trabalhos, pelos mapas com nuvens negras (sublinhando tempos de chumbo) e pelas gavetas velhas, soltas, de arquivos abandonados, que funcionam como suporte para mapas cujas texturas e cores se definem pela aplicação de tinta e cera de abelha derretida.

Depoimentos

ANNA BELLA GEIGER: Para começar, trouxe um vídeo[1] feito pelo Mário Carneiro[2] para a RioArte há alguns anos. Pensei que poderia ser uma boa introdução para quem não conhece bem o meu trabalho, porque a gente nunca sabe ao certo quem vai ser o público, e eu às vezes posso ser meio barroca na minha fala. Então, a sugestão de mostrar o vídeo é para acelerarmos a nossa conversa. O Mário Carneiro fez um vídeo quase romântico. Não segue uma sequência apenas cronológica e registra muito bem o período mais visceral do meu trabalho...

Acho que vale a pena comentar como foi a minha iniciação na arte. Foi no ateliê de Fayga Ostrower[3] que comecei, em 1949. Lá pude, inclusive, acompanhar a passagem dela do expressionismo figurativo para o abstracionismo, no começo dos anos 1950. Fui uma artista figurativa até chegar à compreensão da abstração. Em 1950, 1951 e 1952 participei dos salões nacionais de arte com obras figurativas, realistas. Em seguida, entre 1953 e 1965, o meu trabalho, em desenho, gravura e pintura, se desenvolveu dentro do abstracionismo informal. Participei, nesse período, da I Exposição Nacional de Arte Abstrata,[4] e em 1962 recebi o prêmio Casa de las Américas, na I Mostra Internacional de Grabado, em Havana.

Em torno de 1965, o meu trabalho foi como que desobedecendo a mim mesma, e comecei a forjar um caminho mais pessoal, que não se pautava em mais um "ismo". Durante mais de dez anos, o envolvimento com a abstração firmou

---

1 Trata-se do vídeo *Anna Bella Geiger: uma poética contemporânea do espaço*, de Mário Carneiro (1999, cor, DVD, 16 min).

2 Sobre Mário Carneiro, ver nota 50, p. 391.

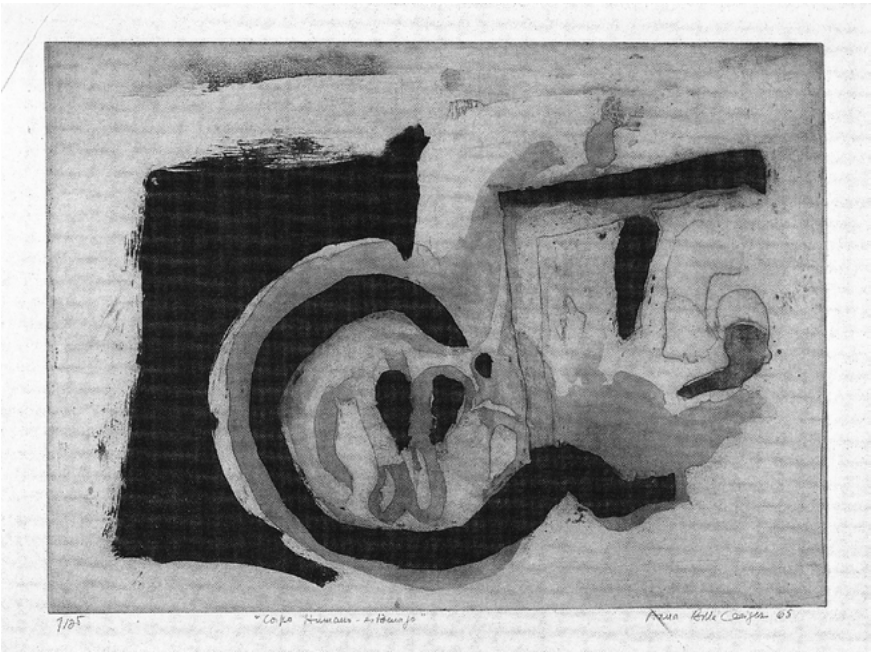
3 Fayga Perla Ostrower (1920–2001), artista plástica, teórica e educadora brasileira nascida na Polônia, que trabalhou como gravadora, pintora, desenhista, aquarelista, ceramista, ilustradora, criadora de padronagens têxteis, de projetos de capas de disco, de murais, e cuja obra, fundamental na afirmação da gravura abstrata no Brasil, pautou-se em continuada pesquisa formal e conceitual no campo da arte social e do abstracionismo.

4 A I Exposição Nacional de Arte Abstrata aconteceu no Hotel Quitandinha, em Petrópolis (RJ), no ano de 1953.

minha presença nas artes, mas foram surgindo mais questionamentos que me levariam a tomar outros caminhos e inclusive a reencontrar, quase à minha própria revelia, um outro sentido na figuração. Eu precisava não só formular o que estava acontecendo, mas, ao mesmo tempo, compreender também, mesmo que sofrendo, uma gradual perda de sentido do abstracionismo. Abstracionismo que eu já entendera tão bem e que marcara o meu trabalho dessa época. Nos meus últimos desenhos ainda abstratos ou já semiabstratos, de 1965, eu já não mais controlava, por exemplo, certos gestos de curvas mais orgânicas que iam surgindo naquelas pinturas a guache. Começo a usar cores fortes, inclusive certos vermelhos, que eu buscava não só como cor, mas como representação do real, de sangue escorrendo. A um desses primeiros desenhos chamei de *Corpo humano – estômago*, e depois o passei também para a gravura em metal. E aí foram surgindo corações, fígados, cérebros, estômagos, intestinos, tubos, veias por onde "escorreria" o sangue pintado. Como numa enorme gravura, *Masculino-feminino,* ou em outras que intitulei de *Cérebro*, *Estômago*, *Coração e outras coisas*, etc. Num trabalho como *Duodeno*, por exemplo, uso uma cor orgânica, mas no que lá pintei e depois gravei surge é o gesto de uma grande curva abstrata. Então, ali havia, ao mesmo tempo, a matéria orgânica, a visceralidade que ia surgindo, mas ainda convivendo com um gesto abstrato.



Anna Bella Geiger. *Sem título*, 1965. Café, nanquim, bico de pena sobre papel. 35 x 50 cm. Foto: acervo da artista



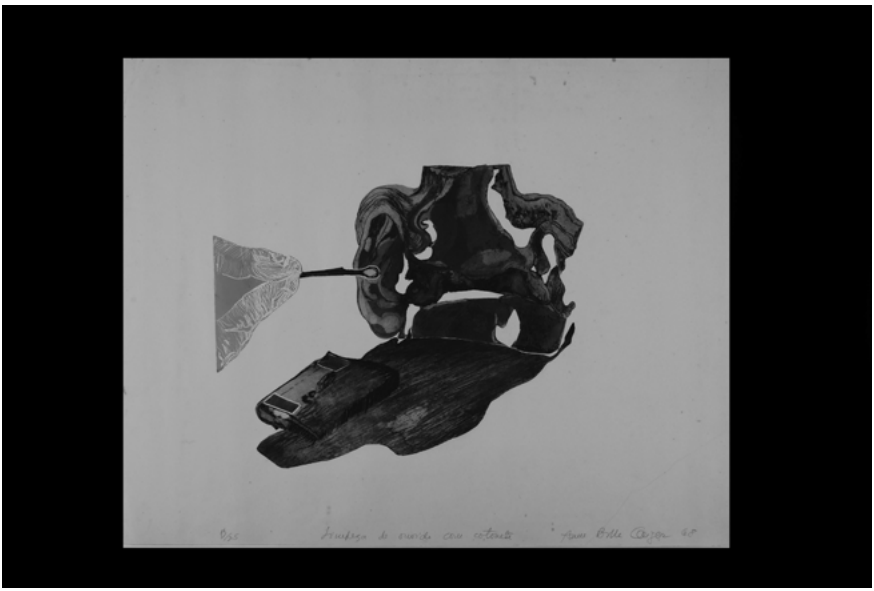
Anna Bella Geiger. *Corpo humano – estômago*, 1965. Gravura em água-tinta e relevo. 36,5 x 50 cm. Foto: acervo da artista



Anna Bella Geiger. *Duodeno*, 1966. Gravura em metal, água-tinta e água forte. 67 x 50 cm. Foto: acervo da artista



Anna Bella Geiger. *Embrião*, 1967. Gravura em metal, água-forte, relevo e chapa recortada, 67 x 50 cm. Foto: acervo da artista



Anna Bella Geiger. *Limpeza de ouvido com cotonete*, 1968. Água-tinta, água-forte e relevo. 56 x 71,5 cm. Coleção Museu Victoria & Albert, Londres ABG. Foto: acervo da artista

E me veio uma enorme vontade de recortar a placa de latão gravada, de fragmentar as partes que compunham aqueles órgãos, na sua forma, matéria, cor, para depois voltar a reuni-las, submetendo-as à pressão da prensa. Recortava aquelas placas nas suas distintas partes como se fragmentasse o próprio corpo. Creio que estava, na verdade, ao mesmo tempo, minando o próprio conceito de gravura em metal, e aquele ato era como uma ruptura ou transgressão, não apenas de ordem técnica. Pintava as formas viscerais, em guache, já com o plano de, depois de gravadas, recortá-las, retirá-las da sua integridade das placas de latão, como camadas. Gravuras como *Carne na tábua* e *Limpeza de ouvido com cotonete*, por exemplo, são antes pinturas ou desenhos. Depois se tornam fragmentos de um todo. Cada uma acaba com 15 ou mais peças, pedaços... E precisei inventar os meus próprios métodos de impressão. Tenho uma prensa e essas primeiras gravuras viscerais eu já as fiz no meu ateliê, e não mais no ateliê do MAM-RJ.

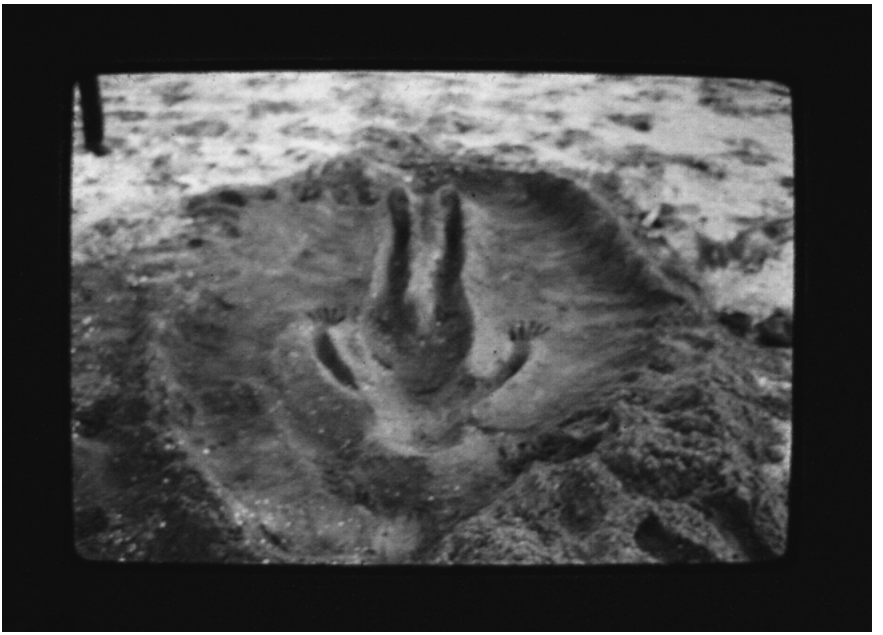
Passados alguns anos, uns quatro anos, fui sentindo um certo esgotamento dentro desse trabalho visceral. Esse momento na vida foi tão difícil quanto o que eu havia vivido anteriormente em relação à passagem-saída do abstracionismo. Havia como que perdido o rumo dentro do campo estético próprio, de algo que eu havia criado e desenvolvido. Isso aconteceu em fins de 1969. E era, de fato, como entendi mais tarde, parte de uma crise ainda maior, não só de ordem pessoal, mas de não acreditar mais em nada que pudesse significar ou ter o nome de artes plásticas. Chegara a um total esgotamento.

Mário Carneiro, nesse filme que realizou sobre a minha obra, em fins dos anos 1990, foi buscar, em grande parte, imagens dos meus trabalhos da década de 1970. Percebeu e enfocou esse momento de crise, em que, de uma tão grande depressão, também começava uma redefinição. Ele procura no seu filme referir-se a alguns dos arquétipos presentes no meu trabalho, cujo sentido me envolvera desde 1968, principalmente em consequência das minhas leituras de Mircea Eliade[5] e de Jung.[6] No final dos anos 1960, eu havia lido quase toda a obra de Jung, inclusive aquele "tijolão" sobre *Psicologia e alquimia*, assim como, de Freud, a *Interpretação dos sonhos*, e a de Roger Caillois, entre outros. Nesse filme, menciono o Mircea Eliade e a relação com os meus trabalhos desde 1970, como o que denominei de *Circumambulatio*, uma espécie de ambiente, *environment*, que montei no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1972.

---

5 Mircea Eliade (1907–1986), historiador e filósofo romeno, professor da Universidade de Chicago. Estabeleceu paradigmas para o estudo da história das religiões. Autor, entre outros, de *Mito e realidade*, *Histórias das crenças e das ideias*, *O sagrado e o profano*.

6 Carl Gustav Jung (1875–1961), psiquiatra suíço, fundador da psicologia analítica, responsável pelas noções de fenômeno arquetípico e inconsciente coletivo.



Anna Bella Geiger. *Circumambulatio* (fotografia de T. Levinsohn), 1972. Foto: acervo da artista

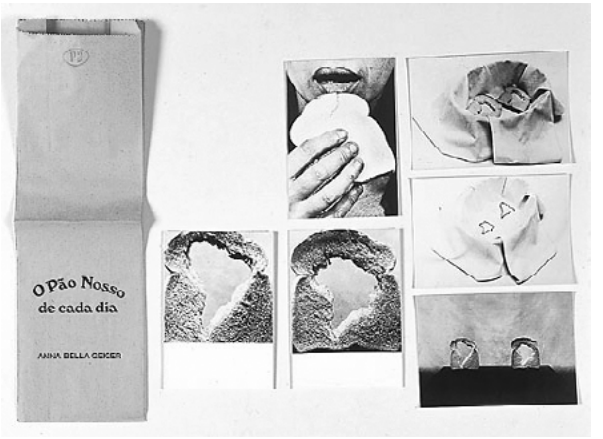


Anna Bella Geiger. *Circumambulatio* (fotografia de T. Levinsohn), 1972 (Lagoa de Marapendi). Foto: acervo da artista

No inverno de 1969, eu havia comprado uma filmadora super-8 portátil para filmar os meus filhos. Em 1970, dei um curso no MAM-RJ tratando do significado do simbólico, do papel do inconsciente coletivo nas artes plásticas. Propus aos alunos uma espécie de "manifestação" usando como suporte a terra, o próprio solo do Aterro do Flamengo, dos jardins e arredores do MAM-RJ. Como proposta, o primeiro foi sobre o significado do labirinto. Depois, nos próximos semestres, fui sugerindo outros processos de trabalho, já adentrando o mar de algumas das praias do Rio de Janeiro, e depois, sucessivamente, fui indo trabalhar em lugares cada vez mais afastados da cidade, até um dia, em 1972, chegar ao entorno da Lagoa de Marapendi. Usamos pás, ancinhos e picaretas e consegui registrar diversas das ações tanto em super-8 como em *slides*, feitos pelo fotógrafo Tommy Levinsohn. Resolvi então apresentar o que resultou desse material, nomeando-o de "ambiente parcial", de *Circumambulatio*.

Para reunir essas ideias, comecei a separar e classificar os resultados materiais desse trabalho de campo, por exemplo, os *slides*, realizando uma projeção audiovisual, na qual um engenheiro acoplava o som da fita em *reel* aos *slides*, num mesmo projetor. Era o audiovisual. Também, a reprodução em PB de enormes imagens ampliadas, bem difícil de se obter naquela época, naquela escala. Revelamos no meu ateliê, no laboratório do Davi, meu filho. Escolhi fotos de figuras femininas, brancas, índias e negras, e fotos de desenhos feitos no chão, em rituais indígenas das Américas, além de diversas representações seja de Doré, seja de Brueghel, seja em ilustrações da Idade Média, da Torre de Babel. Paralelamente, formulei dois tipos de questionários que eram distribuídos em cópia xerox pelas ruas, de mão em mão, e nos dias da mostra cada visitante o recebia para ser preenchido e entregue na saída do MAM, na portaria do museu. Entre outras perguntas, eu incluí a relação dessa pessoa com a família, com seus amigos de escola ou não, sobre sua vocação, sobre o seu nível econômico, etc. A maioria respondeu, preenchendo os formulários. Uma outra enquete do tipo reportagem de rua era feita por cada um de nós, eu e os alunos, que, anônimos, saíamos individualmente carregando uma apostila e entrevistando ao acaso, entre os passantes de rua. Isso nos bairros da Lapa, de Copacabana e Botafogo. Pedia-se ali uma opinião sobre vários aspectos do Rio, inclusive os paisagísticos, e sobre o Corcovado e o Cristo Redentor. Com isso, abordávamos todo tipo de gente e as respostas eram anotadas por cada um de nós em apostilas em papel Canson, para o caso de alguém querer escrever ou desenhar alguma coisa a respeito das perguntas formuladas. E isso acontecia. Essas "reportagens" também eram retornadas para o museu, expostas, e podiam ser lidas pelo público da mostra. Ficavam numa pilha, serviam para consulta do público, lá na entrada do salão do mezanino, no primeiro andar do MAM, onde também ficava a mostra.

Em 1976, numa obra, usei cartões-postais como suporte. Pedi ao fotógrafo Luiz Carlos Velho[7] para ser fotografada na mesma pose de índios brasileiros, alguns já impressos em cartões-postais que se vendiam em bancas de jornal. Eu, de arco e flecha em punho, ficaria ao lado do índio nu. Na mesma época, e também usando o cartão-postal como meio, fiz *O pão nosso de cada dia*, uma série de seis fotografias em que vou mordendo uma fatia de pão de forma. Vou comendo o seu miolo, tentando chegar a uma forma semelhante ao do mapa do Brasil.



Anna Bella Geiger. *O pão nosso de cada dia*, 1978. Saco de pão e 6 cartões-postais (fotografias de Januário Garcia). Foto: acervo da artista

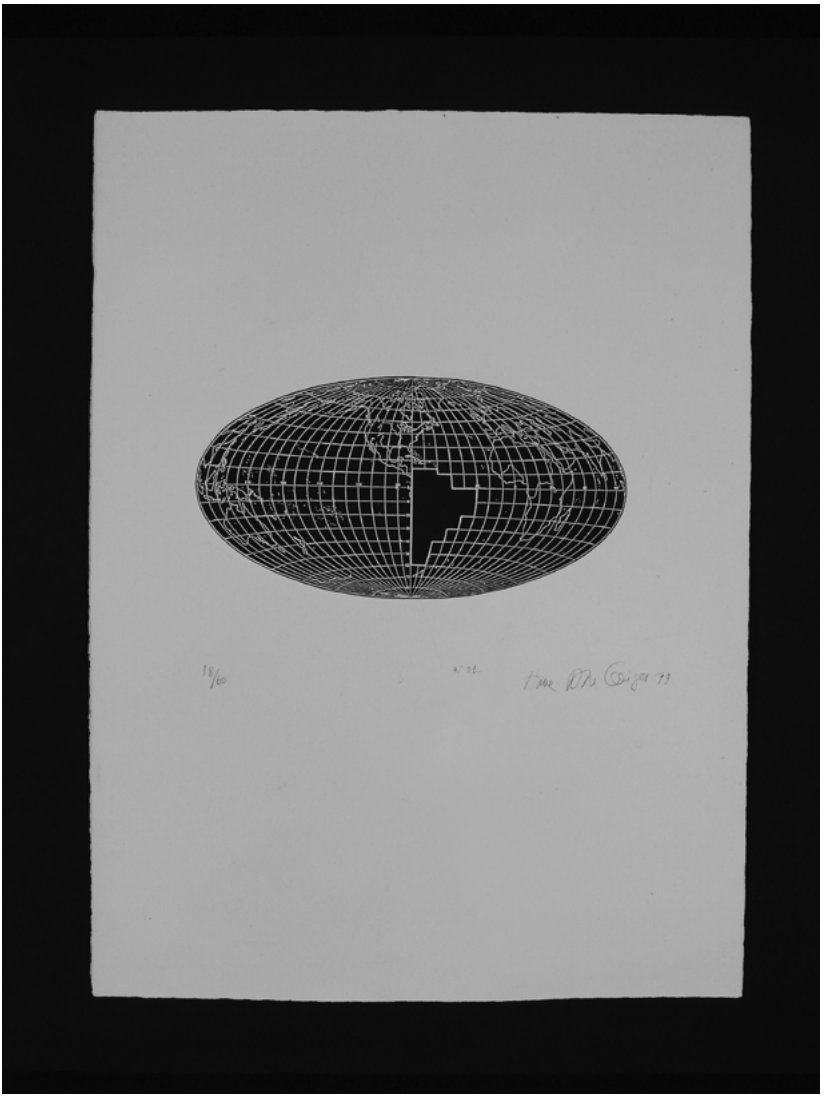
Talvez uma maior percepção do momento, isso já desde o início dos anos 1970, possibilitasse indagações que me levavam à geografia, ao mapa. Ou fosse também por certo conhecimento anterior sobre alguns dos inúmeros significados e representações que o mapa pode conter, ou por querer continuar a utilizá-lo cartograficamente, que cheguei a um dos seus usos mais específicos, ao da geopolítica. A denominação que o crítico colombiano José Roca[8] usou para o meu trabalho é "geopoético".

Desde 1969 eu já ensaiara, em alguns desenhos e pinturas em guache, nanquim e ecoline, elementos topológicos, da paisagem. Daí passei para o mapa do Brasil e o da América Latina, nos quais queria acentuar o nosso isolamento cultural da época. Passei a me interessar pela cartografia e pelo mapa, também

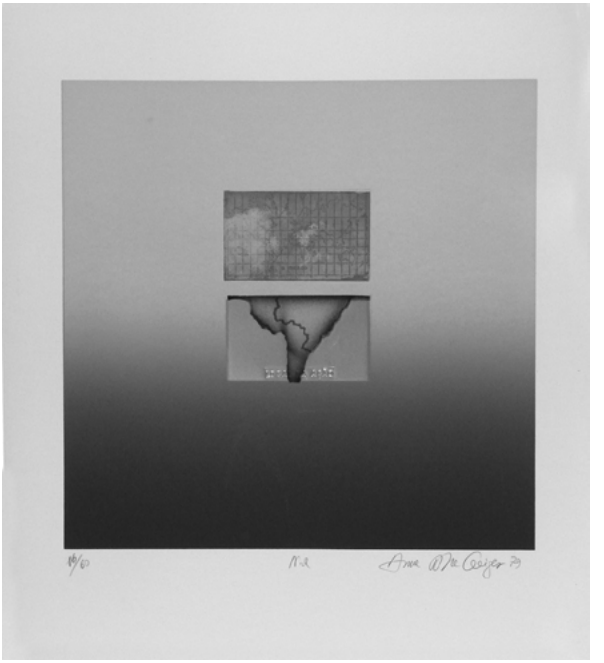
7 Luiz Carlos Pacheco Rodrigues Velho, fotógrafo de cinema e matemático, realiza pesquisas nas áreas de visão, computação gráfica e multimídia. Recebeu, em 2010, a Ordem Nacional do Mérito Científico pelo resultado de suas pesquisas.

8 José Ignacio Roca, crítico de arte colombiano, curador adjunto de arte latino-americana da Tate Gallery, conselheiro da Fundação Iberê Camargo, foi o curador-chefe da 8ª Bienal do Mercosul (2011).

como forma de representação, na arte. Nesses meus primeiros trabalhos, como depois na série de gravuras que chamei de *Local da ação*, crio um Brasil e uma América Latina isolados dentro de um vazio abissal. Alguns anos mais tarde, como que num resgate, começo a introduzir memórias de caráter histórico, de uma história do Brasil, desde 1500, da Linha das Tordesilhas ou bastante anteriores à nossa colonização.



Anna Bella Geiger. *Local da ação n° 01*, 1979. Gravura em metal recortada, 77 x 60 cm. Foto: acervo da artista

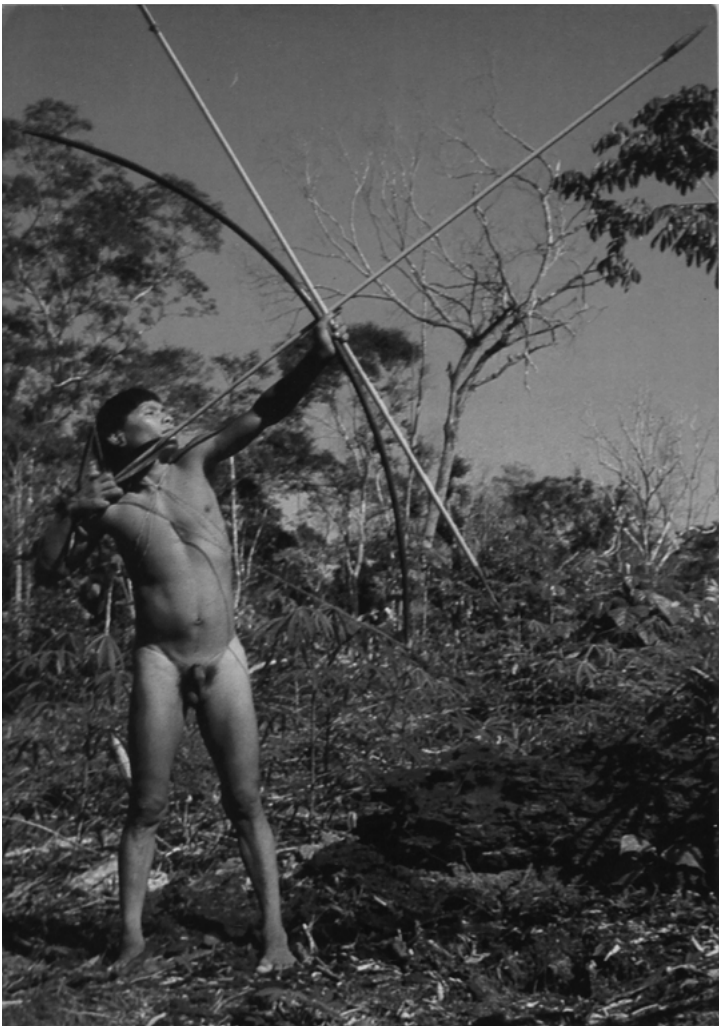


Anna Bella Geiger. *Local da ação n° 02*, 1979. Fotogravura em metal, serigrafia e clichê, 38 x 39 cm. Foto: acervo da artista

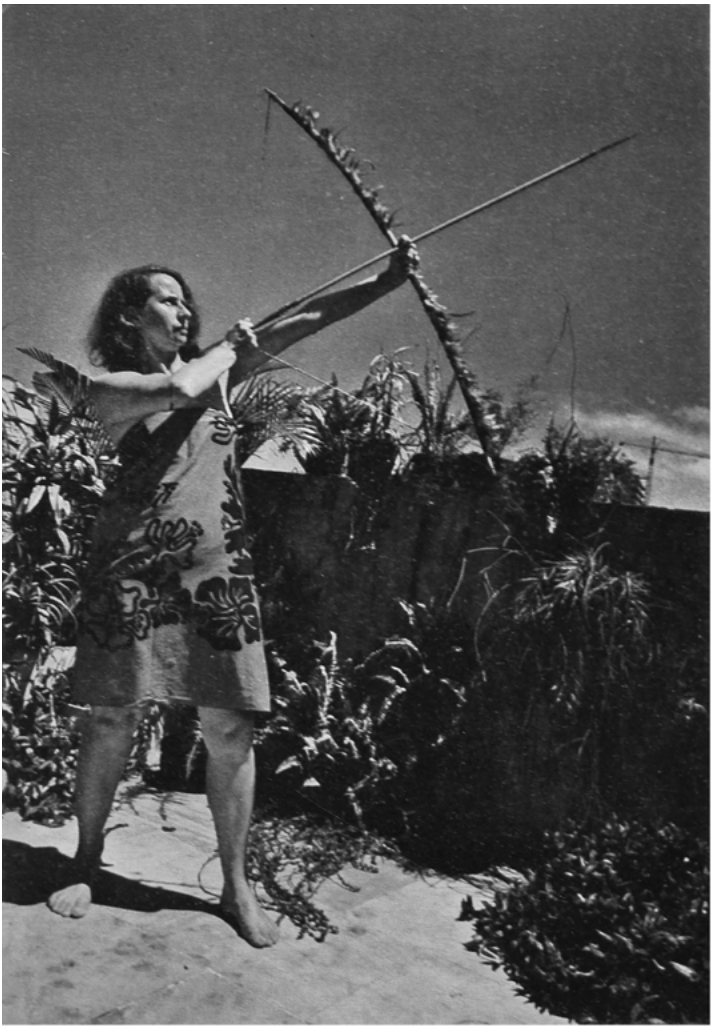
Há em alguns dos chamados *Fronteiriços*, obras que realizei em gavetas de ferro, com folhas de cobre e chumbo dobradas, descrições daqueles territórios com limites em parte ainda desconhecidos – daquilo que será o Brasil. E de seus habitantes originais, os índios, descritos em escalas desproporcionais, como gigantes.

Na série *Brasil nativo/Brasil alienígena*, de 1977, apresento em 18 cartões-postais cenas da vida entre os indígenas, do seu cotidiano, família, alimentação, apesar de bastante estereotipadas, tipo clichê. Parte da coleção era da revista *Manchete*. A minha frase no verso de cada cartão diz: "[...] com o meu despreparo como homem primitivo".

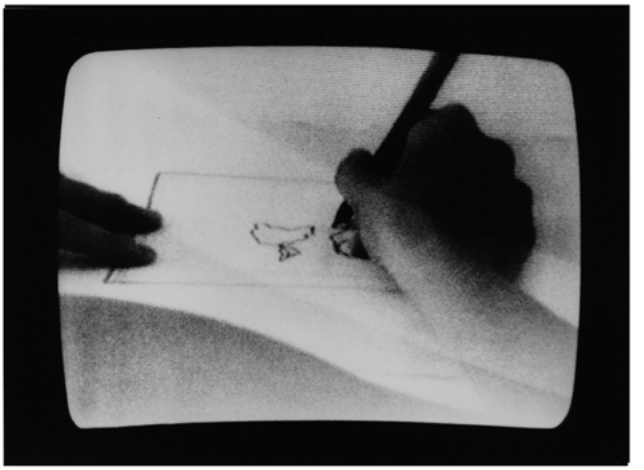
Eu os produzi em cartão-postal para poder enviá-los aos meus amigos daqui e de países da Europa e dos Estados Unidos, numa correspondência que considerava essencial e urgente naquele momento de ditadura. Isso em 1977 e 1978. Incluo aí a outra série de postais, *O pão nosso de cada dia*. Usei o mesmo procedimento de remessa por correio.



Anna Bella Geiger. *Brasil nativo/Brasil alienígena*, 1977. 18 cartões-postais (fotografias de Luiz Carlos Velho). Foto: acervo da artista



Anna Bella Geiger. *Brasil nativo/Brasil alienígena*, 1977. 18 cartões-postais (fotografias de Luiz Carlos Velho). Foto: acervo da artista



Anna Bella Geiger. *Mapas elementares nº 1*, 1974. Vídeo em PB, câmera Davi Geiger. Foto: acervo da artista



Anna Bella Geiger. *Mapas elementares nº 2*, 1974. Vídeo em PB, câmera Davi Geiger. Foto: acervo da artista



Anna Bella Geiger. *Mapas elementares nº 3*, 1976. Vídeo 3'12'', PB, música "La virgen negra". Foto: acervo da artista

As séries que denominei *Mapas elementares* e *Local da ação*, iniciadas nos anos 1970, se compõem de vídeos, desenhos, gravuras, cadernos de artista, rascunhos e projetos ainda não completamente realizados.

Em *Mapas elementares 1*, ao ritmo de "Meu caro amigo", canção de Chico Buarque, ao "agir" desenhando o Brasil dentro da América Latina, pareço obedecer às palavras cantadas por Chico Buarque, em cujo refrão ele repete por quatro vezes que "a coisa aqui tá preta". Interessava ali, diversamente dos vídeos anteriores, de 1974, uma atuação parodiada, para uma mensagem mais imediata. Ainda não existia o videoclipe. Acho que aquilo que fiz ali, relacionando a letra da música com a minha ação, se assemelha ao que se tornaria depois um gênero, embora comercial, o videoclipe.

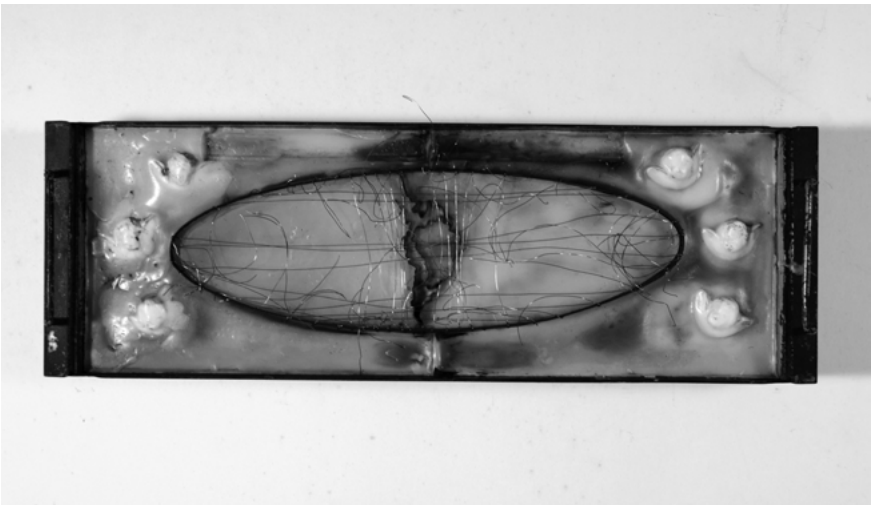
Em *Mapas elementares n. 3*, de 1976, o fundo musical é um bolero argentino em que a cantora pede sorte e ajuda à Virgem Negra. Interpretei os elementos, as palavras cantadas, como mitos da América Latina e, ao ritmo do bolero, fui desenhando e escrevendo as semelhanças fonéticas e as semelhanças antropomórficas com a América Latina (ou do Sul), com a figa-amuleto, a mulata e a muleta. Por exemplo, enquanto ela canta "Salva-me, ajuda-me", eu desenho a América Latina em forma de uma muleta. Em *Ideologia*, um outro vídeo, dois jovens de uniforme escolar como numa página de cartilha de escola primária, soletram diante de um mapa do Brasil "dra dre dri dro dru" – de Quadro – e "bra bre bri bro bru" – de Brasil…



Anna Bella Geiger. *Ideologia*, 1981. Vídeo em cor, sonoro, câmera Davi Geiger. Foto: acervo da artista

Certas indagações sobre a própria natureza e o significado do objeto de arte foram resultando em obras. Algumas chamei de *Macios*, pinturas em telas ovais estofadas, e outras de *Rrolos*, que evocam antigos pergaminhos das rotas de navegação ou mesmo os religiosos.

No início dos anos 70, realizei uma série de gravuras (fotogravuras em metal e serigráficas) utilizando fotos originais das crateras lunares (1969) que me foram cedidas pela Nasa. Essa série denominei *Polaridades*, ao lidar com relações como, por exemplo, trevas e luz, certo e errado, opostos e iguais, periferia e centro, etc. Continuei a utilizar a cartografia agora em formatos tridimensionais, quando passo a dobrar mapas em folhas de cobre e chumbo, com formatos do Brasil e da América Latina, bem como em forminhas de biscoito. Algumas se tornaram de fato biscoitos, que eu assava em casa, no forno, e oferecia ao público na minha exposição.[9] Comecei a guardar esses mapas "forminhas" numa gaveta da minha mapoteca de gravuras e desenhos. Foi então que, passando por um ferro-velho perto do Morro da Conceição, ali quase no sopé, encontrei uma gaveta de arquivo de ferro antiga jogada no chão e já quase toda enferrujada. Naquele instante, percebi que era esse o contêiner em que eu meteria os mapinhas feitos de lata, chumbo e cobre que eu vinha moldando desde 1974. Passaram-se 25 anos entre isso e aquilo.



Anna Bella Geiger. *Mapa-múndi com ventos I*, 1995. Gaveta de ferro, encáustica, folha de flandres, folha e fio de cobre da série *Fronteiriços*, 20 x 59 x 10 cm. Foto: acervo da artista

9 "Situações-limite", exposição individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1975.

Chamei de *Fronteiriços* esses mapas que continuo fixando com fios de cobre dentro dessas gavetas de ferro, cercando-os com uma grossa camada de cera de abelha derretida, numa técnica medieval – a da encáustica.

Territórios e o que é local/global são "temas" com que continuo trabalhando. O uso da cartografia, tendo se tornado fundamental no meu trabalho, continua presente. Depois poderemos conversar mais sobre isso. Passo agora a palavra para Juliana Carneiro da Cunha.

JULIANA CARNEIRO DA CUNHA: Eu diria que comecei com a dança ainda criança. Eu era uma pessoa muito silenciosa e foi só bem mais tarde, com 24 anos, que embarquei no teatro. O teatro já existia para mim na sua forma de expressão, no sentido de que sempre que dançava tinha um grande prazer em imaginar que estava contando uma história, contando um sentimento, uma emoção, uma poesia, contando um presente… Esse contar era muito importante, apesar de ser sem fala, sem texto. Comecei a atuar como atriz fora do Brasil, já como profissional. Queria muito viajar e a vontade de viajar, para mim, foi um trampolim para tudo. Hoje se percebe que o viajar também existe no atuar, porque atuar é sair para fora de si e, portanto, viajar. Saí do Brasil, passei muito tempo fora, e quando voltei trabalhava como bailarina e atriz. Quando fui ganhar o mundo, era bailarina. E demorou para eu ser convidada a ser atriz. Precisava primeiro ser aceita como atriz para ser convidada a trabalhar em teatro. E quando passei a trabalhar com teatro, fiquei muito tempo entre a bailarina e a atriz. Mais da metade da minha vida passei fora do Brasil, em fases diferentes, em viagens diferentes. E sempre tenho uma necessidade vital de voltar ao Brasil. Vivo um pouco esse eterno regresso. Quando a gente é criança, dizem que estamos sempre desejando voltar para casa. E quando se envelhece a gente passa a ver o que realmente é vital. Para mim é vital voltar para esse colo que o Brasil me dá. O Brasil para mim é um colo. E tenho a sensação realmente de estar sempre voltando para esse colo.

Minha maior experiência fora do Brasil é participar do Théâtre du Soleil,[10] onde ingressei em 1990. E, quando isso aconteceu, foi para mim como ingressar num sonho, foi um sonho que tinha virado realidade. Eu tinha chegado, do meu

10 A companhia Théâtre du Soleil foi criada em maio de 1964, como "sociedade cooperativa operária de produção", por dez estudantes universitários que se conheceram na Sorbonne. O grupo inicial incluía Georges Donzenac, Myrrha Donzenac, Martine Franck, Gérard Hardy, Philippe Léotard, Ariane Mnouchkine, Roberto Moscoso, Jean-Claude Penchenat, Jean-Pierre Tailhade e Françoise Tournafond. Quanto ao nome da companhia, a escolha teria sido em homenagem a certos "cineastas da luz, da generosidade, do prazer", como Max Ophüls, Jean Renoir, Georges Cukor. Entre os espetáculos montados pelo Théâtre du Soleil estão *1789* (1970), o ciclo *Os Átridas* (1990–1993): *Ifigênia em Aulis*, *Agamemnon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*, *Et soudain des nuits d'eveil, Tout est bien qui finit bien* (1997–1998), *Le dernier caravansérail* (*Odyssees*) [2003–2006], *Les éphémères* (2007–2009), *Les naufragés du Fol Espoir* (2010–2011). Cf. o *site* oficial do Théâtre du Soleil: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/?lang=fr>.

ponto de vista, ao máximo dos máximos. Não poderia almejar mais. Sei que vocês sabem o que é o Théâtre du Soleil, um teatro na cidade de Paris, com sua sede na periferia, mas que não pode ser visto como um teatro apenas francês, nem mesmo com essa localização parisiense. Porque é uma trupe composta de profissionais de 22 nacionalidades, onde se falam mais de 30 línguas diferentes. É dirigido por uma francesa, Ariane Mnouchkine,[11] cujo pai era russo e a mãe, inglesa. Então existe ali uma comunidade internacional. E eu comecei assim a viajar por todos aqueles mapas que compunham aquele teatro-mundo. E passei a ver que o nosso mundo não era mais um país, ou uma cidade, ou um bairro, ou uma casa. Evidentemente, para ser mundo, é preciso ter casa, mas dentro daquela casa havia essa sensação de pertencer ao mundo. Isso vem dessa convivência de nacionalidades e linguagens e vem também do fato de passar a vida viajando. A minha consciência do mundo é uma vivência cotidiana do mundo. É uma consciência cada dia mais clara, mais vivida.



Juliana Carneiro da Cunha e Maurice Durozier em *Os náufragos do Louca Esperança*, 2010 a 2013. Peça do Théâtre du Soleil dirigido por Ariane Mnouchkine, em *tournée* pela América do Sul

Depois da dança e do teatro, desejei muito ter a experiência do cinema. O cinema me revigora, porque me dá a possibilidade de sonhar, de plasmar um sonho. É preciso fazer um grande esforço para plasmar os nossos sonhos, para

11 Ariane Mnouchkine, encenadora francesa, nascida em Boulogne-Billancourt em 1939, fundou a companhia parisiense Théâtre du Soleil em 1964 e desde então já escreveu e dirigiu dezenas de espetáculos, entre eles *1789* (montado como espetáculo de teatro e depois transformado em filme, em 1974), *Molière* (biografia teatralizada do autor francês, montada em 1978), *La nuit miraculeuse* (1989), a *Trilogia dos Átridas* (com base nas tragédias de Ésquilo, montadas entre 1990 e1992). Filha do produtor de cinema russo Alexandre Mnouchkine e da inglesa Jane Hannen (filha do ator britânico Nicholas Beau Hannen), Ariane Mnouchkine é titular da cadeira de criação artística do Collège de France.

que eles tomem forma e se concretizem. Entrar no cinema para mim foi nascer de novo, depois de uma crise existencial profunda, que me levou a um *turning point*, a buscar novas linguagens. O cinema foi um renascer, especialmente com *Lavoura arcaica*,[12] do Luiz Fernando Carvalho.[13] Tive que me afastar um pouco desse lugar que era o sol, o Teatro do Sol, Théâtre du Soleil, para vencer meus medos e entrar nesse terreno flutuante que era o cinema, com o Luiz Fernando, uma experiência muito rica para mim. Além disso, tive também a experiência de orientar oficinas para atores-bailarinos no Brasil, a partir da minha experiência com o teatro em Paris. Passar um tempo nessa ponte aérea entre Rio e Paris, entre Brasil e França, foi fundamental para me compreender melhor e compreender melhor o meu trabalho. Mas vamos às perguntas!

Debate

BYA BRAGA: Anna Bella, eu tenho uma pergunta que abrange toda a sua produção: é sobre a dicotomia entre local e global, que, aliás, deu título a uma das suas exposições.[14] Tenho a sensação de que se estende a toda a sua obra, e você trabalha essa dualidade, o que tem a ver com um processo dialético, artístico e ideológico. Tenho a impressão de que em sua obra você chegou muito cedo a uma compreensão do significado de globalização, que você já via há muito tempo as condições que levaram à globalização. Daí você tematizar uma série de situações e uma série de condições que iriam desembocar na questão da globalização como um processo mundial. Nesse sentido, cabe perguntar: o que é o local e o que é o global? Como você define o seu compromisso ideológico diante dessa dicotomia? Qual a sua posição diante da globalização, tal como ela vem se dando nos termos atuais?

ANNA BELLA GEIGER: Sobre essa exposição que você mencionou, cujo título era "O local e um certo global", realizada na Galeria do Lago, no Museu da República, no Catete, no Rio, tenho algo a contar. Em primeiro lugar, naquela ocasião, aceitei fazer aquela exposição para firmar uma posição política de apoio ao então diretor do museu, Ricardo Vieiralves.[15] Essa galeria tem dois espaços;

---

12 *Lavoura arcaica*, filme brasileiro dirigido por Luiz Fernando Carvalho e lançado em 2001, cujo roteiro é baseado no romance homônimo de Raduan Nassar, publicado em 1975.

13 Luiz Fernando Carvalho, cineasta e diretor de televisão carioca, nascido em 1960, responsável, em televisão, pelas minisséries *Os Maias* (2001), *Hoje é dia de Maria* (2005), *A pedra do reino* (2007), *Dois irmãos* (2017), e, em cinema, diretor do curta-metragem *A espera* (1986) e do longa *Lavoura arcaica* (2001).

14 Exposição "O local e um certo global", nos Jardins do Museu da República, Galeria do Lago. Rio de Janeiro, de 17 de novembro de 2005 a 15 de janeiro de 2006.

15 Ricardo Vieiralves de Castro é professor associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) e coordenador do Laboratório de Estudos Contemporâneos (Labore), da mesma instituição.

num deles montei um trabalho que nunca haviam visto antes no Brasil, uma videoinstalação apresentada em 1980 na 36ª Bienal de Veneza, denominada *O pão nosso de cada dia*. Na outra sala, expus sete das gravuras produzidas até 1990. As duas exposições davam conta do meu envolvimento nas questões que eu vinha trabalhando, seja com as gravuras, seja com a videoinstalação. Denominei de "O local e um certo global", em que relativizo essa relação já no próprio título da exposição. Não sou alguém da área de economia nem participo de discussões sobre as novas formas de capitalismo, mas leio e observo o mundo em que vivo. Às vezes o meu trabalho parece vir das vísceras, mas tento, cada vez mais, na minha arte, resgatar questões concernentes a esse nosso mundo. A globalização é uma delas. Repenso os mapas. Não faço isso por simples obrigação e não os recrio apenas por uma vontade ou um desejo de ordem pessoal. É mais como expressa certa palavra em alemão, *Wut*. É uma espécie de fúria, ou melhor, de energia, de algo que você não contém e precisa logo comunicar. Você nem sabe bem o porquê disso, mas acontece sempre.

Na minha intenção de "aplicar" a cartografia como imagem, o seu uso constante ajudou-me a reconhecer melhor certas situações das quais somos os protagonistas. E quem é esse "nós"? Apenas os brasileiros? Os que são vistos apenas como *the South American people*? Ou *a Latin American artist*? Essas leituras me incomodam. E nos desestimulam, tiram da gente certa vontade, além de causarem constrangimento.

No próprio processo de trabalho, surgem momentos de virada, *turning points*, momentos de questionamento que podem levar a rupturas – dentro do próprio processo. Os mapas foram *turning points* para mim. Diria que, com o tempo, esse gradual conhecimento tem me auxiliado. Se não, de tanto remar contra a maré, você pode virar uma espécie de "rosca-caramujo".

À medida que eu comecei a lidar com inúmeras questões que me poderiam levar à minha "ideia" de mapa, mais significativa, precisei de fato tomar pé numa disciplina complexa como a das "geografias", compreendendo inclusive, e ao mesmo tempo, o quanto há de convenções e clichês acadêmicos em algumas de suas teorias, planejamentos e mapeamentos. O mapa não foi algo que eu criei. O mapa possui suas próprias convenções. No meu trabalho de arte, ao utilizar o mapa-múndi, tento transformá-lo, tirando-o daquilo que ele apenas representa como registro descritivo, geológico, ou como mera representação gráfica. O próprio formato do mapa-múndi também vai se modificando, como instrumento que é da própria história do homem. E também através da lei da gravidade. Ao procurar estabelecer, criar outros modos de relação entre áreas de um mapa, não me fixo só nas suas relações espaciais, ou em seus dados, ou convenções de ordem simplesmente descritiva ou estatística. A ciência geográfica levanta inumeráveis questões, tanto de ordem política, social, econômica, ecológica, ideológica, assim

como formal, etc. No começo desses estudos, para pensar a minha obra, eu me sentia pisando num pântano, pouco segura. Como estabelecer relações espaciais, sociais, políticas e também formais dentro de um mapeamento já inventado e que eu propunha realizar? E de qual ou quais pontos de vista iria partir para esse remapeamento? Como chegar a soluções de ordem formal, estética? Se chegasse...

E daí às sucessivas questões quanto ao que possam significar as relações entre o local e o global. Esse questionamento vem se fazendo dentro do campo geopolítico desde que o mundo é mundo; acentuou-se, porém, nas últimas décadas. Mas não se encerrou, pelo contrário. Talvez nunca se encerre...

Em 1979, fiz um mapa estranho: com veias vermelhas no meio, cercado por um oceano cinza-chumbo e prata. Era um mapa pesado. Ao fazê-lo, me veio uma enorme dúvida quanto ao verdadeiro significado do que ali eu poderia denominar de "local". Seria só local? Que local? O local de uma ação? O uso do vermelho significaria ação? Acho que sim, aquele vermelho para mim era o que se ligava ao contexto do momento, ao que estávamos vivendo aqui no Brasil, sob a ditadura militar. Esse tipo de questão como o uso de termos bipolares já havia surgido em meus primeiros trabalhos de 1970, 71, 72. Eu estava tentando lidar com um tipo de conflito, entre essas posições de confronto e de dúvida, isto é, entre o que eram situações artísticas *versus* político-ideológicas.

Volto a falar do momento abstrato e depois visceral. Fui sentindo o meu trabalho abstrato começar a se esvaziar e não parecia mais possuir, como anteriormente, uma vontade maior naquele propósito estético, na busca de uma totalidade, de universalidade. Daí o difícil processo de passagem, numa luta entre aquilo que eu até ali considerava a única possibilidade da arte e o desconhecido.

Começavam a surgir, naquele tempo, muitas publicações sobre o corpo humano. Eram desenhos técnicos. Eram descrições da anatomia do corpo humano, comumente utilizadas nas primeiras aulas sobre anatomia... Começo a usar, a me "apropriar" desses desenhos técnico-descritivos. Na verdade, o que me interessava mesmo era chegar a algo mais sobre o corpo, algo além de apenas a sua visceralidade orgânica, mais ligado a um corpo, ao tridimensional, como numa atuação no espaço verdadeiro. Interessava menos o resultado como obra e mais a minha forma de atuação dentro desse espaço, numa relação direta com o corpo, em que o suporte do papel não precisasse mais existir. Isto ainda seria um trabalho artístico? Um objeto de arte? Eu sentia também que precisava haver uma outra relação entre o público e a obra, uma espécie de troca de lugar, em que a obra não podia mais se submeter àquele papel contemplativo em relação ao público, que fora o da arte até o abstracionismo.

As relações entre o local e o global se transformam, se modificam. Esses termos são usados por economistas, geógrafos, cartógrafos, cientistas sociais e por tantos outros pesquisadores de diversas áreas. Mas o que era o local para mim?

Seria apenas o local da ação? Se no meu processo de trabalho, me aproximo de situações-limite, ao mesmo tempo tento manter estreita relação entre todas aquelas coisas que surgem. As "antenas" de cada um de nós podem encontrar soluções originais, e diversas.

Desde que comecei a estudar arte com a Fayga, em 1949, nem na calçada em frente da Escola de Belas-Artes, ali na Avenida Rio Branco, eu passava. Mas a minha formação acadêmica foi de fato literária.[16] Estudei também linguística, filologia e etimologia na faculdade. Creio que, com o tempo, esse tipo de informação, esses estudos me trouxeram uma maior amplidão e um questionamento mais profundo em relação aos significados das próprias artes plásticas. Para mim, num primeiro momento, estudos como o da linguística pareciam se reduzir apenas a um jogo de palavras, de frases, como se tudo fosse apenas uma tentativa de desvendamento da Babel.

Em 1977, a minha dúvida quanto ao próprio termo escolhido para aquela série de obras – *Local da ação* –, e que continuo a utilizar, foi e é muito importante para mim, pela possibilidade de, com esse termo, poder questionar a correspondência ou não desse conceito, no final de cada obra.

Em alguns trabalhos dessa série, usei como que setas e outros sinais indicadores de direção, setas imaginárias atravessando como feixes de luz em direções que propositadamente apontam para o nada, que ficam à margem, sem um destino certo. É preciso vê-los. Comecei essa série de gravuras em 1977. Já são quase umas trinta gravuras. Elaboro dezenas de estudos em desenhos com guache e ecoline e há uma estreita relação formal e conceitual entre alguns deles. Introduzi, inclusive, certos conceitos/imagens oriundas da alquimia. Eu vinha lendo sobre esse assunto desde 1969.

Nas primeiras gravuras dessa série, você não vê ainda nenhuma menção a outros territórios ou fronteiras. Há um total isolamento do mapa do Brasil. Naquele período dos primeiros trabalhos, eu tinha a percepção de um estar "entre", como numa espécie de viagem ou sobrevoo sobre o espaço desconhecido. E importava menos o "voo" e mais a "passagem" sobre aquele mundo. Por isso, sei que não eram, ou não são, apenas mapas de uma geografia descritiva, mas de poder fixar como que uma paisagem/passagem interior. E não sendo de ordem apenas geográfica, política ou ideológica, mas cultural, da arte, as questões sobre o local e o global continuam a repercutir no meu modo de pensar e atuar no meu trabalho de arte.

---

16 Anna Bella Geiger formou-se em línguas anglo-germânicas na antiga Faculdade Nacional de Filosofia, atual UFRJ.

Tenho vivido quase sempre, desde que me casei, em 1956, num ambiente em que se discute muito geografia e política, por causa do Pedro Geiger,[17] meu marido, um geógrafo que conversa e escreve sobre geografia política, sempre. Foi ele que, em 1967, defendeu no IBGE a necessidade de uma nova divisão regional do Brasil, que foi aprovada e executada. Conhecendo em detalhe o território brasileiro, ele sabia onde, como e por que precisava remarcar as regiões de modo diverso ao que existia anteriormente. Para mim, isto poderia até se assemelhar a uma mera divisão gráfica ou a um desenho abstrato, mas o que ele determinou, demarcou no mapa, aquilo é muito concreto. Para demarcar esse nosso país, ele andou por cada pedacinho, e apenas com uma bússola e montado em um burrinho, percorrendo pântanos, florestas, areias movediças. Ouço essas descrições quase a minha vida inteira. Adoro histórias sobre mapas, mas o meu trabalho é de outra natureza. Nessas minhas buscas e encontros, se atravessam, se cruzam questões de ordem ética e estética, para se chegar, como resultado, a um sentido que possa significar arte.

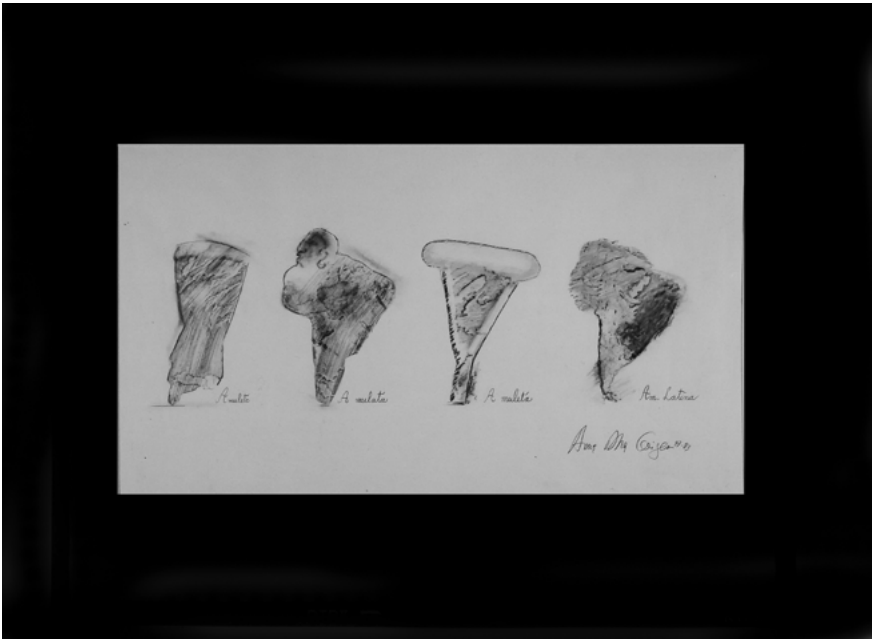
Outra coisa que me interessa na geografia são as descrições topográficas. No meu trabalho não há somente o viés geopolítico… Isto seria inclusive uma pretensão sem sentido. É geopoético, como diz o crítico José Roca. E acho que só sei, só consigo ir solucionando tudo isso revirando dimensões, proporções, escalas, contiguidades, limites, fronteiras e tudo mais que os mapas possam oferecer… E o que eles me oferecem é altamente combustível, a ponto de eu mesma achar engraçado ter surgido em 1974/79, num desses meus mapas, umas manchas que pintei que resultariam numa espécie de camuflagem, como num *pattern*… Essas obras, em fotogravura, foram adquiridas para a coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA. E quando eles expuseram a gravura de número 10 dessa série *Local da ação*, traduziram o seu título para *Hotspot*.[18] Acho que dessa vez eles exageraram… Chamar de *hotspot* era sinal de que ali a coisa estava quase "pegando fogo"… Então pedi para corrigirem o título literalmente, para *The place of the action*,[19] mas pode sim significar um sinal de perigo… mesmo sendo apenas numa gravura.

---

17 Pedro Pinchas Geiger, geógrafo brasileiro que propôs, em 1967, uma nova divisão regional do Brasil, diferente da que era adotada anteriormente, levando em conta não apenas os aspectos naturais, mas também os humanos e o processo histórico de formação do território do país, em especial a industrialização. A divisão proposta por Pedro Geiger foi chamada de divisão geoeconômica e consiste em distinguir no território brasileiro três regiões, a saber: Amazônia, Centro-Sul e Nordeste. Pedro é casado com a artista há 63 anos.

18 *Hotspot* [ponto quente] também pode ser compreendido como ponto de acesso, especialmente quando se trata de acesso à internet ou a uma área geológica de mais recursos minerais.

19 Título de gravura em metal, de 1979, de Anna Bella Geiger.



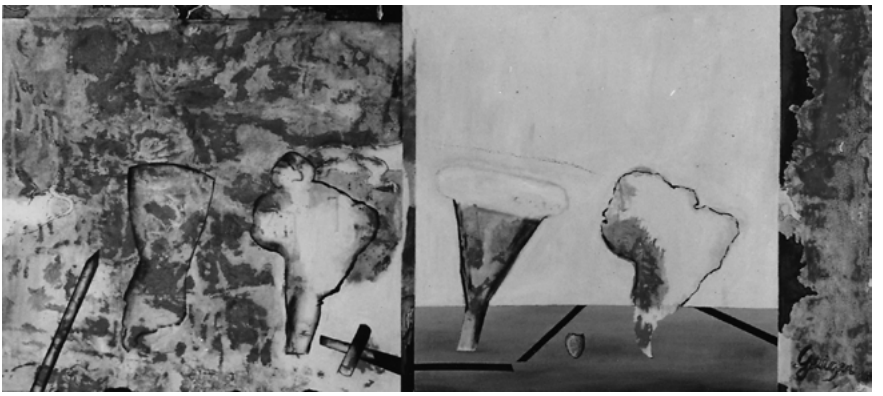
Anna Bella Geiger. *América Latina*, 1976. Grafite e lápis de cor, 50 x 70 cm. Foto: acervo da artista

Nessa dicotomia entre o global e o local, a minha posição vem se modificando, mas nunca foi maniqueísta. Não se trata de enfrentar algum monstro ou um dragão que signifique globalização em termos totais… Porém também não se pode compreender o local apenas como um *home sweet home,* lar doce lar… Isto tampouco faz sentido.

É no próprio processo de trabalho que surgem as transformações. Como, por exemplo, nos meus primeiros desenhos e pinturas viscerais, de 1967–68, em que, em nanquim e pastel gorduroso, comecei a projetar enormes sombras distorcidas dos órgãos viscerais. Anamorfoses. Obras como *Limpeza de ouvido com cotonete* e *Fígados conversando* são alguns dos exemplos. Em outros trabalhos, seja em desenhos, pinturas ou vídeos (anos 70), criei uma relação antropomórfica, barroca, para configurar os mapas do Brasil, da América do Sul e da América Latina. Uma dessas pinturas recebeu o Prêmio de Pintura da Bienal de Medellín, Colômbia.

No vídeo *Mapas elementares n. 3*, de 1976, ao som de um bolero argentino, apareço desenhando diversas formas como sendo a América Latina. Ali acho que sintetizei uma relação de identidade entre o formato do mapa do Brasil e o da América Latina com suas principais mitologias. Como? Fazendo o mapa virar um amuleto, depois uma muleta e, antropomorficamente, virar também uma

"mulatona"… É a figura exuberante que surge de dentro da forma da América do Sul, algo distorcida, barroca. Então, enquanto a tal da música vai tocando, aquele apelo ou lamento cantado para "La virgen negra" se torna o Brasil/América Latina, uma mulata. Acho que ali estou refletindo sobre o local e o global. Bem, nem tudo é só geográfico. Leio bastante sobre globalização. É um assunto que me preocupa. Tento ver essa questão de diferentes pontos de vista: o do historiador, o do antropólogo, o do geógrafo… e o da artista. O que pode haver de pontos em comum entre todos eles.



Anna Bella Geiger. *América Latina*, 1978. Óleo e acrílica sobre tela, 180 x 80 cm. Foto: acervo da artista

FLORA SÜSSEKIND: Pensando nas suas muitas séries, às quais você retorna muitas vezes ao longo dos anos, inclusive nas muitas que são ligadas a territórios e mapas, como você definiria o seu processo de trabalho, em particular no que se refere a essas linhas que se entrecruzam e que vão também se modificando?

ANNA BELLA GEIGER: Não consigo trabalhar de modo contínuo. A vida cotidiana é de altos e baixos. Passo por períodos de depressão ou, como por exemplo no momento, o vizinho de baixo reclama e me processa por causa de um vazamento no seu teto, o que tem me chateado muito, e fico péssima. Tudo repercute mesmo. Fico repensando sobre o que faz ou não faz sentido... Ao utilizar certos conceitos, mesmo que ainda os considere válidos para os meus trabalhos, eu os repenso. Sobre se continuam a fazer sentido ou não para mim. Por exemplo, nos mapas, parto às vezes de pontos de vista bastante diversos. O que considero importante mesmo é agir na minha própria relativização. Isso em relação aos diversos pontos de vista dos quais eu parto e que me levarão, ou não, a um bom resultado – à obra. Ao recorrer a diversos tempos históricos, por vezes aos mapas renascentistas, isto pode parecer para alguns apenas decorativo, mas para mim ajuda a fazer uma leitura comparativa com representações cartográficas posteriores, inclusive as atuais. Tento me manter atenta

a esses sinais, com o objetivo de poder saber em que sentido quero relativizá-las, pelo conhecimento de seus processos históricos. E no meu processo de trabalho, me exponho a essas constantes intervenções. Por vezes, retomo algo que já pensei anos atrás, e ao retornar, surgem outras relações que não tinha percebido antes, ou isto pode acontecer lá adiante...

Em 2001, fiz uma exposição na Galeria Laura Marsiaj,[20] no Rio de Janeiro. Havia dois quadrados de ferro. Eu os havia recortado em folha de flandres para construir um *Fronteiriço* com bases quadradas. Para dentro deles, fiz um mapa em folha de cobre que havia se originado num desenho. Era um pequeno desenho feito rapidamente, um esboço. Eram as três Américas, uma como que puxando a outra. Comecei o desenho pela América do Sul, privilegiando o alongamento dessa parte sul do continente, acrescentei a América Central, destacando o que ela tem de umbilical, e depois a América do Norte, rabiscando uns traços para cima. Quando terminei o desenho, percebi que as Américas pareciam à deriva… E para ver as três Américas, tudo dependia do ponto de vista de quem observasse o desenho. Aquilo me contentou muito. Não gosto de maniqueísmos.

Uma discussão política não pode ser maniqueísta. Sou muito influenciada pelas opiniões do Pedro, apesar de não concordarmos em tudo. Muito menos quando se trata de arte. Houve uma época em que ele me dizia que eu deveria desenhar uns carros com rodas… umas pessoas, meio *pop*. Isso nos anos 60. Acho que depois foi entendendo que para mim não era nada daquilo.

Quando um artista "pensa" o mundo, ele não percebe o mundo como um todo, mas só parcialmente. Em 2005, na Alemanha, realizei uma exposição que chamaria de "O local num certo global".[21] Fiz algo parecido no ano seguinte na China. Para os chineses, foi complicado explicar o que eu queria dizer com esse título. Então, chamei a exposição na China de "Num certo pedaço da Terra". O *marchand* da galeria alemã é um homem culto, inteligente, e fala várias línguas. Ele então resolveu traduzir como "Num certo pedaço de terra". Ficou assim: *Ein bestimmtes Ort*. A palavra *Ort*, em alemão, tem a mesma raiz de horto, em português. E eu gostei dessa relação mais próxima da realidade: Um certo horto… Para mim, desde a fase visceral, dar títulos às obras passou a ser muito importante. Neles estão conceitos do trabalho do artista para o público.

ALEXANDRE MELO: Minha pergunta é para a Juliana. Você é uma atriz que ficou como símbolo para a minha geração. Você foi para o Théâtre du Soleil, viajou o mundo inteiro… Eu me lembro de uma foto sua, bem bonita, da montagem da *Oréstia*, no Théâtre du Soleil. Você fez o teste e conseguiu o papel de

20 A Galeria Laura Marsiaj funcionou até 2016 na Rua Teixeira de Melo, em Ipanema, no Rio de Janeiro.

21 Galerie Bernd Slutzky, Frankfurt, Alemanha.

Clitemnestra, um dos papéis principais. Eu me lembro também de você, em 1982, no elenco da montagem de *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de Rainer Fassbinder,[22] com direção de Celso Nunes,[23] e Fernanda Montenegro[24] e Renata Sorrah nos papéis principais. Depois me veio à memória a montagem de *Mão na luva,* do Vianinha, com direção de Aderbal Freire Filho,[25] com você e Marco Nanini[26] no elenco, em 1984. E depois você partiu para a França, ficou 15 anos por lá, no Théâtre du Soleil… Só muito tempo depois voltaria aos palcos brasileiros, desta vez na montagem de *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller, com direção de Felipe Hirsch,[27] em 2003, ao lado de Marco Nanini mais uma vez. Então, pensando nesses personagens marcantes e na sua trajetória, o que eu queria perguntar a você, Juliana, é o que é o tempo para você?

JULIANA CARNEIRO DA CUNHA: Não sei se vou saber responder a essa pergunta… Mas vou tentar falar um pouquinho desse elo que une a montagem de *Mão na luva*, em 1984, e *A morte do caixeiro viajante*, em 2003. Vou falar dessas duas épocas da minha vida. Outro dia me perguntaram de que eu mais tenho saudade

---

22 Rainer Werner Fassbinder (1945–1982), cineasta, escritor e roteirista alemão. Fez 43 filmes entre 1966 e 1982, uma média de dois filmes por ano. Entre eles, *O amor é mais frio que a morte* (1969), *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972), *Todos os outros se chamam Ali* (1973), *Viagem à felicidade de mamãe Küsters* (1975), *O casamento de Maria Braun* (1979), *O desespero de Veronika Voss* (1982), *Berlin Alexanderplatz* (1980), *Lola* (1981), *Querelle* (1982).

23 Sobre Celso Nunes, ver nota 1, p. 14.

24 Sobre Fernanda Montenegro, ver nota 43, p. 37.

25 Aderbal Freire Filho (1941), autor, ator e diretor teatral dos mais atuantes no Brasil, sobretudo desde os anos 1970, para quem o teatro, hoje, deve ser pensado, necessária e simultaneamente, como narrativo e dramático. Vem realizando experimento fundamental, nesse sentido, em especial, desde 1989–1990, quando transpôs para o teatro *A mulher carioca aos 22 anos*, romance de João de Minas, e em seguida fez o mesmo com os romances *O que diz Molero*, de Dinis Machado, e *O púcaro búlgaro*, de Campos de Carvalho. Com esses trabalhos, que chamou de "romances em cena", tem investigado, em narrativas não dramáticas, simultaneamente o potencial estético do literário no teatro e de reinvenção do teatral a partir de outra linguagem.

26 Marco Antônio Barroso Nanini, ator de teatro, cinema e TV, diretor e produtor teatral brasileiro, nascido em Recife em 1948. Entre seus trabalhos mais populares, estão a montagem, ao lado de Ney Latorraca, da peça *O mistério de Irma Vap*, com a qual ficariam 11 anos em cartaz, o personagem Lineu na segunda versão do seriado *A grande família* (2001-2014), transmitido pela TV Globo, o d. João VI do filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995). Alguns de seus trabalhos de atuação mais marcantes, em teatro, foram realizados nos espetáculos *Os filhos de Kennedy*, *Zoo story*, *Doce deleite*, *Mão na luva*, *O burguês ridículo*, *A morte do caixeiro viajante*, *Um circo de rins e fígados*, *Pterodáctilos*.

27 Carlos Felipe Lopes Werneck Hirsch (1972), diretor, dramaturgo, cenógrafo, um dos fundadores da Sutil Companhia de Teatro, em 1993, que dirigiu até 2012, realizando com ela trinta espetáculos, entre eles, *Não sobre o amor* (2008), *Educação sentimental do vampiro* (2007), *Thom Pain/Lady Grey* (2006), *A vida é cheia de som & fúria* (2000). Desde 2013, trabalhando com o coletivo Ultralíricos, encenou *Puzzle* (2013) e *A tragédia latino-americana* (2016).

no Brasil. Acho que tenho muita saudade dessa época, da década de 1980, do meu trabalho nas montagens de *As lágrimas amargas de Petra von Kant* e *Mão na luva*, do tempo em que dava aula na CAL (Casa das Artes de Laranjeiras). Nessa época, eu estive trabalhando com Fernanda Montenegro, Renata Sorrah, Rosita Thomas Lopes,[28] Celso Nunes, Marco Nanini… Encontrei uma grande irmã em Renata Sorrah. Foi uma época realmente abençoada. E esse papel da criada muda, em *Petra von Kant*, me deu um prêmio de revelação como atriz. Aquilo foi imprescindível para a minha trajetória no teatro. Foi ali que todos falaram: "Ah, ela é atriz!" E depois veio *Mão na luva*. Quando Nanini e Aderbal vieram me chamar, muitos ficaram apreensivos. Na hora mesma de a peça começar, houve alguns colegas que estavam extremamente aflitos, se perguntando: "Será que Juliana vai dar conta da personagem?" A Renata Sorrah me contou que ficou agarrando o braço da cadeira, no andar de cima do balcão, de pura aflição. Como será a voz de Juliana? Eu estava passando do cinema mudo para o cinema falado… Amigos chegaram a me enviar um cartão, como mandaram para a Greta Garbo, dizendo assim: "E ela fala!" [*risos*]. Foi um momento muito importante para mim. A minha voz era o corpo, e eu estava descobrindo que a voz também é corpo… E com Nanini eu também tive essa irmandade, essa alegria de trabalhar com ele. Tenho a sensação de que nos conhecemos desde sempre. Isso vem talvez do fato de eu, apesar de ser carioca, de ter nascido no Rio de Janeiro, ter uma família que veio do Recife, de Pernambuco, como o Nanini, que nasceu em Recife… Hoje, pensando na Renata e no Nanini, vejo que existem famílias de atores… Quando eu estava trabalhando na *Trilogia dos Átridas*, com o Théâtre du Soleil, havia no elenco um ator armênio que todos pensavam ser da minha família. Todos me diziam: "Vocês são da mesma família". É uma parecença, um pertencer à mesma árvore, um jeito semelhante de se apresentar no palco… E a gente ouvia aquilo em silêncio. E compreendia o quanto essa afinidade era forte. Nanini foi assistir à *Trilogia dos Átridas* no Théâtre du Soleil e me lembro de ter tido um cuidado especial ao pronunciar cada palavra em francês para que ele pudesse compreender tudo que eu estava dizendo… Fiz a peça para ele. Mesmo em silêncio, mesmo distantes, nós retomamos a intimidade com muita rapidez, como se tivéssemos nos encontrado ontem. Houve períodos em que tivemos pouca notícia um do outro. Mas nada disso importava. Quando vi o Nanini na plateia, senti a mesma emoção forte, uma emoção imensa.

---

28 Rosa de Carvalho e Silva Lopes (Rosita Thomas Lopes, 1920–2013), atriz carioca que estrearia na carreira teatral aos 40 anos em O Tablado, participando, em seguida, das companhias Tônia-Celi-Autran e do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Atuaria também em cinema – em filmes como *Sangue na madrugada* (1964), *Garota de Ipanema* (1967) e *Ipanema toda nua* (1971) – e em televisão – em novelas como *Anjo mau* (1976), *Te contei?* (1978) e *Brilhante* (1981).

E quando, em 1998, recebi o convite para fazer o filme *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, pensei que estava fora do Brasil há muito tempo, que precisava voltar. Foi a primeira vez que me distanciei do Théâtre du Soleil. Nanini me disse: "Juliana, o cinema não basta. Você precisa estar num palco brasileiro, precisa estar presente no palco, estar ali em carne e osso, retomar o seu lugar junto à plateia brasileira". E eu dizia: "Não é possível. Quando se está no Théâtre du Soleil, a gente não pode fazer outra coisa, não dá tempo para fazer outra coisa".

Mas aconteceu, então, que senti uma necessidade muito forte de voltar ao Brasil. Aquilo foi se tornando realmente vital para mim. Então, muito dramaticamente, como atriz que sou, fiquei doente. Fui para o hospital, quase morri. Somatizei tudo. Fazia um exame atrás do outro… Senti muito mal-estar, muitas dores… Na verdade eu estava era com banzo, não estava doente, era saudade mesmo, uma necessidade urgente de voltar. E o Nanini me convidando, com aquela insistência… Até que um dia, no meio da noite, eu decidi voltar.

É assim que as coisas acontecem comigo. Estava naquele momento numa divisão muito grande. Aquelas viagens todas... Eu estou sempre me afastando de uma parte de mim, e já não sei mais qual é o meu estrangeiro, então eu estranho muito essa situação de exílio permanente. Foi quando decidi aceitar o convite do Nanini para fazer *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller. A peça é magnífica, mas aceitei, sobretudo, por ele, pelo Nanini.

Tive muito prazer em contar com um texto como esse como base. Lá no Théâtre du Soleil nós temos um trabalho com os clássicos, como foi com a *Trilogia dos Átridas*. Temos, outras vezes, o trabalho de criação coletiva, que também é extremamente intenso. Mas, naquela época, senti esse prazer de ter um texto que guiasse… Acho que é igual para todos os artistas: nós recebemos um impulso e alguma coisa acontece no palco, nós nos vemos fazendo personagens, saímos de nós mesmos e nos olhamos lá de cima do coqueiro, como diz a Ariane Mnouchkine… O coqueiro é assim como um lugar de observação. Fica quieto lá em cima do coqueiro, deixa o seu ator e a sua atriz lá, parados em cima do coqueiro, não fica atrapalhando, melhor calar, tem que calar, tem que ficar vazio, tem que esvaziar, tem que receber, tem que ficar realmente em silêncio e se dar o tempo… E é estranho porque você pode estar um minuto parado, e esse minuto ser muito tempo. Um minuto no palco é muito tempo. Você tem que ter justamente essa calma de encontrar o tempo da verdade.

O tempo da verdade é essencial para um ator. O tempo da verdade, da verdade que é uma evidência, é o tempo da compreensão. Você entende o que está falando e aquilo se torna evidente, aquilo é uma evidência, não tem uma explicação. Vamos sendo guiados pelo texto e, mantendo essa calma, esse centro, você consegue contracenar com os outros atores. Com o Nanini, esse

contracenar é uma felicidade. Conseguimos fazer aquilo que os ingleses chamam de *to play*, que em francês se diz *jouer,* que é a mistura de tudo: de brincar, de jogar, de atuar, de representar… De voltar a ser criança. Atuar é isso, é brincar, voltar a ser criança, voltar a ser criança mesmo. Não é sempre que se consegue ter esse vazio que permite chegar a essa criança no interior de nós, a fim de que a criação possa acontecer.

Nanini é esse ímã. Com ele, você sabe que não está sozinha no palco. Ele é fascinante na sua disposição de entrega à brincadeira, ao teatro. Ele é um homem de teatro. Nanini não é simplesmente um grande ator, ele é um homem de teatro. Quando eu estava com ele em *Mão na luva*, nós fazíamos um casal em cena. E ele a cada dia me trazia uma rosa. Era um *gentleman.* Passava para me pegar de carro, chegávamos juntos ao teatro. E eu sentia imensa felicidade de estar compartilhando com ele um tempo de cena. Voltei, então, a falar do tempo. Acabei falando do tempo, afinal...

SHEILA CABO: Anna Bella, eu queria tocar num assunto sobre o qual gostaria de ouvir a sua opinião. Quando estávamos preparando a revista do Instituto de Artes da Uerj, eu sugeri um de seus trabalhos para a capa. Era uma das fotos do *Pão nosso de cada dia*… E quando comentei com você que tínhamos escolhido aquele trabalho, você disse que era interessante ser aquele o escolhido, mas não me disse por que…

ANNA BELLA GEIGER: É verdade, vocês fizeram isso na revista *Concinnitas*, da Uerj… E foi curioso porque, de repente, você acaba se dando conta de que já está há duzentos anos por aí e muita gente não conhece o seu trabalho. Mas quando você falou em colocar *O pão* na capa da revista, eu me lembrei de que esse era um dos poucos trabalhos que muita gente já conhecia. Ele se compõe de seis cartões-postais fotográficos em PB, onde começo comendo uma fatia de pão de forma, e depois mais outra. São seis as cenas. Primeiro começo comendo o pão pelas bordas até formar um mapa do Brasil. Eu precisava comê-lo direito. Aquilo era uma ação performática. Fui comendo aos pouquinhos, pois, se eu comesse um pedacinho a mais, algum cantinho a mais da fatia, o Brasil iria virar uma América do Sul. Não podia. Primeiro o Brasil. A próxima fatia seria a América do Sul. Há diferenças. Vou comendo e vou olhando…

O crítico Guy Brett[29] um dia veio comentar esse trabalho comigo. E me convidou para uma Bienal de Arte em Londres organizada por ele e pelo artista

29 Guy Brett (1942), crítico de arte e curador inglês, autor, entre outras obras, de *Kinetic art: the language of movement* (1968), *Through our own eyes: popular art and modern history* (1986), *Exploding galaxies: the art of David Medalla* (1995), *Mona Hatoum* (1997), *Carnival of perception: selected writings on*

filipino David Medalla.[30] Para a minha performance, eles organizaram todo um ritual em torno do *Pão nosso*, levaram uma torradeira e começaram a distribuir pão para as pessoas da plateia participarem da performance, comendo cada uma a sua fatia de pão, cada um comendo o seu território de origem.

Não houve aqui no Brasil tanta visibilidade desse trabalho. Então, quando você me falou que seria a capa da revista, achei interessante. Houve muita repercussão na performance em Londres. Foi na Tate.[31] O trabalho do *Pão nosso* é de 1978, e foi realizado no ateliê do fotógrafo. Num dos piores momentos da ditadura.

Pedi ao fotógrafo Januário Garcia para registrar a minha ação. Eu sei que essa ação ou performance resultou num imenso significado. É um trabalho que tem atravessado fronteiras.

SHEILA CABO: Eu tenho uma outra pergunta, Anna Bella. É sobre a questão da territorialidade no seu trabalho, que sempre me pareceu muito ligada à política. Então, gostaria de ouvir você falar sobre a relação entre arte e política.

ANNA BELLA GEIGER: Sobre a relação entre arte e política... Uma coisa é você ter uma visão política do momento em que você vive, e que você emprega ou não no seu trabalho, e cada artista tem o seu modo de se exprimir. Outra coisa é sobre uma certa política das artes e que não me interessa entender tanto.

Vou lhe contar uma história: até os 14 anos eu desenhava muito. E copiava muita fotografia de revista. Hoje, vejo que alguma coisa do mundo eu já entendia, mas muita coisa eu ainda não entendia. Aos 14 anos, eu não entendia o que fazia ao desenhar. O desenhar era só pelo desenhar. E então fui estudar com a Fayga Ostrower. Cheguei a ela por relações familiares ainda relacionadas à década de 1930. Foi em 1949. Eu não tinha conhecimento do seu engajamento político, nem sabia o que isto significava. Só mais tarde é que fui compreendendo esse seu engajamento. Hoje sei que o que comecei aprendendo sobre

---

art (2004), *Brasil experimental: arte/vida proposições e paradoxos* (2005), *Oiticica in London* (2007), *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira* (2012).

30 David Medalla, artista filipino nascido em 1942 e radicado na Inglaterra, escultor, pintor, criou instalações, trabalhos ligados à *land art*, à arte cinética, à performance, à arte participativa. Fundou a Galeria Sinais, especializada em arte cinética, e editou a revista *Signals* nos anos 1960. Teve papel fundamental na divulgação do trabalho de artistas brasileiros como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Mira Schendel e Sérgio Camargo para o público europeu. No Brasil, uma de suas *Bubble machines*, obras movidas a motor, memória, água e sabão, intitulada *Cloud gates* (1965–2013), pertence ao acervo do Inhotim.

31 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.

arte estava dentro de uma proposta do chamado realismo social. Eu era, como qualquer jovem daquela época, quase uma alienada a respeito de política. Mas, devido às circunstâncias de meus pais serem imigrantes da Polônia vindos nos anos 1920, acompanhávamos preocupados as notícias sobre a Segunda Guerra Mundial. Na minha escola, o Liceu Franco-Brasileiro (Lycée Français), isso já em 1944 e 1945, recebiam e mostravam jornais e notícias da França com imagens de Paris libertada. Então, eu não só tinha noção, mas também bastante medo do momento político fascista que vivíamos no Rio de Janeiro.

No início desse curso de arte, em 1949, eu me indagava o que política tinha a ver com estética. Fui sendo educada pela Fayga para compreender o significado desse campo tanto de ordem estética, formal, quanto ético, e do seu propósito, o seu significado artístico. E havia uma intensa prática, o uso de seus materiais.



Anna Bella Geiger. Detalhe da obra *Menino negro*, 1950. Linogravura. 30 x 22 cm. Foto: acervo da artista

Queria aprender a trabalhar com modelo vivo, o retrato, e diferençar que atitude era a de estar diante do modelo vivo ou de uma natureza-morta. Era o que fazíamos nos primeiros anos, todos os dias, durante quase cinco anos. Fayga dava suas aulas numa casa em Santa Teresa. Ela morava perto de uma favela,

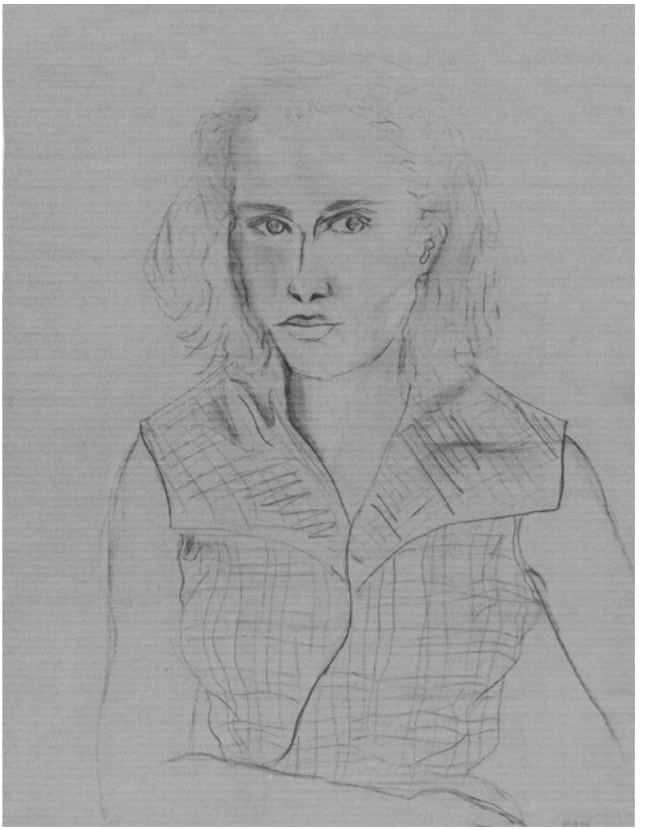
mas as favelas eram muito diferentes das que existem agora. Nós íamos até as favelas desenhar as lavadeiras. Desenhávamos tudo que víamos: menino brincando, mulher trabalhando e também suas casas, seus barracos. Para poder dominar o desenho, o seu projeto, o referencial era diverso quando se tratava da relação com a figura humana. Num discurso ético, a respeito desses indivíduos, entendíamos que não importava a situação ou a condição social da pessoa retratada. Tratava-se de buscar sua dignidade, o respeito por aquela criatura. Era assim que se passava a aula. Eu levava muito a sério o meu trabalho e aprendi muito naquele tempo. Eu gostava muito dos diversos processos de observação, para se desenhar a figura humana. Homem, mulher, criança.

Queria fazer retratos, e fiz alguns autorretratos, mas queria trazer os elementos sociais, essa força do ambiente ao redor. Depois que estudei melhor o realismo social, fui desenvolvendo nos meus trabalhos uma relação entre arte e política que eu não tinha antes. Passei a pesquisar também sobre a Bauhaus, escola que teve uma grande preocupação com o social. Em 1952, já era outro o meu *approach* à figuração, de um certo afastamento das razões "políticas" e me levando aos poucos para o caminho da abstração. Não era simplesmente sair da figuração para a abstração, o caminho era lento e muito difícil, e veio desse aprendizado com a Fayga. Ela também teve os seus *turning points*, tornando-se uma artista com uma linguagem forte e decididamente a favor da arte abstrata (1950–51–52). Fayga se encontrou completamente no abstracionismo informal, apesar de ter compreendido muito bem o concretismo e o neoconcretismo. A arte abstrata informal era o seu caminho de vida. Seu trabalho teve origem no expressionismo alemão, pois ela havia estudado com Axel Leskoschek,[32] um artista austríaco refugiado no Brasil, aqui no Rio de Janeiro, durante a Segunda Guerra Mundial. Leskoschek havia participado do grupo Sezession, em Viena, e tinha sido aluno de Alfred Schrotter e Alfred Cossman, dois pintores e gravuristas austríacos da década de 1920, com uma arte de forte engajamento político. E foi aluno da artista alemã Käthe Kollwitz.[33] E Fayga também estudou aqui, na Fundação Getulio Vargas, com a historiadora e socióloga alemã Hannah Levi Deinhardt. Anos mais tarde, fui estudar com esta última em Nova York, na New School for Social Research, na New York University e no Metropolitan

32 Axel Leskoschek (1889–1976), gravurista, pintor, ilustrador, cenógrafo, nascido em Viena. Fugindo do nazismo, imigrou para o Brasil em 1939. Foi professor da Fundação Getulio Vargas, onde deu aulas de gravura para Fayga Ostrower, Ivan Serpa (1923–1973), Edith Behring (1916–1996), Décio Vieira (1922–1988), entre outros. Ilustrou muitos livros publicados pela Editora José Olympio na década de 1940. Voltou para Viena em 1949, onde viveu até morrer.

33 Käthe Kollwitz (1867–1945), desenhista, gravadora, escultora alemã, uma das mais importantes representantes do expressionismo alemão.

Museum. E assim fui aprendendo a história da arte. Eu era muito calada, caladíssima. E sentia uma grande responsabilidade no que fazia. A minha expressão foi elaborada muito internamente. Creio que o que me trouxe uma maior consciência em perceber e poder elaborar mudanças no meu próprio processo artístico foi e continua sendo resultado dessa minha formação.



Anna Bella Geiger. *Autorretrato*, 1950. Desenho em carvão sobre papel Ingres, 50 x 70 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand/ Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro. Foto: acervo da artista

MOACIR CHAVES: Quero fazer uma pergunta para a Juliana que está ligada a um episódio que aconteceu numa oficina no Teatro Sérgio Porto, no Rio, no começo da década de 1990. Nela, Ariane Mnouchkine reclamou muito, num dos primeiros dias, do excesso de mímica no trabalho dos atores franceses. Porque haveria entre eles demasiado formalismo, inclusive nas improvisações. Mas, num outro dia, ela disse que, no Brasil, sentia saudade dos atores franceses e daquele formalismo. Porque não havia nada disso nos atores brasileiros.

E ela percebia que aquilo fazia falta. Eu queria que, talvez a partir desse mote, você falasse um pouquinho sobre as diferenças que percebe entre os atores franceses, ou formados na França, e os nossos atores do Brasil. E comentasse a diferença de formação e o que resulta disso no dia a dia do trabalho.

JULIANA CARNEIRO DA CUNHA: Eu me lembro de Ariane ter reclamado de uma falta de conhecimento da técnica da mímica, em geral, entre os atores brasileiros. Lá na França os atores têm um conhecimento maior de técnicas de mímica.

MOACIR CHAVES: Ariane disse que, na França, sempre que começava uma improvisação, o ator mostrava os conhecimentos de mímica e o controle que tinha sobre o corpo. Mas reclamava que aquilo era simplesmente uma ilustração. Ela começou falando do excessivo conhecimento de mímica entre atores franceses. E uns dias depois, no decorrer da oficina, passou a sentir falta da mímica, mesmo excessiva.

JULIANA CARNEIRO DA CUNHA: Isso é bem típico da Ariane. Ela está sempre tentando instigar os atores, de alguma forma. Há um vídeo sobre o trabalho do Théâtre du Soleil, que se chama *Au Soleil, même la nuit*, ou seja, *O Théâtre du Soleil mesmo durante a noite*. Porque nós trabalhamos tanto que não temos hora, trabalhamos também à noite. É um jogo de palavras, *Ao sol durante a noite*. O vídeo mostra todo o percurso de ensaios que tivemos desde o primeiro encontro até a estreia da montagem de *Tartufo,* do Molière. Conta realmente o desenvolvimento de quatro meses e meio de ensaios, desde o primeiro encontro até a estreia. E nele há um momento em que Ariane está sentada na arquibancada enquanto os atores ensaiam. E ela faz uma crítica ao modo de atuar dos atores de um jeito muito instigante. É uma crítica a essa maneira de atuar dos atores franceses, que eu, com toda a sinceridade, não sou capaz de reproduzir aqui nem de dizer como ela seria capaz de formular uma solução para isso. O que posso dizer é que, na época em que fui para lá, comecei do zero, da semente. Eu saí daqui de navio. E durante a viagem tive tempo para repensar o meu ofício. Cheguei primeiro a Lisboa e depois fui por terra até Paris. O tempo da viagem serviu para repassar a vida e essas experiências que vamos adquirindo. Eu saí daqui porque senti vontade e necessidade de ter uma formação mais exigente.

Também venho de uma formação de dança, e minha professora, Maria Duschenes,[34] fugiu da Europa para o Brasil nos anos 1940. Ela era húngara e o marido, Herbert Duschenes, era alemão. Os dois se encontraram aqui no Brasil, ambos

34 Maria Duschenes (1922–2014), coreógrafa húngara e professora de dança, radicada no Brasil desde 1940, que teve papel crucial na afirmação da dança moderna no Brasil e na difusão dos princípios de Emile Jacques Dalcroze e Rudolf Laban, o último seu professor na Dartington Hall School, na Inglaterra. Entre seus trabalhos, destacam-se as seguintes coreografias: *O sacro e o profano: muitas são as faces do homem* (1965), *Mixed media* (1971), *Espetáculo cinético* (1973), *Dança coral em comemoração do centenário de Rudolf Laban* (1979), *Magitex* (1978), apresentada na I Bienal Latino-Americana, com a participação de Denilto Gomes, Juliana Carneiro da Cunha e J. C. Violla como bailarinos.

fugindo da Segunda Guerra Mundial. Ele era arquiteto e professor de história da arte. Ela era bailarina e professora de dança. Tive aulas com Maria dos 7 aos 17 anos. Aos 18 anos, consegui uma bolsa de estudos para a Alemanha e fui ser aluna de Kurt Jooss, um coreógrafo e bailarino que era um grande nome do expressionismo alemão na dança. Jooss havia trabalhado com o famoso coreógrafo húngaro Rudolf von Laban, um dos pioneiros da dança moderna. Jooss e Laban trabalharam juntos na Inglaterra, durante a época do nazismo, e desenvolveram um método de trabalho que unia as propostas de ambos. Então, minha formação também vem desse expressionismo, dessa necessidade de expressar, de contar histórias e emoções pelos movimentos. Eu não conhecia o termo expressionismo quando era pequena; eu dizia que gostava de contar histórias e de me expressar pelo movimento. Naquela época, ainda não existia essa ideia da expressão corporal. Eu tinha um prazer enorme com a dança, tinha prazer em me levantar e passar o dia inteiro praticando. Tinha prazer em ter aulas, em ensaiar.

Em 1970, fui para Bruxelas disputar uma vaga na primeira turma da Mudra, a escola criada por Maurice Béjart.[35] E ganhei uma vaga. Béjart era bailarino, coreógrafo e encenador. Tive então a grande oportunidade de participar da formação de uma escola. Béjart sonhava em criar um centro de formação do intérprete do teatro total. Tinha dança, balé, teatro, música, mímica… tudo! A escola se chamava Mudra. Era um nome pequeno, uma palavra que quer dizer gesto, na língua sânscrita. Uma escola do gesto, Mudra. Era simples. Mas o projeto era imenso. Aquela era a escola da formação do teatro total. Evidentemente se tinha a possibilidade de começar pela dança, já que Béjart era um grande coreógrafo. E depois tinha o teatro, porque ele estava tentando justamente encontrar um modo de trabalhar com teatro. E tinha também a percussão, a música, o canto, a mímica e tudo mais. Então tive essa formação total. Não tive formação específica de mímica, tive uma mistura de todas essas linguagens, orientada por Béjart.

Quando comecei a trabalhar no Théâtre du Soleil, em 1990, tinha essa formação da escola do Béjart. E foi para mim realmente fascinante ver atores e atrizes, que, sozinhos, nos faziam ver sete, dez, doze pessoas, nos faziam ver situações dramáticas, e isso sem dizer uma única palavra. Vemos a cena e só quando ela

---

35 Maurice Béjart (Maurice-Jean Berger, 1927–2007), bailarino e coreógrafo francês. Formado em filosofia, costumava dizer, evocando Nietzsche, que o balé era "uma gaia ciência". Fundou em 1953, ao lado de Jean Laurent, Les Ballets de l'Etoile, mais tarde chamado de Ballet-Théâtre de Paris. Convidado a trabalhar em Bruxelas, fundou o Balé do Século XX, transformado, em 1987, no Béjart Ballet Lausanne. Béjart se dedicou também ao ensino, criando duas escolas: Mudra (1970–1988), em Bruxelas, e a École-Atelier Rudra, criada em Lausanne, em 1992, e ligada ao trabalho com um grupo de infraestrutura menor, mas voltado, como o Balé do Século XX, para a pesquisa de formas novas na dança. Entre as coreografias assinadas por Béjart, destacam-se *Symphonie pour un homme seul* (1955), *Le sacre du printemps* (1959), *Boléro* (1960), *Missa do tempo presente* (1967), *Eros Thanatos* (1980), *Souvenir de Léningrad* (1987), *Ciao, Federico* (2003), *Zaratustra* (2006).

acaba é que percebemos que o ator estava sozinho no palco. Porque um ator sozinho pode nos fazer ver outros personagens, que pareciam invisíveis. E se vê tudo que o ator quer nos fazer ver, porque ele tem uma capacidade técnica incrível. Ele tem a capacidade de nos fazer ver pelos gestos. O ator nos faz ver porque ele também vê personagens ao seu redor e contracena com eles. A visão é essencial. Mas o ator desenvolve essa capacidade de narrar uma situação dramática com o corpo, de contar uma história com o corpo, com gestos, com sons, com ruídos. Os sons podem nos fazer ver a água caindo ou jorrando. Mas, para conseguir isso, o ator tem que ser conciso. O gesto é desenhado. Existe uma potência no gesto conciso. Por isso, ele é desenhado, preciso.

Num dos *workshops* que a Ariane Mnouchkine deu aqui no Rio, ela pediu aos atores que cada um desenhasse uma pessoa dormindo. No método de trabalho da Ariane, tudo é baseado na improvisação. No começo, você não consegue ficar em cena mais do que dois ou quatro minutos. A exigência é imensa. Para aguentar um minuto no palco, você precisa atingir certo nível de teatralidade. O palco está vazio, as luzes da ribalta se acendem. Ela sempre diz: "Isso não é exercício, não é oficina, não é ensaio; isso aqui é teatro". E é teatro aqui e agora. Não tem como ficar elucubrando, planejando, debatendo como resolver isso ou aquilo. Não há tempo para elaborar como eu vou resolver uma cena. É teatro aqui e agora, no presente, imediatamente.

Os atores entram no palco e estão fazendo teatro. Um teatro que tem as suas leis, as suas convenções de cena. E quando estamos começando, e não conhecemos nada daquilo, a pessoa se sente perdida. É um sentimento de desamparo, uma tristeza enorme, misturada com uma raiva danada, com uma vontade de se matar, de matar o mundo, é desesperador, chora-se à beça. Porque você não conhece nada, você nunca fez, você nunca viu as máscaras. Eu nunca tinha visto, a não ser em livros, as máscaras da *commedia dell'arte*, as máscaras de Bali, as máscaras que são o esteio da formação da Ariane. Ela veio do teatro popular, e isso é essencial. Ela veio de um teatro popular que é um teatro político, é um teatro social, é um teatro participante, é um teatro ouvinte, é um teatro total. Então ela tem muita exigência. Se eu tivesse que usar uma única palavra para definir o método de trabalho de Ariane, eu escolheria a palavra exigência.

E começamos com a exigência do silêncio. Para fazer todas as coisas incríveis, malucas, doidas, absurdas que fazemos, é preciso passar pelo silêncio. É preciso passar por ele ao deixar de falar; e é preciso passar também pelo silêncio mental. O silêncio dentro da cabeça da gente é que é o mais difícil. Encontrar uma quietude interior. Fazer silenciar o ego que todo artista tem. O ego atrapalha, o ego não pode ficar na frente do ator, nem do lado, é preciso que o ego vá embora, desapareça de cena. Por isso, é preciso buscar esse silêncio interior, que começa pela base do trabalho do ator, o improviso.

Quando cheguei ao Théâtre du Soleil, eu não tinha essa formação. Fui conquistando essa formação aos poucos. O método da Ariane é muito pedagógico. Ela tem um teatro-escola. Fora do Théâtre du Soleil, Ariane dá oficinas esporadicamente. Quando estamos trabalhando, quando estamos ensaiando uma peça, todo ensaio é uma oficina, e essa oficina dura quatro, cinco, nove meses… A gente aprende todos os dias. Não importa se são 28 atores ou se são 40 atores. É trabalho duro. E temos o público. Quando a gente está trabalhando, há sempre público. É teatro todo o tempo. A gente entra em cena e já está recebendo o olhar do público, já está ouvindo os sons da plateia, e o ator ao seu lado está contando uma história com os gestos e você responde, você também conta uma história e tudo acontece ao mesmo tempo.

Acho que, para mim, foi maravilhosa essa possibilidade de ter uma escola permanente, gratuita, em que você faz aula das sete da manhã até as oito da noite, sem precisar ficar tomando ônibus e se descabelando, de cá para lá, para pegar uma aula aqui, outra aula ali… Você tem a possibilidade de ter uma escola de formação permanente. Sei que aqui no Brasil temos uma escola de circo que é permanente. Acho essencial algo de base para formar as pessoas... Para ser ator é preciso ter uma arte da exigência; e ter a arte como exigência, como base de construção de um vocabulário de cena, um vocabulário para a pessoa poder se expressar. E a base da palavra, do movimento, da presença em cena e da exigência da arte é o silêncio.

FERNANDA PEQUENO: Queria pedir que a Anna Bella comentasse um pouco a ideia de passagem no trabalho dela. Há muitas imagens de passagens: a figura da ponte, o rolo, as molas… Enfim, queria que você falasse um pouco, Anna Bella, sobre como pensar o movimento, a transição, a mudança, a passagem, tanto nas obras, nos trabalhos em si, quanto entre fases, ou entre uma série e outra.

ANNA BELLA GEIGER: A ideia de passagem está presente no meu trabalho quase desde a sua origem, desde os anos 1960. Foi quando também comecei a me interessar por antropologia. Cheguei até a pensar em fazer o curso de antropologia. E lia obsessivamente toda a obra de Mircea Eliade. Na verdade, ele não se considerava um antropólogo, mas sim um historiador das religiões. Essa leitura de Mircea Eliade e de Jung, especialmente sobre arquétipos, iniciações, etc., mudou muito o meu processo de criação. Isto aconteceu quando eu ainda fazia um trabalho considerado visceral. Foi o crítico Mário Pedrosa[36] que em 1968 denominou essa série de trabalhos de fase visceral.

---

36 Mário Pedrosa (1900–1981), crítico, jornalista, professor e militante de esquerda, um dos mais importantes críticos de arte brasileiros modernos, defensor da arte abstrata, e fundamental para os desdobramentos do movimento neoconcreto, nos anos 1950, e para a compreensão da nova objetividade, nos anos 1960.

Com a leitura de Eliade, surgiu uma outra percepção quanto ao próprio significado do meu trabalho e de mim mesma. E isto aconteceu num momento em que eu vinha atravessando mais uma imensa crise em relação ao próprio fazer da arte. Eu não via uma saída, nada mais fazia sentido, arte não fazia mais sentido, pegar um papel para desenhar não fazia sentido, pensar em mais um objeto, muito menos.

Na verdade, essas crises podem incluir também questões de ordem pessoal, mas, se formos observar melhor, dentro de um contexto maior da arte, aquele momento e também aqui, no Rio, no Brasil, teve tudo a ver com a profunda crise do suporte que já começara a acontecer na obra de alguns artistas americanos, ingleses, franceses, alemães e daqui também. E, mesmo sem contato maior com eles, e por motivos diversos, a crise de suporte já chegara aqui, nas indagações de alguns de nós, artistas brasileiros. Entre outras coisas, numa crítica feroz à ideologia do mercado vigente como tal. E para mim, essa compreensão do arquetípico, ao sair do tempo histórico (da arte) e ir enveredando pelo mito, me levou a entender ainda mais essa crise. Então, de um certo momento em diante, passei a me concentrar, no meu trabalho, apenas nos elementos que mais me emocionavam, digamos, espiritualmente. Um deles fora sempre sobre o que pode significar passagem, travessia.

Sempre me interessei por cinema, pelos diversos componentes de um filme. Em 1971, na Cinemateca do MAM, decidimos dar um curso juntos, o Cosme Alves Netto[37] e também o Avellar. Um curso de análise crítica sobre alguns filmes da Cinemateca e uma breve narrativa sobre a história do cinema. Para isso, precisei assistir a vários filmes, como os dos expressionistas alemães, anos 1920–30, além de outros clássicos, e até do Flash Gordon. Fiquei fascinada pela cena em que ele tem que atravessar uma estreita barreira de grades. Claro que para mim se tratava também do simbólico de uma "passagem", como num ritual de iniciação.

Mas aquele tempo era também de reflexão, em que precisava repensar o meu trabalho de arte. Eu iniciava alguma gravura, chegava até certo ponto e não conseguia mais continuar. Isso acontecia com a gravura, com o desenho… Numa total desistência daquilo que significasse arte... E artista se cobra muito. Não há cobrança externa que seja mais forte do que isso; a sua cobrança é toda

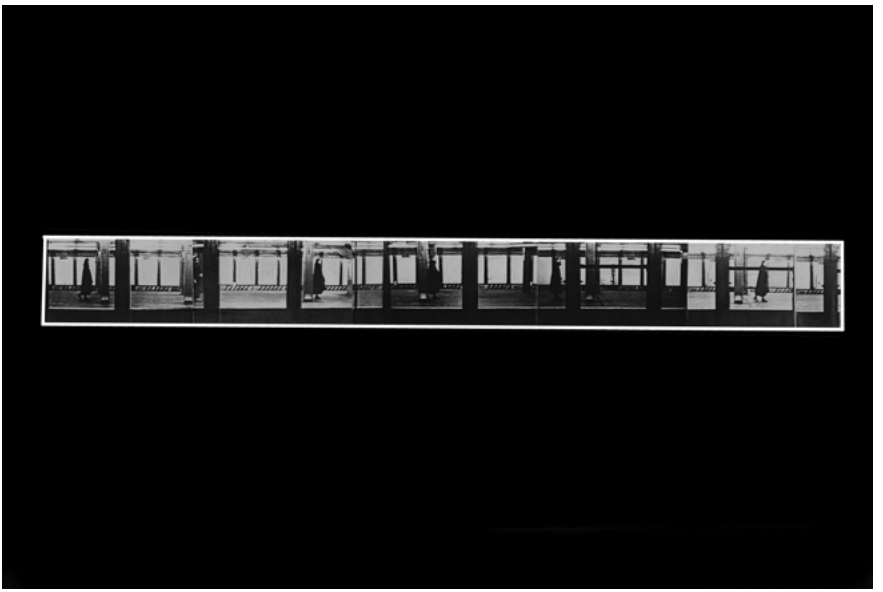
37 Cosme Alves Netto (1937–1996), amazonense, formado em comunicação social na PUC-Rio e em filosofia na UFRJ, estudioso de cinema que, por décadas, dirigiu a Cinemateca do MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro). Ali, graças à sua atuação, criou-se um espaço de resistência cultural durante a ditadura militar brasileira. Foi um dos responsáveis pela implantação de políticas de recuperação e conservação de filmes no Brasil, dirigiu o Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana de Estudantes de 1959 a 1962, fundou o Grupo de Estudos Cinematográficos do Amazonas, o GEC, e foi também programador do Cinema Paissandu.

internalizada. O trabalho depende do artista, do seu desejo de trabalhar. O artista pode parar a qualquer momento. Mas eu também podia ser meio formiguinha... E, à medida que fui entrando por aquelas leituras sobre os significados simbólicos dos arquétipos, isso foi como que "me povoando". Esse meu repensar forjou o próprio caminho, como se fosse mais uma passagem. Era o primeiro semestre de 1972 e dei um curso no MAM-RJ em que desenvolvi uma ação experimental, sobre o significado do centro, como algo que nos levaria a uma outra percepção do seu significado, partindo daquele ponto, de qualquer ponto de onde se partisse, etc.

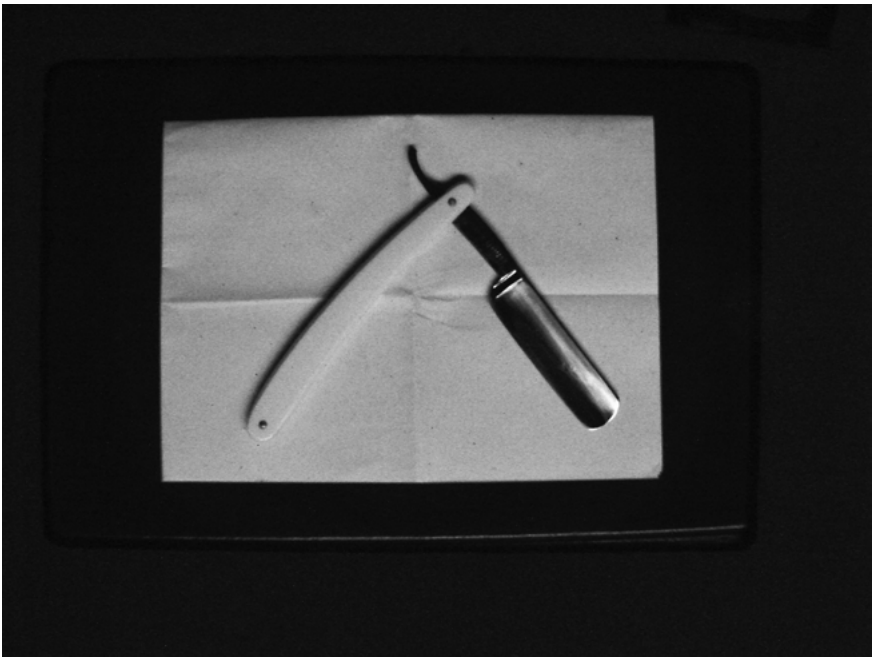
Meu modo de trabalhar não se direciona mais assim. Há passagens e passagens, e outras tantas também são as travessias. E acabo me "inspirando" de outros modos e formas. Até, por exemplo, em alguma aula na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Se os alunos vêm ali para estudar arte, e alguns querem verdadeiramente compreender o que significa a história da arte, eu inicio uma conversa por qualquer assunto. E posso pedir que me expliquem o que quer dizer a palavra "centro" ou o significado de "passagem", e por aí vai...

Ainda sobre o significado do termo passagem, gosto de usar uma certa banalidade da imagem fotográfica. E fotografia é o que mais me tem servido até agora para falar de "passagem". Por exemplo, num trabalho de 1975, atravesso uma estação de metrô de Nova York, numa espécie de performance, ou melhor, de uma ação. Montei aquelas fotos em uma só sequência, juntei o que ocorrera nos diversos momentos das fotos tiradas pela fotógrafa nova-iorquina Paula Gerson. Surgem na sequência certos momentos acidentais, como, por exemplo, quando passam por mim algumas pessoas. Ali, na montagem, acentuei, repeti imagens em que aparece a estrutura de ferro da estação. Toda a sequência é de uma série de passagens. Há um momento em que, ao caminhar, passo por essas estruturas e a minha cabeça passa acima dessas estruturas de ferro. É como se eu estivesse sendo degolada, a minha cabeça parece separada do resto do corpo. E continuo andando, quando, num último momento, o trem e o seu último vagão passam correndo, fazendo tudo desaparecer atrás deles. Realiza-se a "passagem".

Em 1974, comecei a usar o vídeo como meio e em quase todos vejo a questão da travessia. Nos vídeos *Passagens n. 1* e *2* (1974), atravesso três cenas diversas, ao subir aquelas escadas, onde "procuro usar" minhas últimas forças, para aquela "travessia". Estava em mais um daqueles momentos de crise... Mas ao mesmo tempo, tinha um sentimento profundo de que estava acontecendo mais uma transformação na própria natureza do meu trabalho. Porém, havia também uma percepção de impasse fora do meu próprio trabalho. Tinha tudo a ver com aquele momento que aqui vivíamos.



Anna Bella Geiger. *Passagens*, 1975, da série *Situações limite*. Sequência fotográfica (fotografia Paula Gerson). Foto: acervo da artista



Anna Bella Geiger. *Nearer*, 1975. Série de 11 fotografias em PB.18 x 24 cm cada (fotos de Davi Geiger). Foto: acervo da artista

Em 1975, na mostra do MAM, apresentei uma sequência de mais de vinte imagens de uma navalha. O título era *Nearer*. Uma navalha se encontra aberta e fotografada. Vista de longe, as duas partes parecem ponteiros de um relógio, mas, à medida que vão se aproximando, e ao chegar bem perto, aparece só parte da lâmina, o fio como "passagem". À medida que a lâmina vai se aproximando, você sente a iminência do perigo, do que pode significar essa passagem. Coisas assim me ocorriam. Ao mesmo tempo, precisava manter uma consciência, estar viva e consciente do momento.

HILDA PARETO MACIEL: Como tenho formação em letras, literatura e tradução, os títulos das suas obras, Anna Bella, me despertam muito interesse. Certos títulos são em inglês; outros são difíceis de traduzir… Por exemplo: "Sobre nada e sobre nadar". Como traduzir para o inglês? Você decidiu que "sobre nadar" não poderia ser traduzido por "*on swimming*". Então ficou *On nadar*, mistura de inglês e português… Isso me fez pensar o seguinte: o seu processo criativo se inicia verbalmente, imaginando uma coisa, um título, um tema? Ou o seu processo criativo começa pela visualização do trabalho e depois vem o título?

ANNA BELLA GEIGER: Vou dar dois exemplos. Em 1985, eu estava trabalhando muito com pintura. Havia "retomado" a pintura em 1978 e num uso pictórico meio irônico, que era para dizer que pintura não me interessava mesmo. Porém, já no começo da década de 1980, fui redescobrindo certas questões na pintura que me fariam repensar o meu processo. Então, em 1985, realizo uma exposição de pinturas na Galeria Saramenha, no Rio. Eram pinturas que estavam há mais de três anos na minha cabeça. E me veio um título geral para toda a exposição: "Última Thule".[38] Eu não sabia direito o porquê ou de onde vinham aquelas palavras. Devia ter lido em algum lugar "última Thule"… Um ano antes dessa exposição, quando já estava trabalhando nela, falei para mim mesma, de repente: *ultima Thule*! Fui pesquisar. O que me interessava era entender por que me vieram essas palavras em latim. *Thule*! Então me lembrei de que os romanos usavam esse termo nas suas conquistas, quando queriam dizer que um território ficava lá no raio que o parta ou onde o gato perdeu suas botas. Lá era a "última Thule"... Não posso dizer que tenho tanta familiaridade com o latim, não tenho. Mas de vez em quando me surgem algumas palavras em latim. Ou me vêm frases inteiras, acho que porque estudei essa língua e sua literatura desde adolescente, e depois por mais quatro anos na faculdade.

E essas palavras me vieram depois de ter feito uma longa viagem, junto com o Pedro, até a Suécia. Pegamos um trem na Alemanha em direção à Suécia. E, de

38 Thule, do latim "Thūlē", era uma ilha situada no extremo norte da Europa, na Antiguidade; a expressão *ultima Thule*, na geografia medieval, denota qualquer lugar distante, localizado além das "bordas do mundo conhecido".

repente, quando estávamos chegando naquelas paisagens, lugares estranhos, o trem entrava num enorme barco! Vocês já ouviram falar dessa viagem? Aí você entra naquele navio e o navio vai para o mar de lá, que parece estar sempre envolto em brumas. Aí eu me lembrei: Nossa Senhora, foi aqui que aconteceu a história do Hamlet! Estamos aqui, no meio dessa bruma. Não é mentira! Isso aqui é bruma pura… Dinamarca, Noruega, Suécia... Imagina um navio que entra num *fog* danado… Era lá a "última Thule". Não sei se os romanos chegaram até lá… Não sei se conseguiram. Não se vê nada direito. Então, no meu mapa imaginário, aquilo era a *ultima Thule*…



Anna Bella Geiger. *Pier & ocean com formas em suspensão e saturadas*, 1987. Óleo e acrílica sobre tela. 130 x 160 cm. Foto: acervo da artista

Thule é o *voile*, tecido semitransparente, tule em português. E para a minha exposição, a Thule começara exatamente naquela bruma, *fog*... Nessa exposição, intitulada "Última Thule", na galeria Saramenha (Rio de Janeiro, 1985), eu nomeei uma série de telas recentes de *Pier and ocean*, *Cais e oceano*.[39] É dentro de uma mesma perspectiva, a visão do cais, construção que organiza, e a do oceano, o caos. Essa foi a minha matéria como pintura, eu estava dentro da pintura, não mais observando-a, mas mergulhando de cabeça, assumindo toda aquela matéria pintada como caos, chamando-os de oceano e de píer, o cais com uma certa

39 Em 1915, Mondrian denominou uma série de suas pinturas de *Pier & ocean*.

instabilidade. E o "local da ação" parecia ir se dispersando. Enquanto estava pintando as telas, de vez em quando, me vinha à memória o local da ação…

Mas, respondendo à sua pergunta, Nadar é o sobrenome fictício do fotógrafo francês Nadar. Eu baseio aquele trabalho numa foto que foi tirada por ele. Então é Sobre Nadar, On Nadar, e é uma das únicas fotos que ele fez dos esgotos e catacumbas subterrâneos durante a construção do metrô de Paris. Por isso mesmo, é um ato de sobrenadar.

Fernando Cocchiarale[40] e Wilson Coutinho escreveram um belo texto[41] sobre essas pinturas que fiz em tela e nos *Macios*. Eles comentam, entre outras coisas, que o local da ação é o lugar do tempo do nosso sistema de arte. Tem a ver com o momento político e tem a ver com o próprio campo da arte… O local da ação pode ser tudo isso. Na década de 1980, ainda se falava pouco dessa dicotomia local-global. É claro que os economistas tratavam disso, mas foi mais tarde que isso teve impacto na minha obra. Naquela época, eu "tratava" mais de territorialidade e pensava em algo em comum com a *Waste land*, de T. S. Eliot.[42]

A Juliana Carneiro da Cunha disse aqui que o Brasil para ela é uma experiência de colo. Eu também aqui me localizo e só aterrizo quando estou no Brasil, no Rio de Janeiro, mas acho que às vezes qualquer um de nós também se sente estrangeiro, até dentro da nossa casa, mesmo no ambiente mais doméstico, e isso de vez em quando também ocorre em nossa relação com o próprio país, estado, cidade, rua. Então, o local da ação também tem a ver com o meu próprio movimento de localização de mim mesma. Esse é um título que eu ainda não abandonei: "O local da ação".

Então acho que esses dois exemplos – "Última Thule" e "O local da ação" – dão também uma ideia de por que ter gostado de usar a palavra *Ort* em alemão, *Ort*, lugar, *Ort*, o horto. Gosto dessa palavra que denomina um lugar, um jardim, e que vem de *hortus*, em latim. Para mim, a palavra *Ort* é tão doméstica que logo me veio, na ocasião, uma imagem de algum cantinho no Jardim Botânico. Ela é muito importante para mim.

---

40 Fernando Cocchiarale, crítico de arte, nascido em 1951, curador e professor de filosofia da arte do Departamento de Filosofia da PUC-Rio e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Coautor, com Anna Bella Geiger, do livro *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50* (1987), e autor, entre outros ensaios, de *Quem tem medo da arte contemporânea?* (2006).

41 Publicado no catálogo da mostra individual na Galeria de Arte São Paulo, 1987.

42 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 moderna 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).

Meus trabalhos, até 1964, eram todos sem título. Eram trabalhos abstratos, e por isso não tinham título. Não precisava. A gente pensava assim. Você lê a lista dos trabalhos da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, realizada em fevereiro de 1953, no saguão do Hotel Quitandinha, e é de rolar de rir… Lygia Clark,[43] a Pape, eu mesma, ninguém dava título às suas obras. Na relação da exposição todas as obras são – *Sem título*. Só muito tempo depois voltou essa necessidade de batismo dos nomes, os títulos…

VIVIANE MATESCO: Anna Bella, uma vez conversamos sobre a angústia do artista e, sobretudo, a angústia do artista quando faz alguma coisa muito boa, querendo saber o que vai fazer depois daquilo. Você é uma artista que começou na década de 1950 com gravura informal; nos anos 60 passou pela figuração, no final dos anos 60 você era uma artista consagrada. Enfrentou os anos 70 com uma linguagem totalmente experimental, nova, e ali houve realmente um *turning point* na sua trajetória. Depois, veio a pintura nos anos 80, o trabalho com objetos nos anos 90, tudo muito marcado pela busca de uma linguagem nova, de um contato com gente jovem, o que pude presenciar nos últimos anos. A minha pergunta é exatamente sobre essa angústia, essa inquietude que fez o seu trabalho mudar tanto. O que move o seu trabalho e faz você sempre buscar algo novo?

ANNA BELLA GEIGER: Houve mudanças no meu trabalho, concordo, mas não sinto que mudei para buscar algo novo ou coisa assim. Talvez a maior mudança no meu trabalho tenha acontecido no período visceral. Sempre enfrentei essa coisa inóspita de ser artista e mulher. O negócio é sério mesmo, você tem que levar o seu trabalho a sério, ainda mais porque, como artista, você corre o risco de se repetir, de se copiar!... É mais fácil ficar com esse vício ainda jovem, e aí para o resto da vida. Você se assusta muito, pois a angústia no processo de trabalho existe mesmo e não vai embora rápido, perdura ao longo de quase todo o processo de trabalho. Mas, felizmente, esse é um processo para a nossa própria transformação.

Então, o meu enfrentamento foi sempre contra o academicismo, o reacionarismo, o fascismo na arte de qualquer época, e isso tem sido assim comigo desde o início. Procuro sempre ser verdadeira nas minhas questões estéticas e éticas, e aposto profundamente no poder de só validar essas questões através do seu resultado – da obra. Sempre tive uma grande exigência, que sempre foi e é a de

43 Lygia Clark (1920–1988), artista mineira, figura de frente do movimento neoconcreto, a primeira a passar da pintura à experiência com objetos tridimensionais, de que é exemplar a série *Bichos*, de 1960, construções metálicas que se articulam por meio de dobradiças e requerem a participação do espectador nessas rearticulações. Em seguida, se dedicaria à exploração sensorial, como em *A casa é o corpo*, de 1968. Viveu em Paris entre 1970 e 1976, quando lecionou na Faculté d'Arts Plastiques St. Charles, e seu trabalho passou da produção de objetos estéticos para as experiências corporais e relacionais com materiais diversos e um conjunto de participantes. Voltando ao Brasil em 1976, seu trabalho se concentraria nas experiências sensoriais e nas possibilidades terapêuticas dos objetos relacionais.

contar com minha própria experiência, não com a dos outros. O que me interessa vai surgir no seu resultado, no que resulta e pode perdurar o maior tempo possível. Ainda mais ao me lembrar que, não por acaso, vivo nessa condição de artista há 55 anos.

Desde que iniciei a minha obra, nos anos 50, a modernidade era muito combatida por aqueles que naquela época ainda defendiam o pleno academicismo belasartiano. Eu me lembro que, quando tinha oito anos, minha irmã gostava de me levar para ver exposições, como, uma vez, a do pintor Oswaldo Teixeira. Eu já dizia: "Que horror!" e não sabia por quê. O público brasileiro considerava que artistas eram aqueles acadêmicos. Mas eu já tinha horror àquilo. Sempre tive. Também nunca fiquei à espera de que alguém viesse me dizer se gostou ou não do meu trabalho. E, por exemplo, nos anos 60 quando meu trabalho já se tornara bastante considerado dentro do abstracionismo, abri mão disso. Aliás, anteriormente, a própria passagem do figurativo para a abstração foi uma árdua conquista própria. Ainda era tão desconhecida essa busca por uma verdadeira autonomia da forma, do espaço, que me levou a tomar caminhos não só pessoais, mas conceitualmente experimentais, sem "ismos".

Eu já compreendia, nos anos 50, que se quisesse "poderia" também ter ido para uma arte abstrata de tendência construtiva geométrica. Se não fui, e eu na época tinha uma influência maior da Fayga, dos seus princípios abstracionistas, foi porque também acreditava ter encontrado um terreno ainda mais profundo, apesar de sua difícil caminhada. De um lado, a arte abstrata informal sofreu aqui no Brasil, no Rio de Janeiro, um ataque feroz por parte dos críticos defensores do concretismo, entre eles o crítico Ferreira Gullar,[44] que escreveu um artigo contra o tachismo, um artigo, a meu ver, de má-fé. E ele sabia disso, se arrependeu 50 anos depois! Porque não houve tachismo no Brasil. Apenas o pintor Bandeira, que vivia em Paris e era um bom pintor. Do Nordeste, não vivera no ambiente do Rio de Janeiro. E se lembramos que quem criou o tachismo foi Alfred Wols,[45] uma figura interessantíssima, sabemos que ele também remou contra a maré em Paris, França. Minhas atitudes e crenças também remavam contra a maré.

Creio que não houve época ou período que fosse mais angustiante para o meu trabalho. Eu não sei medir bem essas coisas, mas sempre tem a ver com a nossa

---

44 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.

45 Wols era o pseudônimo de Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913–1951), pintor e fotógrafo alemão, radicado na França, um dos representantes fundamentais da abstração lírica e do tachismo.

inquietude, tem a ver com o temperamento de cada um de nós. Às vezes posso ser meio preguiçosa, o que dá ideia de que, por isso, não sou inquieta. Eu me lembro que todos tinham muita preguiça naqueles anos 50. Não sei se era por depressão, mas tinha a ver com aquele enfrentamento. Nós aqui estávamos muito isolados, isolados em relação ao que estava ocorrendo em outras partes do mundo. E ninguém sabia tampouco sobre nós aqui. Quando fui morar em Nova York, em 1953, procurei ver o que alguns dos artistas abstratos de lá estavam fazendo. Mas eu era muito calada, muito tímida. Fui ver alguns trabalhos que eles apresentavam numa pequena galeria. Fui ver o trabalho de Jackson Pollock,[46] e acabei também me surpreendendo ao perceber que lá mesmo eles ainda não tinham conseguido tanto espaço. Morei em Nova York entre 1953 e 1955 e acho que aqueles artistas não estavam ainda nas coleções de museus. Nem no Museu de Arte Moderna de Nova York, acho. Estavam nos seus ateliês ou no máximo em alguma galeria. Ouvia-se falar deles. Eu era bem bobona, pensando que fosse chegar lá e ver todos aqueles nomes da Escola de Nova York no Museu de Arte Moderna. E eles ainda não estavam lá. Então fui procurar nas galerias a obra daqueles artistas: Jackson Pollock, Mark Rothko,[47] Robert Motherwell.[48] Não era de um abstracionismo tão lírico. Motherwell, para mim, era um dos mais interessantes. Não os encontrei pessoalmente.

Na década de 1960, houve a minha ida a Cuba. Comecei nas artes muito cedo. Nunca fiz uma arte "conformada" ou de clichê da época. Acho que, pelo contrário, meu trabalho tomou outras formas, algumas "novas", em situações,

---

46 Jackson Pollock (1912–1956), pintor norte-americano, uma das figuras fundamentais do expressionismo abstrato, cujo trabalho se caracterizou pelo uso do *dripping* (técnica na qual respingava a tinta sobre telas imensas, fazendo os pingos escorrerem e se entrelaçarem sobre a superfície) e pela *action painting* (com a tela no chão, o artista se colocava diretamente dentro do quadro, caminhando sobre ele e à sua volta). Desse modo, Pollock transformou o próprio corpo em instrumento físico da pintura, convertendo-a em ato performático.

47 Mark Rothko (Marcus Yakovlevich Rothkowitz, 1903–1970), pintor de origem letã e judaica, naturalizado americano, e voltado também para a reflexão sobre a arte, cuja verdadeira fonte, segundo ele, seria "a experiência trágica". Teve trajetória singular no que se convencionou chamar de Escola de Nova York, grupo que, a partir de meados dos anos 1940 até fins dos anos 1950, viria a afirmar a presença norte-americana no contexto artístico mundial. Influenciado pelo estudo da obra de Henri Matisse, pelo expressionismo abstrato e pelo surrealismo, descartaria, porém, o expressionismo da *action painting* e desenvolveria uma forma própria, mais meditativa, de compreender a pintura, no âmbito do que o crítico Clement Greenberg definiu como *color field painting* (pintura dos campos cromáticos).

48 Robert Motherwell (1915–1991), pintor, gravurista, professor e editor norte-americano, que costumava definir a pintura como uma luta, um estado de ansiedade, que se veriam registrados obliquamente nas tensões internas dos trabalhos, cada um deles, a seu ver, sempre mera aproximação do que se desejaria. Daí a sua obra se organizar em séries (que se estendem por vezes ao longo de décadas), como *Open*, *Elegy to the Spanish Republic*, *Drunk with Turpentine*.

digamos, de alguma urgência criativa premente, quando absolutamente necessárias. Nesse processo de criação, sempre fui e sou uma inconformada. E houve, como lhes contei, momentos de impasse, em que o trabalho se esgotou para mim. Depois, fui verificando que esse tipo de esgotamento era e é resultante de um contexto maior, histórico.

Nos anos 1960, conheci o trabalho de Joseph Beuys.[49] Eu o conheci pessoalmente em Nova York, em 1975, e realizamos naquele ano uma longa conversa no vídeo. Era um homem muito bonito e conversador. Conhecer o seu trabalho e conversar com ele foi importante para mim, porque ele pensava a arte como um "campo antropológico", que era o que também me interessava... Se entre a fase visceral e o seu esgotamento entrei numa crise profunda, se as minhas primeiras gravuras nos anos 50 e meados de 60 eram abstratas, e assumi contar aqui certas coisas como o fato da minha mão esquerda me obrigar a fazer traços que eu não "conseguia" dominar inteiramente, e de como depois disso passei a cortar a própria chapa da gravura, e etc., o que você quis realmente saber com a sua pergunta?

O crítico Mário Pedrosa escreveu sobre o meu trabalho naquela época, denominando-o de fase visceral, além de me premiar em três ocasiões. De tanto trabalhar, a gente acaba pegando certas coisas no ar. Nós aqui, durante a ditadura, não tínhamos informação do que acontecia nos Estados Unidos e na Europa, e não se podia viajar, mas alguns de nós, artistas, intuíamos certas linhas possíveis de pensamento no desenvolvimento de questões da arte. Por exemplo, com a *pop art*, nos anos 60, houve uma tendência muito forte de volta à figuração. Eu mesma voltei para uma "certa figuração", mas sabia que não estava retomando algo lá do passado figurativo e sim fazendo aquilo que chamei de "autorretrato visceral" ou coisa parecida. Queria deixar que o corpo e seu organismo falassem por mim. Daí surgiu a necessidade do uso de outras, de novas técnicas ou materiais, daí a necessidade do uso da fotografia no meu

---

49 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 coiote; *Canto gorduroso* (1973), na qual colocava gordura de porco no canto de um espaço, para que ela ficasse ali derretendo, ou *Como explicar quadros a uma lebre morta* (1965), na qual passava três horas sussurrando sons guturais e explicações sobre alguns trabalhos para uma lebre morta. Beuys participou da fundação do Partido Alemão dos Estudantes (1967) e da Organização para a Democracia Direta (1970) e foi também um dos pioneiros do movimento ambientalista alemão.

trabalho, porque o que eu precisei registrar era o registro do corpo. Tudo tem a ver inclusive com aquele momento político, momento de um confronto duro, difícil. Cheguei a realizar obras sem assinatura, anônimas, como aconteceu com *Burocracia*.[50] Isso na década de 1970, quando o Brasil estava vivendo um dos piores períodos da ditadura civil-militar que durou de 1964 até 1985.

O desenho *Burocracia* foi feito primeiro em PB. Éramos alguns artistas: o Barrio,[51] o Granato,[52] o Marcello Nitsche, eu… Em São Paulo, fomos à noite para as esquinas da Avenida Paulista, a fim de distribuir, anonimamente e de mão em mão, para os passantes nos seus carros, panfletos feitos por nós em desenho, serigrafia e xerox. Nem de São Paulo eu era! Era um manifesto contra a ditadura. Desenhei quatro mulheres pronunciando as sílabas da palavra Bu-ro-cra-cia. Imprimi aquilo em serigrafia sobre plástico cristal transparente e fui para São Paulo, para distribuir à noite naquelas esquinas. Era perigoso, eu sabia do perigo. Eu pensava: eu tenho quatro filhos! E morria de medo. E pensava, agora só é possível a arte anônima. Era mais importante a função política do artista do que o objeto de arte… Como era difícil. Mas era um dos modos de denunciar uma época de chumbo e de tanta violência.

Entendendo a urgência daquele momento e a necessidade de agir assim, corríamos riscos. Mas o meu trabalho sempre envolveu riscos. Há o risco de ter de enfrentar ou mesmo de tolerar quem pensa diferente, o risco de desagradar, o risco de não conseguir produzir o trabalho, o risco de ser perseguida e presa, como quando voltei de Cuba e fui chamada para depor no Dops. Nesse sentido, hoje sou a mesma artista, ou a mesma pessoa, mas nunca me senti

---

50 Panfleto com a imagem da *Burocracia* impresso em plástico cristal e sem assinatura e definição de tiragem, de 1976, distribuído pela própria artista nas ruas de São Paulo. Fonte: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000200008>.

51 Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes, artista multimídia português, nascido no Porto em 1945, que passaria a morar no Rio de Janeiro em 1955, dedicando-se à pintura, nos anos 1960, quando frequenta a Escola Nacional de Belas-Artes. Nesse período, realiza os *cadernos livres*, *cadernos-livros*, obras em forma de registros e anotações, e já em 1969 começaria a criar as *Situações*, trabalhos com os quais realiza intervenções no espaço urbano e nos quais se utiliza de lixo, papel higiênico, ossos, pães, detritos humanos e materiais orgânicos diversos. Em 1970, na mostra "Do corpo à terra", espalharia em um rio em Belo Horizonte 14 trouxas com carne putrefata, ossos e sangue, as suas *Trouxas ensanguentadas*, intervenção associada aos assassinatos do regime militar e à ação dos grupos de extermínio. Barrio documentaria essas situações em fotos, cadernos de artista e filmes super-8. Criou também performances, arte postal, instalações – como *Blooshluss* (1972) ou *O ignoto* (1996) – e esculturas – como *Navalha relógio* (1970), *1) Dentro para fora. 2) Simples* (1970), *Metal/Sebo Frio/Calor* (1974). Em 1982, exporia a série de quadros e desenhos intitulada *Africana*; em 1987, realizaria, na Galeria do Centro Empresarial do Rio de Janeiro, a *Experiência nº 1*, instalação que sulcaria as paredes da galeria, nas quais introduzia objetos.

52 Ivald Granato (1948–2016), pintor, gravador, desenhista, escultor e artista multimídia fluminense.

totalmente segura. Creio que os artistas que admiro também têm esses sentimentos de angústia na sua busca de um sentido na vida. Se a arte não buscasse um sentido, ela não faria sentido. Os artistas que eu respeito sempre foram os que buscaram um outro sentido na arte. Como Amílcar de Castro,[53] Franz Weissmann.[54] Esses eu respeito, eu respeito absolutamente. Quando Amílcar morava em Nova York, nos anos 60,[55] eu me encontrava com ele frequentemente. Nós éramos muito amigos. Gostava demais dele, há artistas que ficam como para sempre na gente.

Tem muitos artistas cuja obra eu adoro, por exemplo, a do Philip Guston.[56] Quanto mais vejo o trabalho dele, mais profundamente o compreendo. Ele também foi um inconformista, também caminhava contra a maré. Como artista abstrato, o que ele foi num certo momento, era respeitadíssimo; depois, no momento em que volta a fazer uma "outra figuração", de uma crítica política, muitos críticos e artistas da época a chamaram de "estranha" e ele entrou numa depressão profunda. Perdeu amigos. Só Jackson Pollock o compreendeu. Os dois eram muito amigos, os dois eram judeus, filhos de imigrantes poloneses que foram morar no interior dos Estados Unidos. E só Pollock bancou essa mudança de Philip Guston.

Mesmo artistas como Mark Rothko se afastaram. Eles fizeram com que Philip Guston se sentisse completamente excluído. Mas Guston não reagiu como Anita Malfatti. Não desistiu de tudo. Ele continuou a sua obra, interessantíssima. E ao

---

53 Amílcar Augusto Pereira de Castro (1920–2002), escultor, gravador, diagramador, cenógrafo, professor e desenhista gráfico mineiro. Participou do movimento neoconcreto e das exposições do grupo, ao lado de Franz Weissmann e Lygia Clark, entre outros. No campo do design gráfico, foi o responsável pela reforma do projeto gráfico do *Jornal do Brasil*, verdadeiro marco no design brasileiro. Nos anos 1960, faria também a diagramação dos jornais *Diário Carioca*, *Última Hora*, *Estado de Minas* e *Diário de Minas*. Quanto à escultura, seu trabalho se caracterizaria pelo fato de, em vez de fragmentar a matéria, partir, em geral, de um plano que, cortado e dobrado, mantém, no entanto, a unidade escultórica, criando, assim, objetos tridimensionais articulados, sólidos móveis.

54 Franz Joseph Weissmann (1911–2005), escultor, desenhista, pintor e professor nascido em Knittefeld, na Áustria, e radicado no Brasil. Participou do Grupo Frente e do movimento neoconcreto nos anos 1950. Características do seu trabalho como escultor são, em especial, uma tridimensionalidade aberta, estruturada com base num jogo entre o plano e os espaços vazados, ao lado de experiências com "esculturas lineares" feitas de fios de aço e com formas geométricas e modulares.

55 Anna Bella Geiger viveu em Nova York com a família no período em que seu marido, o geógrafo Pedro Geiger, lecionou na Universidade de Colúmbia.

56 Philip Guston (1913–1980), pintor e gravador norte-americano, nascido no Canadá. Ligado inicialmente à New York School e ao expressionismo abstrato, e com um trabalho reconhecido como pintor abstrato, migraria, em meados dos anos 1960, para uma nova forma de figuração, marcada por figuras curiosas, estranhas, por uma espécie de realismo de *cartoon*, em diálogo com o universo dos quadrinhos, com o mundo ordinário, o consumo e gentes e coisas a rigor pouco atraentes.

ver esse período da sua volta à figuração, que se estendeu até o seu último trabalho, você percebe não só a situação política que ele critica, mas uma total transformação e transgressão no seu próprio trabalho. Não por acaso, ele havia passado por um período de realismo social na sua obra. Guston era uma pessoa da esquerda nos Estados Unidos. Como o era Pollock, até uma certa época. E quase todos os outros. Guston e Pollock são artistas que admirava, e que admiro para sempre.

Mas poucos artistas me emocionam. Um deles é Joseph Beuys. Tive uma imensa emoção quando vi na Alemanha uma pequena exposição de suas obras comparadas com as de Auguste Rodin.[57] Foi num pequeno museu de Frankfurt, o Schirn Kunsthalle. Fiquei em estado de graça. Mas, claro, não havia como evitar a comparação entre as esculturas e os esboços de Rodin e os desenhos e objetos de Beuys. O desenho de Beuys é um desenho de abstração, de base abstrata. Em alguns dos seus trabalhos, trata-se de objetos dentro de objetos. A transformação do trabalho de Beuys é impressionante, seu processo de criação impressiona.

Então, as coisas não estão soltas por aí, nos encontramos por afinidades artísticas. Por exemplo, a Fayga estudou com Axel Leskoschek, que por sua vez foi aluno de Käthe Kollwitz, que, por sua vez, teve entre seus discípulos Ewald Mataré, que foi professor de Beuys...[58] Então Käthe Kollwitz também é uma espécie de avó artística de Beuys. E minha também. Para se conhecer história da arte, é preciso conhecer muito por meio do aprendizado de cada artista, compreender de onde ele vem. Cada artista carrega dentro de si muitas histórias.

SILVIA STEINBERG: Juliana, li há algum tempo, numa entrevista sua realizada pelo pessoal do Teatro do Pequeno Gesto, que é comum, no Théâtre du Soleil, vocês registrarem os trabalhos teatrais em vídeo, ou com uma câmera digital, enquanto estão procedendo à criação e à montagem dos espetáculos. Gostaria que você comentasse o que significa essa possibilidade de ver os ensaios, a evolução do dia a dia, os pequenos defeitos, usando uma tecnologia contemporânea a serviço de alguma coisa que demanda algo tão pessoal e tão interiorizado como é a expressão do teatro.

---

57 Auguste Rodin (1840–1917), escultor francês, autor de obras emblemáticas como *O beijo* (1886), *O pensador* (1879), e a inacabada *As portas do inferno*, nas quais a figura parece estar emergindo da matéria e sobre cujo trabalho diria Rainer Maria Rilke que "a luz que toca uma dessas obras não é mais qualquer luz", pois "o objeto toma posse dela e a usa como algo próprio".

58 Axel Leskoschek foi, de fato, aluno de Käthe Kollwitz. Fonte: <http://www.carcasse.com/revista/o_gabinete/xilogravura_expressionista_no_brasil/>. Kathe Kollwitz teve também entre seus discípulos Ewald Mataré, que foi professor de Joseph Beuys. Fonte: Wikipedia <https://en.wikipedia.org/wiki/Käthe_Kollwitz_Museum_(Cologne)>.

JULIANA CARNEIRO DA CUNHA: Registramos o trabalho de muitas maneiras. Tive uma proposta do canal Arte, um dos canais de TV ligados à produção artística na França, de ter esse registro, e isso realmente aconteceu. No processo de trabalho, quando nós temos uma peça já escrita, como nós chamamos, "um clássico", o fato de estar sendo filmado não ajuda muito. O vídeo nos ajuda realmente no momento em que começamos uma criação coletiva. É preciso dizer que nesse processo não existe muito texto de base. O vídeo ajuda, então, quando há, por exemplo, uma escritora como Hélène Cixous[59] acompanhando o trabalho. Ela participa dos ensaios, mas depois as improvisações são filmadas e enviadas para ela, que as assiste em casa, e então retrabalha o texto da cena. Às vezes ela assistia ao ensaio com o texto, e íamos recriando as falas nesse processo.

Houve uma peça, *La ville parjure* – a tradução seria *A cidade perjura* –, que a Hélène Cixous escreveu, encenada em seguida à *Trilogia dos Átridas*. É uma peça sobre a cidade que se voltou contra o seu juramento de justiça. Na realidade, essa peça falava de algo muito difícil. É muito raro ver a justiça de mãos dadas com a lei. Então falava da justiça e falava da história do escândalo do sangue. Porque, na França, houve um grande escândalo, porque o sangue simplesmente não era tratado. O sangue doado aos hospitais deveria passar por uma máquina, como a máquina de esquentar mamadeira. Era preciso esquentá-lo para que ele não fosse contaminado pelo vírus HIV. Mas aquela máquina custava dinheiro. E, para cortar custos, isso não foi feito. Então houve um centro de tratamento médico em que todos os hemofílicos foram contaminados e morreram. Era essa história que nós tínhamos ali conosco. Aí a gente recebe, no nosso trabalho, palestras, conversas com médicos e pacientes, depoimentos de pessoas que podem nos ajudar a contar a história. E nós vamos tecendo uma renda, que é a peça. Então a peça contava essa história. Era um texto magnífico, sete horas de peça divididas em duas partes de três horas e meia cada. Era um texto maravilhoso, maravilhoso como texto, mas infelizmente essa peça foi a que menos sucesso teve no repertório do Théâtre du Soleil. A temporada se manteve durante um ano e meio. Depois desistimos. Então levamos essa peça junto com o *Tartufo,* de Molière, que é um clássico. Ariane dizia assim: "Apresentamos *Tartufo* para tomar carona com a plateia; aí, quando o carro

59 Hélène Cixous, escritora franco-argelina nascida em 1937. Crítica literária, escritora e professora de literatura e de "estudos femininos", é também colaboradora habitual, como dramaturga, do Théâtre du Soleil, fundado por Ariane Mnouchkine. Foi uma das responsáveis pela divulgação da obra de Clarice Lispector na França. Foi uma das incentivadoras da criação da Universidade Paris VIII em Vincennes e, em 1974, criaria, no âmbito da universidade, o Centre de Recherches en Études Féminines (atual Centre d'Études Féminines et d'Études de Genre), a primeira instituição europeia de pesquisa dedicada ao estudo das questões femininas e do feminismo.

parar, dizemos que temos outra peça também, e que é maravilhosa…" Então nós fizemos, pela primeira vez, duas peças ao mesmo tempo.

Estou mostrando o processo de trabalho em torno de peças que têm texto. Quando a peça não tem texto, bem, então aparece essa grande maravilha que é o vídeo. É valiosa essa possibilidade de trabalhar o texto junto com a autora. Ariane encontrou um jeito de trabalhar a criação coletiva junto com Hélène Cixous. É a criação coletiva em harmonia com uma grande autora. E o texto era tanto da Hélène Cixous quanto nosso. Passamos a ter uma nova experiência. É muito difícil um texto de criação coletiva ter um patamar de base. E nós conseguimos isso. Ganhamos um patamar de texto escrito por uma autora maravilhosa. Eu, pelo menos, tenho essa sensação bem nítida de construção de um texto de qualidade em parceria com uma grande autora. No teatro, para mim, o texto é uma fonte de inspiração.

E tem também um processo de trabalho que envolve entrevistas. A gente trabalhou uma peça em que grande parte do texto veio de entrevistas que a Ariane fez em várias partes do mundo. A peça conta a história da imigração, histórias de pessoas tentando fugir dos seus países para se salvarem de guerras, de perseguições, de epidemias, de fome… Pessoas que fogem dos lugares de origem para salvar sua vida. São histórias de paquistaneses, afegãos, iraquianos, gente de toda parte. Gente que tenta chegar à Europa, gente que tenta chegar à Austrália, gente que vai para a América.

As entrevistas foram feitas quando essas pessoas estavam a caminho da terra que procuravam. Foram entrevistadas na Austrália, foram entrevistadas na Indonésia, nos lugares mais diferentes. E há nos depoimentos uma voz com uma tal verdade, com uma tal emoção que o texto é envolvente. É claro que muitas entrevistas não foram usadas, apesar de as histórias serem interessantes, porque não eram teatrais. Mas acontecia de surgir de repente alguém com uma história impressionante e uma maneira de contar surpreendente. Nesse caso, essa voz era de arrepiar e esse texto era projetado no fundo da cena, com a indicação do país e da língua que se falava ali. Então, o texto dessa peça é falado em várias línguas. Esse texto foi falado até em persa, a língua original iraniana, que deu origem ao farsi que se fala hoje no Irã. E nós, atores, tínhamos pouca oportunidade de texto, mas tínhamos cerca de 370 improvisações. Então isso tudo se torna um espetáculo.

Era importante que os atores assistissem ao vídeo. A gente tinha que assistir de novo, e aí lembrar do primeiro gesto, que é tão importante na improvisação… A improvisação funciona quando você se lembra do primeiro gesto. Você tem que relembrar esse gesto, tem que ter muita paciência, muita calma, muita humildade. Não vamos conseguir de imediato aquela flor que nasceu, aquele

estado de graça que aconteceu na improvisação. Então vemos o que foi gravado e vamos relembrando... Isso é diferente de fazer filme com Ariane. Quando se faz um filme com a Ariane, não há necessidade de rever. Ela faz tudo na montagem. É até bom não ver as cenas filmadas até o final. Cinema é outra história, outro processo de trabalho. Mesmo assim, é importante ter o registro para poder ajudar a gente a ir caminhando na construção dos espetáculos.

SILVIA STEINBERG: Eu queria complementar perguntando a você sobre os meios de produção do Théâtre du Soleil. Você crê que os meios de produção do Théâtre du Soleil poderiam ser um modelo para o Brasil? Como você vê a relação entre o Théâtre du Soleil e a produção teatral contemporânea do Brasil?

JULIANA CARNEIRO DA CUNHA: Acho que essa utopia até hoje está dando certo, e é um exemplo para o mundo e para o Brasil também, claro. Pelo menos é a impressão que tenho. Esse modo de produção funciona porque as pessoas desde sempre se solidarizaram e pelo fato de ter a Ariane como guia. Todas as pessoas que estão ali sabem que quando elas entram naquele teatro vão entrar ali de verdade, vão ter uma dedicação integral, um compromisso de vida. É um ambiente muito festivo, mas também muito difícil, muito exigente. É preciso muita doação, muita coragem, muita abnegação, muita humildade, é realmente muito árduo, é árduo fisicamente, é preciso ter vigor, é preciso ter força, é preciso ter possibilidade de resistência física, é preciso poder entrar em cena, sair de cena, entrar em cena e sair de cena, entrar em cena e sair de cena, isso o dia inteiro, todos os dias. E é preciso se preparar para entrar em cena. Você passa um dia inteiro costurando, preparando carinhosamente o seu figurino, e mais um dia, ou uma semana, às voltas com uma *coiffe*,[60] um adereço que você vai usar, como nos *Átridas*, por exemplo.

E quando alguém encontra uma solução, todos vão para cima daquela pessoa. E vamos nos guiando uns aos outros, vamos transmitindo uns aos outros o que aprendemos. Mas é muita abnegação, muita mesmo. Então, a produção do Théâtre du Soleil é assim: 60% da receita vêm da bilheteria; 40% são a verba que o Théâtre du Soleil recebe. E sabemos, por exemplo, que a verba da Opéra, da Ópera Nacional de Paris, é dez vezes maior do que a nossa, e que eles também têm uma produção enorme, gigantesca. A nossa produção é quase caseira. Mas existe na França, felizmente, uma pequena ajuda do Estado para uma companhia que é reconhecida internacionalmente. Existe ajuda para profissionais de dança, de teatro, para artistas que conseguem um reconhecimento ao longo de alguns anos. É uma ajuda que vem de um fundo para a cultura. O Théâtre du Soleil tem direito a essa verba.

---

60 *Coiffe*: adorno feminino para a cabeça, feito de tecido leve, estilo camponesa.

Agora vocês imaginem como é que vivemos quando precisamos parar nove meses para ensaiar uma peça, como já aconteceu. Nós vivemos dessa verba e de empréstimos de bancos. É realmente assim. O nosso tesoureiro está de cabelos brancos. Tudo é muito difícil, mas tudo, tudo, tudo é possível quando a gente deseja e se dedica. Tudo é sempre muito possível. Há meses em que a gente realmente fica com a comida contada. Parece piada, mas não é. Aí dizemos: "Agora vamos ter que ficar um tempo comendo batata assada com tomilho, porque é época de guerra". E então encontramos receitas gostosas de batata... A própria Ariane participa financeiramente também, ela ajuda e consegue pessoas que nos ajudam… A produção é feita assim.

ALGUÉM DA PLATEIA: Eu queria falar com a Anna Bella sobre a questão do inconsciente. Ela falou da leitura do Jung. Queria lembrar dos registros em vídeo sobre Nise da Silveira[61] e sobre o Museu de Imagens do Inconsciente. E de quando ela fala das pinturas incríveis dos pacientes, da passagem que eles fazem da abstração para a figuração, e sem seguir nenhuma escola, porque trabalham livremente, com o fluxo do imaginário. Então eu me pergunto se é realmente possível passar da abstração para a figuração sem conhecer esse percurso na história da arte. O que você acha disso, Anna Bella?

ANNA BELLA GEIGER: A arte, ou melhor, o artista não pode ter sua obra examinada apenas à luz de uma compreensão desse campo do inconsciente, se não atingiu certas condições para que o resultado seja classificado como obra de arte. É um trabalho de outra ordem. A arte, o artista se insere no seu tempo, na sua época, é parte integrante e essencial da história do homem. O artista é aquele que se insere, compreende o seu tempo, a época e o momento em que vive, lucidamente.

Nem todo louco é artista… O artista também precisa atingir, ter acesso ao seu próprio inconsciente. Porém, ao mergulhar, ele precisa voltar de novo à superfície. Se não, enlouquece. Aliás, é gozado eu falar em mergulho no inconsciente, porque eu não sei nadar… [*risos*]. Processos artísticos são completamente diferentes do uso de uma linguagem específica, como a psicanálise, que serve para perceber, entender e analisar a loucura… Não tem nada a ver com a prática do livre fazer da arte. Não é uma questão de ser ou sentir-se livre para "criar". Ao contrário, há uma questão de responsabilidade, de precisar ser

61 Nise da Silveira (1905–1999) revolucionaria o sistema manicomial no Brasil dos anos 1940. Contrária a métodos como eletrochoque, confinamento, lobotomia e insulinoterapia, e inspirada pelos escritos de Carl Gustav Jung, Nise priorizou terapias ligadas ao uso da arte e da interação com animais. As obras produzidas pelos pacientes viriam a constituir o acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro, criado por Nise em 1952.

justo. O trabalho da Nise, com quem, aliás, convivi e participei, a seu convite, da comemoração pelos 100 anos do nascimento de Jung, no MAM-RJ, foi maravilhoso no tratamento de doentes mentais. E alguns daqueles loucos poderiam ter sido artistas de fato. Egydio é um exemplo. A terapia o ajudou mesmo. Eu gosto muito de alguns deles. Bispo, no entanto, era artista. Esse é um assunto complexo e extenso.

ANTONIO HERCULANO LOPES: Tenho uma última pergunta para a Juliana. Quando penso nela, eu penso que a Juliana é uma artista em interstícios… A palavra interstício dá a ideia de um local entre lugares, de um intervalo entre dois lugares. Mas, no caso da Juliana, isso também se aplica ao tempo: ela é uma artista sempre em trânsito, há trânsito de culturas, há trânsito de linguagens – entre o teatro, a dança, o cinema e a televisão. É uma artista que precisa da experiência de trânsito. Então, quero perguntar para a Juliana se existe um porto final, se esse porto pode ser encontrado com Ariane Mnouchkine no Théâtre du Soleil. Você trabalhou com muitos diretores homens: Maurice Béjart, Celso Nunes, Aderbal Freire Filho, Ruy Guerra,[62] Luiz Fernando Carvalho. E de repente apareceram Ariane e o Teatro do Sol. Há uma única presença feminina nesse universo de diretores. Ariane é um *turning point*?

JULIANA CARNEIRO DA CUNHA: Eu nunca tinha pensado ou parado para pensar nisso. Ariane, como diretora, encenadora, é muito diferente de todos os outros diretores com quem trabalhei. Ariane não é só a diretora dos atores do Théâtre du Soleil. Ela é uma líder da trupe, diretora de empresa. Nós somos oitenta componentes nesse grupo. Quando comecei, éramos 65. E, ainda que pareça uma frase meio bombástica, Ariane é uma grande mãe. Ela é a grande mãe de todos nós, porque realmente tem uma grande preocupação com o outro. Ela tem uma ação constante de solidariedade. Quando entrei no Théâtre du Soleil, em 1990, Ariane já era conhecida como essa grande mãe, essa ativista da solidariedade, essa pessoa que estou descrevendo agora. Então, já havia uma grande demanda para que ela participasse de eventos políticos, sociais, históricos e tudo o mais.

Nós somos oitenta e Ariane está sempre tentando incorporar mais atores. Ela não quer dizer não para um artista que está procurando emprego. E há ainda um fato que é a base do nosso grupo: todos temos o mesmo salário. O Théâtre du Soleil existe há décadas. Foi fundado em maio de 1964, e sempre foi assim. Penso que é a única trupe do mundo que existe há tanto tempo. E existe porque

62 Ruy Guerra (Ruy Alexandre Guerra Coelho Pereira), cineasta, escritor e professor de cinema nascido em Moçambique em 1931, que vive no Brasil desde 1958. Estudou no Institut des Hautes Études Cinématographiques (Idhec) de Paris. Diretor de *Os fuzis* (1964), *Os deuses e os mortos* (1970), *A queda* (1976), *Kuarup* (1989), *Estorvo* (2000), entre outros filmes.

Ariane está lá. É realmente um grupo que existe há muito tempo e que mantém sua proposta de experimentação e uma utopia que prevê o mesmo salário para todos. A gente não tem um contrato escrito, todos temos um contrato de palavra, e ele diz simplesmente que me comprometo a permanecer com o grupo até o final desse trabalho. Depois de acabar aquele trabalho, posso pedir para sair. E a Ariane pode deixar claro para alguém que é melhor sair, pedir mesmo para a pessoa se afastar… Mas até o final de cada trabalho, tanto ela quanto nós, os atores, ficamos comprometidos pela palavra.

Fora isso, há o exemplo diário, cotidiano mesmo, do trabalho dela com todos nós. Chegamos às oito e meia da manhã e saímos de lá às seis da tarde. Isso no começo dos ensaios. Em seguida, já estamos saindo às sete da noite, daí a pouco às nove ou às dez da noite. E quando estamos com a peça em cartaz chegamos ao teatro às duas da tarde e ficamos lá até meia-noite, porque há vários trabalhos para nós nisso tudo, além de atuar. Somos nós mesmos que fazemos tudo. No Théâtre du Soleil, a gente participa de todas as outras atividades, tudo é feito no próprio teatro, cenários, figurinos, adereços, até a comida. Durante o espetáculo, o restaurante do teatro fica aberto; o teatro abre uma hora antes de a peça começar. As peças são longas, têm, no mínimo, três horas e meia de duração; muitas vezes chegam a sete horas. Isso já é uma tradição. Então, acho de uma força extrema a pessoa que realmente transforma essa maluquice em tradição.

Ariane é uma mulher que tem uma tal necessidade de teatro que é capaz de unir toda essa gente em torno desse trabalho. Ela nasceu assim. Quando assume um trabalho, ela assume com todo o rigor. Ao mesmo tempo, essa coisa enorme parece uma casa. Quando cheguei lá, eu escrevia para os meus irmãos contando tudo o que acontecia. Eu me lembro de ter escrito como ficava impressionada porque ali tudo se resolvia como se fosse um problema caseiro, com a mesma simplicidade, com a mesma eficiência, com a mesma necessidade de ser resolvido. Ariane é essa mulher prática, guerreira, imediata, maternal, caseira, amorosa. E, ao mesmo tempo, também pode ter de repente um acesso violento. Isso ocorre na hora em que ela se dá conta de que só tendo aquele acesso é que as coisas vão se resolver.

Certa vez, quando estávamos em Nova York, fazendo a *Trilogia dos Átridas* convidados pelo BAM (Brooklyn Academy of Music), que é um centro de música e de artes, eles nos levaram para um espaço em que havia uma espécie de casa para ajudar mulheres. Era um lugar cheio de regras e burocracias, administrado por um diretor de produção que era grego. Para pedir um martelo, você tinha que fazer um requerimento e ter um carimbo e não sei mais o quê… E era uma eternidade até o martelo chegar à sua mão. Aquilo tornava as coisas mais simples impossíveis de serem realizadas… Nós, atores, temos de

uma tal maneira a necessidade de colocar as nossas coisas em volta do palco... E não se podia fazer isso ali. Enfim, depois de milhares de problemas, num dado momento, Ariane se levantou e simplesmente virou a mesa, com tudo o que estava em cima. Foi realmente um grande show, todo mundo ficou estatelado. Depois, ela ria e dizia assim: "Não se preocupem, não se preocupem, isso é teatro"… [*risos*]. E estávamos todos alarmados, pensando que ela ia ter alguma coisa de coração, que a pressão iria subir. Aquilo pode não ser tipicamente feminino, mas Ariane é essa mulher que chega a isso, a essa explosão, que também é maternal.

Agora me dou conta de que nunca fui dirigida por outra mulher a não ser pela Ariane, e todos os meus outros diretores eram homens. Também é mais difícil encontrar diretoras de ópera, ou de cinema, ou de teatro. É menos corriqueiro, digamos. Mas eu não trabalhei com tantos diretores assim… Aqui no Brasil, no teatro, Celso Nunes, Aderbal Freire Filho, Felipe Hirsch… E tenho a lembrança de diretores extremamente generosos comigo. Celso foi de uma delicadeza extrema na montagem de *As lágrimas amargas de Petra von Kant*. Aderbal e Felipe foram sempre muito gentis. Talvez eu tenha tido um diretor que tenha me perturbado no trabalho. Foi Walter Avancini,[63] na televisão, com quem eu fiz a novela *Selva de pedra*, na versão de 1986. Eu tinha muito medo dele, tinha a impressão de que ele realmente se divertia com a minha tremedeira. Eu não sabia fazer televisão, estava meio exposta. Era uma linguagem nova para mim. Eu tinha feito pouquíssimo cinema. Antes de fazer *Lavoura arcaica*, com Luiz Fernando Carvalho, tinha trabalhado em cinema apenas com Joaquim Pedro de Andrade,[64] em 1982, em *O homem do pau-brasil*. Na realidade, trabalhei com pessoas de um nível altíssimo. Avancini realmente me expunha a uma tremedeira na frente da câmera, o que não é nada agradável. E eu me lembro de Otávio Augusto, que é um ator maravilhoso, do meu lado, e um dia ele me disse assim: "Juliana, põe essa tremedeira para dentro". Otávio foi uma pessoa que me ajudou, porque ele tinha muita experiência de televisão. E eu não conhecia nada ali...

---

63 Walter Nunciato Abreu Avancini (1935–2001), diretor de telenovelas e minisséries, como as adaptações televisivas de *Grande sertão: veredas*, *Memórias de um gigolô*, *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*, entre inúmeros outros trabalhos.

64 Joaquim Pedro Melo Franco de Andrade (1932–1988), um dos mais importantes cineastas brasileiros ligados ao cinema novo, voltado tanto para o documentário, como em *Garrincha, alegria do povo* (1963), quanto para a relação entre cinema e literatura, como em *O padre e a moça* (1965), *Macunaíma* (1969), *O homem do pau-brasil* (1981), ou para a investigação da história e da dinâmica social brasileira, como em *Os inconfidentes* (1971) e como no projeto para o filme sobre *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre, no qual estava trabalhando em 1988.

Enfim, não sei se saberia comparar homens e mulheres na direção. Sei falar das pessoas que me dirigiram, do modo de trabalhar de cada um. E Ariane foi, sim, para mim um porto seguro. É com quem tenho a minha mais longa relação, pessoal e de trabalho. E ela é realmente generosa e tem uma carga quase mitológica para mim.

BEATRIZ BRACHER

CARLITO CARVALHOSA

A reunião da escritora e editora Bia Bracher e do artista plástico Carlito Carvalhosa para um depoimento conjunto na Fundação Casa de Rui Barbosa – FCRB, que se realizaria na Sala de Cursos da instituição no dia 18 de março de 2016, foi estimulada não apenas pelo fato de estarem ligados por forte amizade desde a infância, mas pela percepção do quanto essa proximidade se converteria em interlocução crítica mútua ao longo da trajetória já vasta de ambos no campo da literatura e das artes plásticas.

Se os pais e a família dos dois, como relatam a certa altura do encontro, já eram amigos, e ambos tiveram formação relativamente semelhante, em escolas de classe média alta de São Paulo, em fins dos anos 1980, entre eles se construiria também uma relação de trabalho. O que se deu quando Bia, ao lado de um grupo de colegas da graduação em Letras da PUC-Rio, elaborou o projeto de uma revista de literatura, filosofia e arte, a *34 letras*, da qual seria uma das editoras, cabendo a Carlito Carvalhosa o projeto gráfico da publicação e a sugestão para que nela se incluíssem também trabalhos de artistas contemporâneos. A revista circularia entre 1988 e 1991, abrindo caminho, em seguida, para a Editora 34, à frente da qual estaria Bia Bracher até o ano 2000.

No momento em que Bia deixa a editora e decide se voltar essencialmente para a escrita, seria, mais uma vez, importante a sugestão de Carvalhosa para que ela definisse claramente um projeto específico e se dedicasse a ele. Dessa reorientação da própria vida resultaria o romance *Azul e dura*, publicado em 2002 pela 7Letras. E não apenas desse primeiro livro, mas de todos os que se seguiriam, Carlito Carvalhosa se manteria, ao longo dos anos, como um dos leitores críticos e cúmplices de primeira hora de Beatriz Bracher. Não à toa, seria dele um dos melhores comentários sobre a poética da escritora durante o debate que se seguiu aos depoimentos, sublinhando tratar-se de "uma ficção que vem da experiência do eu, e de como esse eu se articula no universo familiar", "dentro do mundo em que vive".

Por seu lado, depois da exposição, na Sala de Cursos da FCRB, de imagens de alguns trabalhos de Carvalhosa, Bia Bracher sintetizaria a poética do artista como uma recriação do espaço em que opera, "acrescentando um foco para o

olhar de quem observa a obra". Comentário que ecoaria, de certo modo, "Nada faz parte ou duas vezes vazio", texto escrito por ela, em 2008, sobre a exposição "Faz parte", realizada por Carlito Carvalhosa na Galeria Millan, em São Paulo, e uma das observações mais acuradas sobre uma experiência de imersão num dos ambientes criados por ele. Nesse texto, ela descreveria as salas que constituem a instalação como "móbiles do céu", pois os seus muitos panos brancos e translúcidos "interferem na nossa visão das paredes nuas" e "compõem-se e descompõem-se", parecendo, a seu ver, voar, como se estivéssemos "dentro de um móbile do Calder ou nos pés do Fred Astaire". Definindo-se, assim, uma "sobreposição de duas existências que parecem ser de tempos e até de lugares distintos", mas que se realizam, entretanto, "no mesmo lugar e ao mesmo tempo". Tanto duplicando quanto modificando, desse modo, o que se conhece daquele espaço, recriado, como sugeriu Bracher, ao longo da experiência realizada ao percorrê-lo.

Depoimentos

BEATRIZ BRACHER: Eu queria começar dizendo que estou muito feliz de estar aqui na Fundação Casa de Rui Barbosa. De certa maneira, a Editora 34[1] começou em função de coisas que conversávamos aqui, ouvíamos aqui. Eu frequentava as exposições, e não me esqueço do dia em que ouvi Haroldo de Campos[2] lendo páginas do *Galáxias*, no grande auditório que fica no subsolo deste prédio. Então, para mim, este depoimento é importante, ainda mais por estar ao lado de Carlito Carvalhosa, que é um amigo muito especial. O que eu pensei em fazer, como fala inicial, foi contar o que fiz até agora e depois comentar um pouco os livros que escrevi. Mas vai ser um comentário bem pequeno mesmo, para abrir para as perguntas.

Nasci em São Paulo, em 1961, filha de famílias misturadas, em termos de brasileiros e descendentes de imigrantes. As duas avós eram de famílias tradicionais de São Paulo, famílias vindas do café, e ambas empobrecidas. E os avôs, um é descendente de imigrante do Líbano e o outro de imigrante suíço-alemão, que chegaram pobres e foram enriquecendo. Eu acho que essa mistura é muito importante para minha literatura. São muitas vozes que eu levei para os meus livros, cada uma com a sua carga, com a sua presença, com um tom diverso.

---

1 A Editora 34 foi fundada no Rio em 1992 e Bia Bracher fez parte do grupo fundador. Bia foi editora também da revista *34 Letras*, voltada, sobretudo, para a literatura e a filosofia, no período entre 1988 e 1991. Em 1994, a Editora 34 se transferiu para São Paulo.

2 A leitura e o comentário de Haroldo de Campos sobre o seu poema "Finismundo: a última viagem" se realizaram no encerramento do seminário Sobre o Manuscrito, organizado pelo Setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, em 1990.

Em 1972 ou 1973, com 11 anos, eu fui para a Alemanha numa espécie de intercâmbio. Fiquei vivendo por cerca de três meses na casa de um casal de alemães, com filhos alemães, que foram amigos dos meus pais. E aprendi alemão para ir morar lá. Depois de alguns dias, eu fiquei com muitas saudades, foi uma experiência difícil para mim. E, quando recebi um livro em português,[3] pelo correio, aquilo foi uma coisa tão boa, tão maravilhosa, que eu me tornei uma leitora voraz.

Até aquele momento, eu não gostava muito de ler. Eu tinha um irmão em casa que lia muito Monteiro Lobato,[4] essas coisas. Eu não lia nada. Aí, nesse momento, na Alemanha, eu comecei a ler muito e senti como se a língua portuguesa fosse a minha casa. Eu falo isso porque foi um ponto importante. De 1976 a 1977, dos 15 aos 16 anos, eu morei em Brasília. E fiz teatro lá, com Francisco Augusto Pontes,[5] que foi muito importante pra mim. Já morreu, mas continua sendo. Eu fiz teatro em Brasília e depois me mudei para São Paulo, fiz o último ano colegial (do ensino médio), e acompanhei de perto um filme que o Sérgio Bianchi[6] estava fazendo, o primeiro longa-metragem dele, chamado *Maldita coincidência*. A filmagem era à noite, e eu passava a noite e madrugada inteiras no *set* do filme. Às seis da manhã, ia para a escola, a aula começava às sete.

---

3 O livro em questão era *Boi Aruá*, de Luís Jardim (1901–1987), escritor e pintor brasileiro, que com ele ganhou um prêmio do Ministério da Educação em 1937. A sua primeira edição foi de 1940.

4 José Bento Renato Monteiro Lobato (1882–1948), escritor, tradutor e editor (criador da Companhia Editora Nacional), autor não apenas de um conjunto extraordinário de obras para crianças, entre elas *Reinações de Narizinho* (1931), *Caçadas de Pedrinho* (1933) e *O picapau amarelo* (1939), mas também de contos, alguns deles reunidos em *Urupês* (1918), *Cidades mortas* (1919), *Contos leves* (1935), de ensaios, crônicas, cartas, obras sobre a importância do ferro (*Ferro*, 1931) e do petróleo (*O escândalo do petróleo*, 1936) para o país, além do romance *O presidente negro* (1926).

5 Francisco Augusto Pontes (1935–2009), intelectual cearense, graduado em filosofia, compositor, publicitário, professor na Universidade de Brasília, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte e na Federal do Piauí, ex-secretário de cultura do Ceará. Foi, na juventude, diretor de espetáculos (teatro, música e performances) do Gruta (Grupo Universitário de Teatro e Arte), órgão cultural do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da UFC (Universidade Federal do Ceará), que existiu entre 1964–1967 e teve atuação relevante como movimento de resistência cultural durante a ditadura civil-militar e como força de coesão coletiva que impulsionaria o grupo que ficou conhecido, nos anos 1970, como Pessoal do Ceará. Faziam parte do grupo, além dele, Dedé Evangelista, Ednardo, Fagner, Ricardo Bezerra, Rodger Rogério, Tânia Araújo, Téti, Fausto Nilo, Belchior e Petrúcio Maia. Ao migrar para Brasília no começo dos anos 1970, Pontes ingressaria na Faculdade de Comunicação Social da UnB (Universidade de Brasília), onde cursou o mestrado em Comunicação para o Desenvolvimento. Durante o seu período brasiliense, ministrou uma Oficina Básica de Teatro e Dança.

6 Sérgio Luís Bianchi (1945), cineasta, roteirista, fotógrafo, diretor de *Omnibus* (1972), *A segunda besta* (1977), *Maldita coincidência* (1979), *Mato eles?* (1982), *Divina Providência* (1983), *Entojo* (1984), *Romance* (1987), *A causa secreta* (1994), *Cronicamente inviável* (2000), *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), *Os inquilinos* (2009), *Jogo das decapitações* (2013).

Dormia o horário da escola inteiro, na carteira, durante as aulas. Então, no fim do ano, eu não passei no vestibular para cinema... Queria entrar para a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a famosa ECA.

Mas, com o Sérgio Bianchi, eu já estava fazendo cinema. As filmagens eram fascinantes, nós acabamos ficando amigos. Umas pessoas iam saindo e outras iam entrando, já que ninguém ganhava nada e as pessoas brigavam. Eu acabei sendo continuísta do filme enquanto ele estava sendo feito, e depois fui assistente de montagem. Acho que isso também foi muito importante para mim. Em 1979, com 18 anos, nasceu o meu primeiro filho, e eu me casei. Aí parei tudo. Fiquei oito anos exclusivamente cuidando dos meus três filhos, oito anos de mãe. No começo de 83, já com dois filhos, eu me mudei para o Rio. Em 87 comecei a Faculdade de Letras da PUC-Rio. E durante a faculdade fiz, com colegas, a revista *34 Letras*,[7] que tinha o projeto de abrir espaço para a gente ler o que não se conseguia ler em outros lugares.

Era uma revista muito ligada também aos professores da PUC-Rio. Publicamos, por exemplo, ensaios de Luiz Costa Lima, porque naquela época você não conseguia ler um ensaio dele em publicação alguma, nem revista, nem jornal. E foi assim com muitos autores, brasileiros e estrangeiros. Para nós, era importante que houvesse uma grande entrevista, que houvesse contos, poemas, ensaios e principalmente muitos textos inéditos.

Havia uma seção chamada Fragmentos, que teria muito a ver com a minha literatura depois. A gente pegava um determinado tema, da relação entre história e literatura, por exemplo, e publicava trechos de ensaios, de romances sobre aquele tema. Valia tudo, textos de qualquer data, desde os tempos de Homero até referências contemporâneas. Foi Carlito Carvalhosa quem fez o projeto gráfico da revista *34 Letras*. Nós somos amigos desde que a gente nasceu, porque nossas famílias eram próximas, mas a nossa amizade ficou mais forte nessa época da revista. Carlito propôs que a gente sempre publicasse também o trabalho de algum artista gráfico. E a diagramação feita por ele era sempre muito bonita. Pena que a revista não durou muito e o grupo se separou. A revista viveu de 1988 a 1991.

---

7 A revista *34 Letras*, lançada no Rio de Janeiro em setembro de 1988, teve sete números publicados e se encerrou em 1991. O nome da publicação foi inspirado em referência presente no *Doutor Fausto* (1947), de Thomas Mann, à gravura *Melancolia* (1514) de Albrecht Dürer. Nela, em seu canto superior direito, há, como se sabe, a representação de um "quadrado mágico" subdividido em 16 quadrados menores e numerados de 1 a 16, cuja soma (qualquer que seja o sentido escolhido) será sempre igual a 34. A revista teve como editores Adriana Guimarães, André Cardoso, Beatriz Bracher, Carlos Irineu W. da Costa e João Guilherme de Quental.

Depois que a revista acabou, decidi fazer, com alguns amigos, alguns remanescentes da revista, a Editora 34. A ideia era fazer uma editora de coleções. Uma coleção de livros de filosofia, outra de livros de literatura. Acho que a revista e a editora tinham um projeto parecido. Não era um lugar para quem a editava se expressar. A proposta era criar um espaço para que outros autores e artistas se expressassem. Éramos pessoas interessadas em ler e ouvir, e que não estavam sendo ouvidas, ou que não tinham sido publicadas. Chamamos, então, um diretor para cada coleção. Mas isso acabou não dando certo, porque não havia como remunerar essas pessoas. Tivemos um diretor para a coleção de ficção científica, outro para teoria literária, outro para filosofia, outro para livros infantojuvenis. Fizemos também uma coleção de livros do Leste Europeu, que acabou resultando no que hoje é a base da Editora 34, que são, sobretudo, os autores russos. E a proposta era que cada coleção fosse muito fechada, exclusiva mesmo. A editora publicava um viés específico da crítica literária e um viés específico da literatura do Leste Europeu. Eram provocações em forma de livros. Provocações talvez não seja uma boa palavra, porque nossa ideia não era propriamente criar polêmica, e sim marcar posição. Queríamos marcar a nossa posição em cada uma dessas áreas.

Depois, em 2000, eu abandonei a Editora 34 e me dediquei a tentar escrever. E mais uma vez o Carlito foi muito importante para mim. Desde adolescente, eu escrevia contos. A coisa mais importante para mim era esse desejo de me tornar uma escritora. E por isso mesmo acho que sempre foi muito difícil tentar isso. Acontece que a Editora 34 já era autossustentável, já tinha um catálogo de cerca de 200 livros, então, eu resolvi sair num momento em que não seria uma irresponsabilidade fazer isso. A minha saída não iria ameaçar a existência da editora. Havia outros sócios dispostos a levá-la adiante.

Eu parei para pensar: se eu for a melhor editora do mundo, vou estar feliz? Não. Eu vou estar mais feliz sendo uma escritora, foi o que pensei, ainda que fosse uma escritora mediana. Ainda assim eu seria mais feliz. Então, resolvi tirar um ano sabático. E Carlito me disse que, para ter um ano sabático de verdade, eu deveria ter um projeto específico e me dedicar a ele. Minha ideia era sair da editora e pensar na vida. E ele falou o seguinte: "Você tem que escolher um projeto e parar tudo o mais para tentar executar esse projeto; só assim o ano sabático vai ser marcante para você". Eu pensei então que já tinha uma ideia para um livro e que era o momento de tentar realizar aquele projeto. E foi assim que comecei a escrever com mais disciplina.

Houve também outro fator importante. Sérgio Bianchi, com quem eu tive aquela primeira experiência de filmagem, vinha sempre me mostrar os roteiros que escrevia. Gostava de ouvir as minhas sugestões: no roteiro do seu filme

A causa secreta, baseado em um conto do Machado de Assis,[8] eu cheguei a reescrever uma cena. Em 1994, ele me propôs que escrevêssemos um roteiro juntos. Naquela altura, o filme se chamava *Discussões vagabundas*. A ideia era escrever uma história inspirada nas *Metamorfoses*, de Ovídio.[9] Em um mês eu escrevi um roteiro, que nós fomos retrabalhando. Nunca tinha escrito um roteiro, que tem uma maneira muito específica de ser escrito. Fui aprendendo com o Sérgio. Mas ainda trabalhava na 34, tinha os filhos para cuidar, não consegui ter o tempo que era preciso para continuar retrabalhando o texto. O que fizemos ficou sendo o argumento do filme, e o roteiro foi escrito pelo Sérgio e pelo Gustavo Steinberg. Esse argumento, e, depois o roteiro, virou o filme *Cronicamente inviável*, que o Sérgio lançou em 2000. E foi emocionante ver numa tela de cinema cenas que eu tinha escrito, exatamente como eu as tinha escrito. Fiquei muito impressionada. O cinema tem um poder incrível. As pessoas entravam naquela história e se emocionavam. E eu percebi que poderia escrever uma história que tocasse uma plateia inteira! Era algo que vinha de mim e atingia a intimidade das pessoas, numa sala de cinema. Aquilo me incentivou muito a escrever. Foi algo muito poderoso para mim. Em 2002, eu escrevi, então, *Azul e dura*. E prossegui. Em 2004, publiquei *Não falei*. Em seguida, voltei a trabalhar em cinema e, entre 2005 e 2008, escrevi o roteiro de *Os inquilinos*, outro filme que eu fiz com o Sérgio Bianchi. Ao mesmo tempo, lancei em 2007 outro livro, *Antonio*. E, em 2009, *Meu amor*. Voltei a trabalhar novamente com cinema em 2010, dessa vez com outro diretor, e escrevi o roteiro de *Abismo prateado*, de Karim Aïnouz.[10] O filme foi lançado em 2011.

---

8 Joaquim Maria Machado de Assis (1839–1908), um dos maiores escritores brasileiros, crítico literário e teatral, 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).

9 *Metamorfoses*, poema narrativo do escritor latino Ovídio (43 a.C.–17 d.C.), publicado no ano 8 d.C., é formado por 15 livros escritos em hexâmetros datílicos, com 250 narrativas em 12 mil versos que tratam poeticamente da cosmologia e da história do mundo, expondo a transfiguração de homens, deuses, animais, vegetais, rios e pedras, desde o princípio dos tempos até a época do imperador romano Júlio César e o século de Augusto (de 40 a.C.–14 d.C.).

10 Karim Aïnouz, roteirista, diretor de cinema e artista visual nascido em Fortaleza em 1966. Iniciou sua carreira no cinema como corroteirista de filmes como *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles; *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes; e *Cidade baixa* (2005), de Sérgio Machado. Seu primeiro longa-metragem de ficção, *Madame Satã* (2002), foi exibido na mostra Un Certain Regard, do Festival de Cinema de Cannes. Destacam-se em sua filmografia: *O céu de Suely* (2006), *Viajo porque preciso volto porque te amo* (2009), codirigido com Marcelo Gomes, e *Praia do Futuro* (2014), que foi selecionado para a Competição Oficial do 64° Festival de Berlim.

Em 2011, eu fiz também algumas colagens. Uma delas se chama *Mais ou menos 40 minutos sobre o amor* e era feita de frases de vários autores sobre o amor. E fiz uma outra colagem, com Claudia Jaguaribe,[11] para uma videoinstalação. Claudia tinha feito um *site* na internet que perguntava: "Você tem medo de quê?" E as pessoas respondiam a essa pergunta no *site*: medo da solidão, medo de aranha, medo de ser assaltada, e algumas explicavam como era esse medo, seus motivos, contavam pequenas histórias... E eu fiz textos, sem usar uma única palavra minha. Eram trinta textos, trinta modos diferentes de falar dos medos, usando palavras e frases que aquelas pessoas tinham usado. Em seguida, trabalhei com Hector Babenco[12] no roteiro do seu último filme, *Meu amigo hindu*,[13] lançado em 2016. Trabalhamos juntos por sete meses, e depois ele terminou o roteiro com a ajuda de outra pessoa.

Mas, continuando a cronologia que eu estava fazendo, em 2012 fiz um livrinho que se chama *Conversas com o exterior*, uma edição bilíngue, em alemão e português, de fragmentos de todos os meus romances e de todas as minhas colagens. A ideia inicial era ser um livro de divulgação, porque eu já tinha ido duas vezes para a Alemanha e não tinha nada meu publicado lá. E foi legal. Mesmo tendo sido feita para divulgação, eu considero essa colagem que eu fiz quase outro livro, um livro novo. Depois, em 2013, escrevi *Garimpo*, e em 2015 *Anatomia do paraíso*. Eu sei que vamos conversar aqui sobre esses livros todos, então vou deixar para comentar cada um deles quando estiver respondendo às perguntas da plateia.

Uma vez, Flora Süssekind me perguntou sobre a relação entre cinema e literatura e me pediu para comentar principalmente o que eu tinha trazido do cinema para a literatura. Muita gente diz que os meus livros são muito visuais, que nas minhas histórias há uma presença forte da visualidade, e eu não sentia que isso vinha do cinema. Eu acho que o cinema é que deve muito à literatura essa força da visualidade. O cinema deve à literatura não só a narrativa, a fabulação, mas também a força da imagem. A literatura tem essa força antes do cinema. A literatura é anterior ao cinema, e já havia visualidade na literatura

---

11 Claudia Jaguaribe Gomes de Mattos, fotógrafa e artista plástica carioca, formada em história da arte pela Boston University, realizou, entre outros, os projetos *Cidades* (1993), *Quem você pensa que ela é?* (1995), *Retratos anônimos* (1996), *O corpo da cidade* (2000), *Aeroporto* (2002), *Foto em movimento* (2003), *Você tem medo de quê?* (2006).

12 Héctor Eduardo Babenco (1946–2016), cineasta argentino naturalizado brasileiro, diretor de filmes como *O rei da noite*, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, *O beijo da mulher-aranha*, *Pixote, a lei do mais fraco*, *Carandiru*, entre outros.

13 *Meu amigo hindu* (*My Hindu friend*), último filme de Hector Babenco, rodado em 2015 nos Estados Unidos e lançado no Brasil em 3 de março de 2016.

antes de haver cinema. Aí a Flora me chamou a atenção para a questão da montagem. E fui me dando conta de como a montagem está presente no meu trabalho. Flora está certa nisso. Mesmo na editora, na revista, havia esse projeto que privilegiava a aglomeração, mais do que o fluxo, essa aposta de que o aglomerado gera o fluxo. Eu acho que essa ideia da montagem está presente em tudo que eu fiz. E nesse último livro, *Anatomia do paraíso*, fiz uso da montagem de forma bastante consciente, como técnica narrativa mesmo.

Tenho cada vez mais consciente essa percepção do cinema de que as cenas podem ter saltos entre si. Eu não preciso ficar explicando por que um personagem parou aqui e três dias depois ele reaparece ali. O cinema não explica e o nosso entendimento também é assim. A narrativa cinematográfica é uma colagem de lugares e tempos diversos. E a narrativa literária, assim como eu a entendo, pode fazer o mesmo. A minha literatura não se aproxima do cinema porque tenha uma visualidade forte, ou porque enfatize a ação. A narrativa literária pode trabalhar com técnicas de montagem que, elas sim, fazem com que a literatura esteja próxima do cinema.

CARLITO CARVALHOSA: Eu vou roubar a ideia da Bia e falar um pouco sobre a minha formação. Eu não tinha pensado nisso originalmente, mas acho que é um bom caminho. Temos formações semelhantes. Os nossos pais se conheceram jovens, somos filhos de famílias de classe média alta de São Paulo. Crescemos nos anos 1960. E tem um lado que a Bia não comentou, mas eu acho importante, que era a questão política da década de 1960: crescemos enquanto o Brasil vivia, a partir de 1964, uma ditadura civil-militar.

O meio em que eu cresci era ligado à resistência à ditadura. Conheci pessoas que foram presas ou exiladas, ou ambos, amigos dos meus pais e tal. Esse contexto muito politizado sofreu uma transformação na década de 1970, quando eu era adolescente.

Havia uma espécie de enfrentamento entre o engajamento político e a liberdade em relação ao corpo, à arte, o desejo de viajar e conhecer o Brasil, sem o peso daquela ideologia rígida. Algo como um enfrentamento entre o social e o existencial. Para mim esse dilema surgiu no colegial, no ensino médio. Eu fiz o colegial no Equipe, em São Paulo, lá havia um movimento estudantil, de esquerda, muito estruturado. Era também um colégio ligado às artes, entre muitas outras coisas havia shows na quadra e no teatro. Eu me lembro de um show do Gilberto Gil que foi incrível. Ele enfrentou o colégio inteiro – porque o criticavam, diziam que ele era um sujeito "alienado" por falar de prazer e de corpo em suas músicas – dizendo que essas coisas também eram assunto da política.

Essa oposição entre o engajamento político e todos os outros desejos da adolescência era um dilema para a gente. E isso me atraiu para ser artista. A arte,

nesse caso, foi um caminho para atingir coisas que você deseja. Então, a escolha de ser artista, no meu caso, esteve muito ligada a uma espécie de desencanto com o que eu via na geração dos meus pais, que era uma certeza política total. Eu não sentia daquela forma e queria buscar coisas que eu não conhecia.

Enfim, depois que terminou o colégio, eu montei um ateliê com amigos, que foi a Casa 7,[14] no começo formado por mim, Fábio Miguez, Antônio Malta, Rodrigo Andrade e Paulo Monteiro. Bem cedo, o Antônio Malta saiu e entrou o Nuno Ramos. No começo, éramos muito ligados à pintura, todo mundo queria ser pintor. E, de um modo bem interessante, todos eram muito influenciados pelo artista norte-americano Philip Guston, que inicialmente fez uma pintura característica da escola de Nova York dos anos 1950, uma pintura abstrata, de muita qualidade do ponto de vista da construção do espaço pictórico. Num segundo momento, Guston começou a usar imagens que vinham do *cartoon,* mas mantendo a qualidade da pintura. As imagens, latas de lixo, máscaras da Ku Klux Klan, bitucas de cigarro, sapatos velhos, enfrentavam aquela pintura muito sofisticada.

Ele foi um artista que assumiu essa natureza contraditória da arte. A superfície das telas era extremamente bem pintada, formando uma imagem que não deveria estar ali. Para Guston, o objeto já é instável, trata-se de um objeto em transformação. Acho que parte da pintura da década de 1980 se aproxima das ideias de Philip Guston. Luiz Zerbini,[15] que está aqui, fez algo bem parecido com essa proposta de pintura naquela época. Angelo Venosa também começou com esse desejo. Tendo em vista o que era feito na arte brasileira na década de 1980, cada um de nós tinha o desejo de ter uma experiência aberta na arte, ou pelo menos o desejo de não ter uma experiência tão estruturada como os

14 Casa-ateliê de número 7 de uma vila em Pinheiros, na qual trabalharam de 1982 a 1985 os artistas Carlito Carvalhosa (1961), Fábio Miguez (1962), Nuno Ramos (1960), Paulo Monteiro (1961) e Rodrigo Andrade (1962), numa experiência marcada não apenas por referências (Philip Guston, Anselm Kiefer, William De Kooning, Jackson Pollock) e um projeto comum de reafirmação da pintura, mas, igualmente, por intensa troca de experiências e pelo exercício constante de críticas mútuas. Depois de Aracy Amaral, então diretora do MAC/USP, conhecer a produção do grupo, e de a curadora Sheila Leirner convidá-los para a 18ª Bienal Internacional de São Paulo (1985), a repercussão que tiveram foi rápida e vasta, e a experiência coletiva deu lugar a percursos individuais independentes.

15 Luiz Pierre Zerbini (1959), artista multimídia, inicialmente voltado para a pintura, tendo feito parte da chamada Geração 80, e participado da histórica mostra "Como vai você, Geração 80?", realizada no Parque Lage, Rio de Janeiro, em 1984, prosseguiria, repensando-a, com sua prática pictórica, ao lado da criação de objetos, de instalações, vídeos e colagens, e criando também, em 1995, o Chelpa Ferro, junto com os artistas Barrão, Sérgio Mekler e Chico Neves, grupo dedicado à experimentação cinética, sonora e tecnológica.

artistas um pouco mais velhos do que a gente, a geração do Cildo Meireles,[16] que tinha algo muito mais consciente na produção artística.

A gente tinha quase que uma ignorância básica, o desejo de trabalhar num território mais pantanoso, menos sólido, menos consistente. E eu vejo, na minha trajetória, que esse é um desejo que está sempre presente. Os trabalhos estão sempre numa espécie de impermanência, eles são e não são: são grandes mas parecem leves; são de gesso mas parecem de pedra... A condição deles no espaço é sempre uma condição problemática. Provoca aquela pergunta: "O que é isso que está na minha frente?" Eu imaginava que o objeto de arte, ou a experiência da arte, era uma experiência de transição.

O meu desejo ao fazer arte é ter a experiência de entrar num quarto e ir reconhecendo as coisas aos poucos, conhecendo os espaços que eu imagino. A arte é aquela casa que fica no meio do quarteirão e na qual você entra por um corredorzinho. É uma coisa que se revela de maneira estranha, ela é paradoxal em sua natureza.

O que aconteceu comigo foi o seguinte: eu comecei como pintor, depois quis abrir para outras coisas; pinturas com cera, depois esculturas; comecei a fazer instalação e pintura, tudo isso era feito ao mesmo tempo. O que há em comum nos trabalhos é a vontade de ter uma experiência de arte. Ou seja, não é um trabalho que nasce de um postulado definido. Quando o trabalho está sendo feito, vira outra coisa. A diferença entre o desejo e o resultado é onde está o que eu quero.

Penso que isso vem desde o começo, daquela vontade inicial de achar que a arte seria uma forma de se libertar de um lugar em que as coisas pareciam muito destinadas, muito controladas por um engajamento ideológico que, na década de 1960 e no começo dos anos 1970, era quase uma obrigação.

A partir dos anos 1980 e do começo da década de 1990, houve uma mudança grande na situação da arte no Brasil. De maneira misteriosa, a minha geração passa por um momento, nos anos 1990, em que a narrativa da história da arte no Brasil foi transformada. Se você olhar a década anterior, os artistas brasileiros que eram comentados faziam um pouco de tudo. A arte brasileira era

16 Cildo Meireles, artista multimídia carioca nascido em 1948, pioneiro no campo da instalação, cuja produção, nos anos 1960, voltou-se para a crítica dos meios e linguagens da arte, e nos anos 1970, intensificando simultaneamente a dimensão conceitual e seu potencial de intervenção política, realizaria trabalhos como o seu *Totem-monumento ao preso político* (1970), como as suas *Inserções em circuitos ideológicos*, a série *Quem matou Herzog?* (1975), carimbada em notas de um cruzeiro, como *O sermão da montanha: Fiat Lux* (1973).

meio difusa e ia desde Rubens Gerchman[17] ou Hélio Oiticica,[18] até Luiz Paulo Baravelli,[19] Wesley Duke Lee[20] e Maria Bonomi.[21] Havia uma narrativa dispersa. Mas, a partir dos anos 90, houve uma espécie de reconstrução da narrativa do que seria a arte brasileira a partir do neoconcretismo.

A história da arte brasileira como uma experiência estética que surge da Bienal, passa pelo neoconcretismo e se estrutura a partir dos anos 1950, foi constituída numa visão retrospectiva, como não poderia deixar de ser. Mas, quando comecei a ser artista, não havia essa narrativa. Foi muito interessante essa mudança. Eu imagino que um artista que esteja começando hoje enxergue a história da arte brasileira como algo consolidado. Mas não era assim, havia um espaço muito mais difuso da arte, muito mais disperso.

Na década de 1990, o meu trabalho começa a ficar muito mais ligado a certa experiência no espaço. Não é uma ideia de instalação específica para um lugar, mas há sempre uma fala do espaço, da experiência no mundo. E geralmente são coisas que têm uma condição precária. Ou é uma peça de gesso gigantesca, mas frágil; ou é uma pintura, mas feita em cera; ou você tem um trabalho de tecido muito grande, mas muito leve; ou são troncos, que invadem espaços.

Eu me pergunto muito o que é isso que estou vendo, qual é o nome disso, como você se apropria daquilo... Essas questões vão sempre reaparecendo. Você pega

---

17 Rubens Gerchman, artista plástico brasileiro (1942–2008). Participou da mostra "Opinião 65" e da Bienal de São Paulo daquele ano. Em 1967, integraria o grupo da "Nova objetividade brasileira". Seu trabalho inicial afirmaria temática urbana presente em toda a sua obra, assim como o diálogo com a mídia, os quadrinhos e a comunicação de massa, que se manifesta nas suas cenas de rua, nos crimes, concursos de miss, jogos de futebol, e referências diversas aos *faits divers* da imprensa. Quando viveu nos EUA, entre 1968 e 1973, 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 uma carreira internacional, tendo participado de exposições em dezenas de países.

18 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 *Bólides*, ou peças para vestir como os *Parangolés*, além dos *Penetráveis* e de instalações paradigmáticas, como *Tropicália* e *Éden*.

19 Luiz Paulo Baravelli, desenhista, pintor, escultor e professor, nascido em São Paulo em 1942.

20 Wesley Duke Lee (1931–2010), pintor e *performer* paulista, esteve entre os pioneiros dos *happenings* no Brasil dos anos 1960.

21 Maria Bonomi, pintora, escultora, gravadora e professora italiana, naturalizada brasileira, nascida em 1935. Fundou o Estúdio Gravura, em São Paulo, ao lado de Lívio Abramo.

uma pedra, chama de Pão de Açúcar, ela vira um monumento. Você pega um tronco, e isso é um poste, ou é um resíduo, e me pergunto onde esse negócio está.

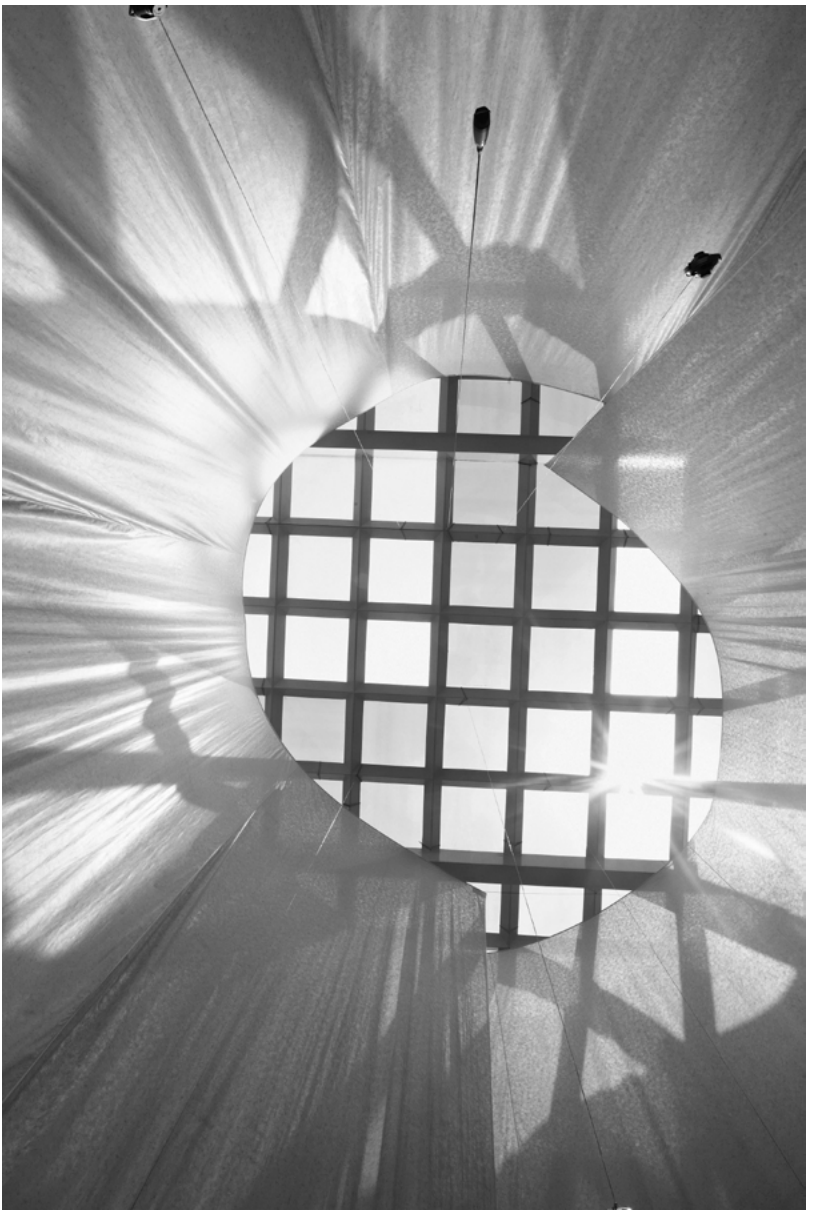
Agora, a decisão de saber por que aquilo está ali, para mim, é sempre uma escolha que tem a ver com o lugar. Isso está ali porque isso vai mudar esse lugar, e a partir disso a gente consegue entender o lugar em que a gente está. Ou a gente pode revelar um lugar que não era visto antes.

Eu tenho notado que o meu trabalho gira em torno daquilo que você conhece, que é algo do dia a dia, mas que se transforma numa outra coisa, através de uma operação. E isso, no fundo, exige um objeto, e a necessidade do objeto é uma ideia questionada em arte há bastante tempo. Acontece que todas as linguagens convivem atualmente. Da mesma maneira que você não pode falar da morte da pintura, você não pode falar da morte da instalação, da morte da performance. Nesse sentido, é difícil dizer que você pode expandir a linguagem. Mas pode-se usar a linguagem, fazer um trabalho. Acho que essa capacidade de entender e ver é o que cabe a todos nós: ver o que há.

Onde está a qualidade de um trabalho? O que faz daquilo arte? Esse é o ponto central. Onde está o lugar misterioso que transforma aquilo numa coisa que parece sempre estar em movimento, que parece que você não consegue traduzir, como a Bia disse, aquilo do que é difícil falar?

Eu trouxe, então, algumas imagens, para conversarmos sobre essas perguntas vendo alguns dos meus trabalhos.

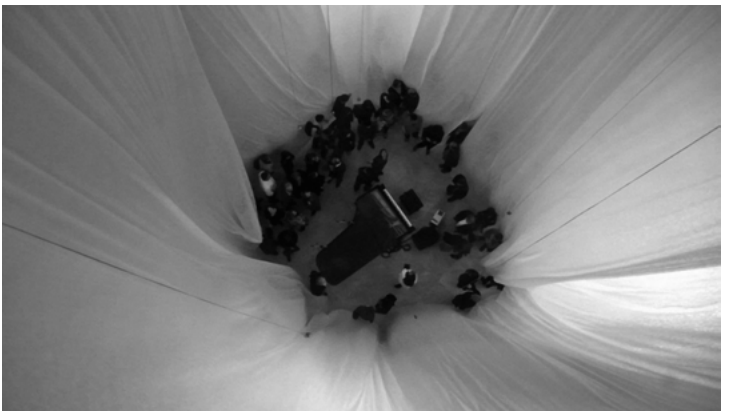
1. *A soma dos dias*. Pinacoteca de São Paulo, 2010



Carlito Carvalhosa. *A soma dos dias*, 2010. TNT, alumínio, lâmpadas fluorescentes, piano, alto-falantes, microfone, som. 16 × 14 × 14 m. Exposição Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Foto: Carlito Carvalhosa

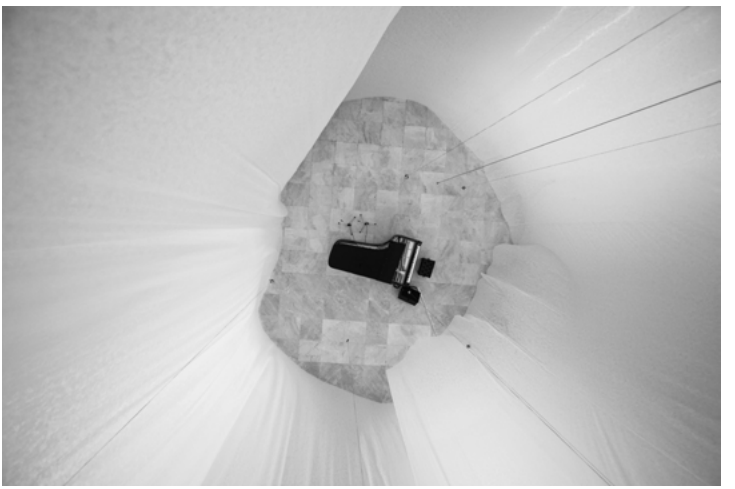
Esse é um trabalho que foi realizado na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2010. São tecidos pendurados que apagavam, faziam desaparecer o lugar. Havia performances musicais dentro desse lugar, ouvia-se o som que vinha lá de dentro, sem ver quem o executava.

O que você vê, você não ouve; e o que você ouve, você não vê.



Carlito Carvalhosa. *A soma dos dias*, 2010. TNT, alumínio, lâmpadas fluorescentes, piano, alto-falantes, microfone, som, 16 × 14 × 14 m. Exposição Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Foto: Carlito Carvalhosa

A soma dos dias. O trabalho era composto de fitas de alumínio que sustentavam grandes pedaços de tecidos (14 x 14 m), envolvendo todo o espaço central da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Alunos da Escola de Música de São Paulo – Tom Jobim executavam obras do compositor norte-americano Phillip Glass, realizadas entre 1969 e 2009 (*Eight tunes for piano*, *Music in the shape of a square*, *Two pages*, *Melodies for saxophone*, *Strung out*, *String quartets # 2, 3, 4, 5*, *Another look at harmony*)



Carlito Carvalhosa. *A soma dos dias*, 2010. TNT, alumínio, lâmpadas fluorescentes, piano, alto-falantes, microfone, som, 16 × 14 × 14 m. Exposição Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Foto: acervo do artista

Isso daí, o que era? Esse lugar é um lugar muito conhecido, o centro do prédio da Pinacoteca. Quando o trabalho estava lá, você perdia o horizonte, não se via nada. Ouvi muita gente falando assim comigo: "Eu lembrei de sonhos, eu via umas imagens"; "Parece coisa religiosa, uma experiência mística". Tinha muita projeção pessoal.

Eu fiquei pensando que, quando você perde o horizonte, você projeta alguma coisa, uma coisa da sua vida, e acaba vendo coisas, porque você tem que se agarrar em algum lugar. Então, o lugar virava "lugar nenhum" e quem visitava acabava transformando aquilo no seu lugar.



Carlito Carvalhosa. *A soma dos dias*, 2010. TNT, alumínio, lâmpadas fluorescentes, piano, alto-falantes, microfone, som, 16 × 14 × 14 m. Exposição Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Foto: Carlito Carvalhosa

2. *Rio*, MoMA-NY, 2014

Rio foi um trabalho feito em Nova York, no MoMA (Museum of Modern Art), em 2014, no período da retrospectiva da Lygia Clark. É uma leitura do texto de um livro dela, *Meu doce Rio*.[22] Eu reproduzi o texto de Lygia numa fita muito longa. Conforme as pessoas iam lendo, a fita ia andando, e o texto ia andando.

22 CLARK, Lygia: *Meu doce Rio*. Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1984. 54 p. Livrinho com 18 x 12 cm e impresso em papel-jornal. O texto foi escrito pela artista em Paris em 1975. A Galeria Paulo Klabin, no Rio de Janeiro, editaria e distribuiria uma pequena quantidade de exemplares impressos em 1984.



Carlito Carvalhosa. *Rio*, 2014. MoMA, Nova York, 2014. Foto: Mari Stockler/acervo do artista

Carlito Carvalhosa imprimiu o livro *Meu doce Rio*, de Lygia Clark (1920–1988), numa longa fita de tecido, de 360 m, e convidou amigos e frequentadores do museu para lerem o texto em voz alta no jardim de esculturas do MoMA de Nova York, durante dois dias seguidos. O evento ocorreu na mesma época da exposição retrospectiva da artista, em 2014.



Carlito Carvalhosa. *Rio*, 2014. MoMA, Nova York, 2014. Foto: Mari Stockler/acervo do artista



Carlito Carvalhosa. *Rio*, 2014. MoMA, Nova York, 2014. Foto: Mari Stockler/acervo do artista

Então, era como se fosse uma forma de polifonia que ia enchendo o espaço de vozes. E o que foi incrível foi que as pessoas realmente se engajaram muito na leitura. Eram duas línguas, inglês e português. Então os americanos falavam em inglês, os brasileiros em português. E isso criou uma espécie de escultura de som, e ao mesmo tempo tinha esse desenho de uma linha que caminhava e ia enchendo o lugar.

Era um trabalho bem simples, mas acabava ocupando um espaço muito grande, porque enchia o lugar inteiro, o jardim todo do MoMA, uma área bastante grande do museu. E o texto da Lygia é um texto muito louco, muito lindo, supersexualizado.

3. *Sala de espera*, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2005



Carlito Carvalhosa. *Sala de espera*, 2013. Postes de eucalipto usados, aço, 96 x 20 m. Exposição Museu de Arte Contemporânea da USP, 2013. Foto: Carlito Carvalhosa

Esse é um trabalho que foi realizado no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo em 2005. A exposição se chamava "Sala de espera". São postes, são troncos. Postes que tinham sido usados, jogados fora. Eu comprei esses postes usados e os remontei nesse espaço, que é um espaço criado pelo Oscar Niemeyer,[23] um

23 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

espaço modernista muito bonito. E que tem muitas colunas brancas, redondas, bem características da arquitetura dele.



Carlito Carvalhosa. *Sala de espera*, 2013. Postes de eucalipto usados, aço, 96 x 20 m. Exposição Museu de Arte Contemporânea da USP, 2013. Foto: Carlito Carvalhosa

Minha ideia era que esses postes tinham uma história, tinham sido árvores, saído da floresta, virado postes, mudado de nome, tinham sido jogados fora. Daí, eles viravam uma obra de arte. E traziam essa narrativa e eram colocados num lugar onde era difícil você dizer o que eles eram agora.

Eles tinham um empuxo horizontal, num prédio que era todo com as colunas verticais. Era como se fosse uma espécie de transformação do lugar. O nome da exposição era "Sala de espera" porque eu pensava: "Parece que alguma coisa vai acontecer ali, algo deve explicar a presença dessas coisas ali, como se fosse o inverso de uma ruína".

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.

4. *Já estava assim quando cheguei*, MAM-RJ, 2006



Carlito Carvalhosa. *Já estava assim quando cheguei*, 2006. Gesso, madeira, aço, fitas de carga. 6 x 4 x 3,4 m. Exposição Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2006. Foto: Nelson Kon/acervo do artista



Carlito Carvalhosa. *Já estava assim quando cheguei*, 2006. Gesso, madeira, aço, fitas de carga. 6 x 4 x 3,4 cm. Exposição Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2006. Foto: Nelson Kon/acervo do artista

Esse aqui é um trabalho que foi feito aqui no MAM do Rio em 2006. Ele foi feito a partir do morro Pão de Açúcar. Minha ideia era pendurar uma lembrança do Pão de Açúcar, que é essa peça aí, e que foi feita na Zona Norte do Rio. Nós tínhamos dois cartões-postais ali. Fizemos uma escultura grande e enchemos de gesso. É uma peça de gesso muito pesada, muito pesada mesmo; ela pesa 10 toneladas. A peça ficava no meio do prédio, no meio do salão. E criava uma inversão, porque o prédio virava paisagem e a paisagem virava obra.

A peça estava no meio do prédio e, ao mesmo tempo, o Pão de Açúcar estava do lado de fora daquelas paredes. Era como se fosse uma câmara escura, que projetava o trabalho ao contrário.



Vista do Pão de Açúcar a partir do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Foto: Carlito Carvalhosa

O interessante, para mim, era que o espaço do Museu de Arte Moderna do Rio virava o próprio trabalho, porque estava tudo vazio, não tinha nada ali, só tinha a peça pendurada daquele jeito.

Muitas das coisas que eu faço se aproveitam de uma condição brasileira, que é esse negócio de que você vai dando um jeito para fazer as coisas. Então tem sempre um pessoal de sandália havaiana que puxa uma coisa, sobe na mão outra, enche o baldinho, algo de uma autoconstrução.

Eu acho interessante que haja essa baixa tecnologia na construção. Isso parece quase ideia de uma criança: você faz um negócio e enche de gesso. Só que

a escala é uma escala desmedida; é uma ideia simples colocada numa coisa muito grande.

Esse paradoxo entre a simplicidade da ideia e a coisa em si também contribui para aquilo de que eu falei, o fato de que a natureza do objeto é uma natureza de difícil conhecimento ou entendimento. Eu acho que isso tem muito a ver com a cultura brasileira.

O Brasil é um país em que os limites são muito pouco conhecidos, a gente tem uma dificuldade muito grande de dar nome às coisas, de definir. Eu sempre penso que o Brasil é um país em que uma fronteira é um mato sem fim, outra fronteira é um mar que fica indo e vindo. É um país que quase não tem borda. E muito do que se faz aqui, o próprio pensamento da cultura brasileira, vive muito disso que a gente sente intimamente ser um lugar meio vago, um lugar fora de foco, um país sem tamanho definido.

Eu não estou dizendo isso de maneira crítica. Eu estou falando do sentimento que o trabalho traz, da condição do trabalho no mundo. Acho que essa condição é muito ligada à experiência de vida. E o Brasil é um país que vive de uma imprecisão, a imprecisão é a grande paixão brasileira. E eu tenho que reconhecer que, felizmente ou infelizmente, isso faz um pouco parte da minha formação.

5. *Favor não tocar*, Centro Maria Antonia, 2004



Carlito Carvalhosa. *Favor não tocar*, 2004. Gesso. 1,5 x 5 x 3,5 m, 9.000 kg. Exposição Centro Maria Antonia, São Paulo, 2004. Foto: Carlito Carvalhosa

Esse trabalho aqui é outro que foi muito interessante para mim também. Foi na Maria Antonia, em São Paulo. É um prédio que não era originalmente um museu. Essa sala, por exemplo, fica no terceiro andar, é uma sala estranhíssima, cheia de colunas. Esse trabalho é muito pesado, não poderia estar apoiado no chão.

Então pensei em fazer um trabalho grande, meio torto, e deixar ele descer até entalar nas colunas. A coisa era assim: ele ia descendo e uma hora ele não ia passar, entenderam? Agora, isso podia dar errado, esse trabalho foi a maior besteira que eu fiz na vida. Eu realmente fiquei com medo de acontecer um desastre, mas deu certo, e ele parou. Por que ele parou? Ele parou porque ficou lá. O trabalho se chama *Favor não tocar*, porque é justamente isso.



Carlito Carvalhosa. *Favor não tocar*, 2004. Gesso. 1,5 x 5 x 3,5 m, 9.000 kg. Exposição Centro Maria Antonia, São Paulo, 2004. Foto: Carlito Carvalhosa

E havia uma coisa que eu pensei durante o trabalho, e nesta imagem só dá para ver pouco: parece o contrário de uma escultura, como nos habituamos a ver. Isso era tão interessante que eu decidi pôr uma barreira para impedir as pessoas de chegarem perto demais do trabalho. Geralmente, é fácil demais o público se aproximar de uma escultura. Você chega perto, dá a volta e vai embora. Mas nesse caso não era possível fazer isso. Era como se fosse um bicho: tinha que ver de longe. E eu gostei, foi legal ter feito isso. É uma coisa que eu tenho vontade de repetir.

6. *Roteiro para visitação*, Salvador, 2010



Carlito Carvalhosa. *Roteiro para visitação*, 2010. Postes de madeira, aroeira, escoras de eucalipto, pintura a cal, cabos de aço. Exposição Palácio da Aclamação, Salvador, 2010. Foto: Carlito Carvalhosa

Esse foi um trabalho que eu fiz na Bahia. Era dividido em três partes. Chamava-se *Roteiro para visitação*. Foi no antigo Palácio do Governo da Bahia, no Palácio da Aclamação, em Salvador, em 2010. Você entrava e havia essa árvore pendurada, com esses mesmos postes que eu já tinha usado noutra exposição. Depois, essa árvore foi replantada no próprio jardim do palácio, está lá até hoje.

Esse espaço era um espaço chique, e tinha esses postes cruzando a área. O que foi interessante foi que o trabalho saía para fora do prédio, então era impossível fechar o museu. E o museu ficou aberto durante os seis meses que durou a exposição. O trabalho saía pela janela, não dava pra fechar. Não sei onde mais seria possível fazer isso. É algo que o Brasil tem, e que tem a ver com aquela cultura da autoconstrução, da imprecisão, que eu comentei antes. Aqui, você consegue fazer coisas inacreditáveis. Porque as instituições não são tão sólidas. É tudo um pouco na base do "vamos fazer, tudo bem". É muito especial poder fazer uma exposição num lugar que aceita não fechar por seis meses. E nós temos que aproveitar isso.

7. *Regra de dois*, Rio de Janeiro, 2011



Carlito Carvalhosa. *Regra de dois*, 2011. Luz fluorescente, reatores, luz incandescente, árvores, copos. Exposição Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, 2011. Foto: Carlito Carvalhosa

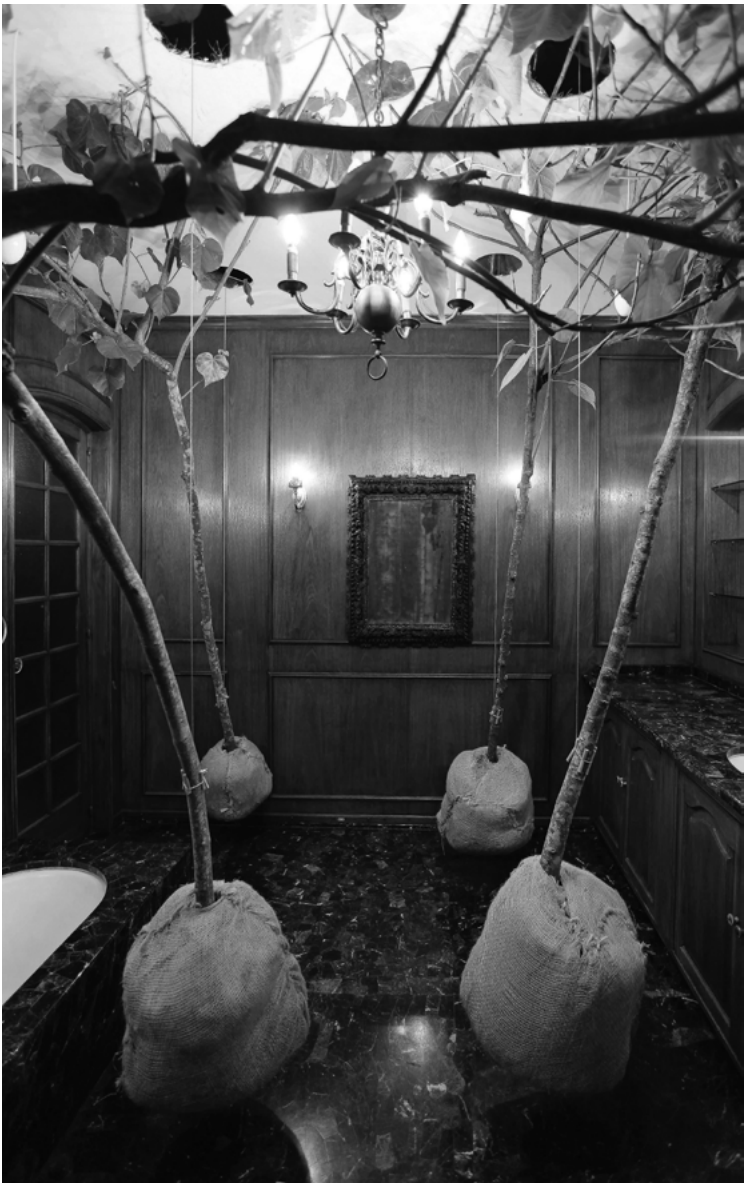
Esse daqui é um trabalho no Rio, na Fundação Eva Klabin, com curadoria de Marcio Doctors, em 2011. Chamava-se *Regra de dois*. É o projeto Respiração, para fazer uma ocupação dentro do museu, que tem já uma coleção bastante grande e muito interessante. O que eu fiz foi erguer essa sala (o museu tem várias salas) e criar esse lugar, como se fosse um lugar à parte, com esses copos, com as lâmpadas. E todas as luzes do museu foram apagadas, então toda a luz vinha do trabalho.



Carlito Carvalhosa. *Regra de dois*, 2011. Luz fluorescente, reatores, luz incandescente, árvores, copos. Exposição Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, 2011. Foto: Carlito Carvalhosa

O trabalho cria uma espécie de espaço próprio, como se ele tivesse se enfiando no meio do museu. E há essa coleção de copos porque a Fundação Eva Klabin é um museu do colecionismo privado. Só que essa intervenção que eu fiz introduz uma coleção falsa: são copos que eu comprei numa lojinha, não são copos preciosos. Isso cria uma espécie de espaço entre as coleções do museu.

Coloquei umas árvores penduradas no banheiro também.



Carlito Carvalhosa. *Regra de dois*, 2011. Luz fluorescente, reatores, luz incandescente, árvores, copos. Exposição Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, 2011. Foto: Carlito Carvalhosa

O andar de cima era o contrário do de baixo: as luzes eram todas rebaixadas. Embaixo tinha muita luz e no andar superior havia luz baixa, você quase não via as obras, era tudo muito escuro.

8. *Apagador*, Museu de Arte Moderna da Bahia, 2008



Carlito Carvalhosa. *Apagador*, 2008. TNT, alumínio, lâmpadas fluorescentes, som. 14 × 12 × 18 m. Exposição Museu de Arte Moderna da Bahia, Capela de Nossa Senhora da Conceição, Solar do Unhão, 2008. Foto: Carlito Carvalhosa

Esse trabalho foi na Bahia também, no Museu de Arte Moderna na Bahia. Foi em 2008. Foi pensado para a Capela de N. S. da Conceição, no Solar do Unhão. Os espaços eram todos ocupados por caixas de tecido. Ou você tinha o espaço ou você tinha o lugar. De certa maneira, a definição que a gente tem de espaço é altura, largura e profundidade. Então, cada um desses espaços acabava se equivalendo e você saía de um lugar para entrar no mesmo lugar.

Cada uma das salas da igreja foi ocupada por uma caixa de tecido, que passava muito perto da parede. Então você passava entre o tecido e a parede e via aquilo muito pertinho, uma experiência diferente, rara, que seria própria do lugar. Aí você via a capela. Ou você estava dentro da caixa, e aí você não via nada, você tinha um espaço puro, altura, largura, profundidade. E, de certa maneira, você volta a olhar aquele espaço.

Normalmente, se você entra num lugar que já conhece, você nem olha ao redor, você já sabe onde está. E aqui havia uma situação na qual você era obrigado a olhar de novo, a ter a experiência de novo do lugar inteiro. A capela com as caixas de tecido virava uma igreja branca.



Carlito Carvalhosa. *Apagador*, 2008. TNT, alumínio, lâmpadas fluorescentes, som. 14 × 12 × 18 cm. Exposição Museu de Arte Moderna da Bahia, Capela de Nossa Senhora da Conceição, Solar do Unhão, 2008. Foto: Mari Stockler/acervo do artista

9. *Melhor assim*, São Paulo, 2010



Carlito Carvalhosa. *Melhor Assim.* TNT, alumínio, lâmpadas fluorescentes, 5 x 8,2 x 14,8 m. Soso+ Espaço Cultural. São Paulo. Foto: Carlito Carvalhosa

Esse trabalho aqui tem a mesma ideia, mas ao contrário... Foi feito num lugar que não era um lugar expositivo, era um salão comercial. E eu instalei um monte de luzes. Então, o espaço virou um lugar sem sombra. O salão fica no Centro da cidade, um lugar que tem uma visitação muito variada. Um lugar abandonado, e é muito interessante porque gente de todo tipo frequenta a região. A exposição tinha uma visitação muito interessante, todo tipo de gente entrou ali.

10. *Gibraltar*, França, 2001



Carlito Carvalhosa. *Gibraltar*, 2001. Gesso, 5,5 x 2,5 x 5 m. Exposição "Côte á côte", CAPC, Bordeaux, França, 2001. Foto: Carlito Carvalhosa

Essa foi uma exposição na França em 2001. Esta é uma peça de gesso grande, que eu cortei e fui, então, empurrando a peça. A peça escorregava, a abertura mostrava que ela esteve em movimento.

Era muito grande, tinha seis metros de altura e era toda de gesso, apesar de parecer tecido. E é curioso, porque isso que parece tecido lembra o tecido de outras peças que eu fiz. Só que um tecido é muito pesado e o outro muito leve.

11. *Possibility matters*, NY, 2014



Carlito Carvalhosa. *Possibility matters*, 2014. Madeira, aço, vidro, lâmpadas. Exposição Sonnabend Gallery, Nova York, 2014. Foto: Carlito Carvalhosa



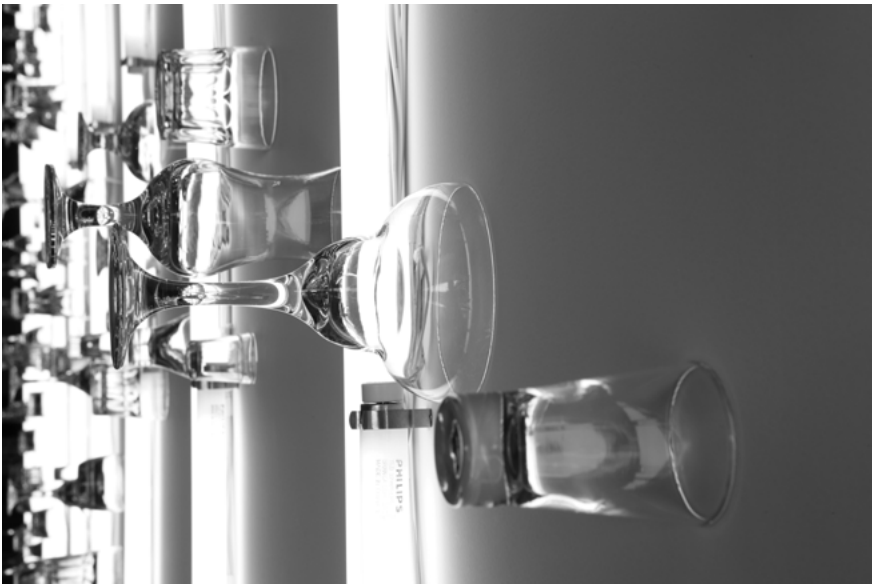
Carlito Carvalhosa. *Possibility matters*, 2014. Madeira, aço, vidro, lâmpadas. Exposição Sonnabend Gallery, Nova York, 2014. Foto: Carlito Carvalhosa

Essa foi uma exposição em Nova York, na Sonnabend Gallery. É um trabalho que se chama *Possibility matters*. São uns troncos que já existiam lá. Ou seja, eu não trouxe postes do Brasil, eu os comprei lá.

Eles ficavam meio apoiados nos copos. Isso era bem interessante, porque realmente dava a sensação de que eles não iam ficar daquele jeito, onde eles estavam, por muito tempo.

Aquilo era meio impossível. E era muito ameaçador. Era meio assustador andar próximo daquilo, porque tudo era muito frágil.

12. *Imaterialidade*, São Paulo, 2015



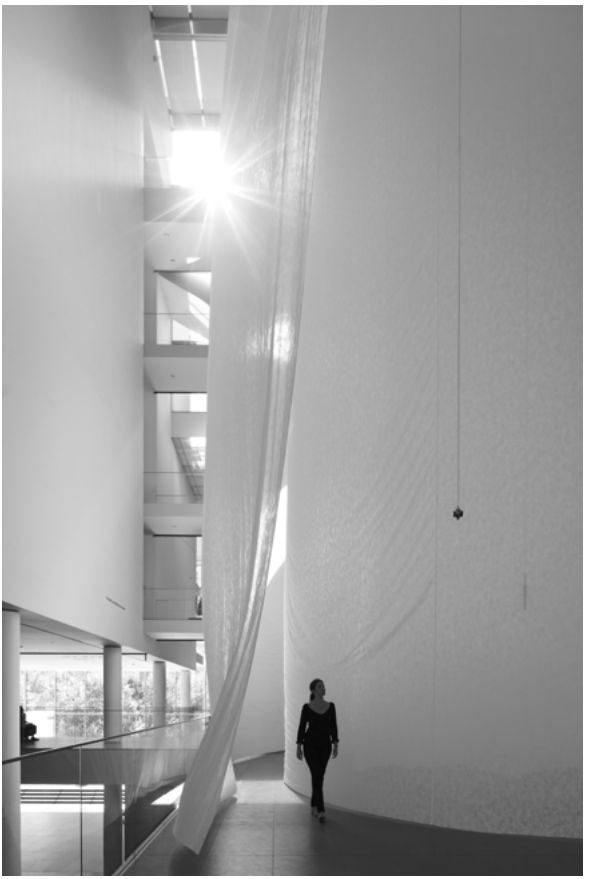
Carlito Carvalhosa. *De boa sombra*, 2015. Luz fluorescente, reatores, copos, 7,65 x 4,1 m. Exposição "Imaterialidade" no Sesc Belenzinho, São Paulo. Foto: Carlito Carvalhosa

Essa imagem é de uma exposição coletiva realizada em São Paulo, chamada "Imaterialidade". Foi no Sesc Belenzinho, em 2015, com curadoria de Adon Peres e Ligia Canongia.[24]

24 Sob a curadoria de Adon Peres e Ligia Canongia, a exposição "Imaterialidade", realizada no Sesc Belenzinho, em São Paulo, em 2015, reuniu artistas que teriam, a seu ver, na desmaterialização, na sublimação da matéria, elementos fundamentais em seu trabalho. Entre os artistas selecionados, estavam os brasileiros Brígida Baltar, Carlito Carvalhosa, José Damasceno, Laura Vinci, Marcos Chaves, Paola Junqueira, Paulo Vivacqua, Waltercio Caldas e Fabiana de Barros; e, entre os estrangeiros, Anthony McCall (Inglaterra), Ben

13. *Sum of days*, MoMA, 2011

Agora volto à "Soma dos dias", mas essas imagens são da exposição no MoMA em 2011. A proposta era criar um lugar onde o público se perdesse. Tudo tinha uma escala muito grande, e o espectador ficava pequenininho.



Carlito Carvalhosa. *Sum of days*, 2011. Luz fluorescente, reatores, microfone, alto-falantes, tecido não tecido, alumínio. Exposição MoMA, Nova York, 2011. Foto: Jeffrey Gray Brandsted/acervo do artista

Era quase como se fosse uma cachoeira. A luz ia apagando tudo. Você entrava e parecia estar num outro mundo.

Acho que essas imagens foram suficientes para mostrar um pouco do meu trabalho. Já está de bom tamanho para a gente começar a conversar.

Vautier (Itália), Bruce Nauman (USA), Ceal Floyer (Paquistão), François Morellet (França), James Turrell (EUA), Keith Sonnier (EUA), Marcius Galan (EUA) e Ryan Gander (Inglaterra).

Debate

LUIZ ZERBINI: Você trabalha com maquete?

CARLITO CARVALHOSA: Sim. Trabalho sempre com maquete, sempre.

LUIZ ZERBINI: E o trabalho muda entre a maquete e a produção, no local da mostra?

CARLITO CARVALHOSA: Muda muito, muda muito. Muda completamente. Na verdade, eu faço maquete pequena, maquete média, maquete grande. Aí tem essa coisa que vem da pintura. Eu tenho um negócio de preservar o que está na maquete o máximo possível, mas, na hora de fazer, de montar a exposição, é outra história. Agora, a maquete ajuda demais, porque você chega lá com alguma coisa na cabeça. E, com o tempo, você começa a entender a relação entre a maquete e o lugar, porque realmente tem que mudar, é muito diferente. E a escala é um assunto muito complexo... No caso da exposição "Sala de espera", por exemplo, a gente tinha uma maquete muito grande, e eu ia montando e ia mudando a maquete. Foi um processo de arrumar a maquete em relação ao espaço da exposição e de mudar a exposição em relação à maquete. Porque lá no MAC eram 70 peças. Foi um trabalho demorado, o lugar é gigante.

BEATRIZ BRACHER: Você podia só mostrar mais aquela foto que eu fiz? É de uma gravura que eu tenho em casa, e eu mesma tirei a foto com o celular. Acho importante mostrar a imagem dessa gravura. Há nervuras brancas no trabalho todo. Então é uma impressão de branco em branco, e daí ele põe um preto. A minha ideia é que Carlito criou o foco no trabalho. Ele criou um espaço e criou um foco. Eu acho que, quando o Carlito faz as coisas, sinto que ele está recriando o espaço onde ele colocou aquelas coisas, acrescentando um foco para o olhar de quem observa a obra.

É o que eu penso sobre a fragilidade na obra do Carlito. No começo, a obra dele era muito colorida e com a tinta muito carregada, pesada. Depois, ela vai ficando uma obra com muito poucos elementos, minimalista, ainda que continue expressionista, no sentido de ela continuar com uma potência que não tem nada a ver com o sóbrio. Mas trabalha com o pouco, com muito poucos elementos. E eu sinto que esse trabalho está muito longe do conceitual. Está sempre dispondo de poucos elementos, e é frágil, no sentido de que são elementos que podem se despedaçar, como o vidro, o pano, os espelhos... Ele tem trabalhado muito com espelhos. O Carlito mostrou aqui muito pouco. Essa fragilidade é a força do trabalho, ela está no medo que você sente diante da obra, diante do que pode acontecer ali. Será que aquilo vai se quebrar? Será que vai se rasgar? Essa fragilidade tem um poder muito grande para o espectador, e aí está a força do trabalho.



Carlito Carvalhosa. *Sem título*, 2006. Foto: Bruno Cals. Coleção Bia Bracher. Foto: acervo Beatriz Bracher

CARLITO CARVALHOSA: Quero falar sobre o trabalho da Bia, também. Uma coisa que eu comentei com ela é que eu acho interessante o modo como ela trabalha a ideia do espaço. Sei que eu estou puxando a brasa para a minha sardinha... Eu vejo que na maneira como a Bia descreve os lugares há sempre um cuidado muito grande com a construção. Ela fala do jeito como uma casa é feita, das coisas que existem lá dentro. Há uma espécie de atenção ao detalhe, no sentido de que o detalhe constitui aquele lugar, revela como o mundo está organizado. Você tem o que é o vaso, o lugar, o jeito de a pessoa ocupar aquele espaço. É um tipo de descrição que me lembra a tradição da literatura do século XIX, de revelar o mundo através da descrição cuidadosa das coisas, dos rostos, das roupas.

E isso também se associa a uma coisa que acho que o trabalho da Bia tem também: a escrita fala de uma experiência do eu. Sem ser autobiográfica. É uma ficção que vem da experiência do eu, e de como esse eu se articula no universo familiar. Bia narra histórias sobre como um sujeito se articula dentro do mundo em que vive. Ou seja, não é uma ficção do outro, como faz Joseph Conrad, por exemplo. E vem daí também o fato de essa ficção ter várias vozes. Isso faz com que o trabalho ganhe um giro. É muito comum que os contos de Bia tenham não só várias vozes, mas façam com que esse coro de vozes desoriente os leitores. Você não sabe muito bem onde está, não sabe exatamente quem está falando agora. Há essa condição de leitura nas histórias de Bia. Então, de novo, entre os espaços muito construídos e o jeito como eles são ocupados no conto, há uma ideia de literatura que eu acho que é muito própria da Bia Bracher. Que é muito autoral.

FLORA SÜSSEKIND: Foi muito bom ouvir vocês falando um sobre o trabalho do outro. É muito importante quando isso acontece nesses depoimentos em dupla da Casa de Rui Barbosa e a interlocução e as interferências mútuas se ampliam. É um barato quando isso se intensifica.

Eu queria dirigir uma pergunta-comentário para a Bia, que, na verdade, é mais para falarmos de modo mais detido sobre os seus livros publicados até agora, pensando em pontos de conexão e também nas singularidades de cada um. Você expôs brevemente a sua trajetória, mas talvez desse para nos determos um pouco mais em cada um.

Tem um aspecto que a Bia sabe que eu acho muito significativo no processo de formalização do trabalho dela, que é o fato de você trabalhar com uma extensão, que muitas vezes não é a do conto e nem a do romance, que é a de uma espécie de quase novela. Uma extensão cuja imprecisão pode apontar para a discussão de um conjunto de normatividades genéricas que por vezes pré-moldam a escrita, tolhendo seu potencial de invenção.

Então, nessa imprecisão, é como se os textos pudessem impor extensão própria, como se você potencialmente pudesse trabalhar sem ter um formato convencional prévio a atender. Quando o Carlito falou da maquete, por exemplo, eu fiquei pensando que você, Bia, talvez, em alguns de seus textos, operasse sem modelos textuais pré-moldados. Aliás, nem o Carlito opera com maquetes imutáveis. Ele acaba, aliás, de assinalar isso. O lugar interfere no projeto. E a simples realização de um trabalho em locais distintos e com características bastante diversas, como nas duas versões de *A soma dos dias*, já faz isso, faz necessariamente isso. As maquetes são marcadas por essas especificidades, por essas alterações... Voltando à Bia, é claro que há experimentos, nos seus exercícios narrativos, com extensões mais vastas ou mais breves, com formatos

reconhecíveis de conto, de romance, etc., e há uma vontade clara de dominar esses formatos.

Mas me parece que há jogos entre modos discursivos diversos que barram por vezes esse encaixe genérico. Até o seu desejo de efetuar esse encaixe. Porque essa hesitação, às vezes, se dá até mesmo no interior de um texto com formatação, de um texto que se deseja obediente a uma poética mais convencional dos gêneros. Há, por exemplo, essas colagens. Os recortes que você operou nos seus próprios textos para construir a antologia em alemão; os recortes de vozes alheias no trabalho sobre o medo em parceria com a Claudia Jaguaribe. Há, por outro lado, outra tensão mais significativa, que me parece presente no próprio modelo analítico da "anatomia" com que você opera no livro mais recente, na *Anatomia do paraíso*. E que contribui para embutir uma sombra ensaística na narrativa.

Falei à beça. Desculpem. Não é propriamente uma pergunta que eu estou fazendo; na verdade, é mais uma observação de leitura. Mas eu gostaria que você, Bia, falasse um pouco sobre isto, sobre os diferentes modos narrativos que você vem exercitando na sua trajetória.

BEATRIZ BRACHER: De fato, quando escrevo é que aquilo vai tomando forma. E o romance é diferente do conto. Quando eu começo, no primeiro dia, eu sei o que ele vai ser. Mas posso demorar até meses trabalhando num conto, e então ele até pode mudar. Todo dia leio do começo ao fim tudo que eu escrevi, e isso faz muita diferença. Faço isso com escritos que têm a extensão do conto. No caso dos romances, eu leio o que eu escrevi nos últimos dois dias, ou na última semana, porque, se todo dia eu for ler tudo, as cem páginas que eu já escrevi, eu não escrevo mais. E isso faz muita diferença. Na leitura, você tem uma noção de onde está naquela narrativa. No caso dos romances ou das novelas, às vezes eu tenho esquemas, mas eles mudam o tempo todo, o tempo todo. É uma pergunta que eu vou me fazendo: "O que eu estou querendo fazer com isso?" Às vezes eu até sei a história, mas não achei a força daquilo, então eu sei que algo está errado ali. Aí quando acho o veio forte na escrita, eu mudo muito, refaço tudo, reescrevo e reescrevo, e isso acontece algumas vezes.

Acho que todos os meus livros têm essa coisa de juntar vozes diferentes. Vou dar um exemplo: no *Azul e dura*, há uma voz narrando a sua experiência de vida até aquele momento. É uma mulher de quarenta anos. Tem ali fases muito diferentes da vida dela. Foi o primeiro livro que eu escrevi, e apesar de ter narrado alguns episódios mais biográficos, talvez mais próximos de mim do que nos outros livros, eu acho que ali se descreve uma grande prisão. O livro descreve a pessoa muito presa dentro de um espaço. Quase que os episódios biográficos não importam, ou importa pouco saber se ela tem filhos, se não tem filhos, se ela é de São Paulo ou não. Quer dizer, tudo importa, e é através

dos fatos que a gente se revela e que a gente vive. Mas acho que o sentimento básico ali naquela narrativa era o de uma prisão, e talvez por isso o livro precisou de tantos capítulos, de tantas intervenções, desse barulho todo. A coisa de fora que eu acho que mais tem ali, o texto externo que eu uso muito, é a música popular brasileira. Então, tem Luiz Melodia,[25] tem Caetano Veloso, tem trechos do Chico Science,[26] que eu fui inserindo.

E houve uma coisa curiosa: eu estava quase acabando o livro, sem saber ainda se era aquilo mesmo, sem entender bem o que era. Um dia fui a uma livraria na PUC de São Paulo. Tenho que dizer que eu retomei o curso de Letras em São Paulo. Eu comecei a fazer a PUC de novo em São Paulo, porque eu abandonei a PUC do Rio, e eu queria pelo menos ter um diploma universitário. Era para que, se eu fosse presa, tivesse direito à prisão especial...[27] [*risos*]. Isso sempre foi uma coisa que ficou na minha cabeça... [*risos*]. E um dia, na livraria, eu achei um livro do Emil Cioran.[28] Eu li rapidamente o título e entendi: *Breviário da composição*. Pensei que era um livro para ajudar autores a escrever... Comprei o livro na hora e só quando cheguei em casa descobri que se tratava do *Breviário da decomposição.* Decidi ler mesmo assim e descobri um autor que foi muito importante para mim e que influenciou muito a escrita de *Azul e dura*.[29] No meu caso, o que eu escrevo tem muito a ver com o que estou lendo naquele momento. E eu reli tudo que havia escrito com uma outra ótica, depois de ler o livro do Cioran.

---

25 Luiz Melodia (1951–2017), cantor e compositor criado no morro de São Carlos, no Estácio, bairro conhecido como berço do samba. Divulgado pelos poetas Torquato Neto e Wally Salomão, teria as canções "Pérola negra" e "Estácio holly Estácio", gravadas respectivamente por Gal Costa e Maria Bethânia, o que o ajudaria a gravar, em 1973, seu primeiro e extraordinário álbum, *Pérola negra*. A que se seguiriam *Maravilhas contemporâneas* (1977), *Mico de circo* (1978), *Nós* (1980), *Felino* (1983), *Claro* (1987), *Pintando o sete* (1992), *Relíquias* (1995), entre outros trabalhos.

26 Chico Science (Francisco de Assis França), cantor e compositor, nascido em 1966 em Olinda (PE), que ganharia projeção no início dos anos 1990 com o conjunto Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ), um dos criadores da Cena Mangue do Recife, e responsável por uma mistura musical da música *pop* com elementos regionais. Seus dois CDs mais importantes são *Da lama ao caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996). Chico Science morreu precocemente em 1997 devido a um acidente de carro.

27 Pelo Código de Processo Penal brasileiro ainda vigente, os presos que têm diploma de nível superior têm direito a prisão especial, celas diferenciadas em relação aos presos comuns.

28 Emil Cioran (1911–1995), filósofo agnóstico romeno radicado na França, com o pensamento pautado pela crença na "inconveniência da existência", na arbitrariedade da vida, e famoso por escritos intensamente pessimistas, em geral privilegiando as formas breves e tratando de temas como o sofrimento, o desespero, o niilismo. *Précis de decomposition* [Breviário da decomposição] foi seu primeiro livro escrito em francês, publicado em 1949 pela Editora Gallimard.

29 BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

Flora tem razão: cada livro é diferente do outro. Em *Não falei*,[30] por exemplo, o livro acabou se tornando um monólogo. Talvez fosse para ser assim. O personagem preso e torturado surgiu na segunda página que eu escrevi. E eu não havia planejado escrever isso. Eu sabia apenas que iria escrever as memórias de uma pessoa de 60 anos, que tinha vivido a ditadura militar no Brasil. Acabou sendo uma narrativa sobre a educação, ou cujo problema é a educação, e é também sobre o que é a traição, mais do que um livro sobre política. É um personagem cuja preocupação com o Brasil passa pela educação, e não pela grande política.

A questão do golpe militar de 1964, da resistência ao golpe e tudo isso é uma coisa pequena, adiante da falta de cuidado com a educação que existe no Brasil, antes, durante e depois dos militares no poder. Eu não sabia exatamente que ia escrever alguma coisa tão ligada ao golpe militar, tão ligada à tortura. E o livro acabou ficando assim. Acho bom. De todos os que escrevi, gosto mais do *Anatomia do paraíso*.[31] Mas, tirando este último, o livro de que mais gosto é *Não falei*.

Foi muito duro para mim escrever *Não falei*. Como o Carlito comentou, a geração um pouco acima da nossa tinha essa coisa muito ideológica e partidária. Isso era muito opressivo para quem via na arte uma coisa forte, vital, um caminho importante. Havia um questionamento intenso sobre essa opção, como se o caminho das artes fosse sinônimo de alienação, fosse necessariamente alienação. E o livro é sobre essa geração acima da minha, sobre alguém dessa geração que faz um acerto de contas com essa ideologia geracional.

Fiquei muito preocupada com o que eu estava escrevendo. A narrativa tinha uma crítica à geração dos anos 60, e eu estava falando com a voz de uma pessoa que tinha sido torturada. Eu ficava preocupada com a mistura de virulência e delicadeza que eu queria ter. Eu queria falar a verdade, fazer uma crítica que é violenta mesmo. Mas, por outro lado, sei o imenso sofrimento pelo qual essas pessoas passaram. E fiquei muito contente depois, porque duas pessoas que eu não conhecia, que passaram por essa situação de tortura, vieram falar comigo sobre o livro. E disseram que foi importante para elas lerem aquele relato, e principalmente pensarem sobre a situação da traição, das pessoas que traíram.

Mas a traição de que eu de fato falo no livro é também a traição da educação, do momento em que você se alfabetiza ser um momento de traição a seus pais, quando eles são analfabetos. Isso é uma traição também. Esse tipo de sentimento de traição familiar é muito forte. E nesse livro, os textos de fora vieram

30 BRACHER, Beatriz. *Não falei*. São Paulo: 34, 2004.

31 BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. São Paulo: 34, 2015.

muito forte, muitos foram do Pedro Nava,[32] que eu acho que é um autor que tem essa mesma preocupação com a educação. Outros textos vieram do Primo Levi[33] e do Edgar Morin.[34]

Continuando a falar sobre a escrita dos livros, *Antonio*[35] talvez seja o que foi mais fácil escrever, e o mais rápido. Foi o que eu tive menos pudor em escrever, em cortar, em mudar. Diferente do *Não falei*, com o *Antonio* eu não sofria quando escrevia, eu cortei muito e mudei muito, retrabalhei todo o livro. Eu também não sabia onde aquela narrativa iria dar; eu não sabia se o personagem do título estava morto ou não... Então, a narrativa foi se construindo à medida que era escrita. Bem diferente do *Não falei*, em que pensei cada frase, trabalhei frase por frase e mudei pouco depois da primeira escrita. Para escrever *Antonio,* eu redigia trechos enormes e só depois passava para a releitura e a revisão. Eu escrevia muito e mudava tudo. Fiz muitas entrevistas, também. *Antonio* é um livro no qual eu sei em que pessoas me inspirei. Eu posso abrir o livro e dizer: "Isso aqui é uma mistura dessa pessoa com aquela outra, daí resultou nessa história".

No sentido de ambiente de geração, ambiente de família, de amigos, *Antonio* é um livro muito biográfico, no que se refere à geração. Eu entrevistei muitas pessoas. Queria ouvir as palavras, conhecer a construção gramatical de cada um dos personagens. Foi uma coisa que eu me preocupei muito em fazer, não só para construir verossimilhança, mas também para entender como era a fala de uma pessoa de certa idade ou de certo meio. Eu queria conhecer a fala, a gramática, e nela carregar o conteúdo, carregar o significado do que aquela pessoa estaria falando naquela situação. É o modo como ela vê o mundo, como ela vê a vida, era isso tudo que me interessava.

---

32 Pedro da Silva Nava (1903–1984), médico e escritor mineiro, poeta bissexto, que começou a se dedicar a sua saga memorialista em 1968, aos 65 anos, e iniciaria em 1972 a publicação dos volumes que constituem esse misto de autobiografia e crônica histórica, o último dos quais teria edição póstuma. São eles: *Baú de ossos* (1972), *Balão cativo* (1973), *Chão de ferro* (1976), *Beira-mar* (1978), *Galo das trevas* (1981), *O círio perfeito* (1983) e *Cera das almas*, póstumo, incompleto (2006).

33 Primo Levi (1919–1987), químico e escritor italiano, cuja experiência como prisioneiro e sobrevivente de Auschwitz-Birkenau seria fundamental ao seu trabalho literário, de que são exemplares livros como *É isto um homem?* (1947), *A trégua* (1963) e *A tabela periódica* (1975), *Vizio di forma* (1971), entre outras obras.

34 Edgar Morin (nascido Edgar Nahoum) é um antropólogo, sociólogo e filósofo francês nascido em 1921, autor de dezenas de estudos, entre eles, *O cinema ou o homem imaginário* (1956), *Enigma do homem: para uma nova antropologia* (1973), *Ciência com consciência* (1982), *Introdução ao pensamento complexo* (1990).

35 BRACHER, Beatriz. *Antonio.* São Paulo: 34, 2007.

Meu amor[36] são contos de muitas épocas. Há contos escritos antes de eu entrar na editora, que depois foram mudados. E os textos de que eu mais gosto ali são "Cloc clac", que fala sobre crianças assassinadas, e o último, que é um poema que se chama "My love", e é dedicado à minha mãe. Na verdade, o livro todo é dedicado a ela. Foi o único poema que eu escrevi na minha vida. Eu sei que não é um bom poema, mas eu adoro ter escrito. E foi um poema que me veio como uma música, ele veio inteiro, ele veio muito preciso. E o que veio primeiro foi: *Shut down, shut down, shut down*. Eu pensei: Mas o que significa isso? Eu não sabia. Eu nem falo bem inglês, e o poema é todo em inglês. E vinha todo dia *Shut down*. Minha mãe ainda não tinha sido diagnosticada com Alzheimer. Ela estava começando a ter alguns sinais, e comecei a ficar muito aflita quando a editora começou a enrolar para publicar o livro, porque eu queria que ela tivesse pleno entendimento para poder ler o que escrevi. E, de algum modo, o livro todo foi escrito para a minha mãe, para que ela pudesse ler aquelas histórias.

Garimpo[37] é um livro de contos também. Acho que são contos melhores, mais fortes, eu gosto mais dos contos desse livro. Acho que aqui ficou mais claro como eu gosto de experimentar a linguagem. Quando é conto, isso é diferente da experimentação no romance. Parece que no conto a linguagem é mais constituinte da coisa toda mesmo, e não só da caracterização dos personagens. Enfim, tem contos muito curtos, tem contos mais longos. Eu não saberia falar de cada conto.

E, por fim, veio *Anatomia do paraíso.* Foi o livro mais difícil de escrever, foi um livro muito penoso, demorou seis anos. Demorou porque eu não conseguia escrever, não conseguia mesmo. A cena forte que tem no livro foi muito difícil de ser escrita. Não só no sentido do trabalho, mas emocionalmente. Acho que eu mudei muito, internamente, para escrever esse livro. É engraçado, às vezes a gente pensa só na relação entre vida e literatura, e do que você põe da sua vida na literatura. Mas poucos escritores falam sobre o quanto a literatura transforma quem escreve. Foi muito importante para mim descobrir o quanto me transformei ao escrever esse livro, o quanto ele exigiu de mim, e foi algo que mexeu muito comigo.

No começo, esse livro era assim: havia dois narradores, Félix e Vanda. Quando era o Félix, tinha a história do Félix; quando era a Vanda, tinha a da Vanda. Félix e Vanda eram dois personagens diferentes, separados, as narrativas eram separadas. E narrativas em terceira pessoa. Chegou uma hora em que eu precisava escrever sobre o Félix numa hora de crise, e eu tinha que cortar os

---

36 BRACHER, Beatriz. *Meu amor.* São Paulo: 34, 2009.

37 BRACHER, Beatriz. *Garimpo.* São Paulo: 34, 2013.

capítulos. E eu pensei: "Como é que eu vou fazer isso? Vai ficar estranho". Aí o Roberto, que é meu marido e primeiro editor sempre, comentou: "Mas por que é que você tem que pôr Félix e Vanda? Não precisa pôr os dois..." E realmente isso melhorou mil vezes o livro. Às vezes há coisas que ficam ali porque você fez assim e você não vê como aquilo está atrapalhando tudo que vem a seguir. Então, o narrador do Félix se mistura muito com outros narradores; você, às vezes, não sabe se ele está falando do Milton,[38] ou se está falando do Félix, se é uma fala do narrador ou do personagem, ou de quem é que está falando, e em que hora está falando. E no que se refere à Vanda é aquela coisa muito precisa.

Quando o livro chegou ao fim, eu dei para algumas pessoas lerem. O pessoal da editora demorou muito para ler. E eu resolvi ir mexendo no original. Tinha uma cena específica – a cena logo posterior à cena mais cruel do livro, depois que Félix briga com Vanda. Achei que essa parte estava ruim. Ele fica olhando o mar e pensando... Daí, eu reli a *Odisseia* e o *Ulysses* inteiros.[39] Eu tinha uma lembrança das cenas do rochedo e do mar, que eram importantes e estavam ligadas à solidão. Havia alguma coisa ali. E foi impressionante, porque, no *Ulysses*, a cena do rochedo é uma cena em que Bloom fica olhando uma menina na praia e se masturba. Eu não me lembrava disso. E aquilo tinha absolutamente tudo a ver com o livro que eu estava escrevendo. Eu não tinha ido procurar aquilo, mas eu achei esse trecho. E aí realmente foi uma coisa de colagem: eu separei o *Ulysses* e a *Odisseia* em temas – mar, solidão, mãe, pai – e misturei com o meu texto. E aí, nesses trechos finais, é uma colagem; não é plágio, mas se alguém quiser chamar de plágio, pode chamar porque há muita coisa longa dos outros autores. Então é isso.

VERA LINS: Eu acho que seus livros são uma aposta na ficção. Em *Não falei,* o personagem diz o seguinte: "Ficção, quem sabe apenas aí a tal humanidade encontre seu rosto, e possamos falar do que realmente importa". Quase todos os seus narradores escrevem. Em *Azul e dura*, há um caderno em que uma mulher escritora e cineasta escreve. O livro é uma reflexão sobre a escrita feminina. Em *Anatomia do paraíso*, há uma reflexão sobre a mulher. Há sempre uma reflexão ética e política nos seus livros. Política e a questão da violência na cidade são temas de *Não falei*. Você incorpora fragmentos de autores como Primo Levi,

38 Referência ao escritor inglês John Milton (1608–1674), autor do poema narrativo *Paradise lost*, publicado originalmente em 1667. O poema relata as penas dos anjos caídos, após uma rebelião no paraíso, e o ardil de Satanás para fazer Adão e Eva comerem o fruto da Árvore do Conhecimento, com a subsequente expulsão do Jardim do Éden.

39 Referência à *Odisseia*, de Homero, que inspirou James Joyce a escrever *Ulysses*. Joyce condensa a viagem de Odisseu a um período de 18 horas, narrando o dia 16 de junho de 1904 e o início da madrugada do dia seguinte, tal como esse período de tempo é vivido pelo protagonista, Leopold Bloom.

Pedro Nava, Marcel Proust,[40] Haroldo de Campos. Em *Anatomia do paraíso*, além de trechos de John Milton, o personagem está escrevendo sobre o *Paraíso perdido* e as várias traduções são incorporadas, fragmentos do livro são incorporados, e há comentários sobre o livro de Milton. Então, acho que a sua reflexão toca o ensaio. A Flora tocou nisso ainda agora. Em *Anatomia do paraíso* principalmente, porque ali se está escrevendo uma monografia sobre Milton. Você trabalha com o texto original, compara várias versões e traduções. É uma reflexão sobre literatura e vida, um tema que marca toda a sua escrita, e aproxima ficção e ensaio. Essa quebra de limites entre ficção e ensaio é muito interessante. Sua ficção é um lugar de pensamento, menos de ação e mais de reflexão. Por exemplo, a reflexão sobre ética em *Anatomia do paraíso*, quando se pergunta, no livro: "Será que habitamos os escombros do paraíso, que dele não fomos expulsos? Os materiais que compõem o Éden são os que existem ao nosso redor." Eu gostaria que você comentasse essa quebra de limite entre ensaio e ficção.

BEATRIZ BRACHER: Eu nunca tinha me dado conta de que todos escrevem nos meus livros, e de fato todos escrevem. Mas você diz que não há ação...

VERA LINS: Não é que não tem, é que tem menos ação.

BEATRIZ BRACHER: É que eu acho que tem muita reflexão, e a ação é sempre muito pensada...

VERA LINS: Essa reflexão, nos seus livros, tem a ver com o ensaio. Os gêneros ficam um pouco misturados, ficção e ensaio.

BEATRIZ BRACHER: Eu acho que cada gênero é um gênero e as fronteiras, mesmo se não são nítidas, elas existem. Poesia é poesia, ensaio é ensaio, ficção é ficção. Porque isso depende do contrato que você faz com o leitor. Quando eu escrevo na capa ou nas páginas iniciais "romance", o livro é um romance, mesmo quando há um ensaio lá pelo meio do livro. E eu estou escrevendo um romance. Dentro do romance, o ensaio pode ser muito importante para um personagem. Mas o livro é uma ficção, e isso para mim é muito importante. Se eu escrevo um poema no meio de um romance, o livro não deixa de ser um romance. Eu estou apenas querendo usar a força do gênero poesia naquela cena. Mas isso não muda o gênero de toda a narrativa, aquele que define o livro, que é o romance, a prosa de ficção organizada como um romance.

Os meus livros têm, aqui e ali, uma mistura. *Não falei* é bem claro nessa mistura. *Anatomia do paraíso* também. Mas os dois livros, quando se pensa neles em sua totalidade, são romances. Os ensaios que aparecem em *Anatomia do*

40 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.

paraíso nunca apareceriam na voz da autora. Eles são escritos na voz de um personagem. O ensaio serve para você entender aquele personagem, conhecer a relação que ele estabeleceu com o pai e com a mãe, e isso é visto através dos pensamentos do personagem sobre a obra de John Milton. Tudo tem a mesma base: a seiva que alimenta o personagem e a seiva que ele constrói para a gente poder entendê-lo.

VERA LINS: E por que John Milton entra aí? Eu fiquei pensando também como é que se deu essa escolha do Milton.

BEATRIZ BRACHER: Eu nunca tinha lido Milton. Eu queria ler as epopeias, porque Jorge Luis Borges[41] fala muito de Milton. Eu já tinha lido algumas epopeias e resolvi ler *Paraíso perdido*. E gostei muito. Só que, como eu disse, eu não falo bem inglês, e li na tradução do Lima Leitão.[42] Achei as cenas tão fortes que fiquei muito interessada. A cena do pecado e todas as que eu descrevo no meu livro são muito intensas.

Quando comecei a escrever *Anatomia do paraíso*, eu queria fazer um livro sobre um rapaz cuja relação com a literatura fosse crucial. Queria que fosse algo muito importante para a vida dele. A literatura seria importante para esse personagem, assim como o amor e o sexo. E ele teria um autor como referência. Podia ser Milton ou outro qualquer, mas era preciso que houvesse relação entre o enredo e a tese que ele estaria escrevendo. Eu estava lendo Milton e aquilo era uma leitura muito nova para mim. Achei que podia ser interessante usar Milton no romance. Eu poderia ir crescendo, junto com o personagem, nessa relação com Milton.

Depois, eu entendi o motivo pelo qual eu escolhi Milton. O romance seria completamente diferente se fosse qualquer outro autor. É que a questão do feminino era muito importante pra mim. Quando fui escrevendo o livro, foi ficando cada vez mais claro que essa era uma das coisas sobre as quais eu queria falar. Enfim, era uma questão que estava dentro de mim e precisava encontrar um modo de estar ali.

LUÍSA DUARTE: Minha pergunta é para Carlito Carvalhosa. Eu estava pensando nesse trânsito entre linguagens que você faz no seu trabalho. A sua passagem pela Casa 7 ficou muito marcada. E quem não conhece direito o seu trabalho,

---

41 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*.

42 António José de Lima Leitão (1787–1856), médico, político, escritor e professor português, pioneiro da medicina homeopática em Portugal, tradutor, entre outros autores clássicos, de Horácio, Lucrécio, Boileau. A primeira edição de sua tradução de *Paraíso perdido*, de John Milton, é de 1840.

o vê muito vinculado à pintura. E se vai percebendo que, na verdade, ele passa por inúmeras linguagens. Eu estava relendo esses dias uma entrevista do Tunga,[43] de que eu gosto muito, e foi engraçado ouvir você falar justamente sobre a diferença entre os artistas da Casa 7 e essa geração anterior, a do Tunga, do Cildo Meireles, do Waltercio Caldas.[44]

Nessa entrevista, Tunga fala do próprio trabalho como uma espécie de teoria mesmo, algo muito diferente da possibilidade de uma criação mais livre, no sentido de iniciar uma obra sem programa poético estabelecido. Mas o Tunga fala também, nessa entrevista para o Luiz Camillo Osorio, que ele se via como uma espécie de clínico geral, no sentido de que ele poderia atuar em diversas linguagens, passando da poesia para a performance, para a escultura, para o desenho, e que, na verdade, tudo isso estaria submetido a um mesmo programa poético.

A minha pergunta para você é a seguinte: gostaria de entender um pouco se você enxergaria esse fio condutor na sua obra, um fio condutor que existe na hora em que você escolhe um espelho, em que você pensa na pintura ou na escultura ou numa instalação. Qual seria a questão, se é que ela existe, que está sempre se repetindo no seu trabalho?

Você já falou um pouco de questões importantes, a maneira como você falou do Brasil, de que o país não tem borda... Você falou também sobre a diferença

---

43 Tunga (Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, 1952–2016), escultor, desenhista, arquiteto e *performer* brasileiro cuja obra opera no cruzamento entre a produção de objetos e uma dimensão performático-narrativa. Daí se referir a seus objetos como "instaurações", isto é, como simultaneamente "ações" (próximas ao universo da performance e do teatro) e "instalações" (objetos em espaço expositivo).

44 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. E trabalhando como desenhista técnico e diagramador da Eletrobras, 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 *0 é um*. Nos anos 1980–1990, faria vídeos, desenhos, esculturas. Inclusive esculturas 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". Leiam-se, sobre ele, *Aparelhos*, de Ronaldo Brito (1979), *Waltercio Caldas*, de Paulo Sergio Duarte (São Paulo: Cosac Naify, 2001), *Horizontes/ Waltercio Caldas*, de Paulo Venancio Filho (Fundação Calouste Gulbenkian, 2008), e *Salas e abismos*, com textos de Paulo Sergio Duarte, Paulo Venancio Filho e Sônia Salzstein (2009).

entre espaço e lugar. Assim como a Bia, ao comentar uma gravura sua, mencionou aquele ponto preto em meio a um entorno branco, que dá um foco e faz com que se veja de modo diferente o que está em volta. Esses deslocamentos aparecem quando a gente vai percebendo a repetição de certas situações no gesso, nos troncos, nos postes e nessa invasão dos espaços, nessa contaminação dos espaços que modifica o nosso olhar. Essa diferença entre lugar e espaço, essa tentativa de fazer a gente ver o mesmo de uma maneira diferente, é fundamental. Você pode falar mais sobre isso também?

Vocês falaram também muito de ideologia, de política, e estamos vivendo esse momento difícil do Brasil. E se não houvesse arte, poesia, seria um inferno. Eu estou dando graças a Deus por estar aqui. Vou sair para uma manifestação[45] de rua daqui a pouco, mas está sendo uma lufada de ar fresco essa conversa, porque tudo seria insuportável sem arte. Outra questão é a fragilidade presente mesmo nos objetos pesados. Não é porque o objeto é pesado que ele não está exposto de uma maneira muito delicada e frágil, como naquela exposição de Nova York com copos de vidro. E essa relação com o Brasil, esse seu pensamento sobre o Brasil, também atravessa o trabalho. Talvez seja essa questão da incerteza, da nossa imprecisão, da paixão pela imprecisão, que contamine a sua obra. Então, poderia ser esse o fio condutor entre todas as coisas, para tentar entender um motor que faz você se mover por essas diversas linguagens.

CARLITO CARVALHOSA: Eu até comentei com a Bia, antes de a gente vir para cá, que parecia uma loucura a gente falar sobre arte na situação que o país está vivendo atualmente. Mas é muito bom a gente estar aqui e conversar sobre arte. Claro, todo trabalho é político, tem a ver com as experiências da vida inteira. Eu falei no começo sobre formação política, porque acho que, de fato, a minha geração passou por esse processo de libertação de um engajamento ideológico forte, que vinha da década de 1960. Eu comparei a minha geração com a geração anterior, do Tunga, do Cildo, do Waltercio, consciente de que eles são artistas incríveis. Não é uma crítica à geração anterior. Mas é que eles tinham uma clareza política que acho que eu não tinha quando comecei a ser artista. E eu tinha até um desejo de não ter essa clareza, um desejo contrário a isso, um pouco por conta daquela carga ideológica que vinha da questão política.

Ao mesmo tempo, a gente não está num momento tão grandioso quanto foi o modernismo. Eu comparo com o que aconteceu no maneirismo. É uma situação

45 O depoimento de Beatriz Bracher e Carlito Carvalhosa, na Fundação Casa de Rui Barbosa, foi realizado no dia 18 de março de 2016, data de grande manifestação contra o *impeachment* de Dilma Rousseff, organizada pela Frente Brasil Popular e por movimentos sociais e entidades como a CUT e a UNE, na Praça XV, no Centro do Rio de Janeiro.

em que você tem um leque expressivo muito vasto e tem que entender o seu lugar ali dentro e como aquilo diz respeito à conquista que você deseja através da arte. E esses instrumentos podem ser usados, devem ser usados, se eles funcionarem.

No que se refere a esse trabalho em Nova York, eu nunca tinha feito nada parecido com isso. Na verdade, eu fui chamado pelo MoMA para fazer um trabalho comentando a Lygia Clark. Eu falava assim: "Vou dizer não, eu não vou fazer isso, é uma roubada monstra". E eu fiquei um tempão assim: "O que eu faço, vou fazer uma 'pseudo Lygia Clark'? Vou fazer um comentário sobre Lygia Clark?" E daí essa coisa toda apareceu na minha frente, apareceu mesmo, foi um negócio inacreditável. Tem a ver com o *Caminhando*,[46] da Lygia, mas é totalmente diferente. E é uma fala que sai de dentro, que também tem a ver com a coisa básica do sopro da vida. Então aquilo fazia sentido e tinha a ver com as coisas que eu faço.

Eu acho que o que move o meu trabalho, o que une tudo, é o que eu falei aqui no começo: uma ideia de as coisas estarem sempre se desfazendo umas nas outras. Isso tem a ver com a nossa ambição nesse país, e acho até que muito mais para o mal do que para o bem. Eu lembro do texto do Joaquim Nabuco,[47] quando ele fala da mocidade dele. Ele tem uma frase muito bonita para falar do Brasil da escravidão: "É uma alegria sem causa, uma tristeza sem pesar". Isso me lembra um país onde tudo vai se dissolvendo... E isso é quase uma maldição. Nabuco diz que esse sentimento vai ficar colado nesse país e a gente não vai se livrar disso.

Mas eu acho que dá para fazer muita coisa com isso, porque a condição da vida – e foi por isso que eu falei do social contra o existencial – é muito mais para o existencial do que para o social. Temos que ser verdadeiros com relação à nossa experiência. Eu me sinto à vontade para mexer com várias coisas. Eu sei muito bem que a condição para aquilo fazer sentido para mim é que haja ali uma espécie de vibração que eu não entendo. E essa coisa do lugar e do espaço – os espaços

---

46 *Caminhando*, proposição formulada por Lygia Clark em 1964, na qual sugeria que o participante cortasse uma faixa de papel, torcesse uma das extremidades e unisse as duas pontas, criando uma fita de Moebius, recortando-a depois no comprimento de modo que ela se desdobrasse em entrelaçamentos cada vez mais estreitos e complexos, e produzindo-se, assim, um espaço sem avesso ou direito, frente ou verso.

47 Joaquim Nabuco de Araújo (1849–1910), diplomata, jurista, historiador brasileiro, autor de livros fundamentais como *Minha formação* (1900) e *O abolicionismo* (1883). O comentário de Nabuco, em *Minha formação*, referido por Carlito Carvalhosa está incluído no seguinte trecho: *A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país e foi a que ele guardou; ela povoou-o como se fosse uma religião natural e viva, com os seus mitos, suas legendas, seus encantamentos; insuflou-lhe sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, seu silêncio sem concentração, suas alegrias sem causa, sua felicidade sem dia seguinte... É ela o suspiro indefinível que exalam ao luar as nossas noites do Norte.*

são todos sempre os mesmos e os lugares são sempre únicos. Mas as duas coisas não existem uma sem a outra. Quando você vai dormir numa casa que não é a sua, você acorda e pensa: "A janela está do lado errado, o que é que está acontecendo?" É isso que nos coloca num lugar. Acho que eu respondi à sua pergunta.

MARCIO DOCTORS: Eu vou falar algo que tem certa proximidade com o que a Luísa acabou de perguntar. Quando eu vim para cá, eu estava pensando num vídeo de que eu gosto muito, que é o *making of* de uma ópera que William Kentridge[48] fez para a Metropolitan Opera House, em Nova York. Foi a montagem de *O nariz*, do russo Nicolai Gogol, uma história satírica escrita em 1836, para ridicularizar a burocracia imperial. Conta a história de um burocrata que acorda um dia e descobre que seu nariz sumiu. A ópera, inspirada no conto, foi composta por Dmitri Shostakovich,[49] e estreou originalmente em 1929. A montagem dirigida por Kentridge em Nova York é de 2010. Então, há um momento no vídeo em que se fala uma coisa que me chamou muita atenção e ficou na minha cabeça. Kentridge diz que o artista não precisa produzir sentido, mas coerência. Eu acho muito interessante isso. E isso ao mesmo tempo me responde e me deixa no ar.

Esse comentário tem um pouco a ver com o fio condutor de uma obra. O que seria essa coerência? Porque de fato a questão do sentido é muito ampla, mas a coerência requer alguma coisa que é, especificamente, do lugar da arte. E da literatura também. Existe alguma forma de coerência que guia um artista para fazer o que ele faz. Então, eu queria lançar essa frase do William Kentridge, no sentido de levar vocês a produzirem alguma reflexão sobre ela. E, se sentirem vontade, podem nos ajudar a esclarecer essa coerência na obra de vocês.

CARLITO CARVALHOSA: Boa parte do trabalho de arte é o da negação, o de dizer não, é a recusa do que está estabelecido. Eu acho que as artes plásticas têm uma coisa muito própria do olho, daquilo que o olho pega emprestado. Gombrich[50]

---

48 William Kentridge nasceu em 1955 em Joanesburgo, na África do Sul, onde vive e produz uma obra pautada pelo trânsito entre os campos do cinema, da escultura, da gravura, dos livros de artista, das performances, das produções teatrais e operísticas, e pela técnica bastante característica das animações feitas a partir do desenho com carvão. Formado em ciência política e estudos africanos pela Universidade de Witwatersrand, estudou também teatro na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, em Paris.

49 Dmitri Dmítriyevich Shostakovich (1906–1975), um dos compositores russos mais importantes do século XX. Autor, entre outras obras, da *Segunda* (a "Sinfonia de outubro"), da *Quinta* e da *Sétima sinfonias*, do *Décimo quinto quarteto*, dos *Trios para piano*, das óperas *Lady Macbeth de Mtsensk*, *O nariz* e a inacabada *Os jogadores*, dos balés *A idade de ouro* e *O parafuso*.

50 Ernst Gombrich (1909–2001), austríaco naturalizado britânico, um dos maiores historiadores da arte do século XX, autor de clássicos como *Arte e ilusão* (1960), *Meditações sobre um cavalinho de pau* (1963), *A imagem e o olho* (1981).

diz que você só vê o que você já conhece. Na maioria das vezes, as ideias que você tem você já viu em algum lugar. Na verdade, você nunca sabe se você já viu ou não. Então, a coisa da recusa, eu acho que tem a ver com o direito de escolha. E de dizer: "Não, isso não".

MARCIO DOCTORS: Na minha visão, essa coerência de que fala Kentridge talvez até dê conta dessas variedades de que você estava falando, Carlito, no sentido do trânsito em vários meios. Na realidade, você não precisa fechar em nenhum deles, nem em nenhuma forma específica. Porque você pode ir produzindo metamorfoses da forma ou metamorfoses do espaço, que em última instância é o que você acaba fazendo. Pelo menos foi assim na sua experiência lá na Fundação Eva Klabin, que você comentou na sua fala inicial aqui. A sua intervenção produziu uma espécie de metamorfose naquele espaço. Os artistas acabam fazendo isso: alteram relações muito rígidas, engessadas.

CARLITO CARVALHOSA: A mostra da Fundação Eva Klabin foi uma experiência que me mudou muito. Eu tive várias ideias que não faziam muito sentido, até chegar naquilo ali. Isso tem a ver com a ligação entre os trabalhos, que é o que você falou sobre a coerência. Você tem uma ideia, mas aquilo que você faz não é o que você imagina. Você olha e diz: "Não, isso aqui não; isso é ali". E esse momento, essa clareza, vem da decisão do que torna uma coisa arte.

Em relação ainda à questão da coerência, no primeiro livro que eu fiz sobre o meu trabalho, eu tinha um pouco essa dúvida: "Será que vai funcionar tudo junto?" E aí, quando você vê tudo junto, é óbvio que funciona, sempre vai funcionar. Porque é aquilo que Jackson Pollock diz: "Eu sou americano, então o meu trabalho é americano". Eu acho que todo artista sabe quando está fazendo algo que é legal; e todo artista sabe quando está fazendo uma coisa que não é legal. Você sabe. E às vezes o que você faz não é tão legal, às vezes não dá tão certo.

MARCIO DOCTORS: E de onde vem essa certeza pra você?

CARLITO CARVALHOSA: Ou aquilo está movendo você, ou é um negócio diante do qual você diz: "Isso não está andando". E é curioso, porque isso passa. Há um momento em que o trabalho está indo bem; daí você fica meio avarento. "Preciso trabalhar, porque está indo". E aí aquilo passa, e você precisa achar outra coisa. Você sente que passou. Há uma crueldade nesse processo. Então, a coerência tem um pouco disso: primeiro, você sabe que, às vezes, não vai ser incrível, mas também você descobre como achar o que é incrível ali dentro e seguir naquele caminho. Tem que saber, esse é o trabalho da gente.

BEATRIZ BRACHER: Eu acho que eu não entendi bem a pergunta. Coerência para mim é em relação a alguma coisa. Em relação a o quê seria essa coerência do artista ou do escritor? Será que o escritor tem que ser coerente com o seu trabalho? Um trabalho deve ser coerente com o outro? Se for isso, eu acho que é um

pouco o que o Carlito falou: tudo acaba sendo coerente. Quer seja ou não seja, é. Porque foi você quem fez, e você começa a ler as próximas obras com o olhar de quem já leu as primeiras. Então isso vai influenciar. A primeira obra vai se modificando conforme você faz as outras. Na verdade, a obra tem coerência porque está no mundo junto do mesmo autor, e você sabe quem é o autor. Mas, por outro lado, a palavra coerência dá uma sensação de organização, a organização de um olhar para o mundo. Eu acho que a coerência sempre tem a ver com essa oposição: "seja coerente, não seja incoerente". E isso é um pouco antiarte, não é? Na verdade, você tem um pouco que ser irresponsável e incoerente. Talvez não inconsistente, isso não. Bagunçar um pouco as coisas. E daí talvez a palavra coerência me soe um pouco estranha para falar de arte.

REGINA LÚCIA DE FARIA: Minha pergunta é para Beatriz. O conto "Garimpo" são anotações feitas pela personagem narradora, em seu diário de viagem, sobre o garimpo do irmão. E na véspera, essa narradora, que também é uma escritora, participa de uma entrevista, e nessa entrevista ela responde a perguntas sobre o clichê e a relação entre leitor e espectador. Em relação ao leitor, a reação dela, no momento da pergunta, foi dizer que não se preocupava com o leitor no momento em que escrevia. Mas, depois, já no avião, ela diz que talvez se preocupasse. Vou citar um trecho: "Quando escrevo literatura, me pergunto o tempo todo se aquilo faz sentido, se está tenso o suficiente, se está fluente, ou o hermetismo está travando mais da conta, ou o ecletismo está gerando redundância tediosa". E a narradora continua a reflexão, observando que a recepção de um filme e a de um livro são muito diferentes, na medida em que se dão em tempos muito diferentes. O tempo da recepção de um filme geralmente é ditado pela projeção, se dá no tempo contínuo, sem interrupções e voltas. Já o tempo de recepção do livro é determinado pela vontade e pela compreensão do leitor, que, como diz o seu texto, "pode voltar, conferir, seguir, parar, dormir". Já em relação ao clichê, a narradora anota que deveria um dia escrever mais longamente a respeito, e que ela havia se dado conta de como muitas vezes os clichês são originais, no momento em que são ditos.

Bem, eu acho que, na sua obra, há uma reflexão sobre o clichê e sobre a linguagem. Eu acho que, em termos de coerência, isso está presente em todos os livros. E aí, por exemplo, um conto de que eu gostei muito foi o "João". Não é o seu conto preferido, na coletânea *Meu amor*, mas é o meu conto preferido. É a história de um garoto, um adolescente, que é preso. E aí vêm as palavras da mãe, que ao ver o filho preso diz o seguinte: "Foi uma facada no meu coração, trabalhei a vida inteira para não ter que ver o meu filho terminar assim". E o próprio filho diz que aquilo ali são repetições da mãe. Ao mesmo tempo, ele rasura a intensidade do sofrimento da mãe com o comentário final de que ele gostaria de mudar de país e mudar de nome, para deixar de ser chamado de João e se chamar Wellington.

A minha pergunta é a seguinte: quando você escreve, como fica a presença do leitor? Félix, de *Anatomia do paraíso*, por exemplo, todo tempo em que ele está falando do seu trabalho de escrever, está pensando em Jojô. Mas não sinto muito clara a presença do leitor no livro. Quando você escreve, você pensa no leitor? E, em relação aos gêneros, você pensa em escrever um ensaio sobre o clichê e sobre a linguagem algum dia, ou você nunca pensou nisso?

BEATRIZ BRACHER: Achei legal você falar dessa parte do "Garimpo", porque eu acho que passa meio que batido. E lá eu também falo que essa pergunta veio porque eu falei sobre François Truffaut[51] entrevistando Alfred Hitchcock, uma entrevista que foi publicada em livro. Hitchcock comenta o tempo inteiro, na conversa, que ele está sempre preocupado com o espectador. Ele chega a fazer um raciocínio assim: "Se eu colocar isso nessa cena, o espectador vai entender aquilo; então vamos mudar". Eu achei isso muito amoroso da parte do Hitchcock. De jeito nenhum eram concessões ao espectador. O filme é bom e o espectador acha o filme bom. E eu não sinto isso quando escrevo um livro. Eu não penso: "Ah, vou fazer isso para o leitor gostar..." Não penso em qual leitor vai gostar, em qual não vai gostar, ou no que a crítica vai falar. Depois que eu acabo de escrever um livro, eu fico morrendo de medo, pensando que ninguém vai gostar. Para mim, importa eu ser bem recebida, importa muito. Mas na hora em que eu estou escrevendo, não é uma coisa que bata, não é uma coisa que me influencie a escrita. Eu não penso no leitor como apreciador do que escrevo, mas eu penso muito se aquilo precisa estar tão forte para os outros quanto está para mim. E nisso eu acho que a linguagem tem que ser capaz de suportar a coisa independentemente de quem está escrevendo. Então, nesse sentido, eu penso no leitor o tempo todo. É uma coisa que tem que conter uma força que prescinda de mim, que, aliás, é o que é a escrita. A escrita é isso, diferente da voz. Nesse aspecto, eu penso na pessoa que vai ler. Eu penso na leitura, e para mim leitura e criação são coisas muito parecidas. Você tem que dar a base para a leitura, você tem que dar aquilo que vai ser criado pelo leitor.

Quanto ao clichê, aquilo que eu falei antes vale para isso também: para mim, é muito separado escrever ficção e ensaio. Isso é parte do contrato que você faz com o leitor. Se é um ensaio, ele vai ler de um modo; se é ficção, ele vai ler de outro. Se é um ensaio, o que interessa não é o eu, e sim o objeto de que você está

---

51 François Truffaut (1932–1984) realizou a série de entrevistas que resultariam no livro *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*, com o objetivo de modificar a percepção ainda dominante, nos anos 60, de que Alfred Hitchcock (1899–1980) seria um diretor apenas comercial. O diálogo entre os dois abrange toda a filmografia do cineasta inglês, trata da concepção de cada filme, da elaboração do roteiro à direção dos atores. A primeira edição foi lançada em 1967 e ia até o filme *Cortina rasgada*. Mas Truffaut complementaria o exame da trajetória hitchcockiana, com base na correspondência mantida por eles, lançando uma edição revista em 1983.

falando. Eu acho que há ensaios mais bonitos, ou menos bonitos, com a presença do eu, de quem fala... Aí sim, tem uma coisa a ver com a coerência... A ficção tem mais a ver com a verdade do que o ensaio, eu acho. Então a ficção não tem a ver com essa postura: "Olha, eu estou querendo dizer que isso é certo, e se você provar para mim que está errado, então eu falhei". E eu não sou boa nisso. Eu até gostaria de estudar mais o clichê e de poder escrever a respeito, eu não sei se saberia escrever um ensaio sobre isso. Acho que não escreveria um ensaio sobre esse tema, mas basicamente eu acho que é importante para mim sim.

Vou contar uma coisa sobre isso. Eu trabalhei com um grupo de mães de um instituto que atende crianças de uma favela e de um conjunto habitacional, eu bordava junto com essas mães, eu aprendi a bordar junto com essas mães. Às vezes, você ficava assim horas e horas, e você via frases e frases, só clichê, clichê, clichê, era uma coisa muito impressionante. E eu saía de lá completamente enriquecida, sabendo coisas novas. Aí eu pensava: "Como é que é isso, eu já ouvi essas frases muitas vezes, por que isso está me trazendo uma novidade e me dá a impressão de que eu realmente entrei em contato com a vida daquelas pessoas?"

Quando você fala, por exemplo, "estou sem palavras", isso já é um clichê em si mesmo, e, no entanto, você fala um clichê porque o sentimento é tão forte que você tem que usar essas palavras que já foram usadas, e não tem cabimento tentar ser original. Então, o clichê não impede que a expressão transmita coisas importantes, verdadeiras e intensas.

PATRÍCIA LAMBERT: A minha pergunta é para o Carlito. É uma pergunta que tem um cunho um pouco pessoal, na medida em que estou fazendo uma pesquisa sobre a obra de Mira Schendel.[52] E parece que é um consenso da crítica que a obra de Mira, e também a pessoa de Mira, a partir de certo momento, foram muito importantes para os jovens artistas do grupo da Casa 7 de São Paulo. Para mim, parece haver certa comunidade de interesses plásticos, na resolução de certos problemas, especialmente nas séries que você mostrou, que são as séries com TNT, o tecido não tecido, da exposição do MoMA em Nova York e da Pinacoteca de São Paulo. Aos meus olhos, há um interesse comum também

52 Mira Schendel, nascida Myrrha Dagmar Dub (1919–1988), desenhista, pintora, escultora, cujo trabalho se organizou, sobretudo, em séries pautadas por experiências, formatos, dimensões, suportes e técnicas bastante distintas, mas ligadas a questões recorrentes e nas quais se tensionam os limites entre pintura, relevo e escultura. Exemplares, nesse sentido, são as *Droguinhas* (1966), objetos tridimensionais vazados e feitos de papel de arroz retorcido, os *Trenzinhos*, folhas de papel penduradas num varal, os *Toquinhos* (1968), peças de acrílico transparente com signos gráficos aplicados, além dos *Cadernos* (1970–1971), dos *Datiloscritos* (1974), das *Paisagens de Itatiaia* (1978–1979), em têmpera negra sobre papel, ou da sua última e belíssima série que chega a concluir, *Sarrafos* (1987), em têmpera e gesso sobre madeira.

nos trabalhos dos monocromos em cáustica e cera, com pequenas intervenções. Para mim, parece evidente essa familiaridade entre o trabalho de Mira e o de vocês. O que eu vejo de familiar nesses trabalhos é a valorização do jogo de opostos, como você bem mencionou, entre transparência e opacidade, translúcido e fosco, pesado e leve; é a valorização do instável, do indefinido e do ambíguo; é a ênfase do atravessar, da passagem de uma coisa a outra coisa. As suas obras são corredores, são passagens fluidas. Há um texto[53] da Bia sobre você que é maravilhoso. Ela fala de salas que praticamente voam, como se elas tivessem os pés de Fred Astaire.[54] E há também uma valorização do grande espaço vazio, uma ativação desse espaço.

Então a minha pergunta é a seguinte: você concorda que existe essa afinidade de interesses que eu percebo entre o seu trabalho e o de Mira Schendel? E é também uma espécie de história oral que eu estou pedindo a você aqui, sobre o contato do grupo da Casa 7 com Mira Schendel.

CARLITO CARVALHOSA: Ao encontrarmos a Mira, acho que houve uma conjunção de interesses, sim. Ela já tinha bastante idade quando a conhecemos, por intermédio do José Resende[55] e do Rodrigo Naves.[56] Nós éramos muito jovens. E a gente tinha um fascínio muito grande por ela. Ela era uma pessoa incrível e muito intensa, muito intensa, com uma energia muito grande, de passar a noite conversando, fumava muito e tal. Apesar de ser uma artista muito respeitada, ela estava um pouco sozinha. E encontrou um grupo de artistas jovens que realmente estavam muito interessados em estar com ela, e acho que ela estava interessada em estar com a gente. Foi um período muito curto. Ela morreu em 1988.

---

53 Trata-se do texto "Nada faz parte ou duas vezes vazio", de Beatriz Bracher, escrito em 2008, que pode ser acessado no *link*: <http://www.carlitocarvalhosa.com/textos/127> .

54 Fred Astaire (1899–1987), dançarino, sapateador extraordinário e ator norte-americano. Popularizou-se em filmes musicais dos anos 1930 e 1940, tendo contracenado com Cyd Charisse, Leslie Caron, Rita Hayworth, entre outras atrizes, mas seria a parceria com a dançarina Ginger Rogers que se tornaria histórica, e que teria no filme *O picolino* (1935) realização paradigmática.

55 José de Moura Resende Filho (1945), arquiteto e escultor, fez parte do Grupo Rex, ao lado de Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Carlos Fajardo e Frederico Nasser, nos anos 1960. Foi um dos criadores também do Centro de Experimentação Artística Escola Brasil em 1970 e da revista *Malasartes* em 1975. Seu trabalho trouxe novos materiais para o campo da escultura – cabos de aço, parafina, canos, placas de vidro, blocos de pedra, borracha, chapas de metal, chumbo, feltro, cobre, tecidos, breu. São construções que reúnem esses materiais – em geral "refratários a qualquer formalização regular" (cf. Ronaldo Brito) – por meio de operações simples, de pequenos deslocamentos, de manipulações propositadamente aparentes.

56 Rodrigo Naves, crítico de arte, professor e escritor paulista, nascido em 1955. Autor de *Forma difícil* (1997) e *O vento e o moinho* (2007), além de estudos sobre El Greco (1985), Amílcar de Castro (1997), Nelson Félix (1998), Goeldi (1999), Carlito Carvalhosa (2000). Como ficcionista, publicou *O filantropo* (1998) e *A calma dos dias* (2014).

Tivemos uma convivência que durou uns dois anos, de noites e noites conversando; saíamos juntos para ver exposições.

Então, ela certamente é uma influência grande para mim. Eu penso muito nela até hoje, é uma coisa que me acompanha. Ela trabalhava em casa; não tinha ateliê quando a conhecemos. Ela morava num apartamento perto da Avenida Bandeirantes, em São Paulo. Tinha surtos de trabalho e momentos em que trabalhava menos, era um sistema assim. Ela tinha algo muito incisivo, e havia uma entrega, uma generosidade grande. E, para mim, ver uma pessoa mais velha com aquela paixão pela arte, pelo trabalho que fazia, era uma coisa incrível, muito forte.

ALGUÉM DA PLATEIA: Para que serve a arte?

CARLITO CARVALHOSA: Essencialmente a arte não serve para nada. Começa que a definição de arte é a de ser um objeto inútil. Então transformar a arte num objeto útil é uma questão impossível. Mas continuando a comentar o que a Patrícia falou: eu acho que tudo faz sentido na ideia da passagem, da transparência, do desaparecer, porque eu acho que são coisas que existem em outros lugares; na arte brasileira você reconhece isso em outros pontos. Mas o meu contato com esse passado da arte brasileira, o mais próximo de todos, foi com a Mira Schendel, e com o trabalho de Mira, certamente.

PATRÍCIA LAMBERT: Tem um texto do Haroldo de Campos em que ele comenta que a Mira telefonava para ele no meio da madrugada. E reclamava que, mesmo depois das exposições internacionais, aqui no Brasil o trabalho dela não tinha a aceitação que ela esperava.

CARLITO CARVALHOSA: Isso tem a ver um pouco com aquele isolamento que eu comentei antes.

PATRÍCIA LAMBERT: E o Haroldo retrucava: "Mira, me diz uma coisa: os jovens artistas, que são os grandes avalistas da obra de um artista no futuro, têm interlocução com você? Você fala com os jovens?" E ela se acalmava, e dizia sim, porque tinha o grupo da Casa 7.

CARLITO CARVALHOSA: É, eu acho que foi a gente mesmo. Mas havia também o Marco Giannotti, o Paulo Pasta... Ela era muito próxima do José Resende, muito próxima mesmo. Até a década de 1990, a história da arte brasileira era sedimentada em torno da Bienal de São Paulo; mesmo com o neoconcretismo, a arte brasileira ainda não estava construída criticamente da forma que se percebe hoje. Mira Schendel não era a artista da geração dela que fazia mais sucesso, do ponto de vista do público. Ela era muito respeitada, mas tinha um pouco essa sensação de isolamento. Eu tenho memórias maravilhosas dela, de verdade.

BEATRIZ RESENDE: Carlito, achei muito bacana uma coisinha rápida que você falou ainda agora sobre o momento atual, aproximando-o do maneirismo.

Isso está aqui na minha cabeça e não sai. Você falou do maneirismo como um "momento entre", como um momento de paradoxos, como um momento de difícil definição. Eu vou levar isso para casa para pensar. Então eu queria fazer uma pergunta bem objetiva para você. É uma pergunta de quem vive, observa a arte, não de quem faz. Como é para um artista fazer o tipo de arte que você mostrou aqui, que é uma arte pública, uma arte que só existe como arte pública? E que envolve uma série de relações diferentes, que vão do mercado ao apoio, ao levar para casa, ao pertencimento. É interessante que houve uma pergunta de artista, para saber se você fazia maquete. A minha é exatamente o contrário. Como é fazer essa arte pública, em que você pensa naquele que vai pisar no chão e que pode esbarrar no vidro, e que você transporta ou não para outro lugar. O que é para você fazer essa arte pública, como artista?

CARLITO CARVALHOSA: Bom, toda arte é pública, não é? Então, um quadro ou qualquer tipo de arte só existe quando tem um espectador. A própria condição da arte é ser pública. Mas o que eu acho que talvez você tenha querido perguntar é se essa condição do trabalho tem algo de *impermanente*, porque ocupa um espaço muito grande, público. Ou se ele só existe num lugar que as pessoas visitam... E que tem escala pública. É um galpão, ou museu, e tal. Eu acho que a condição que me é mais peculiar é essa em que o trabalho não pode ficar para sempre naquele lugar. Ele só existe naquela condição em que alguém foi lá e viu. Depois ele não existe mais. Isso é uma coisa muito libertadora por um lado, porque me permite fazer coisas sem me preocupar com outros problemas. Eu faço trabalhos às vezes que não passam pela porta do museu, têm que ser feitos lá dentro. E isso, vai contra a ideia da arte como mercadoria, da arte que circula como objeto.

Mas, ao mesmo tempo, ao contrário disso, eu também faço pinturas e tal, e eu sempre penso nessas coisas como estando em algum lugar. Eu, às vezes, gosto de fazer um negócio em que fica tudo meio empilhado ou fica no lugar errado. Eu gosto muito mais de espaços impuros do que de espaços brancos. Eu gosto pouco do cubo branco, não é um tipo de espaço que me interessa tanto. Nesse sentido, o que eu faço combina com o que você perguntou. E me interessam mais espaços que tragam memória, que sejam a soma de experiências de pessoas, e são, portanto, mais públicos nesse sentido, do que lugares neutros, lugares onde você simplesmente põe alguma coisa.

Esses trabalhos que eu faço, eu considero um privilégio. E é mesmo um privilégio você poder fazer um trabalho sem essa restrição, sem saber se vai vender, ou não vai vender. Isso é uma coisa ótima, porque me deixa muito mais livre para fazer algo que me mova. Eu só posso achar isso bom, e se a condição é que o trabalho vai ser desfeito, paciência. No começo, eu sempre acho que vai ser

espetacular. É triste desmontar o trabalho. Eu não tenho esse desapego todo. Mas é o preço que você paga para poder fazer esse trabalho. É isso.

BEATRIZ RESENDE: Agora eu tenho uma pergunta para a Bia: eu queria que você falasse um pouquinho mais do que eu acho extremamente interessante na sua obra, em relação ao panorama da literatura contemporânea, que é esse trato difícil, e em atritos, com a verdade, com a realidade, ou até mesmo com um texto externo. Eu adoro o livro *Meu amor*. E o poema "My love" é uma coisa que leva você a começar a ler o livro outra vez. Mas eu acho que o que ele tem de interessante, para quem estuda ou analisa literatura, é justamente essa relação com o prévio. Você fala de reportagens, de matérias que você teria lido, de maus-tratos, de crueldades. E a partir daquilo você faz um conto que, aparentemente, não tem nada a ver com isso.

Há uma artista plástica e fotógrafa francesa que me interessa muito, Annette Messager.[57] Ela deu uma virada na sua obra, quando fez uma exposição de fotos de crianças e de bebês com os olhos rasurados. A partir daí, ela vem fazendo cada vez mais uma arte "biografada", mas que você não identifica como tal. É arte feminista, mas permite muitas outras leituras. Então, o que eu vejo de interessante no *Meu amor* é como você reage a essa força acachapante da realidade que está nos cercando, e como você, sem ignorá-la, rasura, torna aquilo nada óbvio, ou realista. Em *Anatomia do paraíso*, há a cena da crise epilética do Félix, em seguida vem o imediatamente anterior, que é o caderno sujo de sangue, e como que um desmonta o outro. É uma coisa realista, ela está machucada, e em seguida você tem o momento prévio, o momento em que ele vai ter a crise, que é o caderno que está pingado de sangue e que a Jojô está lendo.

BEATRIZ BRACHER: Eu acho que a sua pergunta leva para muitos lugares. Eu vou tentar falar um pouco sobre esses caminhos. Primeiro, é comum as pessoas, os leitores, falarem que é muito verdadeiro o que eu escrevo. Como se eu tivesse vivido aquilo, como se a narrativa fosse meio autobiográfica; dizem que eu escrevo aquilo com muita emoção. É engraçado esse comentário. A verdade é uma palavra que me ajuda a definir o que eu quero fazer, o que eu quero que aquele texto tenha. Mas essa verdade que, às vezes, os leitores dizem encontrar nos meus livros, me é muito estranha. Eu me lembro do Fernando

57 Annette Messager, artista francesa contemporânea, nascida em 1943, para quem "o horror é um sentimento muito importante", e cujas coleções e instalações misturam objetos, gravuras, desenhos, bordados, textos, fotografias, recortes, animais dissecados e os mais diversos objetos cotidianos, frequentemente vistos, sobretudo, em seus aspectos mais perturbadores. Como ao bordar caprichosamente duzentos provérbios machistas. Ou ao mostrar, em *Les tortures volontaires*, modificações a que as mulheres têm se submetido em épocas distintas de acordo com ideais cambiantes de beleza.

Pessoa: "O poeta é um fingidor, finge tão completamente..." Eu não vivi aquilo, eu não senti aquilo. Então, a palavra "verdade" é difícil para mim.

Há um exemplo curioso, de quando eu escrevi *Azul e dura*. Eu tive, antes de me tornar escritora, um período difícil da minha vida, em que eu bebi muito. Foi um problema sério. E daí finalmente eu parei e hoje acabou, não é mais um problema. Eu sei o que é o alcoolismo, é uma coisa complicada. E no *Azul e dura,* a personagem bebe muito; e tem um capítulo que ela escreve bêbada. E para mim, ao contrário, sempre que eu escrevo, preciso de atenção absoluta. Primeiro, eu só escrevo de manhã; e qualquer coisa me atrapalha. Álcool atrapalha. E aí um cara que foi ler o livro, eu pedi para ele ler antes de enviar para a editora, ele fez uma crítica, disse que o livro tinha uma série de defeitos, que isso e aquilo. E deu um exemplo: aquele capítulo em que a mulher está bêbada. Ele me disse assim: "Eu também às vezes, quando bebo, gosto de escrever... Então a gente escreve umas coisas diferentes, não é?" Então eu pensei que deveria receber aquilo como um elogio. Mas percebi que aquele capítulo parecia ser autobiográfico. Primeiro, eu fiquei meio ofendida, porque eu tive tanto trabalho para não ser mais essa pessoa com problemas com álcool. Mas é esse tipo de "verdade" que as pessoas veem nos meus livros. Houve uma moça que me falou assim, comentando o livro *Antonio*: "Mas você sabe tanta coisa... Você escreve, por exemplo, aquela história de que a mãe está muito cansada, mas precisa amamentar o neném, e sai do quarto e vai amamentar". Só que não tinha essa cena no meu livro, eu nunca escrevi essa cena, e ela leu essa cena ali.

Então há algo curioso na escrita, que é esse sentimento de verdade, ou que é a verdade do sentimento. Hoje eu já não fico brava com esses comentários. Talvez um dia eu fique muito feliz com isso. Mas quando falo sobre verdade, o que eu procuro é uma verdade do texto com ele mesmo. O texto não pode ser embromação, ele tem que ter uma força ali, uma tensão. E eu tenho que estar me expondo, eu tenho que estar arriscando de verdade, eu tenho que estar ali, com medo daquilo que estou escrevendo. É difícil explicar, mas tem que ser verdadeiro o momento que eu estou escrevendo e o texto consigo mesmo. Então a verdade tem isso. Quando você fala sobre o prévio, e cita, por exemplo, as crianças, esses são casos que aconteceram mesmo e que eu escrevi a respeito.

Carlito e eu, a gente estava falando antes de vir para cá que, quando você dá o nome, você toma posse. Ao nomear, aquilo é seu, você passa a poder se relacionar com a coisa que tem um nome. Eu estava comentando que, nos livros do Nuno Ramos, muitas vezes ele faz o contrário, como a dizer que, quando você dá o nome, você perde a coisa, porque você passa a se relacionar com o nome, e não com a coisa. Quando você define a coisa, ela some, acabou. Eu acho que é um pouco isso de você rasurar. Se eu pegar a realidade e nomeá-la ali, eu perdi o contato com a realidade. Então eu tenho que recriar, eu tenho que acabar com

aquela realidade e criar outra, muito pessoal, outra coisa, para que ela volte a ser a realidade ali no que estou escrevendo. Tem alguma coisa, tem uma operação de estragar o que vem, o que chega, para recriar, para ser uma coisa nova. Não tem valor por ser nova, mas por ser uma coisa, por não ser um reflexo.

VILMA ARÊAS: Eu quero dizer que gostei imensamente das exposições feitas por vocês dois, aprendi com elas, as duas falas me levaram a pensar em muitas coisas. E eu acho que vocês colocaram o problema da arte num lugar movente. Lugar movente: é pesado, mas parece leve. Vocês têm uma atitude muito humilde em relação a isso, que é muito bonita e muito verdadeira. Não têm uma atitude petulante, não, vocês vão cercando o objeto, vão tentando, vão tentando compreender aquilo, compreender a necessidade de fazer e compreender o resultado. Isso é fundamental num artista, eu acho. Como eu sou de literatura, eu vou fazer uma pergunta sobre a qual a gente pode conversar mais tarde, porque eu acho que é uma coisa meio comprida.

Bia, no seu último livro, e você falou sobre ele agora, eu tinha a impressão de ver ali um pouco de ensaio irônico. Porque é um livro inspirado num original do alto, digamos assim, de uma literatura alta, de epopeia, uma coisa assim. E você faz isso num outro registro, retoma, embora retome de maneira um pouco de lado. Porque o personagem está fazendo uma tese sobre Milton, ele não está ali inteiramente, digamos que ele está, mas não está. E são personagens muito comuns, de um estilo oposto ao estilo do original do Milton. E eu interpretei isso como um registro irônico, quer dizer, de alguma forma você utiliza o livro do Milton, mas ao mesmo tempo você coloca Milton de lado. Por que você fez esse movimento? É uma coisa muito interessante.

BEATRIZ BRACHER: Eu jamais pensaria isso... Preciso pensar mais, vamos conversar mais mesmo. Porque para mim é desesperante, de fato o personagem não consegue analisar literariamente aquilo, não consegue ter uma relação com a literatura. Para ele, aquilo é meio estranho, é como a pessoa que consegue gostar de um livro porque aquele livro parece a vida do autor, ou é biográfico, e não é. É bem complicada a relação do Félix com o Milton. Então é desesperante para mim. Eu acho que, nesse ponto, Félix não quer, mas o Milton tem que ajudá-lo a entender a vida, tem que ajudá-lo a entender o bem e o mal. Então não é literatura aquilo com o que ele está se relacionando.

Luiz Costa Lima tem um artigo que eu li há muito tempo, e ficou na minha cabeça, sobre o intelectual na obra de Graciliano Ramos.[58] Se eu me lembro

58 Graciliano Ramos de Oliveira (1892–1953), um dos maiores escritores brasileiros, foi romancista, cronista, contista, jornalista, político, memorialista, autor de obras fundamentais da literatura brasileira moderna, como *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Vidas secas* (1938), *Memórias do cárcere* (1953, edição póstuma), *Infância* (1945), *Insônia* (1947), *Viagem* (1953, edição póstuma).

bem, o intelectual era sempre alguém fracassado, seja no *Angústia* ou no *São Bernardo*, não importa se o intelectual é um jornalista ou uma professora... Todos são fracassados. E Luiz era um pouco crítico em relação a isso. E eu me lembro que aquilo me marcou muito, porque na época eu discordei do Luiz, e eu li esse comentário como uma crítica ao próprio Graciliano Ramos. Como se os intelectuais fossem personagens fracos, personagens que tinham uma ambição que não se completava. Isso estaria muito ligado ao Brasil, ao que é ser um intelectual no Brasil. E, de repente, o Félix é um pouco isso, é esse intelectual que também é um fracasso, nesse sentido.

VILMA ARÊAS: Ou é um problema, um problema que Luiz Costa Lima levantou.

FLORA SÜSSEKIND [*um aparte bibliográfico*]: Isso lembra o comentário do Mário de Andrade em "A elegia de abril" sobre aquele que parecia ser o novo protagonista dos romances dos anos 1930 – "o fracassado". E um dos exemplos levantados por ele era *Angústia*, do Graciliano.

BEATRIZ BRACHER: Agora é curioso. As críticas que saíram sobre *Anatomia do paraíso*, em geral, são todas muito boas, e eu estou muito feliz aqui de a gente estar falando do Félix a sério, porque as críticas sempre descrevem Félix como "aquele estudante de classe média, epilético". A própria orelha do livro leva um pouco a isso. E Vanda é "a mulher forte, potente". E eu me identifico tanto com o Félix quanto com a Vanda. Félix não é só "um epilético de classe média". E talvez até no fracasso eu me identifique com o Félix, no sentido de que a gente não chega lá, a gente nunca chega onde acha que a literatura poderia levar, na criação e em tudo mais. Independentemente do fracasso ou não, eu acho que a minha relação com a literatura, nesse livro, foi muito visceral. O livro criou uma biografia em mim, nesse sentido, como no Félix.

LUIZ COSTA LIMA: Eu preferi deixar essa intervenção por último até mesmo por discordar, em parte, sobretudo do Carlito, porque eu não acredito em improvisação. Mesmo porque eu gosto extremamente de *jazz*, e lembro que a *jam session* supõe um núcleo melódico estabelecido. Então, por conta disso, aí vem meu erro. Como não gosto de improvisar, escrevi um pequeno ensaio sobre *Anatomia do paraíso* e fiz questão de não olhar e rever os livros anteriores da Bia, para me concentrar apenas no *Anatomia*. Chegando aqui, verifiquei que seria impossível apresentá-lo. De toda maneira, o entrego para a Bia, ela pode lê-lo depois. E já que eu não gosto de improviso, vou fazer uma mini *jam session*. Quer dizer, eu sei qual era o núcleo melódico de que eu ia tratar, e vou improvisá-lo.

Do texto que escrevi, eu leio, então, apenas o primeiro parágrafo:

> É com surpresa e alegria que eu vejo o rumo assumido pelo mais recente romance de Bia Bracher. Assim, é claro, considerando o rumo narrativo assumido pela novelística nacional. A leitura dos nossos recentes romances dá com frequência a

impressão que os autores procuram que o leitor sinta como se estivesse "vivendo a trama narrada". É lamentável essa tentação de parecer telenovela. Ora, a *Anatomia do paraíso* se contrapõe a tal decisão por seu próprio título, que por dois nomes, ou dois substantivos, remete a dois livros consagrados, e entre nós muito pouco lidos, a *Anatomia da melancolia*, de Robert Burton,[59] e o *Paraíso perdido*, de John Milton.

Essa é a única coisa que vou ler do texto que eu tinha feito. A partir daí eu faria um desenvolvimento do livro inteiro, que vou tentar improvisar nesse parágrafo, na seguinte afirmação: o livro é constituído por dois planos, um plano vertical, que tem um protagonista masculino, o leitor Félix, o triste leitor do *Paraíso perdido*, e um plano horizontal, cuja protagonista feminina é Vanda, que trabalha no Instituto Médico Legal. Por que importam uma coisa e outra?

Independentemente das razões que a Bia oferece, eu tenho a impressão de que há uma razão interna na escolha do Milton. Nunca a razão do autor é a razão da leitura. Isso é uma coisa que é difícil o autor entender. O que ele escreve, ou seja, o plano da leitura, não é o plano do autor. A leitura que importa, o texto que importa, vai além da intencionalidade. Mas vamos lá, não vou me estender sobre isso. Félix é o leitor de uma épica. Ao se dedicar a Milton, ele se dedicava a um texto de alta literatura, que ele, entretanto, por sua mediocridade, boicota. E eu tenho a impressão de que esse boicote afeta o seu próprio romance, Bia.

A minha impressão seria de que a mediocridade do personagem deveria ser ultrapassada, de alguma maneira, e isso caberia à leitura, e isso caberia à constituição do texto. Félix faz isso, de vez em quando, aqui e ali, sobretudo sob o estímulo da tentação de Jojô, a pré-adolescente. Então, de um lado, você tem a relação com a "alta literatura" boicotada, uma literatura que trata de quê? Trata de uma revolta, e tratando de uma revolta, da revolta luciferina, vai tratar da questão da morte, do pecado, do sexo, da mulher. E o plano horizontal, personagem feminino, Vanda, que trabalha no Instituto Médico Legal, tematiza, portanto, o quê? A morte. Então você tem um vínculo nada improvisado, no caso, entre o primeiro problema, revolta, morte, pecado, sexo, e o segundo plano, morte e sexo, sobretudo porque Vanda está grávida.

O desenvolvimento que eu fiz no meu ensaio seria no sentido de mostrar como o livro tem por temática, todo o tempo, o relacionamento entre sexualidade e morte. Para que esse relacionamento, muito bem feito, entretanto, tivesse maior

---

59 Robert Burton (1577–1640), filósofo e matemático inglês, famoso pelo seu tratado *A anatomia da melancolia,* ou, no título completo em inglês: *The anatomy of melancholy, what it is: with all the kinds, causes, symptomes, prognostickes, and several cures of it. In three maine partitions with their several sections, members, and subsections. Philosophically, medicinally, historically, opened and cut up,* publicado pela primeira vez em 1621. De acordo com a classificação de Burton, tanto Shakespeare quanto John Milton, por exemplo, seriam exemplos de melancólicos.

rendimento, seria necessário, repito, que Félix fosse um protagonista menos medíocre do que efetivamente ele é. Eu diria que um instante alto do romance, contra a afirmação da autora, não é plágio do *Ulysses* de Joyce, a cena em que Félix, a cena mais crua do livro, se masturba enquanto vê a própria garotinha, menininha, sendo violentada por dois idiotas na madrugada carioca. Essa cena tem muito pouco a ver com plágio de James Joyce. Em Joyce, o obsceno tem sempre algum caráter irônico por detrás; aqui não tem ironia alguma, aqui tem crueldade crua, efetiva.

Eu aproveito para terminar aí, porque não tenho tempo para entrar em outras questões agora. E aproveito para dizer que essa cena crua me leva a uma última discordância em relação principalmente ao Carlito. Eu diria: essa cena que eu estou destacando não é plágio de Joyce, mesmo porque se trata de uma cena brasileira, num país sem borda. Porque sem borda, então sem limites. Então, enquanto em Joyce o blasfemo, o hipócrita, o safado é compensado pela ironia, aqui não tem ironia alguma, aqui tem crueldade pura e simples, própria de um país sem bordas.

VILMA ARÊAS: Eu não concordo com você, Luiz, desculpe, foi ótima a sua intervenção, mas não acho que o Carlito tenha falado de improvisação. Acho que o que ele falou foi sobre o tateio da construção da arte, do lugar da arte, que não é um lugar fixo, que não é um lugar iluminado, e que você tem que ouvir a ressonância daquilo. Foi isso que ele falou o tempo todo, não foi dizer: "Agora vou improvisar, agora vou fazer não sei o quê, agora vou dar uma cambalhota". Não foi isso, desculpe.

CARLITO CARVALHOSA: A pergunta é mais para a Bia, mas em relação à questão da improvisação, eu de fato não falei isso. O que falei foi sobre a questão do processo em oposição à ideia de projeto. Não, não é improvisação. Quando a maquete não é igual ao resultado final, é porque a maquete é parte do processo para você chegar ao lugar final. Mas eu também fico pensando o que é exatamente improvisação. Eu acho que aí tem outra pergunta a se fazer. O projeto define que uma coisa está projetada e é simplesmente feita, são dois momentos. E a ideia de processo valoriza o lugar, a experiência única do lugar, estamos aqui, agora, nesse ponto. E uma coisa que tem a ver com meu trabalho, que tem a ver mesmo, totalmente, é a experiência do lugar, a experiência que você tem naquele momento.

BEATRIZ BRACHER: Eu tenho a impressão, Carlito, que o Luiz estava se referindo a quando você falou que, para o bem ou para o mal, a gente dá um jeitinho e faz as coisas. Então quando o operário faz a coisa, não faz muito bem feita. E a gente pode aproveitar isso para a arte...

CARLITO CARVALHOSA: Quando eu falei em relação à construção das coisas?

BEATRIZ BRACHER: Isso.

CARLITO CARVALHOSA: Mas aí não é improviso. É porque você pode, pelo fato de o Brasil ser como é, fazer coisas que você não faria em outros lugares. Eu jamais conseguiria colocar algo de dez toneladas pendurado num museu em lugar algum do mundo, e isso você consegue fazer aqui. Porque você vai, conversa, acha o engenheiro que construiu o prédio, você consegue meandros assim. No MoMA há milhares de restrições, restrições de toda ordem. Tem que passar pelos bombeiros, tem que passar por não sei o quê, porque é assim que funciona. E aqui você tem espaços como o da exposição na Bahia, em que você ocupa um prédio histórico e pendura uma árvore no meio. Isso não é fácil de fazer em lugares que são institucionalmente mais rígidos. Então é nesse sentido que eu estava falando, de que existem aberturas no Brasil.

ALGUÉM DA PLATEIA: Por causa de certa precariedade?

CARLITO CARVALHOSA: Sim. A precariedade também traz vantagens, e você pode aproveitar essas vantagens.

BEATRIZ BRACHER: Respondendo ao Luiz, eu achei primeiro bem interessante isso de o Félix ser vertical e a Vanda ser horizontal. Isso é uma coisa que eu não tinha visto, mesmo porque, cronologicamente, eles caminham juntos, mas de fato eu acho que é bem bonito, e rende muito essa sua ideia. Quanto à mediocridade do Félix contaminar de certa maneira o próprio livro, acho que corri esse risco mesmo. Talvez não tenha tido êxito, do seu ponto de vista, eu entendo, e pode ser o meu também, dependendo de como leia. Porque não é que ele não foi medíocre o suficiente, mas eu acho que não consegui acreditar que ele era medíocre. Quer dizer, eu acho que existe uma dúvida, quando ele faz toda a avaliação dele do Milton. Eu não vou saber como responder a você, mas eu queria dizer que entendo o que você falou. Eu estou vendo exatamente onde é que não alcancei alguma coisa, pelo que você está falando, e talvez eu concorde, talvez não, eu precisaria pensar mais. Mas esse é um ponto importante do livro, a incapacidade do Félix, e como ele transforma toda aquela grande obra numa questão dele, pessoal, da vida dele, enfim, em temas da vida e da morte. Para mim, interessava mais a relação dele com o sexo e como ele relacionava Milton com isso. Mas você não faz isso impunemente com uma obra como *Paraíso perdido*. Então eu acho que houve essa dificuldade em lidar com a alta literatura.

VILMA ARÊAS: Eu acho que isso é muito difícil, mas o interesse é exatamente esse: há dois registros aí, e você cruza os dois.

BEATRIZ BRACHER: Mas eu entendo o que Luiz está falando. Eu não estou falando se é errado ou certo, mas entendo.

VILMA ARÊAS: Eu acho que são dois registros, e você há de convir que são dois registros.

TÂNIA DIAS: E eu acho que há um paralelo também com a cidade, quando se fala de Copacabana.

BEATRIZ BRACHER: Eu acho que tem isso tudo. Inclusive há uma coisa curiosa: eu não consegui fazer um final para o Félix. Eu queria que o livro acabasse mal para o Félix. E na minha visão, a criança nascer é ruim para ele, é desesperante para ele. Só que não ficou assim, eu não sei se porque, na minha cabeça, criança é sempre bom, e então acaba bem o livro. Então eu queria fazer uma coisa e não consegui.

Outra coisa de que eu queria falar é da intencionalidade, e por conta disso é que acho chato falar como autora. Essa situação é delicada porque estou aqui para falar sobre o meu livro. É um pouco errado se a pessoa acredita que vou revelar mais do que ela própria vai perceber ao ler o livro. Eu estava comentando isso com o Carlito. Por outro lado, quando assisto a um autor falando do seu livro, gosto muito. Alguma coisa a gente deve levar disso. Quando falo "fiz isso por causa disso, ou daquilo", tenho plena consciência de que isso não deveria importar. Isso não deveria importar na leitura. O livro está lá, ele tem que ter autonomia.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Como você recebe os comentários de alguém que lê seus livros antes que eles sejam publicados? Você modifica o original?

BEATRIZ BRACHER: Eu estava me lembrando que o Carlito leu todos os meus livros. Há muitas pessoas que leram todos os meus livros, antes de eu publicá-los. E eu mudo muito em função das leituras. Então tem essa coisa com a leitura também, que eu gosto. Talvez seja um costume meu, do trabalho como editora, e eu fui editora por oito anos. Eu sempre quis saber o que o editor tem a dizer, o que esses primeiros leitores têm a dizer, mas você não precisa levar ao pé da letra qualquer comentário. Acho que eu tenho um filtro para ouvir e avaliar o que os leitores estão me dizendo. Há autores que não gostam disso, que não gostam nem que o editor fale nada, mandam o livro, querem que a editora edite e pronto. E eu gosto muito que as pessoas leiam e comentem comigo antes de eu mexer.

E sobre aquilo do plágio de que eu falei, não é a cena do estupro, é depois, quando ele vai para o rochedo e fica pensando no que ele viu, depois que a Vanda dá um soco nele, e aquilo tudo. Eu comentei que a cena do rochedo que eu tinha imaginado, no livro do Joyce, como uma coisa de solidão, não era, e era, na verdade, a cena daquele personagem se masturbando. Quando falei em plágio, foi só no sentido de que eu peguei literalmente as palavras, mas a situação não tem nada a ver com o texto do Joyce. Uma coisa é um personagem se masturbar vendo uma menina bonitinha brincando com as amigas na praia, uma adolescente, que é o que acontece com Leopold Bloom, no *Ulysses*... Ele não está afetando em nada aquela menina, é uma questão lá dele com ele mesmo. E outra bem diferente é a cena que aconteceu no meu livro.

ANGELO VENOSA: Primeiro eu queria agradecer, é um prazer estar aqui. Só uma curiosidade, eu comecei a trabalhar aqui há 35 anos... É inevitável lembrar isso nesta sala. Carlito é um amigo com quem eu tenho conversas incríveis, irregulares infelizmente. A pergunta é meio preguiçosa e vagabunda, e acho que vale para os dois. Há três categorias que para mim são importantes, e eu queria saber como é que funcionam para vocês. Pelo que vi a Bia falando sobre conto e romance, um em comparação com outro, aquilo me lembrou a ideia de fragmento, de escala e de memória. E eu acho que são três coisas que se interpenetram, e de alguma maneira vocês lidam com isso. Como vocês pensam a relação entre fragmento, escala e memória?

CARLITO CARVALHOSA: Bom, eu acho incrível a pergunta, muito boa. Primeiro porque memória é uma coisa de fato central no meu trabalho. Tanto porque eu uso coisas que são comuns, louça, madeira, tecido, uns negócios que tem no dia a dia, quanto porque essas coisas acabam surgindo de maneira um pouco distinta, então elas criam uma espécie de abertura entre a relação física que você tem normalmente com aquilo e a relação que você tem com elas na situação do trabalho.

A questão da escala e do fragmento é quase a mesma coisa. O que é a escala? Luiz Zerbini perguntou: "Você trabalha com maquete?" Eu descobri, depois de um tempo, que as maquetes todas têm o mesmo tamanho, o que muda são os lugares. E o tamanho da maquete tem uma razão de ser: ela tem que ter um tamanho tal que você consiga pôr a mão dentro. A maquete tem que ter mais ou menos essa altura. Se o lugar é uma sala, se o lugar for um galpão gigante, ela tem a mesma altura. Porque a mão é do mesmo tamanho. O que muda é o lugar, que é esse pensamento do fragmento. Então o curioso disso é que a sua relação com a maquete é a relação do seu corpo com aquele objeto. E o que manda é a mão. E também a sua relação com o espaço; é o espaço que manda, você está ali dentro. É quase como se você fosse a passagem entre a maquete e o lugar. Você é a escala das duas coisas. E, dessa maneira, trabalhar em maquete para mim foi um aprendizado. Você começa a ver o espaço usando seu corpo como medida. É isso.

BEATRIZ BRACHER: Eu não entendi bem o que você perguntou sobre memória, escala e fragmento.

ANGELO VENOSA: Eu acho que essas três coisas se misturam um pouco. Você falou de sua relação com o conto e com o romance. Eu fiquei lembrando que eu adorava fazer capa, que eu tinha uma preferência por fazer a capa a fazer projetos. A capa é como o conto, tem uma concisão, é um lugar onde eu gosto de estar. E acho que isso tem a ver com a ideia de certo tipo de relação de escala.

BEATRIZ BRACHER: Talvez o que eu fale não tenha tanto a ver com a sua pergunta porque não tenho certeza se a gente está falando a mesma coisa. Mas eu pensei no que você falou do conto e da capa. Eu acho que o conto é o todo, e o

romance é o fragmento. Isso no sentido de que, apesar de serem gêneros diferentes, o romance sempre vai ser um livro inacabado. O conto é mais objeto e o romance é mais um fluxo... Você nunca consegue ler um romance inteiro num dia; então ele fica inacabado naquele dia, fica inacabado no outro dia, e você não lembra mais tanto do começo. O romance tem muitos fragmentos dentro dele, que não se completam. Dostoiévski é mestre nisso, em escrever romances com várias historinhas dentro, e deixar pontos que às vezes não se fecham e ficam ali soltos. Então, nesse sentido, eu acho que muitos fragmentos podem fazer um romance. Tudo depende do tipo de romance, claro. E o conto é uma coisa muito maior, no sentido de ser inteiro, de ter uma integridade. Acho que é parecido com a relação entre o projeto gráfico e a capa. A capa está ali, você está vendo. O projeto gráfico você tem que virar as páginas, você não vê por inteiro, e aí, se você olha aqui, você não está olhando tudo, porque tem outra coisa mais ali adiante... E quanto à memória... Não sei, eu teria muita coisa a falar sobre memória, mas acho melhor parar aqui.

LUIZ ZERBINI: Eu queria saber do Carlito se você escreve, se você gosta de escrever. Porque você é obrigado a pensar sobre o seu trabalho, e normalmente, sei lá, poderia escrever sobre aquilo. Ou talvez você já tenha escrito. E para Bia, quando você falou sobre o livro que você publicou na Alemanha, você usou a palavra colagem. Você já pensou em fazer algum trabalho visual? Eu lembrei do Arnaldo Antunes,[60] que usa o texto de maneira visual, como um trabalho de artes plásticas.

BEATRIZ BRACHER: Eu nunca pensei em fazer trabalho visual com o texto. Todo projeto gráfico muda o que você está lendo, eu não estou falando que uma coisa não tem a ver com a outra. Mas eu acho que literatura é o que você lê. Se tiver numa letra maior ou menor, num papel assim ou assado, vai ser a mesma coisa, não vai mudar. Quando muda é porque são artes plásticas. Então, nessa minha cabeça mais fechadinha assim, em que eu falei dos gêneros, eu considero mais artes plásticas do que literatura esse tratamento visual do texto. Por exemplo: você vai a um museu árabe, com aqueles trabalhos incríveis de caligrafia, e percebe que os árabes dão muito valor à caligrafia, assim como os japoneses. Eu confesso que acho bonito, mas, quando vou pensar a respeito, depois de me maravilhar com a coisa, volto a pensar aquilo que eu falei. Aquilo ali vale

60 Arnaldo Antunes (1960), compositor, poeta, cantor, artista visual e *performer*. Integrou o grupo Titãs, com o qual gravou sete discos, e participa do grupo Tribalistas – ao lado de Marisa Monte e Carlinhos Brown. Lançou, entre outros álbuns, *Nome* (1993), *Ninguém* (1995), *O silêncio* (1996), *Um som* (1998), *Paradeiro* (2001). Como escritor, publicou, entre outros livros, *Agora aqui ninguém precisa de si* (2015), *40 escritos* (2014), *As coisas* (1992), *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997). Sobre Arnaldo Antunes, cf. o seu *site* oficial: <http://www.arnaldoantunes.com.br>.

como arte visual. Para mim é você tirar o valor da linguagem no que ela tem de comum, aquilo deixa de ser o comum. É claro que eu sei que aquilo é algo muito específico, é parte da cultura japonesa, da cultura árabe, e é como eles escrevem um poema, um texto. Para mim, na nossa cultura, é bonito, no caso da escrita, ela se reproduzir assim... Mas trabalho visual com literatura são artes plásticas; o valor, para mim, está nisso e não no que eu chamo de literatura.

CARLITO CARVALHOSA: Respondendo ao Luiz: Eu escrevo bastante. Mas acontece uma coisa engraçada comigo, eu não consigo fazer textos muito longos. Na verdade, eu geralmente escrevo, e aí eu vou cortando, até que sobram dois parágrafos. É sempre a mesma coisa. Quando vejo, sei lá, os textos da Bia, ou de quem escreve textos maiores, acho impressionante que alguém consiga escrever várias páginas. É uma coisa curiosa. Mesmo quando eu leio as coisas que escrevo, leio cortando. A minha tendência é sempre a reduzir. Então sempre o texto começa grande e fica pequenininho. Tem alguns textos que já publiquei, mas é tudo sempre muito curto. Dois parágrafos, nunca mais que isso.

CARLITO AZEVEDO

WALTERCIO CALDAS

O convite ao poeta Carlito Azevedo e ao artista plástico Waltercio Caldas para um encontro-depoimento na Fundação Casa de Rui Barbosa no dia 29 de novembro de 2004 teve algo de desafio. Pois os dois não tinham qualquer relação pessoal, ao contrário de muitos dos entrevistados na série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos, e, além disso, são pessoas de temperamento evidentemente muito distinto. O que havia nesse convite era, sobretudo, a nossa expectativa do que resultaria dessa conversa entre dois criadores cujo trabalho tem um tão alto grau de autoconsciência e um diálogo tão intenso com a história da arte e da literatura.

São significativos, nesse sentido, para ficarmos em pouquíssimos exemplos, os comentários plásticos de Waltercio a obras como as de Velázquez, Matisse, Rodin, Brancusi, Rodchenko, ou as figurações conceituais – horizonte, deslocamento, foco, distância, transparência – por meio das quais define a sua poética e investiga simultaneamente a história da arte. Na série *Veneza*, de 1997, por exemplo, e em outros trabalhos (como *Lá dentro*, de 2010), o que está em questão é a distância pensada, por ele, como elemento escultórico constitutivo, e elemento que abrange tanto a distância entre as coisas, e o espaço físico interno ao objeto, quanto a distância entre diferentes concepções artísticas.

Quanto a Carlito Azevedo, lembrem-se a série *As banhistas* (1993), na qual dialoga com Cézanne, Goya, Rothko, Vallotton, e, é claro, com as passantes de Baudelaire, ou a sua revisitação frequente de Drummond, por exemplo, que assume diversas configurações, entre elas, a de um falso monólogo, ou a da refiguração de "No meio do caminho", em "Fractal", ou, em *Sob a noite física* (1996), a função de denominador comum (que ecoa em todo o livro) de um poema drummondiano como "A Goeldi". Lembre-se, ainda, de sua revisitação da poesia moderna, e das possibilidades da arte em contexto social agônico, que definiriam o fluxo monológico e o percurso pelas ruas do cão-narrador de texto mais recente, o belíssimo "Prólogo canino-operístico", de 2016, no qual se somam as vozes e as perspectivas distintas de Maiakovski, Akhmatova, Tsvetaeva, Godard, da "Canção noturna da baleia", de Augusto de Campos, de João Cabral, e tantas mais. E, no qual, como já sugeria o depoimento de 2004,

a voz e os recortes de falas (reconhecíveis ou anônimas) se converteriam em elementos centrais de uma poética conflituosamente coral.

Verdadeiros pontos de referência para a própria geração e para as seguintes, os trabalhos de Carlito e de Waltercio, e a desconfiança crítica que os caracteriza, estão entre o que de fundamental se produziu artisticamente no Brasil de fins do século XX e das duas primeiras décadas do século XXI, e contém, em ambos os casos, interferências plásticas ou verbais que interrogam e potencializam, de um campo a outro, seus respectivos processos de composição.

Depoimentos

CARLITO AZEVEDO: Prefiro começar a conversa pela leitura de poemas. É muito rara a oportunidade de ler poesia em público em boas condições... Então vou ler "As banhistas".

I

a primeira – um
capricho de goya, alguém
diria – apodrece como um morango
cuspido ou ameixas sanguíneas: entre
as unhas uma infusão de manganês esboça a
única impressão de vida, pois tentar romper
a membrana verde – a bolha de bile,
coágulo a óleo – que lhe cobre o sexo
fugidio como uma lagartixa (sorri
para esta e deixa que em tuas mãos
uma palavra amarga se transforme
em lilases da estação passada)

II

(a segunda
– máscara turmalina em
vez de rosto,
o músculo da coxa dispara
atrás da presa: o ofegante e
mínimo arminho pubiano
grain de beauté –
exposta está em
nenhum beaubourg
sonnabend

mas sim
dorme e não
para mim mas
através
da sua e da minha
janela sob a
conivência
implícita
dos suntuosos
sol
e cortina)

III

a terceira –
um rothko
(mas
não baptismal scene
um
bem mais nervoso que isso) sua
pose – curto-circuito
sur l'herbe –
lembra um espasmo doem
seus olhos esmagados pelo coturno
do fogo que
agora
lhe descongela sobre os
cílios
uma constelação de gotas d'água
desabando sobre a íris

IV

um dibujo
de lorca esta
toda boca de tangerina e
auréola sobre o bico do seio
– a quarta –
exata como a foice das ondas
ao fundo ou
a precisão absoluta dos

dois filetes púrpura
– e daí para violeta-bispo –
rasgando-lhe o branco
dos olhos como se visse
coroa de espinhos (desta
passa direto para
a sexta)

V

e veja
como se anima
esta súbita passista-tinguely:
os braços abertos em
mastros de caravela, leões-marinhos
dançando ritmos agilíssimos,
da espiral do umbigo jorra
denso nevoeiro até, à
altura dos ombros, quase
condensar-se num parangolé de
brumas (se a fores encarar
faça-o como que por entre
frinchas de biombo, olhos
de diable amoureux)

VI

aproxima-te
agora desta última:
ela
esta que não está na tela:
ela
aproxima-te e te detém longamente
deixa que isso leve toda a vida – também
cézanne levou toda a vida tentando
esboçando (obsedado em papel e tinta
e lápis e aquarela e tela e proto/tela)
estas banhistas fora d'água como peixes mortos na lagoa
ou na superfície banhada de tinta
– uma tela banhada é uma banhista hélas! e não usamos
mais modelos vivos

ou melhor
os nossos dois únicos modelos: a crítica e a língua
estão mortos
por isso
antes de partires daqui para a vida turva
torvelinho a turba
antes de te misturares ao vendaval das vendas
à ânsia de mercancia
cola o teu ouvido ao dela:
escutarás o ruído do mar
como eu neste instante
na ilha de paquetá
ou na ilha de ptyx?

[*Incluímos a seguir, com a anuência do poeta, como parte de sua fala inicial, "Escrever poemas é fazer escolhas", transcrição de uma das aulas ministradas por Carlito Azevedo, em 2005, na Oficina Poética do Portal Literal, na mesma época, portanto, em que foi gravado este depoimento.*]

Escrever poemas é fazer escolhas

Escrever poemas é fazer escolhas. Para falar sobre isso, começo com um poema em prosa bem curto de Max Jacob:[1]

> A MENDIGA DE NÁPOLES
>
> Quando eu morava em Nápoles, havia à porta da minha mansão uma mendiga a quem eu atirava alguns níqueis, antes de subir no meu carro. Um dia, surpreso por nunca ter recebido um único "obrigado", encarei a mendiga. Ora, como a encarasse, descobri que o que eu tomara por uma mendiga era, na realidade, um caixote de madeira pintada de verde que continha terra vermelha e umas bananas podres.

De onde vem a poesia desse poema? Será que ajudaria a encontrar a resposta saber que Max Jacob foi amigo e companheiro de luta dos pintores cubistas, como Picasso[2] e Braque,[3] em Paris, no início do século XX? Talvez adiante

---

1 Max Jacob (1876–1944), escritor francês, autor de *Cornet à dés* (1917), *La défense de Tartufe* (1919), *Laboratoire central* (1921), *Le cabinet noir* (1922), entre outros livros.

2 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.

3 Georges Braque (1882–1963), pintor e escultor francês, criador do cubismo e fundamental, ao lado de Pablo Picasso, na redefinição perspectiva e no desenvolvimento da técnica da colagem. Trabalhariam juntos, sobretudo, entre 1909 e 1914, quando Braque vai lutar na Primeira Guerra Mundial.

alguma coisa, talvez não. Mas a grande "desautomatização" do olhar proposta e realizada pelo cubismo está muito presente nesse poema, que também, à sua maneira, faz a crítica do olhar burguês, do olhar que olha o mundo e não o vê. A escolha do "tom do poema" e do formato "poema em prosa" foi fundamental para que ele tivesse a contundência que tem. Mas quantas formas, formatos, linguagens, materiais Max Jacob teve que dispensar para chegar a essa depuração da linguagem?

Escrever é fazer escolhas. Eleger alguns materiais e técnicas e dispensar outras. Ainda que sejam escolhas inconscientes. Porque o acervo de formas, formatos, materiais, dimensões da poesia é tão grande e complexo que é praticamente impossível você utilizar todo o material disponível. Uma vida só é pouco. Sendo assim, só nos resta eleger, escolher, selecionar. Ou seja, só nos resta fazer (consciente ou inconscientemente) a crítica das formas, dizendo que esta aqui não nos interessa, mas aquela lá sim, essa outra não, aquela talvez...

Susanne K. Langer,[4] no seu livro *Sentimento e forma*, observa com muita precisão que um poeta tende a eleger cinco ou seis materiais com os quais vai trabalhar e, após essa eleição, passa a identificá-los como os materiais que contêm a "essência" da poesia. O problema é que, a partir daí, a maior parte dos poetas tenderá a condenar os que fizeram escolhas diferentes e a admirar todos os que fizeram escolhas parecidas. Esse é um argumento contra a ideia bastante comum de que o melhor crítico de poesia é o poeta. Só o será se levar em conta aquela frase de Ezra Pound:[5] "Mau crítico é aquele que prefere um mau poeta de sua escola literária a um bom poeta da escola literária adversária". Um poeminha de Francisco Alvim[6] resume a questão:

> LUTA LITERÁRIA
>
> Eu é que presto.

---

4 Susanne Langer (1895–1985), professora de filosofia, voltada para o campo da filosofia da arte, autora de *Filosofia em nova chave*, *Sentimento e forma*, *A prática da filosofia*, *Os problemas da arte: dez conferências filosóficas*.

5 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), épico em processo, inacabado.

6 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).

O grande erro está em julgar um material poético (a metáfora, o poema longo, o poema curto, a forma fixa, etc.) e não a utilização pelo poeta desse material. É claro que cada escolha define uma posição. E que é preciso responder por essa escolha. Mesmo um material tão desgastado como o soneto pode ganhar, nas mãos de um bom poeta, uma vivacidade e uma atualidade que estão longe do automatismo que cerca o formato. Pelo contrário. No caso da série de sonetos "Até segunda ordem", de Paulo Henriques Britto, o que há é uma subversão da linguagem dentro do formato oficial (e o tema do poema também tem algo de crime cometido sob fachada e proteção oficial).

Este é o ponto: todos os materiais podem ser utilizados. A questão é selecionar, e selecionar quer dizer fazer a crítica dos materiais selecionados. Nenhum dos materiais traz consigo a garantia do "poético", e alguns (como a metáfora, por exemplo), pelo simples fato de terem sido identificados por muito tempo como a própria essência poética, trazem um perigo adicional embutido: o clichê.

Quando nenhum elemento mais é garantia de qualidade poética, uma dúvida enriquecedora nasce: de onde surge exatamente a força poética de um poema?

Vejamos um poema de Vasko Popa,[7] um dos principais poetas iugoslavos do século XX:

PORCO

Só quando ouviu
A faca furiosa na garganta
A cortina vermelha
Explicou-lhe o jogo
E ele lamentou
Ter-se desprendido
Dos braços do lamaçal
E à noite do campo
Tão alegre ter corrido
Corrido para o portão amarelo.

(tradução de Aleksandar Jovanovic[8])

7 Vasko Popa (1922–1991), poeta sérvio, autor de *Casca* (1953), *O campo do desassossego* (1956), *Carne viva* (1975), entre outras obras.

8 Aleksandar Jovanovic, doutor em semiótica e linguística, e professor de graduação e pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, é tradutor de algumas línguas da Europa Centro-Oriental. Entre outros livros, traduziu, do tcheco, *Histórias apócrifas* (1994), de Karel Čapek, e *Nem santos nem anjos*, de Ivan Klíma; do húngaro, *História da literatura universal do século XX* (1990), de Miklós Szabolcsi, e *A exposição das rosas* (1993), de István Örkény; do sérvio, *Paisagem pintada com chá* (1990), de Milorad Pávitch, e *Café Titanic* (2008), de Ivo Ándritch.

Acho esse poema belíssimo. Mas por quê? Será pela simplicidade? (Mas existem poemas simples que são horríveis. Além disso, há ótimos poemas complexos.) Será por sua concisão? (Mas existem poemas concisos e chatos. E o longo poema "Uivo", de Allen Ginsberg,[9] por exemplo, é ótimo.) Será pelo jogo cromático entre a cortina vermelha e o portão amarelo? Um palpite: as elipses do poema são manejadas muito habilmente pelo poeta. A elipse, que já foi chamada muito lindamente de "estilo de persianas" pelo poeta Haroldo de Campos,[10] é aquele jeito de contar ocultando, revelar escondendo, sugerir pelo silêncio.

Não direi que a elipse deva ser julgada (positiva ou negativamente). O que podemos julgar, e muito positivamente, é a habilidade de Vasko Popa no manejo da elipse. Ele não diz nada sobre a pessoa que mora na casa. O que podemos fazer é tentar recompor, preencher essa elipse com suposições: a de que o morador da casa estava com fome e viu a chegada daquele porco como um milagre, por exemplo. Ou outra suposição qualquer. Um poema deve possuir várias leituras possíveis.

A linguagem tem um ponto máximo de determinação. Mas a linguagem também tem um ponto máximo de indeterminação. Não digo que nesse ponto máximo se encontre o lar da poesia, mas sem dúvida a poesia está mais perto dele do que do ponto máximo de determinação. Porque quando se trata de poesia, a pessoa deve ter muitas possibilidades interpretativas. E o poema deve se prestar, como dissemos, a várias leituras. Voltando a Popa, uma boa elipse, ou seja, uma elipse bem manejada, é um instrumento formidável para criar essa zona onde muitos sentidos são cabíveis. Uma elipse mal manejada, contudo, resulta em carência. Sente-se que faltou algo ao poema.

Mas vejamos outro poema, este do argentino Juan Gelman:[11]

> ANCORADO EM PARIS
>
> De quem tenho saudades é do velho leão do zoológico,
> sempre tomávamos café no Bois de Boulogne,
> e era ali que me contava as suas aventuras na Rodésia do Sul.
> Mas mentia, era evidente que nunca tinha saído do Saara.

---

9 (Irwin) Allen Ginsberg (1926–1997), poeta norte-americano da Geração *Beat*, autor de *Uivo* (1956), *Kaddish and other poems* (1961), *Reality sandwiches* (1963), entre outros livros.

10 Sobre Haroldo de Campos, ver nota 87, p. 78.

11 Juan Gelman (1930–2014), poeta e tradutor argentino, colunista do jornal *Página 12*, com atuação marcante contra a ditadura militar argentina, nos anos 1970, e autor de *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1959), *Velorio del solo* (1961), *Cólera buey* (1965), *Fábulas* (1971), *Hacia el sur* (1982), *Isso* (1983–1984), *Hoy* (2013), entre outros livros.

Seja como for, me encantava a sua elegância,
sua maneira de erguer os ombros diante das mesquinharias da vida,
olhava os franceses pela vidraça do café
e dizia "e esses idiotas ainda fazem filhos".

Os dois ou três caçadores ingleses que tinha comido
lhe provocavam más recordações e até melancolia,
"as coisas que a gente tem que fazer para viver", filosofava,
ajeitando a própria juba no espelho do café.

Sim, tenho muitas saudades dele,
nunca se mexeu para pagar a conta,
mas sempre calculava quanto se devia deixar de gorjeta
e os garçons o cumprimentavam com especial deferência.

Nos despedíamos às margens do crepúsculo,
ele regressava a *son bureau*, como dizia,
não sem antes me advertir com uma pata em meu ombro
"muito cuidado, meu filho, com as noites de Paris".

Tenho muitas saudades dele, de verdade,
seus olhos às vezes se enchiam de deserto
mas sabia calar-se como um irmão
quando emocionado, emocionado,
eu lhe falava de Carlos Gardel.

(tradução de Eric Nepomuceno)

Aqui, podemos desconfiar que a força poética nasce do "estranhamento". Desconfio que Juan Gelman, que viveu exilado em Paris, só encontrou, para dar uma ideia dessa sensação de estranhamento que é a do sujeito que de repente se vê obrigado a viver longe de sua pátria, a imagem de um leão com que se possa beber e falar da vida e de Gardel. Se em nossa "Canção do exílio" se fala que as aves que na pátria gorjeavam não gorjeavam como as do exílio, no poema de Juan Gelman se pode imaginar que os leões que por Paris rugiam não estavam rugindo como os da Argentina da ditadura militar.

Se nenhum formato, técnica ou material é garantia de qualidade poética, quando um autor é forte e certeiro em suas escolhas até um *curriculum vitae* pode virar poema. Como no caso desse poema da polonesa Wislawa Szymborska:[12]

12 Wisława Szymborska (1923–2012), poeta, crítica e tradutora polonesa que recebeu o Prêmio Nobel de literatura em 1996, autora, entre outras obras, de *Sal* (1962), *Paisagem com grão de areia* (1996) e *Aqui* (2009).

CURRICULUM VITAE

Que é necessário fazer?
É necessário preencher um requerimento
E anexar um *curriculum vitae*.

Qualquer que seja a duração da vida
O C. V. deve ser sucinto.

Recomenda-se a concisão e uma boa seleção dos dados.
Transformar o que era paisagem em endereço.
E as vagas lembranças em datas fixas.

De todos os amores, basta o conjugal,
De todos os filhos, só os que nasceram.

Quem te conhece, não quem conheces.
Viagens, só ao exterior.
Filiações sem as razões.
Distinções sem menção ao mérito.

Escreva como se nem te conhecesses.
Como se te mantivesses sempre à distância de ti.

Silêncio total sobre cães, gatos, passarinhos,
Lembranças, amigos e sonhos.

Prêmios, mais que o valor.
Títulos, mais que a relevância.
Número dos sapatos, e não aonde eles vão.

Anexar uma foto com orelhas bem visíveis.
É a forma delas que conta, e não o que elas ouvem.
E o que é que elas ouvem?
Barulho de máquinas de picar papel.

Paro por aqui, então, com o "Curriculum vitae" de Szymborska.

WALTERCIO CALDAS: Gostaria de iniciar com as seguintes palavras: *Quem* é uma figura de linguagem? A resposta é *ninguém.* E aqui talvez seja prudente começar com o que distingue artistas plásticos e poetas. É invejável a maneira como os poetas conseguem tratar imagens com palavras. Já os artistas plásticos, que chegam às imagens por meio de outras formas e com outros materiais, participam da conversa distantes de suas obras, encontrando dificuldades inesperadas na apresentação de suas ideias. Não caberia aqui o papel de tradutor de minhas próprias obras e receio ser um risco, nesta fala, inventar palavras, mesmo com o intuito justificável de provocar outros sentidos.

Mas a compreensão dessas peculiaridades no uso das imagens pode ser esclarecedora. Há pouco tempo, quando tive a oportunidade de fazer uma palestra

em Porto Alegre, cheguei ao evento sem preparar um texto (gosto de situações inesperadas para exercitar raciocínios) e fui surpreendido com uma projeção de imagens de minhas obras, à guisa de introdução, preparada pela universidade que me recebia. Embora a intenção fosse a melhor possível, eu não me sentia representado nem pelas fotografias das obras nem pelo discurso que pudesse fazer sobre elas. As reproduções fotográficas – que nunca são simplesmente versões, mas uma outra linguagem – não me deixavam à vontade. Eu não havia feito aqueles objetos para serem vistos daquela maneira: figuras projetadas num vídeo. Minha primeira reação foi dizer que as imagens torturavam as obras, porque eram apresentadas numa linguagem estranha à sua tridimensionalidade original. Eram fotografias de aparências. Só me restou pedir desculpas à plateia, acreditando que assim podia apontar um problema fundamental: nossa atual subserviência às imagens em detrimento das coisas. Explicações sobre obras de arte são tão inúteis quanto as obras que precisam delas. E concluí dizendo que deveríamos ser menos complacentes com imagens e representações quando se arrogam de intermediar nossas relações com o mundo.

O desafio seria, portanto, encontrar alternativas para as palavras e as imagens que elas produzem, propondo relações mais criativas entre a visão das obras e o que deveria ser dito sobre elas. Lembro que aqui, neste momento, minhas obras não estão presentes, mas o poeta pode trazer seu livro, suas palavras impressas e sua leitura. Pergunto então: se posso contar somente com as palavras e não com os objetos, o que eu deveria falar para ser fiel a meu ofício? Devo procurar palavras específicas, reveladoras das matérias na linguagem, recorrendo apenas ao som da voz? A questão estética aqui passa a ser o encontro das palavras adequadas.

Uma vaga noção do que pode acontecer me estimula... Gosto de imaginar que talvez seja possível esculpir palavras. E gosto de ficar curioso quando é útil estar alerta tanto quanto vocês, para surpreender o que se passa no ritmo e na cadência da voz. É bom acreditar que numa fala inventada se pode caminhar por imagens. (O que seria uma conversa não figurativa, por exemplo?) E é dessa disponibilidade que me vem a ideia do jazz, disposição que soa mais adequada aos esforços artísticos do que um simples discurso em nome da obra. Quem sabe esse "aparecimento" das palavras esteja mais próximo da concepção de um objeto, de um desenho ou uma escultura. Eis aqui uma hipótese para nossa consideração: quando a conversa é sobre arte e não estamos diante da evidência física das obras, usamos um artifício, um simulacro de assunto que se instala, com certa autonomia, na linguagem. Como lidar com a estranheza desse texto?

Debate

PAULA GLENADEL: Vou fazer uma pergunta ao Carlito-poeta, e não ao Carlito-editor ou ao Carlito-tradutor, embora todas essas facetas estejam ligadas a certa concepção do poético. É a seguinte: Marcos Siscar,[13] num texto sobre a poesia brasileira atual, publicado na revista *Europe*, afirmou que a ausência de linhas de força maiores na poesia brasileira atual não significa empobrecimento, e sim uma transformação, um redirecionamento das questões que a poesia pode se colocar sobre ela mesma. E é em torno do questionamento do próprio acontecimento, do ter lugar, e do vazio que precede qualquer possível acontecimento, que essa poesia pode aparecer como lugar de promessa ou de maturação de um futuro. E o Siscar exemplifica essa afirmativa analisando, em seus poemas, Carlito, a conjunção entre o que tem lugar e o que não aconteceu. Por exemplo: "Liliana Ponce não esqueceu o seu casaco".[14] Siscar vê nisso a figuração da origem vacilante e da chegada sem certeza. E aí, relendo os seus poemas, comecei a observar as negativas... Em *Sob a noite física*,[15] há um poema que se chama "Ao rés do chão". Cito um trecho da terceira parte desse poema, que diz:

> [...]
> A ideia é não ceder à tentação
> de escrever o poema desse não-
>
> lugar, desse círculo congelado
> sem vasos comunicantes, fechado
>
> em si, em sua pose, sua espera,
> a ideia é alcançar a outra esfera
> [...]

Eu, então, pergunto a você, tendo em vista que o não lugar, de algum modo, está inscrito na sua poesia, se esse não escrever o poema desse não lugar equivale, talvez, a um apelo não descritivo, talvez a escrever poemas para esse não lugar...

---

13 Marcos Antônio Siscar, poeta, professor, tradutor, ensaísta brasileiro, autor, entre outros livros, de *Não se diz* (1999), *Tome seu café e saia* (2001), *Metade da arte* (2003) e *O roubo do silêncio* (2006).

14 Trata-se de parte do primeiro verso do poema "Do livro das viagens", que citamos em seguida: *Liliana Ponce não esqueceu o seu casaco no salão de chá/ Liliana Ponce nem estava de casaco/ (No Rio de Janeiro fazia um belíssimo dia de sol e dava gosto olhar cada ferida exposta na pedra)/ Liliana Ponce, consequentemente, não teve que voltar às pressas para a casa de chá/ (a garçonete com cara de flautista da Sinfônica de São Petersburgo não veio nos alcançar à saída acenando um casaco esquecido)/ Desse modo Liliana Ponce chegou a tempo de pegar o avião/ Partiu para a Argentin*a.

15 AZEVEDO, Carlito. *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996.

CARLITO AZEVEDO: Estou começando a tremer!... Depois vai piorando... Paula é amiga de alguns anos, crítica e poeta que admiro, e tem a generosidade de supor que sou tão inteligente quanto ela, o que é uma ficção absurda, uma ficção totalmente inaceitável. O que eu posso dizer? Muito se fala na ausência de linhas de força na poesia brasileira hoje. Muita gente vê que falta uma escola que seja dominante, como nos grupos do modernismo, ou da Geração de 45, ou o grupo da poesia concreta, ou o da poesia marginal... É que tudo isso está espalhado por aí. O pessoal mais otimista diz que isso é bom, porque há lugar para todo mundo. Há quem se lembre daquela história do bom vendedor, que arma a barraca na feira para vender seu peixe, percebe a concorrência se movimentando, mas prefere não fazer alarde, a fim de vender a mercadoria, já que, afinal, "há freguês para todo mundo". Isso me parece aquela propaganda que diz que "é preciso ter confiança porque o mercado organiza", quando na verdade não tem lugar para todo mundo não!

Poesia não é uma coleção de modelos, em que o parnasiano convive com o vanguardista. O público não vai comprar um modelo-vanguarda, ou modelo-tradição, ou quem sabe o modelo-inovação, e escolher aquele que está na moda, a vitrine mais bacana... Poesia não é uma coleção de estilos e nas vitrines não há lugar para todos. As editoras vão mal, o mercado está em crise, os lugares onde há debate estão minguando. E nem adianta tentar anular as discordâncias e as arestas entre os poetas, ou acusar de autoritário e intolerante todo aquele que debate, discorda do outro. Não há lugar para todo mundo!

E se não existe hoje essa linha de força que arraste a todos, talvez seja porque há um conflito interno, intenso, dentro da poesia e das artes brasileiras em geral.

Nesse poema que você citou, a minha solução é um trabalho que tenta sempre se livrar do formato anterior. Estou falando do formato poético, o que é diferente da ideia de modelo. Existe o modelo drummondiano, existe o modelo cabralino, que talvez seja hoje o mais influente. Isso quer dizer que um livro deve ter, em geral, uns quarenta poemas. Como o livro de um poeta moderno. E um poeta moderno lança um livro novo a cada três ou quatro anos. Esse é o formato moderno de poesia no Brasil, seja dentro do modelo drummondiano ou do cabralino, não importa. Não tenho nada contra os dois modelos, mas quero tentar novos formatos.

Sempre me pergunto: Quantos poemas um poeta deve escrever? Quantos livros um poeta deve publicar? Eu passo longos períodos sem escrever. E sempre acho que é uma crise. Na verdade, não é crise, é que não tem poesia. Recebo muita cobrança para escrever mais. E só escrevo quando preciso. Não escrevo porque devo; escrevo quando o poema vem. Nesse poema que você mencionou, o que mais vejo é a tentativa de criar um formato e não repetir um modelo. E, a partir

do momento em que identifico que um formato está sendo reproduzido, tento fugir para outra coisa, para outra esfera, como diz o poema. É outra esfera.

LÍGIA CANONGIA: Vou fazer uma pergunta para o Waltercio, que tem a ver com o que ele acabou de falar sobre a incômoda projeção em vídeo de imagens do trabalho dele, que aconteceu em Porto Alegre. Primeiro, é preciso lembrar que o trabalho do Waltercio lida muito com a transparência e com certa fluência espacial e temporal. Então, o estar no ambiente e o estar cercado de ar, o percurso do olho até o objeto, tudo faz parte da obra. E a fotografia congela esse tempo, dá um fundo duro para a vida dos objetos. A minha pergunta se relaciona diretamente com isso. Queria que você desenvolvesse essa ideia da dinâmica temporal, que inclui o movimento dentro desse objeto, tanto na sua criação quanto também na nossa observação como espectadores. Quer dizer, como o movimento influi, participa da vida dos seus objetos?

WALTERCIO CALDAS: Como vejo esse movimento que você menciona: para mim é fundamental que o objeto de arte seja construído com matérias explícitas. Cuido para que os componentes da escultura não sejam simbólicos e que todos os seus atributos conversem entre si de tal forma que nenhuma dessas partes esteja privilegiada. Exemplifico: se uma escultura é azul, essa cor determinada deverá ser tão significativa quanto a matéria da escultura. Se essa matéria for ferro, ela deverá ter o mesmo valor plástico da escala desse objeto. Sendo assim, seu material e suas dimensões serão dependentes da cor azul. O assunto do objeto é seu equilíbrio dinâmico, na simbiose que o anima, nessa soma maior que as partes.

Dessa fusão resulta um objeto real com presença exclusiva, uma totalidade. Esse organismo é uma "coisa do espaço" e no espaço. Podemos dizer que, se bem-sucedido, o objeto de arte inaugura uma contingência. E a questão da escultura é esta: um objeto que aparece... Não estava antes e passa a existir no momento em que é visto pela primeira vez.

Acho que devemos dar uma atenção especial a esse aparecimento, pois ele é fundamental para as obras de arte. Picasso diz claramente: "o objeto de arte é aquilo que ninguém sabia que existia, mas que, quando surge, não se pode mais considerar o mundo sem ele". Obras de arte inauguram sua própria condição de existência, produzem sentido ocupando um lugar inventado.

Minha preocupação em tentar entender o funcionamento dos objetos vem da vontade de criar sentido para esse surgimento e de garantir que nada fique à deriva, nem mesmo a ausência possível desse objeto. Sempre disse que gostaria de fazer objetos com a máxima presença e a máxima ausência. E acrescento aí a situação do espectador diante da obra de arte, que também deveria ser posta entre parênteses.

O espectador das artes plásticas não é o mesmo espectador dos concertos ou dos teatros e cinemas. Estes assistem ao concerto, ao show ou filme

acompanhados de outras pessoas, participam de uma atividade de grupo e contribuem com a sua presença para esse grupo. São uma plateia e em geral reagem ao mesmo tempo, vaiam ou aplaudem ao mesmo tempo, em cumplicidade. Já o espectador de artes plásticas é um solitário, ele se relaciona com o seu assunto de forma quase íntima. E isso pode esclarecer um pouco mais sobre a natureza da obra observada. É bom lembrar que a distância física, sensível, que existe entre o espectador e a obra é crucial para a compreensão do que estamos tratando. Chego mesmo a colocar em questão a natureza desse intervalo. Afinal, qual é o lugar do espectador? Compartilha de um mesmo espaço com o objeto ou é estranho ao espaço produzido pela obra? Conhecemos os nossos limites, os limites nas coisas? Acredito que o simples fato de um objeto de arte existir já causa estranheza ao observador. E ele usufrui desse espanto desacompanhado.

LEONARDO MARTINELLI: Vim aqui para fazer algumas perguntas ao Carlito, e me emociono porque me lembro do momento em que li, pela primeira vez, *Collapsus linguae*,[16] e de quando conheci o Carlito, distribuindo seu livro pelos corredores da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Uerj). Mal abri o livro e estava lá um poema chamado "Da situação da poesia do Brasil", que é um trocadilho, e que, na hora, me fez rir, porque *non è cosa mentale, è cosa nostra*, é um trocadilho com o italiano, com a expressão italiana para falar da máfia, e também com as coisas nossas, brasileiras. E, ao mesmo tempo, vejo como o poeta estreia tentando demarcar o seu espaço em função de uma política que se dá num nível muito exterior ao que ele cria.

Fico admirado de ver como os artistas plásticos e os críticos de arte estão sempre discutindo *dentro* do conceito da sua criação. Waltercio não prepara nada e já chega usando as palavras dentro do seu conceito de arte, dentro da sua apresentação de arte. E sinto falta de ver o poeta narrando a sua experiência, não a partir das suas negociações com a tradição, não a partir da sua forma de lidar com a publicação. Vejo, Carlito, que o seu ritmo de publicação foi se rarefazendo muito na medida em que você, como editor de poesia, como instrutor de poesia, passa a dar voz a outros. E vejo também o que era, no seu poema, gesto de enquadramento, como dizia Flora Süssekind num ensaio[17] sobre o livro *As banhistas*.

A sua negociação com a tradição passou, como eu pude ver, por um descentramento, uma busca de linguagens que você não vislumbrava antes de editar

16 AZEVEDO, Carlito. *Collapsus linguae*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

17 SÜSSEKIND, Flora. A poesia andando. In: *A voz e a série*. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 171–178. Texto publicado originalmente no suplemento Ideias, do *Jornal do Brasil*.

a revista, antes de fazer a nossa revista *Inimigo Rumor*.[18] Pergunto como é que você poderia relacionar essa experiência biográfica de editor de revista (de alguém que está negociando com a tradição, e ao mesmo tempo dando espaço para novos poetas) com a sua experiência pessoal, individual?

CARLITO AZEVEDO: Não dá para negar que o século XX, que é o século em que a gente se formou e leu, é dominado por poetas de múltiplas atividades, como Ezra Pound. Lembro que Pound tinha aquele trabalho intenso de tradução, quase pedagógico, e editava revistas, reunia poetas, debatia com todos... O mesmo ocorreu no modernismo brasileiro: havia grupos, manifestos, revistas, polêmicas, traduções, tudo para impor um novo modelo. Nós todos fomos formados por esse esforço de imposição de um novo modelo, um modelo moderno, de poeta e de intelectual, por esse esforço de ampliação do público leitor.

Esse modelo não se sustenta mais hoje. Os poetas publicam livros, fazem revistas, debatem entre si, e os leitores são os mesmos. Se você pensar bem, o público leitor, em relação ao aumento da população brasileira, proporcionalmente até se reduziu. Não sei como a indústria editorial se sustenta. Mas, para essa indústria, a poesia é um território separado: seu público é o mesmo, não aumenta nem diminui. São os mesmos quinhentos leitores de sempre para cada livro. Às vezes tenho a impressão de que são os mesmos! Os quinhentos que liam antes são os mesmos quinhentos de hoje.

Então, não se pode falar em queda de leitores na poesia. A crise não chegou; ou, ao contrário, ela sempre esteve ali. Os livros são feitos por editoras pequenas, independentes, em tiragens de quinhentos exemplares, e a poesia sempre vendeu quinhentos exemplares e nunca passou disso. O trabalho do poeta não mudou. Continua o mesmo: fazer poemas, publicar livros, editar revistas, debater com outros poetas... Mas o público não aumenta. Então, não cabe mais aquele modelo de intelectual. Ou o modelo deixou de ter essa função agregadora. Nesse sentido, não cabe mais, hoje, aquele modelo poundiano, ou marioandradiano, ou drummondiano, ou cabralino... Pound, Mário,[19]

---

18 *Inimigo Rumor*, lançada em 1997 pela Editora 7Letras, foi uma revista dedicada à publicação e à discussão de poesia. Até o sexto número, foi editada por Carlito Azevedo e Júlio Castañon Guimarães; este último seria substituído, em seguida, por Augusto Massi. Do número 11 ao 16, a revista se tornou binacional, publicada em colaboração com a Editora Cotovia, de Portugal, e com a Cosac Naify. A partir do número 16, o seu comitê editorial passaria a ser integrado por Jorge Viveiros de Castro, Paula Glenadel, Marília Garcia, Aníbal Cristobo, Heitor Ferraz, Isadora Travassos, Valeska de Aguirre e Leonardo Martinelli.

19 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*.

Drummond,[20] Cabral,[21] são todos leituras maravilhosas, mas não nos servem como modelos. É nesse sentido que falo da fuga dos modelos.

Falo disso no poema "Margens",[22] e ali começo a tentar trabalhar outros formatos e misturar mais vozes. A questão da voz é fundamental. Assim como Waltercio fala dos materiais com que trabalha, como a transparência e a distância, na poesia o que mais me interessa é a ideia de voz. Não o poema que se faz com uma só voz, e sim aquele poema que, dentro dele, tem a intromissão de uma voz que você não sabe bem de onde vem e que passa... O poema está acontecendo e, de repente, surge uma voz, mais adiante surge outra, e esse material estranho cria, na realidade virtual do poema, uma outra dimensão.

Essa voz sugere a reutilização, no poema, de um material que hoje está condenado a ser ignorado. Ele é incorporado ao poema, envolto em mistério. Se você pensar na ideia de mistério, vai perceber que ele gerou ficção de ótima qualidade. Mas, na poesia hoje, infelizmente, o mistério está relegado à picaretagem, à autoajuda ou ao misticismo... É um uso desinteressante do mistério na poesia. Acho que o mistério pode ser mais bem utilizado. Sobretudo com o resgate da fala. Um mistério pode ser um material poético. O que o mistério traz ao poema? Uma voz. Como dar a ver o mistério? É uma voz que você não sabe de onde vem. Então a poesia se constrói com essa voz e com esse mistério.

Eu me lembro, desse ponto de vista, dos *Fragmentos de um discurso amoroso*, do Roland Barthes. Ele confessou que escreveu o livro porque o discurso amoroso era um discurso que não estava mais sendo adotado por ninguém, porque era meio vergonhoso, na década de 1970, alguém falar de amor usando a literatura ou a poesia... Barthes escreve o livro para pensar por que ninguém mais assumia o discurso amoroso. Hoje, todo mundo voltou ao discurso amoroso, porque ele já está totalmente reabilitado. Mas falar em mistério é uma coisa estranha, meio proibida... Eu acho que, nos poemas, trabalhar com esse material, com essas

---

20 Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), poeta, contista e cronista mineiro, nascido na cidade de Itabira, um dos grandes poetas modernos brasileiros, autor de obras fundamentais da literatura brasileira como *Alguma poesia* (1930), *Sentimento do mundo* (1942), *Rosa do povo* (1945), *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1954), *Lição de coisas* (1964), entre outras.

21 João Cabral de Melo Neto (1920–1999), diplomata e poeta pernambucano, figura central da poesia moderna brasileira, 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.

22 O poema "Margens", de Carlito Azevedo, foi publicado originalmente no quarto número da revista *Margens/Márgenes* (AZEVEDO, Carlito. Margens. *Margens-Márgenes*, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais; Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires; Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, n. 4, 2003).

vozes sobre as quais você não tem controle, é a possibilidade de criar outras dimensões. É o que me interessa e é o que eu mais gostaria de fazer.

Quero esquecer um pouco essa ideia de trabalhar com filiações, com heranças, e começar a trabalhar para a frente, para o futuro. E se os poetas falassem dos seus poemas como os artistas plásticos falam dos seus materiais, claro que seria muito bom. O problema é que o nosso material é papel e caneta e vozes. Nós não estamos mexendo com argila, com vidro, com arame... Isso dá aos artistas plásticos uma vantagem: você está vendo a obra, está vendo os materiais. Para os poetas, como fazer ver os materiais?

ADOLFO MONTEJO NAVAS: Waltercio comentou, de saída, que ser espectador de artes plásticas é uma atividade solitária e nisso há, curiosamente, uma coincidência significativa com a poesia. No trabalho do Waltercio, há um campo expressivo que não é muito conhecido. Queria falar sobre isso. Trata-se de seu trabalho com anotações, reflexões e aforismos, que tem a ver, de alguma forma, com essa situação de recepção comum à poesia e às artes plásticas. É um trabalho não muito conhecido, mas com muitas reflexões sobre a imagem. Gostaria que o Waltercio falasse um pouco sobre esse campo expressivo e sobre como relacionar esse trabalho com a matéria visual das artes plásticas.

WALTERCIO CALDAS: Lembro uma frase do escritor romeno Emil Cioran,[23] que dizia: "A última notícia que tivemos do paraíso foi a queda de Adão". Desculpem o atrevimento, mas me parece que essa frase é quase física, pela forma como expressa objetivamente a questão do tempo. Melhor observado ainda quando recordamos o animismo na Grécia como foi tratado pelo filósofo Jean Zafiropoulo[24] na década de 1960, em seu livro *A alma das coisas*. Nesse estudo, ele diz que os gregos se dedicavam, no período clássico, a revelar a alma de todas as coisas. Zafiropoulo exemplifica essa revelação quando menciona a história de uma pequena pedra achada em uma ruína, na qual estavam talhadas as palavras: "Anfilófio me pegou com sua mão esquerda e me ergueu sobre sua cabeça". Ou seja, a pedra falava, narrava sua participação em um evento.

Essa frase era a voz da pedra, sua alma revelada na linguagem, e essa linguagem era de pedra. Houve um momento em que os gregos diferenciavam o mármore das estátuas do mármore das escadas. Distinguiam esses dois estados, porque encontravam almas distintas em mármores distintos. Uma alma das escadas construídas e uma outra que, permitindo o "despertar da matéria de seu sono", resultava nas figuras das estátuas.

---

23 Sobre Emil Cioran, ver nota 28, p. 201.

24 ZAFIROPOULO, Jean. *L'âme des choses*. Paris: Belles Letres, 1967.

De alguma maneira essa história liga a questão poética à questão plástica, não de forma mecânica, mas estrutural, pois nesses casos a linguagem não é representação da matéria e sim a apresentação inequívoca de um objeto físico. A pedra é uma língua e a língua é de pedra. Podemos falar aqui de uma tensão entre a linguagem e as coisas de fato. Identifico-me com os filósofos pré-socráticos em seu uso "quase físico" da língua. Quando Zenão de Eleia afirma que a seta jamais vai alcançar o seu alvo, porque terá que atravessar intermináveis lugares no espaço, ele reconhece um limite na linguagem. E demonstra nessa fronteira uma novidade que amplifica os fatos: a solução por palavras. Zenão justifica... e significa sua afirmação nessa falha que pertence à linguagem.

PAULO HENRIQUES BRITTO: Vou fazer uma pergunta para o Carlito. Quando penso em você como poeta, penso muito mais na questão da imagem. Sua poesia é uma poesia basicamente visual e, no entanto, seu poema que me parece o mais bem realizado é um tanto atípico e está voltado para a questão do tempo: "Ao rés do chão". É o único poema seu que foi escrito em dísticos rimados e decassílabos formais. E é um poema em que você está preocupado em tematizar o tempo. Talvez não o único, mas certamente é o poema mais extenso em que você tematiza uma questão muito mais temporal do que espacial ou visual. Queria que você falasse um pouquinho sobre isso.

CARLITO AZEVEDO: Esse poema foi escrito como um diálogo com o texto que a Flora escreveu sobre *As banhistas*.[25] Foi quando a Flora escreveu "A poesia andando", ela fala nesse texto de *As banhistas*... E fala do tempo. Diz que um poema como "A morte do mandarim" contém uma tentativa de fixar o tempo. E fala das várias formas que assume essa tentativa de fixar o tempo, de tratar o tempo nos poemas, fala da ideia de serialização, por exemplo, como tentativa de criar uma tensão específica para a temporalização. Quando você faz um trabalho com a série, e era o caso do meu livro, do poema "As banhistas", isso cria uma questão para a temporalização.

Comecei a pensar muito nisso, mas não achava que iria sair poema dessa reflexão, até que – como em muitos casos na minha poesia e isso é muito natural – o acaso acabou predominando e me veio a imagem do meu irmão José, menino, correndo, e aquilo era um núcleo de poesia. Dali só poderia sair uma imagem. A ideia era isso. Era um menino, uma ventania, relâmpago, algumas luzes, água, água produzindo luz, era uma sequência. Mas, de certo modo, o poema não ia me satisfazendo, e aí acabei tentando pensar um pouco mais. Foi um poema que surgiu do acaso – como a maioria –, mas eu comecei a pensar

25 AZEVEDO, Carlito. *As banhistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

muito nele e tentei pensar relendo alguns poemas. Queria fazer um poema em que aquelas formas de temporalidade estivessem explicitadas.

Isso está bem explícito na segunda parte, que fala num círculo vertiginoso, num outro mais lento, num outro que está congelado, aí fala de um tempo que para. O final diz que "a hora retomou seu fiapo de demora". A ideia era essa mesma, tentar ir adiante a partir daquela imagem que eu tinha na cabeça, que era muito antiga, do irmão. Outras imagens vinham vindo. Como é que eu podia repartir o tempo em quatro partes? Do jeito que o Paulo Henriques Britto falou: em dísticos. Então, num fragmento, o tempo está parado, num outro ele está correndo muito veloz, no final você nota que, do início ao fim, não transcorreu nem um segundo. E a ideia era essa mesma. A ideia era um poema construído a partir de uma cena submetida a várias experiências temporais.

Agora, são tantos acasos aqui. Tem um trecho, por exemplo, que diz: "tal como é lisa a pele onde se roça a superfície áspera e lenhosa do gozo". Então, na pele lisa há esse roçar que leva a essa superfície áspera e lenhosa que causa o gozo. Mas repare que essa combinação de adjetivos – "a superfície áspera e lenhosa" – foi uma frase que eu li num livro do Alexander Humboldt chamado *Quadros da natureza*,[26] que uma amiga havia me emprestado. Eu me lembro de Humboldt descrevendo algo que já não sei o que era e falando na "superfície áspera e lenhosa". E aquilo ficou na minha cabeça, ficou guardado por muito tempo. Então, na hora de escrever um poema, a gente junta tudo: acaso, leituras, lembranças, vontade de responder à leitura que a Flora tinha feito...

Esse é um poema atípico nos meus livros. São setenta decassílabos rimados dois a dois... Você conhece mais isso do que eu, Paulo. Acho que aqueles decassílabos não são muito exatos, há decassílabos que não são decassílabos, e nem fingem que são, pelo menos. Não sei por que aconteceu. Como os primeiros versos falam do menino – "o menino passou numa ventania,/ o momento passou de epifanias," –, e como esses versos já eram, por acaso, rimados e dísticos, acabei indo até o final nesse exercício. E não me é desagradável rimar e metrificar, apesar de eu fazer isso pouco. Não me desagrada. Quando penso na questão "vou metrificar e vou rimar?", se penso conscientemente, respondo que não quero. Penso: "Isso aqui não é você". Eu não consigo, não quero. O mais interessante para mim é a surpresa de quando vou cortar o verso.

Se programo que o poema vai ser decassílabo, já sei onde vou cortar o verso, vai ser na hora em que chegar no dez. Chegou no dez, eu corto. Aí vem o outro

---

26 Alexander von Humboldt (1767–1835), filósofo, explorador e naturalista alemão, responsável por importantes estudos e expedições científicas, autor de *Cosmos* (1845–1862), cujos cinco volumes constituem a obra-síntese de seus estudos e viagens de pesquisa. Existe edição brasileira de *Quadros da natureza*. Rio de Janeiro: W. W. Jackson, 1952.

verso... Gosto de não saber onde é que eu vou quebrar, não quero decidir previamente o tamanho, gosto de não ter muito controle de onde aquilo vai dar, onde o corte vai se dar. Eu me lembro que o Paulo, quando a gente fazia leitura de poemas juntos, sempre pedia para eu ler esse poema: Lê "Ao rés do chão". E, se eu pensar bem, é interessante o poema ter ficado assim, mas foi o acaso, como em tudo.

CLAUDIA LEWINSOHN: Queria fazer uma pergunta para Waltercio e Carlito. É sobre essa questão do acaso. Carlito fala de um processo de criação que junta acaso, lembranças, memórias, reflexões, leituras, tempo. E imagino que isso tem a ver também com o processo de criação do Waltercio. Então, lanço para os dois a questão dos processos em que os acasos acontecem e o que isso vai suscitando.

CARLITO AZEVEDO: Não tenho nenhum culto ao acaso. O meu problema é que, em geral, as minhas experiências com o que é programado saem tão erradas que estou preferindo o acaso mesmo... [*risos*]. Então, o acaso, para mim, é quase para onde eu fugi.

WALTERCIO CALDAS: Às vezes, penso que o acaso é um conceito amplo demais e que incorpora múltiplas ideias. Os surrealistas chegavam mesmo a dizer que existia um acaso objetivo.[27] E isso é bastante interessante, porque passamos a duvidar das causas e dos efeitos nos quais nos refugiamos constantemente. Arrisco um palpite: o acaso funcionaria do mesmo modo como funciona a palavra "desconhecido". Sabemos realmente o que pode significar a palavra "desconhecido"? Acredito que existem três ou quatro tipos de desconhecidos diferentes. Um deles é o que nós achamos que é o desconhecido. E existe um desconhecido que diverge daquilo que achamos que ele é. Existe aquele outro que é desconhecido, mas acaba correspondendo às nossas expectativas quando o conhecemos. E existe aquele último tipo, que com certeza não temos a menor ideia do que seja. São, portanto, desconhecidos de famílias completamente diferentes.

O acaso vai por esse mesmo caminho. Nunca me convenci ser possível "trabalhar" com o acaso (se aquilo que reconhecemos como espontâneo for de fato um acaso). Ou melhor, se pudermos ter acesso pragmático a esse estado involuntário, se pudermos torná-lo útil, aquilo não será mais um acaso, mas uma deliberação.

Não vejo frase menos verdadeira dita por um artista do que "só faço o que eu sinto". É uma frase esperta, mas mentirosa. É como se esse artista pudesse dar

---

27 A noção de acaso objetivo (*le hasard objective*) está presente explicitamente em três dos livros de André Breton (1896–1966): *Nadja* (1928), *Os vasos comunicantes* (1932) e *O amor louco* (1937). Neste último livro se diz que o acaso objetivo ocorre quando, "com a embriaguez da sorte", abole-se "a sensação do tempo". Isso se daria ao se encontrarem duas séries causais diferentes, produzindo acontecimentos regidos pela indeterminação e pelo imprevisível, produzindo as coincidências perturbadoras de que falam Breton e os surrealistas dos anos 1930.

valor de uso aos próprios sentimentos. Imagino que, por trás dos acasos, se escondem as fantasias da inspiração, outra palavra invertebrada que se multiplica nas mais variadas definições... No meu caso, basta que eu tente adivinhar quais são as minhas secretas intenções.

DAVID CURY: Waltercio, eu chamo de pós-conceitualista aquele que, tendo assimilado a natureza e os limites do conceitualismo histórico, rejeita a prática, a identificação absoluta entre arte e filosofia de arte. A meu ver, grande parte da obra que você nos lega se relaciona ao desenho. Eu queria saber se o desenho, essa máxima forma de desmaterialização possível, convém a um pós-conceitualista.

WALTERCIO CALDAS: Não creio que nossa época esteja dividida em partes tão estanques, ou seja, a época em que conhecemos todos os procedimentos da arte e a época em que procedimentos não são mais válidos. Vejo a história da arte como um processo contínuo em movimento constante, um rio sim, mas já sem fonte e sem mar. Não dou especial valor a uma determinada época, pois todas têm suas qualidades e defeitos. Importa mais o fato de que a arte nunca foi o que se esperou dela. Essa saúde da arte em permanecer sempre como algo inesperado e surpreendente parece-me ser o seu principal elemento.

Suspeito que, quando olhamos para trás, vemos a história da arte de modo deformado, com várias camadas heterogêneas se sobrepondo umas às outras. Não nos damos conta de que Rembrandt[28] e Vermeer[29] não se conheceram, embora vivessem a cem quilômetros um do outro e na mesma época. A história da arte que conhecemos é o resultado de versões simplificadas de fatos muitas vezes mais ricos e mais complexos. Essas narrativas inventadas são mais uma soma de equívocos. Diverte-me saber que as obras de arte reagem constantemente a essas versões, forçando novas interpretações para sempre. Lembro, de forma bem-humorada, que quando nasci, em 1946, a tão famosa discussão sobre a morte da arte já havia completado trinta anos.

---

28 Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669), pintor, gravador e desenhista, considerado um dos maiores artistas da Idade de Ouro holandesa, com obra pautada na observação direta do mundo, no estudo intenso de objetos, lugares e personagens, assim como no rigor com que configurava a luz, o espaço, a atmosfera, as texturas, e com que transitava entre retratos individuais ou em grupo, composições de cunho dramático ou em estilo mais meditativo, como foram suas últimas pinturas.

29 Johannes Vermeer (1632–1675), Vermeer de Delft, pintor holandês dos maiores do seu tempo, da Idade de Ouro holandesa, que viveu a vida toda em sua terra natal, Delft, e cuja obra, voltada, sobretudo, para paisagens citadinas, para cenas simples do cotidiano, caracterizava-se pelas atmosferas intimistas, pela precisão nos detalhes, no uso e no direcionamento da luz, pelo privilégio não da perspectiva italiana, mas do jogo entre pontos de distância no interior do quadro.

Termos como pós-conceitual ou pós-modernidade são apenas conceitos mesmo. E, aqui entre nós, a palavra conceitual sempre foi usada de forma banal, como um *slogan*. No Brasil, acho que nunca tivemos a noção exata do que foi esse movimento que privilegiou o pensamento e que teve uma visão crítica e necessária do ambiente cultural. Essa atitude foi vista aqui como um formalismo, o que é já um engano. Mas, de qualquer modo, e respondendo à sua pergunta, eu diria que, em todas as situações da arte, não conheço uma sequer em que o desenho não tenha sido absolutamente necessário. Lembro a Gruta de Lascaux,[30] na pré-história... e o desenho está lá, em uma das primeiras manifestações de arte conhecidas. Aliás, nessas cavernas, o desenho, a pintura e a escultura estão igualmente representados.

Mas a vantagem do desenho é ser a ação mais próxima da ideia e ao mesmo tempo não ser mais essa ideia e sim uma nova coisa: uma imagem feita de traços. Estou tentando evitar falar muito do *meu* trabalho, mas podemos seguir com os desenhos, pois me interessa pensar sobre essa prática, a mais rápida da arte.

Observe que o papel em branco é muito mais disponível do que telas em branco. Essas, mesmo vazias, já parecem estar cheias de história e de significados. São objetos de pintura, enquanto o papel em branco é absolutamente vazio, quase sem espessura, praticamente uma fímbria, e tem até mesmo um outro lado. São objetos de papel quase ausentes, e essa matéria isenta que recebe uma inscrição possui uma virtualidade espacial instigante. Não é por acaso que a maioria dos escultores tem no desenho um experimento inicial valioso.

AUGUSTO MASSI: Queria fazer algumas observações a respeito da poesia do Carlito. É difícil fazer perguntas para alguém com quem a gente convive e está habituado a discutir, a trocar ideias. Mas foi um exercício interessante pensar em perguntas novas. Tentei, então, ler os livros do Carlito em sua sequência cronológica de publicação. Voltei ao primeiro livro, *Collapsus linguae*, e vi que havia uma segunda edição, e que ela é um novo livro, porque o Carlito mexeu muito, modificou-o muito da primeira para a segunda edição, e pouco se fala disso. A partir dessa descoberta, verifiquei que, na antologia *Sublunar*,[31] os livros foram reagrupados numa nova disposição. E vi, de repente, que você anda produzindo de outra forma, que, se a crítica não dá uma resposta ao seu

30 A Gruta de Lascaux, descoberta em 1940, encontra-se a cerca de 2 km de Montignac, na Dordogne, no sudoeste da França. Nela foram catalogadas cerca de 1.900 representações rupestres (pinturas e gravuras), em sua maioria zoomórficas, além de sinais estruturados ou abstratos e de duas figuras híbridas, com aparência antropomorfa. A gruta esteve aberta à visitação pública entre 1948 e 1963.

31 AZEVEDO, Carlito. *Sublunar (1991–2001)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

trabalho, você mesmo tem respondido criticamente a ele; você está fazendo a crítica ao seu próprio trabalho, e achei isso muito importante.

Depois, comecei a perceber que o trabalho tinha, no conjunto, uma macroestrutura interessante. Se você parece ser um poeta assimétrico, antigeômetra, e se você fala muito do acaso na escrita dos poemas, em todos os seus livros até a antologia *Sublunar* (1991–2001),[32] há uma organização em cinco partes. E os livros abrem com uma proposta liminar e, em seguida, tem algo que propõe um diálogo com o leitor. Indo por esse caminho, fui esbarrar numa tradição da qual habitualmente não se fala no seu trabalho – a questão do surrealismo. Waltercio mencionou aqui o acaso objetivo. E eu o ouvi falar do trabalho dele como uma poética. Acho que o Carlito, vamos dizer assim, tem uma plástica. E sinto que ambas – a poética e a plástica – têm um vínculo profundo com uma tradição que a gente não poderia resumir ao surrealismo, mas que talvez recue ao começo do século. Esse vínculo é a predileção por uma ideia de beleza convulsiva. O surrealismo fala disso. Então, acho que seria importante se vocês pudessem falar dessa presença tão incômoda do surrealismo da perspectiva de uma tradição construtivista. Há algo no debate de artes plásticas e da poesia brasileira que o torna instigante, e acho que ele ainda não foi percebido dessa forma pela crítica.

CARLITO AZEVEDO: Já falamos aqui das formas do acaso, das formas do desconhecido... O surrealismo sempre foi para mim algo misterioso. Gosto da ideia do surrealismo, gosto de tudo, mas os poemas, em geral, me deixam muito frio. Nunca li um poema surrealista com que eu ficasse entusiasmado. Já a prosa surrealista é maravilhosa. *Nadja,* do André Breton,[33] ou *Le paysan de Paris,* do Louis Aragon,[34] são leituras apaixonantes. Eu leio e penso que há um Lautréamont[35] por ali.

E sobre essa história de beleza convulsiva... Quando Breton termina *L'amour fou*, falando da beleza – "a beleza será convulsiva ou não será" –, ele abre um

---

32 O debate ocorreu em 2004, quando Carlito ainda não havia publicado *Monodrama* (de 2009) e *Livro das postagens* (de 2016).

33 André Breton (1896–1966), escritor francês, de importância fundamental na formulação do surrealismo, autor de *Nadja* (1928), *Os vasos comunicantes* (1932), *Point du jour* (1934), *O amor louco* (1937), entre outras obras.

34 Louis Aragon (1897–1982), escritor francês, figura importante do surrealismo, militante da resistência ao nazismo, editor, ao lado de Philippe Soupault e André Breton, da revista *Littérature*, autor de *Le paysan de Paris* (1926), *Anicet ou Le panorama* (1921), *Le front rouge* (1930), *Le crève cour* (1941) e *Les yeux d'Elsa* (1942), entre outras obras.

35 Isidore Lucien Ducasse, conhecido pelo pseudônimo de Conde de Lautréamont (1846–1870), poeta uruguaio que viveu na França, autor dos *Cantos de Maldoror*, publicados entre 1868 e 1874.

caminho que é muito interessante. Ele amplia a ideia do belo e nela inclui prego, caco de vidro, acaso, uma banhista que parece um morango cuspido... A convulsão permite a incorporação de tudo isso ao belo. Quanto ao que você falou de uma "plástica", uma noção das mais valiosas de imagem poética, nesse sentido, para mim, é a do Pierre Reverdy.[36] Ele disse o seguinte: "Uma imagem é a reunião de duas realidades diferentes e será tanto mais forte quanto mais forem afastadas essas duas realidades". Ele disse isso numa carta a André Breton. E isso lembra também o exemplo do Lautréamont, de como ele define o belo: "É o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva em cima de uma mesa de dissecção".

Se uma imagem é a reunião de duas realidades diferentes, e duas realidades bem afastadas entre si, então a poesia de William Carlos Williams,[37] por exemplo, também pode ser lida por essa trilha. Ele faz um poema[38] apenas com a reunião de um carrinho de mão e de galinhas brancas... Só que aí é uma reunião de imagens diferentes, mas que não se opõem entre si, apenas são diferentes.

O meu trabalho é feito em torno de imagens. Esse é o centro privilegiado do poema. Vem das imagens o desejo de escrever poemas. Essa poética está também no Mallarmé...[39] O que eu mais gosto em "Un coup de dés jamais n'abolira

---

36 Pierre Reverdy (1889–1960), poeta francês, amigo de Picasso, Braque, Apollinaire, Louis Aragon, Max Jacob, André Breton, que foi dos mais influentes nos movimentos de vanguarda e na cena artística europeia da primeira metade do século XX. Autor de *Plupart du temps* (1945), *Le livre de mon bord* (1948), entre outras obras.

37 William Carlos Williams (1883–1963), poeta norte-americano, autor de *Kora in Hell*, *Spring and all*, *Pictures from Brueghel and other poems*, *Paterson*, entre outras obras.

38 Trata-se de poema sem título, divulgado originalmente em *Spring and all*, livro de Williams publicado em 1923. Ficaria conhecido como "O carrinho de mão vermelho". Citamos em seguida o poema na tradução de José Paulo Paes: "tanta coisa depende/ de um// carrinho de mão/ vermelho// esmaltado de água de/ chuva// ao lado das galinhas/brancas".

39 Stéphane Mallarmé (Étienne Mallarmé, 1842–1898), autor de *Un coup de dés* (1897), *Hérodiade* (1869), *L'après-midi d'un faune* (1876), *Igitur* (1869), *Petite philologie, les mots anglais* (1878), *Album de vers et de prose* (1887), *Divagações* (1897), "o maior poeta-para-poetas da língua francesa, um dos maiores de todos os tempos e sem dúvida alguma o maior destes últimos duzentos anos", como sintetizava Mário Faustino, pois coube a ele apontar para um novo paradigma poético. E a sua é uma poética que, segundo Jacques Rancière, deveria ser lida para além da confortável e repetida "oposição entre as solidões congeladas do absoluto e o mundo das atividades profanas". Mas, em sintonia com seu questionamento constante da tradição literária, da sintaxe, da pontuação, do ritmo, se deveria buscar nela "o movimento fugitivo de uma aparição e de uma desaparição" e sua inscrição "no interior de uma preocupação política comum a seu tempo" – a da "passagem humana que deve suceder à religião esvaída", na qual se deve necessariamente redefinir também "o ato e o lugar da palavra próprios à poesia", cabendo as palavras, nesse processo, falar duas vezes, "pelo idealismo de seu sentido e pela materialidade de sua disposição". De que seria exemplar "Um lance de dados".

le hasard" [*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*] está naquela imagem do punho fechado. Está lá o céu baixo, por causa das nuvens, da tempestade, está lá a maré alta, também por causa da chuva, então, o espaço entre a água e a nuvem é muito pequeno, e o navio já naufragou. O capitão, ou o mestre, fala lá no fundo do navio e a única coisa que se vê entre um e outro é um punho fechado com aquele dado na mão. E aquele pensamento: se Deus existe, se existe harmonia, se existe alguma coisa, está tudo explicado. Mas, se é só o acaso, se você está atravessando a rua, vem um carro, atropela você, então tudo acabou. Se o acaso é o que faz tudo. Então ele vê que naufragou. O navio está lá embaixo, e o capitão está com aquele dado na mão. "E se eu jogar? Será que não reverte tudo?" E aí ele não confia mais naquilo e vai naufragando. E nem lança os dados... porque sabe que "um lance de dados jamais abolirá o acaso". A partir dali está definida a vida. Mais do que o material do poema, é quase como se a gente notasse qual é nosso contorno espiritual...

Agora, voltando à pergunta, obviamente, quando se fala em surrealismo e em todo aquele dogma de escritura automática, toda aquela produção poética que não me diz muita coisa, isso realmente para mim não funciona. Mas conheço gente que trabalhou a escritura automática mais intensamente, com mais vigor e com uma produção poética boa. Em Portugal, há poetas muito interessantes. Aqui no Brasil temos uma tradição de dicção surrealista, de Murilo Mendes[40] a Jorge de Lima,[41] depois tivemos o Roberto Piva,[42] o Afonso Henriques Neto.[43]

---

40 Murilo Monteiro Mendes (1901–1975), um dos maiores poetas modernos brasileiros, autor, entre outros livros, de *Tempo e eternidade* (1935), *A poesia em pânico* (1937), *Poesia liberdade* (1947), *Contemplação de Ouro Preto* (1954), *Poliedro* (1972), *Tempo espanhol* (1959), *A idade do serrote* (1968). *Convergência* (1970) foi o último livro de poemas publicado em vida pelo escritor, reunindo a sua produção entre 1963 e 1966.

41 Jorge de Lima (1893–1953), médico, escritor, político, tradutor e pintor alagoano, autor de *XIV alexandrinos* (1914), *O mundo do menino impossível* (1925), *Poemas* (1927), *Novos poemas* (1929), *O acendedor de lampiões* (1932), *Poemas escolhidos* (1932), do romance *O anjo* (1934), de *Tempo e eternidade* (1935), *Quatro poemas negros* (1937), *Calunga* (1935), *A túnica inconsútil* (1938), *A mulher obscura* (1939), *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1943), *Poemas negros* (1947), *A pintura em pânico*, álbum de fotomontagens com prefácio de Murilo Mendes (1943), *Guerra dentro do beco* (1950), *Invenção de Orfeu* (1952).

42 Roberto Piva (1937–2010), poeta paulista, influenciado pelo surrealismo e pelos *beats*, autor de *Paranoia* (1963), *Coxas* (1979), *20 poemas com brócoli* (1981), *Ciclones* (1997).

43 Afonso Henriques (de Guimaraens) Neto, poeta e professor mineiro nascido em 1944. Autor de *O misterioso ladrão de Tenerife* (1972), um dos primeiros livros da chamada "geração marginal", escrito em coautoria com o poeta Eudoro Augusto, *Restos & estrelas & fraturas* (1975), *Ossos do paraíso* (1981), *Tudo nenhum* (1985), *Abismo de violinos* (1995).

Para mim, essa vertente surrealista é como aquela atmosfera do filme *Solaris*,[44] do Andrei Tarkovski. Há alguém que diz que, depois de muitas pesquisas no planeta, três cientistas descobriram que o oceano era vivo, era uma coisa viva, mas com a qual não conseguiam manter contato.

Para mim, uma fonte imagética muito importante é o conto de fadas, são os contos de fadas contados por minha mãe na hora de dormir. A minha primeira experiência literária forte foi essa. Foi a minha mãe contando contos de fada para mim e para a minha irmã, muitas fábulas, aqueles textos do La Fontaine,[45] e tudo aquilo onde o que regia o mundo, menos que a metáfora, era a metamorfose: um rato se transforma numa princesa, que se transforma num coqueiro, que se transforma num peixe que engole outra coisa, mas aí alguém mais tira aquilo de dentro dele. E me lembro que eu e minha irmã pedíamos sempre para minha mãe parar de contar a história antes do final, porque, quando acabava aquele mundo de maravilhas, vinha a moral da história: você não devia ser curioso ou outra moral assim. E aí nós pensávamos: "Cria-se esse mundo todo, essa maravilha, essa metamorfose toda, essa transformação, essa fantasia, tudo isso para chegar no final e falar assim: não devemos achar que a grama do vizinho é mais bonita". Era uma limitação danada. E acho que fiquei até hoje com um pouco disso, um abandono da moral da história... E com a metamorfose. Porque arte, para mim, como poesia e literatura, sempre tem um lado muito lúdico, é muito sério e é muito lúdico.

WALTERCIO CALDAS: É curioso. Não conheço nenhum artista verdadeiramente surrealista no Brasil. Embora tenha sido um movimento importantíssimo na Europa, nosso país passou ao largo dessa questão. Eu me lembro de Maria Martins,[46] mas Maria Martins morou muito tempo na Europa e sua obra tinha uma organicidade que não pertencia, acho, ao surrealismo. O fato de não termos tido um surrealismo é tão surpreendente quanto o fato de não termos tido sequer um construtivismo prematuro. Chamo a atenção para a Semana de Arte Moderna, realizada aqui em 1922, dois anos antes do Manifesto Surrealista, de 1924. O moderno antes

---

44 *Solaris*: filme soviético de 1972, realizado por Andrei Tarkovski (1932–1986), e baseado no romance homônimo do escritor polonês Stanisław Lem (1921–2006), publicado em 1961.

45 Jean de La Fontaine (1621–1695), escritor francês que se notabilizou pelas suas mais de 240 fábulas em versos que compõem doze livros, os seis primeiros dos quais foram publicados em 1668, e os demais entre 1678 e 1694.

46 Maria (de Lourdes Alves) Martins (1894–1973), artista plástica e escritora brasileira, em cuja obra destacam-se as formas orgânicas, enredadas, contorcidas, as formas escuras e figuras metamórficas, entre o humano e a natureza, que parecem dialogar com o arcaico, e que despertaram interesse em artistas contemporâneos seus como André Breton e Marcel Duchamp.

do surrealismo. E logo depois uma tendência construtiva se acentuou na década de 1930. Na época, Le Corbusier estava aqui projetando o prédio do Ministério da Educação e Saúde no Rio, o Palácio Gustavo Capanema,[47] com uma equipe composta por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy,[48] Carlos Leão, Ernani Vasconcelos, Jorge Machado Moreira...[49]

A construção de Brasília e o espírito construtivo seguiram a trilha de Le Corbusier. O construtivismo se firma aqui e somos o único país da América Latina que não sofreu de fridakhalismo[50] [*risos*]. Essa forte presença inicial de características construtivas no Brasil devia ser mais estudada. Por exemplo, acho de extrema importância a presença de um objeto como o 14 Bis no imaginário brasileiro. Poucos objetos são tão construtivos prematuramente quanto esse avião inventado por Santos Dumont.[51] Esse objeto estranho foi criado cinco ou seis anos antes do futurismo e do construtivismo russo. E voava. Digo isso porque os construtivistas russos sonhavam construir um objeto que

---

47 O Palácio Gustavo Capanema, no centro do Rio de Janeiro, foi projetado pela equipe descrita por Waltercio, com supervisão do arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1887–1965). O projeto começou a ser executado em 1936, a construção foi concluída em 1945, mas o prédio foi ocupado apenas em 1947.

48 Affonso Eduardo Reidy (1909–1964), teve na experiência com duas correntes distintas do urbanismo dos anos 1920–1930 – a de Alfred Agache e a de Le Corbusier – fator fundamental no desenvolvimento do seu trabalho como arquiteto e urbanista. Reidy participou tanto do grupo dirigido por Agache, entre 1927 e 1930, para a remodelação, o embelezamento e a extensão do Rio de Janeiro quanto, em 1935–1936, do grupo de jovens arquitetos que projetaram o edifício do Ministério da Educação, com a colaboração de Le Corbusier. Trabalhando como arquiteto-chefe da Secretaria Geral de Viação, Trabalho e Obras da Prefeitura do Rio de Janeiro, desde 1932, o arquiteto teria papel fundamental no processo de modificação por que passa o Rio de Janeiro a partir da década de 1940. Ao lado de Carmen Portinho, proporia um projeto de cidade baseado na construção de conjuntos residenciais autônomos, inseridos em diferentes pontos, de que seria exemplar o conjunto do Pedregulho (1946–1958). Entre seus projetos mais significativos encontra-se o do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953–1954) pensado como "museu dinâmico", espaço educativo e de socialização, e paradigmático de uma nova modernidade urbana.

49 Jorge Machado Moreira (1904–1992), arquiteto e urbanista. Em 1936, integrou a equipe de Lúcio Costa voltada para o projeto do Ministério da Educação e Saúde, marco da história da arquitetura moderna brasileira, e para o projeto de um *campus* para a Universidade do Brasil, na Quinta da Boa Vista, ambos com a consultoria de Le Corbusier. Foi o responsável por obras-chave do modernismo carioca, como o Edifício Antônio Ceppas (1946, com paisagismo e painéis de Burle Marx, a Residência Sérgio Corrêa da Costa (1951–1957), a Residência Antônio Ceppas (1951–1958), e pelos prédios do Instituto de Puericultura e Pediatria (1949–1953), e da Faculdade Nacional de Arquitetura (1957), na então Universidade do Brasil.

50 Referência irônica à influência da artista plástica mexicana Frida Kahlo (1907–1954).

51 Alberto Santos Dumont (1873–1932), inventor brasileiro nascido em Minas Gerais, pioneiro da aviação. O protótipo 14-Bis voou pela primeira vez em Paris, no dia 7 de setembro de 1906.

voasse. Com o *Letatlin*,[52] uma das esculturas-objetos de Vladimir Tatlin,[53] o artista pretendia voar.

LU MENEZES: Eu quero perguntar ao Carlito-leitor, não ao Carlito-poeta, e explico por quê. A pergunta se liga à fórmula e à dificuldade. Foram sempre indissociáveis, em tudo o que você fez até agora, seu talento multiforme e um amor muito especial ao difícil. Esse gosto do difícil está presente tanto no verso livre quanto na forma fixa, e acho que ele é decisivo para a alta qualidade, para o caráter raro do que você faz. Justamente em função desse pendor seu para a variação, não me surpreendeu que você tivesse deslizado para um caminhar muito rente à prosa, mescla de prosa e poesia, com textos híbridos em que há teatralizações, roteirizações e, naquela linda série chamada *O anjo boxeador*, o uso de operadores que eu chamaria de restritivos. Mas não sei se eu estaria equivocada, me corrija por favor, se estiver... O uso de fórmulas, nesse caso, foi bastante bem-sucedido. De modo que a pergunta não se dirige a você-poeta, mas a você-leitor, porque confio, confiarei sempre em que você jamais renunciará a esse amor ao difícil. Mas eu desconfio um pouco desse uso de operadores que propicia uma proliferação imensa de enunciados, e não sei se isso poderia estar ligado a uma influência mais intensiva de Ludwig Wittgenstein,[54] dos exemplos para a demonstração dos jogos de linguagem, talvez. De qualquer forma, há algo interessante aí, sim. A poesia de Nathalie Quintane,[55] que você e a Editora 7Letras, em parceria com a Cosac Naify, nos trouxeram, é muito interessante nesse sentido, porque ela dribla aquela solenidade gerada pelo lado maquínico da coisa, pelo pretenso rigor lógico. Nathalie dribla isso com muito humor. Então, a minha pergunta vai para o Carlito-leitor, que é tão extraordinário quanto o Carlito-poeta: em que medida você aproxima ou distancia a fórmula, o operador restritivo – se assim se pode chamar – da dificuldade do poema? Ou você confundiria ambos, sem que isso trouxesse maiores problemas, maiores consequências?

---

52 "Letatlin", de Vladimir Tatlin, foi um projeto de máquina voadora construído entre 1929 e 1931. O nome combinava a palavra russa "letat", que significa "voar", com o sobrenome do artista.

53 Referência a Vladimir Tatlin (1885–1953), pintor e arquiteto que, ao lado de Kasimir Malevitch e Alexander Rodchenko, teve papel fundamental no movimento construtivista, nos anos 1910–1920 na União Soviética.

54 Ludwig Joseph Johann Wittgenstein (1889–1951), filósofo austríaco, naturalizado britânico, dos mais importantes do século XX, que fez da linguagem questão central da reflexão filosófica, autor do *Tractatus logico-philosophicus* (1921) e de *Investigações filosóficas*, publicado postumamente em 1953.

55 Nathalie Quintane, escritora francesa, nascida em 1964, autora de *Chaussure* (1997), *Début* (1999), *Un embarras de pensée* (2008), entre outras obras, algumas delas em vídeo, performance ou voltadas para a experimentação sonora.

CARLITO AZEVEDO: Gosto muito de ler, mas não sou muito organizado. Uma coisa puxa a outra. E também aqui vai um pouco do acaso. Estava lendo uma coisa, recebi um e-mail de Barcelona, de um amigo em quem confio muito, recomendando o livro *Os detetives selvagens*, do escritor chileno Roberto Bolaño.[56] Parei tudo o que estava fazendo e comecei a ler aquele livro. Comecei a ler, e aí, por acaso, alguém me dá outro livro, e paro de ler Bolaño para ler... Em tudo é assim. Minhas leituras seguem ao léu. E o uso que faço disso, em geral, é como um campo de experiências para mim. Eu me sinto como um corpo no qual se fazem experiências científicas. A revista, por exemplo, é um meio-campo entre ser leitor e ser poeta. Lá na *Inimigo Rumor*, gosto da parte de tradução e tento escutar o que ainda não conheço. Conheci um pessoal de Portugal e disse "vamos publicar poetas portugueses!" Veio de tudo. Veio a Adília Lopes,[57] veio Vasco Graça Moura...[58] Eu pensei: vamos escutar tudo o que vier. E depois vamos selecionar! Na poesia francesa, leio muito, tudo o que é possível. Achei Nathalie Quintane, e fiquei encantado. A tradução que eu gosto é a que provoca turbulências. Na revista é assim: se você publica algo forte, uma tradução de poesia forte como a de Ezra Pound, ou René Char,[59] ou Pierre Reverdy, ou Nathalie Quintane, aquilo com certeza provoca turbulências. Então, como leitor e editor, faço experiências meio às cegas, fazemos traduções, saímos jogando.

Isso é muito diferente, por exemplo, do projeto mais organizado, e talvez mais sério, de tradução da poesia concreta. Os poetas concretos vão rodando pelo mundo e traduzindo muito, traduzindo o que selecionam como bom. Eles vão menos para escutar ao léu, e mais para buscar o que está ligado a um projeto

---

56 Roberto Bolaño Ávalos (1953–2003), escritor chileno, dos maiores da literatura latino-americana da virada do século XX para o XXI, autor de *Os detetives selvagens*, *Noturno do Chile*, *2666*, *Antuérpia*, *Entre parêntesis, Chamadas telefônicas*, *Estrela distante*, *La literatura nazi en América, Putas assassinas, Amuleto*, entre outros livros.

57 Adília Lopes, pseudônimo de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, poeta, cronista e tradutora portuguesa, autora, entre outros livros, de *Um jogo bastante perigoso* (1985), *O poeta de Pondichéry* (1986), *O decote da dama de espadas* (1988), *A pão e água de colónia* (1987), *Irmã barata, Irmã batata* (2000), *A bela acordada* (2001). Adília Lopes teria uma antologia de seus poemas organizada por Carlito Azevedo e publicada pelas editoras Cosac Naify e 7Letras em 2002. Lembre-se, também, que é de Adília Lopes a epígrafe de *Sublunar*, reunião de poemas publicada por Carlito Azevedo em 2001: "Falo de ovos estrelados, coisa caricata, suja,/ sublunar, como as maminhas/ e o cão animal que ladra." (trecho de crônica de Adília intitulada "Ovos estrelados", publicada no jornal português *O Público* no dia 21/05/2001).

58 Vasco Navarro da Graça Moura (1942–2014), poeta, ensaísta, ficcionista, tradutor e político social-democrata português, autor prolífico de obras como *Uma carta no inverno* (1997) e *Nó cego, o regresso* (1982).

59 René Char (1907–1988), poeta francês, autor de *Marteau sans maître*, *Fureur et mystère* (1948), *Feuillets d'hypnos* (1946), *Le nu perdu* (1971), entre outras obras.

poético. Se eles olham para a França, as escolhas são Mallarmé, Valéry...[60] E se olham para os Estados Unidos, o interesse principal são poetas como Pound, Cummings... O que faço com a tradução, com a edição, é abrir experiências. Então, no trabalho de tradução, procuro estar aberto para a indeterminação, para o desconhecido.

E isso que você fala das experiências em prosa do *Anjo boxeador* e do texto "Margens" já são fruto da minha experiência de editor, e dessas turbulências da tradução. Esse ciclo da antologia, de edição desse livro que chamei de *Sublunar* e que reúne três livros, ele se fecha. Esse formato já não me interessa mais e vou me injetando drogas estranhas, como o texto teatral. A ideia foi injetar dentro de mim coisas que não estavam lá antes. Por exemplo, o trabalho com um compositor de música eletroacústica, Rodolfo Caesar.[61] A gente sempre combinou de fazer uma parceria, algo meio ópera, meio vanguardista. Alguns textos que foram produzidos eram motivados por essa experiência sonora com a música acusmática. Isso tudo vem quebrar totalmente o poeta construído em *Sublunar*.

Espero que o que vem agora nasça daqueles super-heróis que viram monstros porque se injetaram drogas, como o Huck. Mas gosto do *Sublunar*. Não se trata disso. Releio com alguma alegria, mas não conseguiria mais fazer aqueles poemas... Meu oceano atualmente é *Solaris*, do Tarkovski. Se você jogar uma radiação, ele produz algo. É nesse oceano que eu tento transformar essa lasanha à bolonhesa chamada cérebro...

LU MENEZES: Waltercio, sei que o acaso não lhe é muito simpático, mas, mesmo assim, você poderia se lembrar de interferências do acaso, de casualidades no seu trabalho. Uma casualidade, um acaso que tivesse mais pertinência ou, então, mais impertinência. E outra coisa que eu queria que você respondesse é o seguinte: num *site specific,* que você já declarou ser um tipo de trabalho de sua predileção, o acaso teria mais vez, na fase de produção, do que em outros tipos de trabalho. Eu estou me referindo à produção, não à criação. Então, se você puder mencionar algum episódio...

WALTERCIO CALDAS: Acredito que o acaso não pode ser "operacionalizado". O acaso está presente em qualquer atividade humana, mas não será mais importante do que todos os outros fatores, a sorte talvez... É como uma fatalidade que o vejo. E podem, sim, existir surpresas na criação de uma obra. Se, acredito eu,

---

60 Paul Valéry (1871–1945), poeta, ensaísta e filósofo francês, considerado por muitos críticos "o último dos poetas simbolistas", autor, entre outros, de *La soirée de monsieur Teste* (1896), *La jeune parque* (1917), *Le cimetière marin* (1920).

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

estamos predestinados a ser quem somos, tudo ocorrerá caso a disponibilidade esteja em jogo. Georges Braque falava da exceção que corrige a regra.

Veja que não aplico o humor nas minhas obras, mas, ao final de todas elas, algo divertido acontece e me surpreende, embora não me preocupe com isso. Certas coisas seguem o seu caminho, os objetos encontram sua maneira própria de significar apesar de nós, e aprendemos com isso. Acho mesmo que tento dificultar um pouco o surgimento dos acasos, porque acasos excitados podem gerar mais acasos ainda... [*risos*].

Então, resumidamente, tento fazer objetos de arte claros e inequívocos. Persigo um teor de evidência nas coisas, minha intenção não é a precisão idealizada, mas o foco, a nitidez. E tenho especial predileção por coisas transparentes que podem ser atravessadas pelo olhar, uma vontade de fazer coisas que se assemelham ao lugar que ocupam. O acaso entra na obra como uma coisa qualquer, mas faço uma distinção entre o acaso inevitável e o acaso como conceito, justificativa envergonhada da espontaneidade. Faço, sim, essa distinção: no primeiro acaso o fato é inevitável, algo que acontece à revelia, e com esse "acaso objetivo" podemos jogar. Já o acaso como conceito, como valor de uso, me soa falacioso.

CARLITO AZEVEDO: Quero fazer uma pergunta para o Italo. É verdade que o Caio Fernando Abreu[62] jogava dados para decidir o destino do texto? Isso teria sido dito por ele mesmo sobre Dulce Veiga, personagem de romance[63] dele. A certa altura, ela ia até uma esquina, onde havia um bar e um motel. Aí ele jogava o dado e dizia: "Bom, se cair número par, ela vai para o bar, se cair número ímpar ela vai para o motel..." É o que corre.

ITALO MORICONI: Acho que é folclore, mas não sei...

CARLITO AZEVEDO: Mas ele usava o *I Ching*, não é?

ITALO MORICONI: Sem dúvida. Caio era completamente esotérico. Mas no *I Ching* não tem acaso...

CARLITO AZEVEDO: O quê? No *I Ching* não tem acaso?

ITALO MORICONI: Não, não. Esoterismo não tem acaso, porque ali está tudo determinado. Você apreende as constelações...

CARLITO AZEVEDO: E as constelações não estão lá por acaso...

ITALO MORICONI: Nem os dados, não é?

CARLITO AZEVEDO: Nem os dados [*risos*].

---

62 Caio Fernando Loureiro de Abreu (1948–1996), escritor brasileiro, autor de *Pedras de Calcutá* (1977), *O ovo apunhalado* (1975), *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), *Morangos mofados* (1982), entre outras obras.

63 *Onde andará Dulce Veiga?*, romance de Caio Fernando Abreu publicado em 1990, no qual ele retoma uma personagem do livro *A estrela sobe* (1939), de Marques Rebelo.

ITALO MORICONI: Quero dizer que a decisão de escolher os dados não é acaso.

CARLITO AZEVEDO: Claro que já é acaso!... John Cage[64] tem composições totalmente aleatórias. E lida com o acaso. São produções musicais, claro, mas nelas existe o acaso. É assim: você vai fazer uma experiência. E está aberto para o que resulta dessa experiência. Acho que não existe artista algum que tenha o acaso como centro do trabalho. Mas acho que o trabalho está cheio de acasos. Como é um acaso estarmos aqui conversando [*risos*]. Este conjunto de pessoas. E a gente nunca sabe o final da história. Porque o interessante da vida é que você não sabe o final da história. O que era acaso, dois meses depois você pode descobrir que não era [*ri*].

WALTERCIO CALDAS: O belo muda, não é? [*ri*].

CARLITO AZEVEDO: Pois é...

WALTERCIO CALDAS: O belo muda constantemente. Certa vez Godard telefonou para um fabricante de câmeras na França chamado Ernest Paillard,[65] e o surpreendeu com a seguinte proposta: "Você precisa projetar uma câmera nova, porque todas as câmeras do mercado não são capazes da realizar o filme que pretendo". Isso deixou Paillard numa situação inesperada: só lhe restava criar um novo aparelho. Essa história inverte a noção que temos da relação entre arte e tecnologia e mostra que as opções tecnológicas disponíveis, ao contrário do que se diz, são limitadas diante das prerrogativas da arte. Revelado o calcanhar de aquiles da tecnologia, estão denunciados alguns limites do hábito.

Vejo isso claro no modo como a fotografia é usada. Cada fotógrafo acredita que escolheu o melhor ângulo ou fez a melhor foto criativa, mas muitas vezes se esquece que a câmera foi projetada por um técnico que determinou as possibilidades daquele aparelho, o tipo de angulação e corte das imagens, as lentes

---

64 John Cage (1912–1992), compositor norte-americano, que teve papel transformador na música moderna, redefinindo a noção mesma de obra, inventando instrumentos (como os seus pianos preparados), disseminando a busca de elementos do acaso e da harmonia presente na natureza. Entre seus trabalhos, estão *Imaginary landscape n. 4* (1951), peça para 12 aparelhos de rádio (sintonizados ao acaso), 24 instrumentistas e um regente; as *16 sonatas e 4 interlúdios para piano preparado* (1946–1948); *Theater piece n. 1* (1952), peça criada e apresentada enquanto ele trabalhava no Black Mountain College, e que incluía uma série de performances simultâneas (improvisações ao piano de David Tudor, leituras de poemas por M. C. Richards e Charles Olson, dança de Merce Cunningham, espécie de palestra do compositor sobre budismo, além de quatro *White paintings* de Robert Rauschenberg suspensas no teto); *4'33"* (*4 minutos e 33 segundos*), também de 1952, peça na qual o intérprete se mantém em silêncio por esse período de tempo; *Cheap imitation* (1969), uma apropriação da música de Erik Satie, em especial de *Socrate*, composta cinquenta anos antes; *Roaratorio* (1979), composição utilizando palavras extraídas do *Finnegans wake*, de James Joyce.

65 Ernest Paillard foi fabricante das famosas câmeras Bolex-Paillard, sobretudo de câmeras super-8, dos anos 1930 aos anos 1970.

disponíveis em 25 mm, 35 mm, 45 mm... E se ele trabalhar com filmes, este só rende até certo ponto da sensibilidade ASA, etc. E todas essas condições desaparecem no resultado fotográfico. Ou seja, a tecnologia limita as escolhas, mas as abstrai no final. Isso nos remete novamente à questão do Godard.

DANIEL FEINGOLD: Tenho visto Waltercio em tantas exposições e sempre me passa pela cabeça que ele habita na poética de uma ironia do vazio. Você usou aqui a palavra divertimento para se referir ao seu trabalho. Prefiro usar ironia, porque o que me passa é certa ironia. Há, no seu trabalho, algo ao mesmo tempo insípido e cruel. Há uma apropriação de uma série de signos da linguagem escrita, mas descontextualizados desse universo. É como entrar num universo herdeiro de Alexander Rodchenko.[66] A peça em si é construtiva, e, ao mesmo tempo, cada signo, cada palavra, e até o preto da palavra, tudo vira elemento plástico da obra. E é plano, como na referência construtivista. Uma peça escultórica aparece, por vezes, ironicamente, presa à parede. Ela não é mais escultura, e não é pintura, ou é escultura e pintura. Há uma precisão fabulosa nisso, e eu usaria a palavra precisão, apesar de você a ter negado. Aquilo é um espaço completamente pictórico, mas há uma ironia ali.

De onde vem essa ironia? De certa impossibilidade. Há um minimalismo impossível no Brasil. Há uma *pop art* impossível no Brasil. E há também uma arte conceitual impossível no Brasil. Por que essa impossibilidade? Porque eu acho que tudo isso aqui só pode ser pós. A cultura europeia pode ter desenhado todo um movimento de construção de arte numa sociedade completamente industrializada. Mas nós, brasileiros, não somos sequer de fato industrializados. Nas economias desenvolvidas, os artistas puderam cunhar e executar esses movimentos de arte, e o que nós fazemos em grande parte é apenas aludir a isso. Dentro desse seu espaço pictórico, há uma assepsia cirúrgica e, ao mesmo tempo, uma ironia. Há um trabalho com a dubiedade de situações, entre escultura e pintura, entre assepsia e ironia. Há uma frieza no seu trabalho.

WALTERCIO CALDAS: Daniel Feingold faz uma observação: diz que o meu trabalho é frio. Embora não concorde com simplificações, devo confessar que não sou definitivamente um artista que almeja o quente. Já existe muita arte quente por aí... E o humor aqui é necessário para esclarecer como é inútil tratar de coisas sensíveis do ponto de vista da temperatura. Na realidade, existe uma espécie de consenso no Brasil de que obras de arte têm que ser quentes e me pergunto por quê... E não me preocupo em responder. Existem tantas maneiras de experimentar o que chamamos de "emoções estéticas" que talvez tenhamos mesmo uma noção estereotipada do que é sentimento em arte. Mas a questão

66 Alexander Mikhailovich Rodchenko (1891–1956), pintor, escultor, fotógrafo, designer gráfico, um dos principais artistas do construtivismo russo.

principal é a seguinte: como uma escultura que inventa o seu lugar pode estar em um lugar errado? E isso tem a ver com a ideia do *site specific*.

Pinturas existem na distância habitual de nosso olhar até a parede, quadros nunca são fixados a dois centímetros do piso. Há uma fixação vertical específica para os objetos quadro, um lugar de pintura. Já a escultura está livre no espaço, e não pode ignorar a lei da gravidade.

Há uma definição de escultura de Barnett Newman,[67] citada no livro de Rosalind Krauss.[68] O pintor diz: "Escultura é tudo aquilo em que você esbarra quando se afasta para olhar uma pintura" [*risos*]. Podemos deduzir daí que uma característica da escultura é ser capaz de significar o próprio espaço, carrega para qualquer lugar seus próprios limites; ou mesmo engendra circunstâncias espaciais com sua presença. Assim, quando uma escultura se instala, ela funda esse lugar, criando um fato plástico de sua situação. É como vejo, e desse ponto de vista toda escultura será um *site specific*.

O que chamamos hoje de *site specific* é também uma certa escala de eventos, uma experiência com obras projetadas especialmente para um lugar de visitação, o público compartilhando o espaço com a obra. Quando realizei a obra *Escultura para o Rio*[69] localizada na Avenida Beira-Mar, uma questão me preocupou: eu não queria simplesmente depositar um objeto naquele lugar. Não me interessava a ideia de adereço, mas sim a invenção de um sítio, um fato, um aparecimento. Eu passava por ali desde criança e via que ninguém prestava atenção no eixo da maior avenida do Rio de Janeiro. O lugar era praticamente invisível, e isso fazia dele o lugar ideal para o meu projeto.

LUIZ CAMILLO OSORIO: Waltercio, acho que essa questão sobre o legado do surrealismo na arte brasileira contemporânea ainda pode ser desenvolvida. Já vi o seu trabalho ser comparado ao minimalismo, principalmente fora do Brasil.

---

67 Barnett Newman (1905–1970), pintor nova-iorquino, filho de emigrantes 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 *Ornement* (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. Num 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.

68 Cf. KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avant-guard and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1985. p. 90.

69 A *Escultura para o Rio*, de Waltercio Caldas, instalada nos anos 1990 perto da Maison de France, na Avenida Presidente Antônio Carlos, no centro do Rio de Janeiro, é constituída de duas colunas de concreto de cerca de nove metros de altura, apontando para o céu, e revestidas, "como uma pele", por pedras portuguesas, assim como o calçamento historicamente tão característico da cidade. Foi demolida, com a promessa de que seria refeita, coisa que ainda não aconteceu.

E você responde: "Olha, tudo bem, mas antes de saber da existência do minimalismo eu já brincava com as maquetes do Oscar Niemeyer..." Então, essa presença da arquitetura moderna e de uma forma moderna, na tradição brasileira, é muito mais importante para você do que o próprio minimalismo e do que qualquer tipo de diálogo com essa tradição a que o próprio minimalismo reporta. E acho que, junto com isso, tem uma diferença muito clara no seu trabalho em relação ao minimalismo, que é essa presença do surrealismo no seu trabalho. Até porque o seu trabalho suscita uma imagem, libera uma imagem, uma produção imagética, e o minimalismo não caminha por aí. E acho que isso é que é o interessante, essa presença do surrealismo no seu trabalho, e também no trabalho do Tunga,[70] enfim, no trabalho dessa geração.

Isso serve até para pensar um pouco a arte contemporânea brasileira fora desse registro absoluto que se tornou o neoconcretismo. Eu me lembro do Octavio Paz[71] falando do Mallarmé, dizendo que o legado do poeta francês não é tanto a obra, mas o espaço que ela abre. E acho que, no caso do surrealismo, ocorre o mesmo. Você observa os artistas do surrealismo e as obras, todas são muito variadas e há, enfim, muito mais o espaço mental que elas abrem, isso é o que interessa. No Brasil, há o espaço mental que o surrealismo produziu, que, de modo geral, é muito interessante. E vocês conseguiram trabalhar, lidar com essas novas possibilidades, com um espaço mental que foi muito fértil no seu trabalho. E nos livros. Observe a maneira como o livro aparece na sua produção plástica. Os seus livros unem essas duas tradições, a construtiva e a surrealista. E acho que mais até a tradição surrealista... O livro construtivo tem um interesse funcional. O livro surrealista não tem tanto, é mais lúdico. E os seus livros têm esse caráter lúdico. Então, queria que você falasse um pouco, continuasse a falar um pouco mais do surrealismo, porque tem tanta coisa... Tem até um pouco do Jean Arp[72] por ali.

WALTERCIO CALDAS: Eu acho que Jean Arp talvez seja o único artista "construtivo" que conheço que não usa necessariamente linhas retas.

LUIZ CAMILLO OSORIO: Oscar Niemeyer também.

---

70 Sobre Tunga, ver nota 43, p. 208.

71 O poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1914–1998), comentando "Um lance de dados" em *Signos em rotação*, assinalaria que "nosso legado não é a palavra de Mallarmé e sim o espaço que sua palavra abre". Cf. PAZ, Octavio, *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

72 Jean Arp (1886–1966), pintor, escultor, artista gráfico e poeta, um dos fundadores do grupo Dada, participante, em seguida, da primeira exposição surrealista em 1925 em Paris, e em 1931 da criação do grupo Abstração-Criação. As colagens de formas geométricas, os altos-relevos, o emprego de formas abstratas sinuosas são alguns dos elementos característicos de seus trabalhos.

WALTERCIO CALDAS: Pois é, mas talvez Niemeyer não seja construtivo mesmo. Li em algum lugar que ele se dizia barroco. Já Mondrian escreve que "a linha reta é uma linha curva em sua maior tensão". Mais do que o surrealismo, me interessou a controvérsia surrealista, o momento em que o movimento se divide e começa produzir efeitos colaterais com os livros de Georges Bataille[73] e a obra gráfica de André Masson,[74] além de outros artistas que revigoravam o programa dogmático de André Breton, e isso nunca o impediu de ser um grande escritor. No Brasil, essa discussão começa a partir daí. Recebemos um surrealismo histórico discutindo com seu próprio superego, digamos assim... E essa recepção tardia já inclui a diluição do surrealismo, do construtivismo e do dadaísmo, tudo confundido com as tendências do momento.

Marcel Duchamp,[75] um dadaísta de primeira hora, atravessa quase sorrateiramente o surrealismo e não se deixa levar. Na tentativa de aperfeiçoar suas

---

73 Georges Bataille (1897–1962), escritor francês cuja obra se estende pelos campos da literatura, da filosofia, da antropologia, da economia, da sociologia, e da história da arte, autor, entre outros livros, de *História do olho*, *O erotismo*, *A literatura e o mal, A parte maldita* e *A experiência interior*. Criou, junto com Carl Einstein e Michel Leiris, a revista *Documents*, em 1929, que funcionou como dissidência contra o surrealismo bretoniano e exerceria papel essencial na crítica da historiografia artística, na redefinição da experiência visual e nas investigações estéticas da modernidade. Nela se assistiria, igualmente, à afirmação de novo vocabulário crítico, pautado não mais em questões de gosto, beleza ou composição, mas em terrenos conceituais movediços cujas forças motrizes são noções como as de intensidade, desejo, informe.

74 André-Aimé-René Masson (1896–1987), artista plástico francês, cujos desenhos chegaram a ser considerados, nos anos 1920, o equivalente plástico da escrita automática e cujos quadros de areia exerceriam forte influência sobre pintores como Jean Dubuffet e Jean Fautrier. Influenciado inicialmente pelo cubismo, Masson frequentaria o Bureau de Recherches Surréalistes, figurando no primeiro número da revista *La Révolution Surréaliste*, desligando-se, porém, do grupo de André Breton depois de recusar o projeto de ação comum contido no Segundo Manifesto Surrealista. Dedicou-se também à ilustração, à cenografia de teatro e ópera, e produziu séries pictóricas voltadas para "Massacres" e "Retratos imaginários".

75 Marcel Duchamp (1887–1968), artista francês, cuja trajetória pautada pelo questionamento da ideia de obra de arte ("Pode alguém fazer obras que não sejam 'de arte'"?) se faria acompanhar da invenção do *readymade* (apropriações singulares de objetos comuns, dessacralizadoras da noção de obra) e de um trabalho que seria definido da seguinte maneira pelo crítico Giulio Carlo Argan: "talvez a obra de Duchamp, alquímica por excelência, seja toda a sua vida, que serve de modelo para todas as novas vanguardas do segundo pós-guerra, do 'New Dada' às experiências de recuperação do corpo como expressão artística, na intenção de fazer coincidir arte e vida". Os rotorrelevos, as "caixas" produzidas nos anos 1940 (a "caixa-maleta" – com modelos reduzidos de suas obras, e uma "caixa verde" – com fotos, desenhos, cálculos e notas), *O grande vidro* (realizado entre 1915 e 1923), pintura sobre uma placa de vidro duplo, dividida em duas seções ("A noiva desnudada pelos seus celibatários" e "Moinho de chocolate"), e *Etant donnés: 1. La chute d'eau / 2. Le gaz d'éclairage*, ambiente planejado por ele ao longo de duas décadas (de 1946 a 1966), no qual (por meio de dois orifícios presentes numa porta de madeira maciça) vê-se uma figura feminina nua, com uma lamparina de gás na mão, estendida numa paisagem.

dúvidas, esse artista já havia compreendido os limites conceituais do movimento – de todos os movimentos – e de seus manifestos, e escapa estrategicamente de todos eles. Vale lembrar também que o surrealismo era generoso em suas premissas e incorporava artistas e poetas variados, desde Giacometti a Salvador Dalí, de Yves Tanguy a Miró,[76] de Paul Éluard[77] a Gherasim Luca. No livro de Bataille *O nascimento da arte*,[78] ele propõe uma relação surpreendente. Ao observar a Gruta de Lascaux, afirma que o surgimento da arte coincide com a invenção humana do sorriso. Infelizmente essa extraordinária proposta poética chega a nós já diluída, confundida com modismos e modernismos, no plural assim mesmo. Enfim, quando faço minhas primeiras tentativas com a arte no final dos anos 60, toda essa discussão parecia já defasada e tediosa.

JÚLIO CASTAÑON GUIMARÃES: Tenho uma pergunta para o Carlito: para quem é seu leitor, acho que chamam a atenção, na sua poesia, duas coisas importantes. Uma é que se trata de uma poesia evidentemente culta, cheia de referências, às vezes mais claras, menos claras, mais diretas ou menos... Nela há referências a artes plásticas, literatura, música... E a outra coisa que chama a atenção é a reescritura frequente. Há pequenas mudanças e há a grande reescritura quando você faz a edição da antologia *Sublunar*. Houve ali uma reorganização, uma redisposição dos poemas. Então, eu gostaria de ouvir você falar sobre isso, não sobre origens e filiações, mas sobre como se forma o seu domínio desse material todo e sobre quais são os grandes impulsos de sua escrita, e reescrita, dos livros que vão até *Sublunar*.

CARLITO AZEVEDO: Fico me fazendo várias perguntas, do tipo: quantos poemas supõe-se que uma pessoa vai escrever, quantos livros supõe-se que uma pessoa vai publicar, por que achar que os poemas estão prontos? Quando um poema está pronto? Para mim, eles não estão nunca prontos. E a escrita de um novo livro quase obriga a corrigir os anteriores. É isso. Quando estou fazendo um livro, uma das coisas que utilizo é a transformação. Luiz Costa Lima escreveu uma vez sobre *Sob a noite física* e comentou que, mais do que o mundo da metáfora, era o mundo da metamorfose que me interessava. Eu mesmo

---

76 Joan Miró (1893–1983), pintor, escultor, gravador, artista gráfico e ceramista catalão, cujo desejo expresso de assassinar a pintura o levaria a reinventá-la e à própria prática artística, marcada pela tensão entre figuração e abstração, domínio técnico e experimentação, gesto pictural e escritura rítmica.

77 Paul Éluard (Eugène Emile Paul Grindel, 1895–1952), poeta francês, que participou tanto do movimento dadaísta, quanto do surrealista, e, filiado ao partido comunista em 1926, teria produção fortemente engajada e participação relevante na resistência ao franquismo e ao nazismo. Autor de *Capital da dor* (1926), *Amor e poesia* (1929), *Poemas políticos* (1948), *O Phoenix* (1951).

78 Trata-se do livro *Lascaux ou La naissance de l'art: la peinture préhistorique*, de Georges Bataille. Publicado originalmente pela Editora Skira em 1955.

comentei isso aqui falando dos contos de fadas. Estou mais sob o signo de Proteu,[79] que está sempre se transformando. E com os poemas, é isso.

O fato de publicar um livro de poemas não dá a ele autonomia, ou o *status* de finalizado, acabado. Não há nenhum livro meu que tenha adquirido imutabilidade... Há poemas no *Sublunar* que estavam diferentes na primeira edição do *Collapsus linguae*, e eles tinham sido ainda mais diferentes quando apareceram publicados num jornal do Ceará. Como o jornal nunca vai diagramar o poema certinho, e os jornalistas às vezes erram alguma coisa, isso pode dar uma colaboração interessante. Então, todos os meus poemas são material com que eu quero trabalhar, quero refazer, reescrever. Para mim, na hora de montar um livro, é necessário repensar os poemas. Murilo Mendes tinha uma frase clássica na hora de publicar os livros, que é muito repetida. Ele dizia mais ou menos o seguinte: "Ah, eu mudei tudo, mas é porque eu sou meu contemporâneo, e não meu sobrevivente, não é?"

Mas eu queria fazer um comentário sobre a minha formação e o surrealismo. Não podemos separar o surrealismo de duas coisas: é uma ação política e é um movimento estético. Para o surrealismo, a grande derrota seria, anos depois, ao invés de transformar o mundo, encher galerias e bibliotecas com obras, por melhor que elas fossem. Não era aquele o interesse. O surrealismo queria ser uma revolução política e estética. Então, em algum momento, fez sentido publicar um manifesto com cinco ou seis regras sobre como deveria ser feito um poema, como deveria ser feita uma pintura, e assim por diante. Isso fez sentido naquele momento. Só que o movimento se dividiu, houve antagonismos terríveis, e isso repercutiu aqui também. João Cabral tem um poema que se chama "Anti-Char", que é contra René Char. Então a recepção dos surrealistas entre nós não foi pacífica. Vivemos um momento em que o que vale, sobretudo, é a ideia de estar experimentando. E a gente vai experimentando meio às cegas. Não há um modelo de poema ou de poeta, por mais que você tenha admiração por algum autor. E não se pode mais acreditar que há a possibilidade de defender um sistema político com poemas, ou que um sistema estético possa ser defendido com os seus poemas. O único estímulo para escrever então é o fato de você poder experimentar livremente, poder sair quebrando tudo o que você fez, refazendo tudo o que você fez.

---

79 Proteu, entidade marinha, filho do Oceano e de Tétis, que, na mitologia grega, tinha o dom da premonição, mas, como não gostava de anunciar o que estava por vir, quando alguém se aproximava, ele fugia ou se metamorfoseava, assumindo figurações monstruosas, assustadoras. A quem, porém, não se apavorasse, ele contava os acontecimentos vindouros.

Duda Machado[80] tem um poema muito bonito que fala de uma trupe de atores[81] que apresenta uma peça medieval de cidade em cidade. Só que, a cada representação, o texto é diferente, porque improvisam muito. Eles vão improvisando, vão improvisando, vão improvisando, e na próxima cidade a peça é outra, a história já mudou... E vai virando outra história. Até que um dia, por coincidência, ou por causa de tanto improviso, eles voltam à primeira história. Eu gosto mais de seguir assim, como esses atores, seguir transformando tudo mesmo. E como cada vez é uma apresentação, os atores mudam suas falas aqui e ali, e aí vai, e podem até retomar a primeira peça, mas só por um tempo curto, até a próxima cidade.

WALTERCIO CALDAS: Quero voltar ao minimalismo, que sempre me pareceu impossível de ser praticado no Brasil, por uma simples razão: não somos um país protestante. Não temos a obsessão de uma higiene estética. Se é significativo que minimalistas reduzem ao mínimo o excesso cultural que possuem e que os sufoca, esse não é o nosso caso. Então, quando falamos de um minimalismo local, nós não estamos falando de redução. Do meu ponto de vista, se existe aqui essa vontade de concisão, ela tem mais a ver aqui com a busca de uma síntese do que com a ideia de redução. Já é suficiente tentar entender a confusão e não reduzi-la à sua essência. E isso mostra bastante algumas de nossas diferenças.

A questão não resolvida do surrealismo fica mais interessante com o país que temos, pois o discurso surreal acaba se tornando realista, e a partir daí, anacrônico. Mas haverá um uso prático desse realismo esdrúxulo sempre atraente para muitos artistas? O surrealismo podia levantar algumas boas dúvidas, porém não oferecia boas respostas. É inútil a tentativa de encontrar identificações vindas de Lautréamont passando por Rimbaud,[82] Baudelaire,[83] Mallarmé e Breton, numa espécie de herança caótica e tão diversa. E vivemos no excesso desse legado. Nas bibliotecas, os livros de arte, de antropologia, de ciência, livros sobre arqueologia, sobre a Gruta de Lascaux e outros mais de arte brasileira estão ao lado de livros de pintura do século XVII, de poesia provençal ou de Ezra Pound. Essa soma incessante caracteriza o espírito de nossa época.

---

80 Duda Machado poeta, ensaísta, letrista, tradutor e professor de teoria literária na Universidade Federal de Ouro Preto, autor de *Zil* (1977), *Poemas com histórias, bichos & mais companhia* (em parceria com Guto Lacaz, 1997), *Margem de uma onda* (1997), *Adivinhação da leveza* (2011).

81 Trata-se do poema "Teatro ambulante", do livro *Um outro* (1978–1989), incluído em *Crescente*. Cf. MACHADO, Duda. *Crescente* (1977–1990). São Paulo: Duas Cidades, 1990. (Col. Claro Enigma).

82 Arthur Rimbaud (1854–1891), poeta francês, autor de *Uma temporada no inferno*, *O barco bêbado*, *Iluminações*, entre outras obras.

83 Charles Baudelaire (1821–1867), poeta, tradutor e crítico francês, autor de *As flores do mal* (1857), *Os paraísos artificiais* (1860), *Pequenos poemas em prosa* (1862), entre outras obras.

CARLITO AZEVEDO: Décio Pignatari tem uma frase que diz assim: "O Brasil não teve surrealismo, não teve poesia surrealista, porque o país já era surrealista"... [*risos*]. Não sei se o país é tão surrealista assim, porque muita maluquice dele pode ser explicada, mas isso influencia a nossa leitura do surrealismo...

WALTERCIO CALDAS: Nós teríamos grandes problemas se o país fosse dadaísta! [*risos*].

CARLITO AZEVEDO: Ah, mas isso seria uma curtição... Posso até reconhecer a importância do surrealismo, mas as obras, em geral, me deixam frio. Agora, já as do dadaísmo, não. Aqueles poemas são muito anárquicos... E me interessam muito!

WALTERCIO CALDAS: Mas você não acha, pela diversidade que mencionei anteriormente, que o surrealismo eram vários? Um texto de Francis Picabia[84] e um poema de Paul Éluard, por exemplo, são universos diferentes.

CARLITO AZEVEDO: Não é à toa que André Breton teve que expurgar tanta gente, não é? Breton queria que o surrealismo canônico fosse o dele, e aí, pelo caminho, muita gente ia sendo expulsa ou saía por conta própria... Mas existe outro ponto importante. Os espaços foram abertos não apenas pelo surrealismo, mas também pelo modernismo. E o que ficou para nós? Há o modernismo canônico, que tem um lado convencional, e há também um modernismo que não é tão canônico assim, e talvez dele saia alguma coisa interessante. São essas figuras meio marginais... Não quero dizer que um modernismo é melhor do que o outro. Mas há um momento em que não ser canônico é produtivo. E talvez hoje seja um momento desses em que é mais produtivo.

A poesia francesa atual me interessa, porque nela, nesse momento, há uma mudança radical entre a geração que vinha escrevendo até os anos 60 e o que veio depois. E me interessa perceber como uma poeta como Nathalie Quintane lida com a tradição poética europeia. Havia um cânone Pound-Joyce.[85] Mas Gertrude Stein[86] virou agora uma referência, mesmo para os franceses. Para

---

84 Francis-Marie Martinez Picabia (1879–1953), pintor e poeta francês ligado aos movimentos dadaísta e surrealista. Autor de *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* (1918), *Poésie ron-ron* (1919), *Pensées sans langage* (1919), *Unique Eunuque* (1920). Segundo André Breton, Picabia, como poeta, "foi o primeiro a compreender que eram possíveis todas as aproximações de palavras, sem exceção", e que seu valor "era tão maior quanto mais gratuitas ou irritantes parecessem à primeira vista".

85 James Joyce (1882–1941), escritor irlandês, autor de *Dublinenses* (1914), *Retrato do artista quando jovem* (1916), *Ulysses* (1922), *Finnegan's wake* (1939).

86 Gertrude Stein (1874–1946), escritora norte-americana, cuja obra, das mais relevantes do século XX, inclui *Três vidas* (1909), *Tender buttons* (1914), *Geography and plays* (1922), *The making of americans* (1925), *Operas and plays* (1932), *A autobiografia de Alice B. Toklas* (1933), *Lectures in America* (1935), *A autobiografia de todo mundo* (1937), *Picasso* (1938), *Doctor Faustus lights the lights* (1938), *Ida a novel* (1941), entre outros livros.

Nathalie Quintane, o cânone Pound-Joyce não é produtivo. A interlocução com Gertrude Stein é mais interessante. A cada momento você vai fazendo escolhas de interlocutores novos. Na poesia há isso. É uma grande conversa, as interlocuções são fundamentais, e a mudança de interlocutores é bem significativa.

WALTERCIO CALDAS: Hoje há uma tendência a vermos tudo de forma totalizante. As exposições específicas que apresentavam uma visão pessoal sobre um artista foram substituídas por retrospectivas e bienais genéricas, curadorias abrangentes, quase ismos.

A visitação de obras de arte foi substituída por experiências de museu. A uma retrospectiva de Matisse[87] segue-se a segunda, a terceira, a quarta e todas tratam da obra completa como se ela sempre tivesse sido uma totalidade indiferenciada. Matisse está dado? É impressionante a pretensão e a constância em apresentar questões complexas moldadas de tal forma a serem palatáveis. Se aprendemos algo dessa situação é que resta às obras de arte resistirem constantemente a suas inúmeras interpretações.

CARLITO AZEVEDO: E ainda são mostras retrospectivas... Ou seja, estamos olhando para trás. Uma vez, eu fiz uma entrevista com Zuca Sardana[88] e perguntei a ele: "Na década de 1960, o que estava interessando a você?" E ele me respondeu: "A minha cronologia é diferente desta". Zuca é meio patafísico, para citar o Alfred Jarry...[89] E Zuca me explicou: "Eu visito uma exposição hoje, mas só vou ver os quadros daqui a trinta anos. Ou, em alguns casos mais

---

87 Henri Matisse (1869–1954), pintor, desenhista, gravador e escultor francês, um dos maiores artistas do século XX, a respeito do qual se pode citar a síntese do crítico alemão Robert Kudielka: *Ele se destaca entre os grandes artistas do século XX por ter sido o pintor moderno paradigmático: atravessou todas as crises de um artista não amparado em nenhuma tradição e mostrou, nas suas várias transformações, que a redescoberta e o aprendizado integral da pintura a partir dos seus próprios fundamentos podem ser a tarefa de uma vida criativa.*

88 Zuca Sardan, nome literário de Carlos Felipe Alves Saldanha, escritor e desenhista carioca, nascido em 1933, com trabalho ainda pouco reconhecido, e, no entanto, extraordinário tanto como poeta quanto em sua vertente gráfica, suas colagens, carimbos e desenhos. Autor, além de numerosos folhetos e publicações independentes, de *Aqueles papéis* (1975), *Os mystérios* (1980), *Visões do bardo* (1980), *Osso do coração* (1993), *Ximerix* (2013), *Ás de colete* (1994), *Babylon: mystérios de Ishtar* (2004).

89 Alfred Jarry (1873–1907), escritor, poeta e dramaturgo francês, particularmente conhecido pela peça *Ubu rei* (1896). Desde a adolescência criava peças que encenava com marionetes, acompanhado de colegas de escola. Em 1894, publicaria a coletânea de poemas, *Les minutes de sable memorial*, e em 1896 *Ubu rei* estrearia em Paris. Suas outras peças são *César-Antéchrist* (1895), *Ubu cocu ou l'archeopteryx* (1897), *Ubu enchaîné* (1899) e *Ubu sur la butte* (1906). Como romancista, é autor de *Les jours et les nuits, roman d'un déserteur* (1897), *L'amour en visites* (1897), *L'amour absolu* (1899), *Messaline* (1900), *O supermacho* (1902), *Gestos e opiniões do doutor Faustroll, patafísico* (publicado postumamente, em 1911), e *La dragonne* (editado e publicado apenas em 1943). A coletânea de ensaios *La chandelle verte: lumières sur les choses de ce temps* também foi compilada postumamente e publicada em 1969.

específicos, visito uma exposição hoje, e só vejo quadros de trinta anos atrás, principalmente se for retrospectiva" [*risos*].

AUGUSTO MASSI: Achei curioso hoje no debate que vocês quase oferecessem resistência a comentar obras ou procedimentos internos à obra de vocês. Porque a gente sempre escuta o artista querendo produzir certo conhecimento que ele adquiriu ao longo do tempo e uma avaliação do trabalho. E hoje o que assisti foi a uma tentativa de provocar discussão, por exemplo, sobre o surrealismo. E, quando falei de surrealismo, não estava falando do surrealismo canônico. Estava falando de princípios de composição, de técnicas de colagem no caso da poesia. Tenho certeza que vocês perceberam o tempo todo isso, mas a estratégia que usaram no debate foi a de não mencionarem poemas, não mencionarem obras. Raríssimas vezes vocês pontuaram o debate com foco na produção. Vocês falaram de coisas gerais, evitando fazer um discurso interno.

WALTERCIO CALDAS: Acredito que essa postura respeita as premissas do próprio trabalho. A fala não substitui a eloquência física de uma obra. E se essa obra pode suportar um discurso estranho à sua forma, significativo a ponto de substituir, esclarecer ou mesmo ressignificar a obra, prefiro arriscar um espaço na surpresa do discurso. Portanto, e por que não dizer criticamente, tento preservar a autonomia da obra e a mantenho fora do discurso. Posso, sim, falar de assuntos relacionados à obra, isso pode ser divertido, mas uma escultura, um objeto ou um desenho são feitos de outras matérias. Ao conversar com um amigo crítico de arte (e que tentava delicadamente levar a discussão somente para obras de arte), eu disse que minha questão não era a arte, minhas questões eram várias, todas, artes incluídas. Afinal, ele, em seu ofício, tinha a arte como assunto, mas não eu. Meu assunto é o mundo que tento entender e responder com o trabalho de arte. Ou, dito de forma mais clara: meu assunto é o assunto.

CARLITO AZEVEDO: No meu caso, é diferente. Toda vez que me chamam para fazer conferência ou para seguir pelo formato mais dócil, que é o do depoimento pessoal, sinto um certo incômodo. Isso tem a ver com a pergunta: como falar sobre aquilo que escrevo, para além do que já escrevi? E parece que, se fiz um poema, então posso ensinar a escrever um poema. Não é bem assim... Então, acabo lendo poemas. Ou citando poetas que li... E conversamos sobre poesia e poetas variados.

No caso da poesia, é mais fácil, porque você pode ler os poemas. É mais fácil do que ser um artista e apresentar um *slide* da obra, que não é a obra... Mas, se você pensar bem, a leitura de um poema também não é igual ao poema impresso no livro. Na leitura, entram o tom de voz, as ênfases, a respiração, os ruídos do ambiente, os silêncios e pausas, a atenção dos ouvintes... Um bom poema, lido de forma péssima, pode parecer um poema horroroso. E um mau

poema, se alguém o disser bem, pode parecer um bom poema. Não é a mesma coisa que ler um poema impresso num livro. Por isso, não vejo mais o que falar sobre o poema, depois de ler aquele poema da melhor maneira que eu conseguir. João Cabral dizia mais ou menos assim: "Os poetas não dão depoimento sobre processo de criação porque os construtivistas, ou os mais conscientes, sabem de quantas baixezas é feito um poema". Eu ainda acrescentaria: de quantos acasos, erros, hesitações, revisões e mutações. Como falar de tudo isso? E os poetas menos conscientes? Eles tampouco podem dar depoimento sobre o processo de escrita, porque, no caso deles, a escrita é como um atropelamento, algo que acontece tão rapidamente que não dá nem tempo de anotar a placa do carro. Eu estou entre um e outro. E, em nenhum dos casos, fico à vontade para falar do que escrevi, para além de ter escrito. Mas foi um prazer conversar com vocês sobre poesia e arte. Isso sempre me anima.

CARLOS SÜSSEKIND

MÁRIO CARNEIRO

Logo numa das primeiras intervenções do diretor de fotografia, arquiteto, pintor, gravador e cineasta Mário Carneiro, durante o depoimento em dupla com o escritor e artista gráfico Carlos Süssekind de Mendonça Filho, ele conta que os dois se conheceram quando Mário bem doente, com tifo, febre, estava completamente estirado na cama, até que, de repente, irromperam em sua casa, levados por um primo, Carlos e um cantor de ópera, e a conversa deles, de tão engraçada, o fez prestar atenção e melhorar. "Foi como se de repente abrisse uma porta e entrasse um raio de luz, uma coisa assim, benéfica", comentou Mário Carneiro.

Algo muito parecido aconteceu na Fundação Casa de Rui Barbosa durante esse depoimento realizado no dia 16 de maio de 2005. O encontro começaria com a exibição de *Couro de gato*, curta dirigido, em 1960, por Joaquim Pedro de Andrade, do qual participariam tanto Mário quanto Carlos, o primeiro como fotógrafo e ator e o segundo também como ator, em aparição brevíssima. Uma exibição que homenagearia o cineasta e grande amigo de ambos e, ao mesmo tempo, iniciaria a discussão sobre a poética cinematográfica de Mário, seu gosto por um "cinema-pintura", sua vontade de "fazer do cinema um fazer artístico" e seu trabalho como fotógrafo e diretor de fotografia de filmes como *Arraial do Cabo*, *Porto das Caixas*, *A casa assassinada*, ao lado de Paulo César Saraceni; *Garrincha, alegria do povo* e *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro; *Todas as mulheres do mundo* e *Edu, coração de ouro*, de Domingos de Oliveira; *500 almas*, de Joel Pizzini, entre numerosos trabalhos, além, é claro, da belíssima filmagem, com a câmera na mão, do curta *Di*, de Glauber Rocha.

Brincando com a própria "cara triste", para um vendedor de amendoim de rua, no filme de Joaquim Pedro, Carlos Süssekind abordaria a estreita ligação, no seu caso, entre escrita e experiência, mas com a mediação fortíssima de operações diversas de ficcionalização, sobretudo nas formas de figuração autoral presentes em seus livros (ao contrário do que costumam afirmar leituras críticas preguiçosas, habitualmente pautadas por chaves biográfico-psicológicas prévias). E Carlos sublinharia, ainda, o seu gosto pela conversa de rua, por falas ouvidas ao acaso, no ônibus, em bancos de praças, restaurantes, e por um texto

claro, próximo ao falado, por um "texto quase repetitivo", como diz, a certa altura do debate. "Escrevo muito com o ouvido", explicaria, sugerindo outro caminho analítico para os que se interessam por *Ombros altos*, *Armadilha para Lamartine*, *Que pensam vocês que ele fez*, *O autor mente muito* (escrito com Francisco Daudt).

A autoironia inteligentíssima, a absoluta falta de pose, o clima de conversa entre os dois, tudo isso, fez desse encontro um daqueles acontecimentos inesquecíveis da Casa Rui, que as mais diversas pessoas relembram em seus menores detalhes, e que, no dia do depoimento, acabou levando o cineasta Paulo César Saraceni a interromper, já de noite, o debate porque ninguém queria ir embora. E a conversa parecia mesmo poder seguir por horas e horas e horas, sem ninguém sentir o tempo passar.

Depoimentos

CARLOS SÜSSEKIND: Primeiro, nós vamos fazer aqui uma homenagem a Joaquim Pedro de Andrade, nosso amigo comum, que foi quem nos aproximou. Resolvemos começar essa conversa com a exibição de um curta dirigido por ele, *Couro de gato*,[1] e que foi fotografado por Mário Carneiro. E nós dois aparecemos no filme. Eu apareço, numa fração de segundo, numa cena no Alcazar, um bar em Copacabana, com uma cara muito triste, tomando um chope, e sou abordado por um menino que vende amendoim. Joaquim quis fixar, segundo ele me disse, a minha depressão [*risos*], e incluiu, então, essa cena em que o garotinho me oferece amendoim. É só essa a minha participação. Agora, a aparição do Mário é fantástica. Ele está num restaurante em que o garçom é o Domingos Oliveira,[2] e está comendo um bife, de uma maneira maravilhosa. É ótima a cena. Então, por essa participação nossa e pela fotografia dele no filme, nós decidimos abrir com *Couro de gato,* para trazer o Joaquim aqui para esta nossa festa também.

---

1 *Couro de gato* (1960), filme curta-metragem dirigido por Joaquim Pedro de Andrade (1932–1988). Seria incluído, dois anos depois, como um dos segmentos do longa-metragem *Cinco vezes favela*, do Centro Popular de Cultura/UNE (1962).

2 Domingos José Soares de Oliveira (1936), dramaturgo, ator e cineasta brasileiro. Dirigiu, além de mais de vinte peças, filmes como *Todas as mulheres do mundo* (1966), *Edu, coração de ouro* (1967), *Separações* (2002), *Barata Ribeiro, 716* (2016), entre vários outros. Além de ator, foi também assistente de direção em *Couro de gato*.



Carlos Süssekind. Desenhos incluídos no livro *Ombros altos* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2013)

MÁRIO CARNEIRO: Quero dizer que Joaquim Pedro de Andrade, durante muito tempo, foi nosso elo. Eu e o Carlos, nós nos conhecemos lá em casa. Uma vez, eu estava muito doente, com tifo; todo mundo achava que eu iria morrer, eu estava com o olho preto. Aí meu primo apareceu trazendo Carlos Süssekind. E junto com o Carlos vinha... Quem é que estava com você, mesmo? Era aquele cantor de ópera, que tinha uma voz fabulosa… Otaviano, Otaviano! Isso. E eu, na cama mesmo, comecei a olhar. Estava com quarenta graus de febre, mas a conversa deles era tão engraçada que aquilo me melhorou, me fez um bem tão grande que me lembro disso até hoje, como se fosse agora. Foi como se de repente abrisse uma porta e entrasse um raio de luz, uma coisa assim, benéfica. E foi assim a primeira visão que eu tive do Carlos. Aí todo mundo dizia: Carlos é um grande amigo do Joaquim. Então ficava sempre essa impressão... Qualquer outro candidato seria um segundo ou um terceiro amigo, porque o

primeiro já era o Joaquim. Assim foi a nossa vida. Mas sempre fomos muito amigos, hein? Já sabendo que havia a impossibilidade da grande intimidade, mas muito amigos. Amigos discretos, à maneira inglesa, um pouco distantes... Mas vamos ao filme. É isso aí, nós estamos no filme. Faço o papel do inapetente. O inapetente dá comidinhas para o gato, com a mão. Vocês vão logo verificar. Obrigado. Então, é isso.

CARLOS SÜSSEKIND: Depois de *Couro de gato*, a gente começa a falar… Você fala a sua parte e eu vou conversando também com você e, depois dessa conversa, deve vir um curtazinho, que é um vídeo gravado no Pinel, em que eu faço umas apreciações sobre o meu livro *Armadilha para Lamartine*.[3] Aí, depois disso, entro eu, falando, e depois vocês começam a fazer as perguntas. E acho que está tudo explicado. Então, agora, *Couro de gato*, do Joaquim!

[*passa o filme*]

MÁRIO CARNEIRO: Depois dessa visão do filme, acho que vou ter que falar um pouco. Primeiro, porque sou o fotógrafo desse filme, que está bem machucado pelo tempo, como a gente viu, mas que, de verdade, está novo em folha. Eu fiz uma restauração lá em São Paulo e ele ficou novinho em folha. Mas eu estava conversando com Walter Carvalho[4] e dizendo que ando gostando dos filmes velhos. Os filmes são meio parecidos com a gente – comigo, pelo menos; estou meio cacarecado. Eu sei que o filme tem a minha idade e que eu subi e desci morro com esse filme, e o tempo passou para nós dois.

Não foi só para mim que o tempo passou, e o filme não é um objeto inalcançável não. Mas eu tenho uma observaçãozinha sobre esse filme. É sobre a acuidade da crítica com relação ao cinema novo. Paulo César Saraceni,[5] que está aqui, sabe bem disso. É que houve uma reunião na Bienal de São Paulo,

---

3 *Armadilha para Lamartine*, o segundo romance de Carlos Süssekind de Mendonça Filho, foi lançado originalmente em 1976 (Labor). E levava a assinatura dupla de pai e filho, ambos com o mesmo nome – Carlos & Carlos Süssekind. O livro se organiza em dois blocos narrativos. O "Diário da Varandola-Gabinete", diário de Espártaco M., pai de Lamartine, e "Duas mensagens do pavilhão dos tranquilos", páginas escritas por Lamartine, fazendo-se passar por um outro interno do Sanatório Três Cruzes. Além dos dois blocos, há um pequeno prólogo, a rigor explicativo, organizacional, mas talvez pouco confiável, pois a ordenação se inverte em seguida.

4 Walter Carvalho, fotógrafo e cineasta paraibano, nascido em 1948. Começou no cinema ajudando o irmão, o documentarista Vladimir Carvalho, como operador de câmera e fotógrafo, tornando-se, depois de alguns anos, diretor e produtor também, e mantendo-se como um dos grandes fotógrafos e diretores de fotografia do cinema brasileiro.

5 Paulo César Saraceni (1932–2012) cineasta, roteirista, ator e produtor de cinema carioca, uma das figuras fundamentais do cinema novo. Foi também crítico nos anos 1950. Dirigiu, entre outros filmes, *Porto das Caixas* (1962), *A casa assassinada* (1970), *O viajante* (1998), *Capitu* (1967).

em 1963 – se não me engano – e lá estava Paulo Emílio Sales Gomes,[6] e mais um grupo, e dois filmes do cinema novo foram exibidos. Passaram *Porto das Caixas*,[7] meu e do Paulo César, e depois, *Couro de gato,* do Joaquim. E os aplausos de um emendaram nos aplausos de outro. Aí, Paulo Emílio comentou: "Eu não sei o que é, que nome dar a essa coisa nova. Mas eu sei que alguma coisa de novo está acontecendo no cinema. Só que eu não pude identificar o que é". O meu ego onipotente disse assim: "Claro que era você, Mário, porque a única coisa que havia em comum entre os dois filmes era a sua fotografia". Então eu me deixo ficar bem besta, e posso dizer o seguinte: "Que falta de visão do Paulo Emílio, a única coisa que havia de comum era eu". Como é que ele não via isso? Só que ninguém via isso não. Muito pelo contrário, o fotógrafo era visto como um mero assessor dos diretores. Então, ninguém iria dizer que os dois filmes tinham em comum uma fotografia um pouco fora do normal. O que as minhas fotografias naquela época eram de fato, pela minha condição de artista plástico que largou a arte para fazer cinema.

Eu vinha carregado de vontade artística, não de fazer cinema, mas de fazer do cinema um fazer artístico. Isso é que diferenciava esses filmes dos outros filmes normais, que não tinham atrás de si um artista que tinha desviado o seu rumo para entrar nessa vontade geral da minha geração, que era a de fazer cinema. Essa a observação que eu queria fazer, e dar os méritos todos do filme para Joaquim, que é um excepcional diretor; e esse roteiro é uma pequena obra-prima que está entre os cem melhores curtas-metragens de todos os

---

6 Paulo Emílio Sales Gomes (1916–1977), crítico e historiador de cinema, ficcionista, militante político. Foi da geração da revista *Clima*, da qual participaram Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado e Ruy Coelho, além de Alfredo Mesquita (de uma geração mais velha). Lecionou no Departamento de Cinema da ECA/USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), fundou clubes e escolas de cinema, colaborou em vários jornais, em especial no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. Ao lado de Francisco Luiz de Almeida Salles e Rudá de Andrade, fundou a Cinemateca Brasileira. É autor de estudos fundamentais, como o livro *Jean Vigo* (1957), que receberia o prêmio Armand Tallier, na França, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, sua tese de doutoramento defendida em 1972, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), além dos três excelentes exercícios ficcionais, reunidos em *Três mulheres de três PPPês* (1977), entre outras obras. Sobre Paulo Emílio, ver o livro *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*, organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado (São Paulo: Brasiliense: Embrafilme, 1986), e o ensaio de Gilda de Mello e Souza, "Paulo Emílio: a crítica como perícia" (SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980).

7 *Porto das Caixas* (1962) é o primeiro longa-metragem dirigido por Paulo César Saraceni e a primeira aproximação sua do universo literário do escritor Lúcio Cardoso (1912–1968), ao qual retornaria em *A casa assassinada* (1971) e *O viajante* (1998). A fotografia de Mário Carneiro nesse filme – com suas figuras em contraluz, seu contraste entre sombras escuras e zonas superexpostas – é considerada um marco na cinematografia brasileira. E dialoga propositadamente com a obra de Oswaldo Goeldi (1895–1961), a quem dedicam o filme.

tempos, escolhido por um júri na Europa, composto de vários críticos de arte do mundo inteiro. Então, não foi à toa que nós subimos e descemos morro durante três meses a fio. Porque fomos fazer alguma coisa de realmente bom. É isso. Desculpem o alongar-me, mas já serve como apresentação.

CARLOS SÜSSEKIND: Eu não sei, dentro da programação, o que é que me cabe fazer agora, porque eu queria também passar um filmezinho...

MÁRIO CARNEIRO: Ah, bom. Então, depois desse filme do Joaquim, a gente vai ver o filme do Carlos e aí ele fala sobre o filme...

CARLOS SÜSSEKIND: É uma mesa-redonda no Hospital Pinel,[8] no Rio. E ali eu fiz algumas considerações sobre o meu romance *Armadilha para Lamartine*. Isso foi em 1996. Depois, fiz outras considerações engraçadas, porque as ponderações que faço, lá no Pinel, revelam um perfil de ficcionista integral, de ficcionista na vida real. Ou seja, é tudo ficção... Para mim, a ficção e a realidade se misturam de uma maneira total. Os comentários que eu posso fazer sobre esse filmezinho são sobre isso. Espero que dê para não cansar muito; é um negócio curto, de 17 minutos, e, depois, as minhas ponderações também são muito curtas, e só... É isso.

[*passa o filme*]

CARLOS SÜSSEKIND: Não sei se o som deu para vocês ouvirem bem. Estou recebendo aqui um bilhete para me lembrar de mencionar o trabalho da Luciana Araújo.[9] Há uma moça pernambucana, Luciana Araújo, que fez uma tese sobre Joaquim Pedro, sobre os primeiros filmes, e é um trabalho fantástico. Esse estudo tem coisas curiosíssimas sobre o Mário, por exemplo, sobre a filmagem de *O padre e a moça*,[10] sobre o que foi essa filmagem, sobre os incidentes que aconteceram na época... Houve as coisas mais engraçadas possíveis. Um dia, por exemplo, houve uma procissão numa cidadezinha de Minas, não me lembro qual é a cidade…

---

8 O Instituto Philippe Pinel é um hospital psiquiátrico localizado na Praia Vermelha, na cidade do Rio de Janeiro. Originalmente Hospício Pedro II, foi refundado em 1937, com o nome de Instituto de Neurossífilis. E rebatizado como Hospital Pinel, nos anos 1960.

9 ARAÚJO, Luciana Corrêa Leitão de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. Tese (Doutorado em Cinema) – Escola de Comunicações e Artes, USP. Publicada em livro em 2013 pela Editora Alameda.

10 *O padre e a moça* (1965), filme de Joaquim Pedro de Andrade (diretor, roteirista e produtor), cujo roteiro é inspirado pelo poema "O padre, a moça", de Carlos Drummond de Andrade, e que foi definido pelo seu diretor como um "filme de negação". Da equipe faziam parte Mário Carneiro (direção de fotografia, fotógrafo, cenógrafo e câmera), Eduardo Escorel (assistente de direção e montador, ao lado de Joaquim Pedro), Fernando Duarte (assistente de câmera), Carlos Lyra (música), Guerra Peixe (direção musical), Paulo José, Helena Ignez, Mário Lago, Fauzi Arap, Rosa Sandrini, moradores de São Gonçalo do Rio das Pedras (atuação).

MÁRIO CARNEIRO: São Gonçalo do Rio das Pedras.

CARLOS SÜSSEKIND: São Gonçalo do Rio das Pedras é uma cidade interiorana onde fizeram *O padre e a moça,* e onde aconteciam coisas engraçadíssimas. Mário reconstruiu casas, ambientes, mil coisas lá, criou-se uma ligação muito bonita entre a população e a equipe de filmagem. Luciana fez um trabalho analisando artigos, depoimentos sobre o filme, tem depoimentos deles todos contrapostos, e entre as coisas que ela lembra, que são muito gozadas, está esse caso da identificação... Houve uma identificação tão grande entre o elenco e a população de São Gonçalo do Rio das Pedras que, uma vez, o padre da cidade teve que se ausentar e havia uma procissão para se fazer. Então, eles recorreram ao Paulo José, que fazia o papel do padre no filme [*risos*], e Paulo José aceitou! Ele dirigiu, encaminhou a procissão pela cidade e tal, vestido de padre! Foi um negócio que achei engraçadíssimo. Esse trabalho da Luciana Araújo tem uma parte sobre *Couro de gato* que é maravilhosa, tem histórias de Manuel Bandeira,[11] fala dos primeiros filmes do Joaquim Pedro, tem muitas histórias das filmagens de *O padre e a moça*… É uma leitura que se faz com muito prazer.

Fiquei entusiasmado por essa tese. É uma leitura muito divertida. A apreciação da parte plástica, da visão plástica do Mário e da visão mais dramatúrgica do Joaquim é muito inteligente... Enfim, Luciana explica como os conflitos se davam e como foram resolvidos. Estou respondendo aqui ao bilhete. Eu não esqueci de falar da tese não, mas é que eu estou com medo porque o tempo é curto... E eu ainda empurrei aí esse Pinel...

ALGUÉM NA PLATEIA: Não entendi nada! O som era ruim.

CARLOS SÜSSEKIND: Pois é... Ninguém entendeu nada, não é? Que coisa triste... Eu nem sei como resumir aquilo e eu pretendia justamente fazer uns comentários sobre o filme porque ele é muito engraçado. Porque o que é contado ali, o que é essencial, a coisa em que eu mais insisto, é o fato de eu voltar a contar esses fatos antigos – na verdade, a história dessa internação,[12] que foi uma loucura. O que eu queria comentar era, depois de tantos anos, eu ainda estar

11 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 cinquent'anos* (1948), *Belo belo* (1948), *Itinerário de Pasárgada* (1959), *Andorinha, andorinh*a (1965), *Mafuá do malungo* (1954), *Opus 10* (1952), entre outras obras.

12 Carlos Süssekind se refere à sua internação, em 1955, aos 21 anos, depois de, em surto, ter caminhado nu em direção ao mar, na Praia do Leme, no Rio de Janeiro, sofrendo agressões de banhistas e sendo levado, em seguida, pela polícia, e encaminhado a um sanatório onde passaria cerca de dois meses e receberia tratamento com eletrochoques.

puxando esse assunto, ainda estar aqui falando, contando, fazendo comentários, isso é uma loucura realmente.

Mas o que aparecia nesse filme era eu, mencionando o que eu achava que era uma prova de saúde minha, o fato de ter procurado sempre trazer isso à tona, de não esconder a internação. Quem já teve uma internação psiquiátrica dessas não aspira só à normalidade, apagando o que aconteceu, ou seja, não quero ter uma carteirinha de normal rasgando a carteirinha de maluco. Os internos que estavam lá gostaram muito... E a ideia era não esquecer, a ideia era procurar entender bem o que aconteceu, porque eu nunca entendi. Mas, basicamente, o que tem aí nesse vídeo é o recheio disso.

O que aconteceu recentemente, quando voltei a olhar esse filme que não via há muitos anos, é que eu passo uma serenidade, parece que estou tomando posse da minha personalidade, sem qualquer problema de vergonha de ter passado tudo aquilo; e esse é um negócio muito falso, porque na verdade [*risos*], e esse é que era o problema que eu achei gozado, porque, na verdade, há uma coisa que foi omitida no livro, no *Armadilha para Lamartine*. Embora eu tenha feito o livro inteiramente em cima do diário do meu pai, acompanhando tudo que ele conta, e eu não faço propriamente uma história daquilo, quer dizer, eu me guio mesmo pela história do meu pai... No entanto, no início do livro, eu faço uma brincadeira com as coisas lá do sanatório, e incluí essa história, que é contada lá no vídeo, das primeiras noites que eu passei internado. Eu fiquei chocadíssimo porque era horrível ficar só com aquele pessoal de pijama andando para lá e para cá e não tinha hora para dormir, ninguém precisava dormir, podia ficar acordado, não tinha que dar satisfação nesse pavilhão forte, que é o pavilhão dos isolados, dos caras que estão em crise. Então isso é horrível, é chatérrimo, e eu então inventei um negócio.

"Alguém aí tem telepatia?", eu disse. E logo apareceram três dizendo que tinham, que entendiam [*risos*]. Aí, com esses três, eu comecei a dizer que estava recebendo o diário do meu pai por telepatia. Era uma mentira daquelas enormes e tal... e meu pai no diário estaria escrevendo: "Ah, fico pensando no meu filho a essa hora, com seus companheiros, e amigos, tão bons". Aí eu começava a citar os nomes deles todos, coisa impossível, meu pai jamais teve contato com ninguém lá, mas eu ia fazendo a encenação da telepatia e tinha uma palavra para cada um deles. "Fulano, que tem não sei o que..." "Beltrano…" "Sicrano..." E até menciono no vídeo, não sei se o som deu para entender, o cheiro ruim do cabelo do psiquiatra, um cheiro que eu dei como cheiro de anticaspa, mas que era tinta de cabelo. Ele pintava o cabelo, e eles todos adoraram o negócio do cheiro de anticaspa do psiquiatra.

Então aquilo foi muito bom para criar uma comunicação com aqueles caras do pavilhão que não se falavam e passavam a noite toda só pedindo cigarro,

pedindo um maço e tal. De repente, todos se ligaram naquele negócio do diário e eu passei a fazer um jornalzinho no pavilhão sobre o diário do meu pai, como sendo algo também recebido por telepatia, e o jornalzinho fez um tremendo sucesso. Mas isso tudo termina com o negócio do pessoal da TV Pinel,[13] que eu achei realmente uma coisa maravilhosa de acontecer, a criação da TV Pinel. Porque era o que estava faltando naquelas noites horríveis no pavilhão, em que ficava todo mundo andando para lá e para cá de pijama, ou sem nada.

Poxa, um programa da TV Pinel feito pelo pessoal interno do Pinel e para os internos em geral, seria lindo ter isso, e ter aquilo passando na televisão para eles de noite, em vez de terem que ficar inventando diários e coisas assim, e todos ficariam ouvindo um programa feito pelos outros, pelos colegas…

Então, tem mais uma coisa muito engraçada. Aparece ali na última referência àquele tempo anterior à minha internação. É que, antes de ser internado, eu tinha umas consultas psiquiátricas. O psiquiatra fazia uma série de perguntas e eu respondia como estava me sentindo. O que eu achei gozado é que há uma canção, ali no vídeo, que diz assim: "Está transparente, coração quente, ama, sente e faz e tal". De modo geral, o que achei gozado foi a história do transparente. Porque o que eu dizia sempre, nessas horas, na minha consulta com esse psiquiatra, era que me sentia opaco. E, de vez em quando, ele me interrompia. Um dia, o psiquiatra se levantou para atender a um telefonema e eu dei uma olhadinha na mesa dele para ver o que estava escrito na minha folha. E era tudo assim: "dia 20 e tal, opaco"; "dia 30, opaco"; "dia 15, opaco". Só tinha isso. Ele só registrava isso: "opaco, opaco, opaco, opaco"… Então eu senti que essa história do transparente era realmente o desejo de quem está numa crise daquelas...

Em suma, o que eu queria hoje era só fechar essa fala em relação ao filmezinho, na esperança de que vocês tivessem entendido um pouco mais. Mas o som estava mesmo ruim. Só queria comentar mais uma coisa. Lembro que o Mário Carneiro, quando saiu publicado o *Armadilha para Lamartine*, me disse que ficou muito decepcionado com a parte da praia, a parte do episódio da praia, da loucura na praia. Então, eu queria dizer o que era esse episódio.

Esse episódio foi o que realmente deflagrou a minha internação e tudo mais. Foi uma saída que eu dei no 1º de julho de 1955, depois de uma noite muito complicada com meus amigos, todos preocupados comigo. Eu resolvi sair para andar na praia. Fui à praia ali perto do Leme, me despi inteiramente e saí nu andando pela praia às sete e meia da manhã... O que era isso? Na minha

13 Um dos projetos do Instituto Philippe Pinel, no Rio de Janeiro, é a TV Pinel, criada em 1996, espaço de expressão e interação dos pacientes, uma tevê comunitária que oferece também cursos de capacitação em fotografia e vídeo tanto aos usuários da instituição quanto à população da região em geral.

cabeça, a minha intenção era fazer aquilo porque eu achava que estava noutra dimensão. Isso nunca foi discutido nem revelado no sanatório em que fiquei internado. Ninguém soube dessa ideia de que eu achava que estava noutra dimensão. E isso aparece lá no *Armadilha*, meu pai menciona umas ideias que ele tem, que eu tenho, que o Lamartine tem… Era a ideia de que você está se afastando de todo mundo, dizendo que vai ficar até invisível. Então ele fica muito irritado: "Ai, meu filho vem com essas bobagens agora… Deixa ele ser nuvem. Se ele quer ser uma nuvem invisível, o que for, deixa ele ser assim..." E, em seguida, debochava… Era isso o que eu queria trazer hoje.

Uma observação que eu fiz naquela época, e que me perturbou muito, foi com relação ao meu amigo Alexandre Eulálio.[14] Nós estávamos numa pizzaria. Alexandre Eulálio era muito amigo meu. Pena que ele não esteja mais aqui. Mas eu estava contando que estávamos numa pizzaria e, de repente, Alexandre começou a fazer pedidos de pratos no restaurante. E repetia: "um talharim à bolonhesa"; e depois voltava a dizer: "um talharim à bolonhesa", "um talharim à bolonhesa", e ficava falando vinte vezes aquilo. Eu então olhava os meus outros amigos na mesa e ninguém estava estranhando aquilo. Então deduzi um negócio sinistro: "Eu é que estou noutra dimensão, na dimensão dele isso é normal… Eu estou ouvindo essa repetição estranha porque eu estou noutra dimensão" [*risos*].

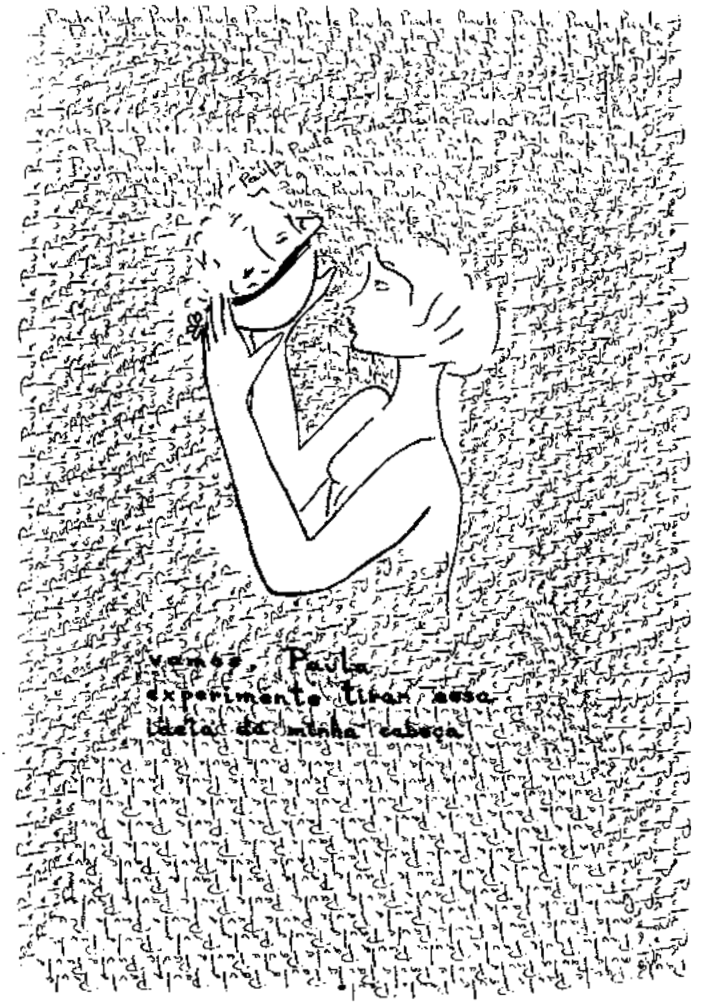
No dia seguinte, com essa ideia na cabeça, saí pela praia inteiramente nu e com a ideia fixa: "Eu vou passar por essa gente aí na praia e ninguém vai perceber que eu estou nu… É a prova que eu tenho de que estou noutra dimensão. Em seguida vou virar para a esquerda, vou entrar no mar e não vai me acontecer nada porque estou noutra dimensão, então...". E efetivamente isso foi feito, e os meninos na praia, os garotos com as babás, começaram a jogar areia, bolas de areia molhada, senti aquelas bolas batendo em mim e tal, e pensei "Caramba, não estou em outra dimensão coisa nenhuma…" [*risos*]. E acordei perfeitamente nesse momento, fiquei inteiramente lúcido, mas aí é que surgiu o problema. Como é que eu iria explicar isso lá para a minha família? Como dizer que eu tinha saído nu porque estava numa outra dimensão? Não dava, era loucura do mesmo jeito, não é?

Então, resolvi encenar uma loucura e comecei a falar que eu era Cristo e que tinha morrido, e que podia, quem eu quisesse eu podia fazer morrer também,

---

14 Alexandre Eulálio (Alexandre Magitot Pimenta da Cunha, 1932–1988), ensaísta, pesquisador, tradutor, crítico literário – com colaborações regulares nos jornais *Diário Carioca* (1953–1955), *Correio da Manhã* (1954–1965), *Jornal de Letras* (1955–1963), redator da *Revista do Livro*, do Instituto Nacional do Livro, de 1956 a 1965, professor do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Autor de *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* (1978) e dos póstumos *Livro involuntário* (1996), *Escritos* (1992), *Tempo reencontrado* (2012).

e foi uma loucura. Daí em diante, fui direto para o sanatório, que era o que eu queria para não ter que responder ao meu pai como é que eu caí nessa bobagem de achar que estava numa outra dimensão, porque minha vida estava repetindo e repetindo… Quer dizer: essa coisa da repetição era uma coisa patológica de percepção que eu tive. Isso não devia ser uma coisa tão grave, isso podia ter sido corrigido com uma semana de qualquer medicamento, sei lá. Por causa disso, aguentei um mês e meio de choques e o diabo. Mas achei que tinha dado uma satisfação a eles, que eles tinham tratado de mim, etc.



Carlos Süssekind. Desenhos incluídos no livro *Ombros altos* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2013)

E isso é a coisa nova que eu vi nesse filme. Foi a impressão que eu tive sobre esse filme: parece que aquela loucura que eles estão procurando, de que eles estão dizendo que estão chegando cada vez mais perto, eles na verdade não tinham chegado mais perto nada. Aquilo era a minha ficção, o meu perfil de ficcionista, eu criei uma ficção em cima da realidade e me dei mal pra burro com essa ficção. E até hoje eu continuo achando, e achava até pouco tempo, que estava livre desse negócio todo, livre de uma coisa que só houve uma vez há tantos anos.

Ultimamente, venho percebendo que eu tenho tido uma preocupação com o número 33 [*risos*]. E essa preocupação é engraçadíssima porque o 33 anda aparecendo toda hora para mim. A hora é uma fração de 33. Quando eu saio, e volto ao quarto, a qualquer hora que eu volte ao meu quarto, essa é uma hora com fração de 33: duas e trinta e três, quatro e trinta e três, etc. e tal. Eu fiquei fixado nessa mania de 33 porque nasci em 1933. Até aí nada demais, mas minhas filhas e eu, os três, os algarismos das datas de nascimento somam 33. Vejam só as datas de nascimento das minhas filhas: 23-06-66, 05-08-64… Eu nasci no dia 17-09-33, os numerozinhos todos formam 33. Aí eu fiquei cismado com aquilo, número 33, e comecei a ver que em várias coisas importantes na minha vida o tal número 33 aparecia.

Então, tempos atrás, eu comecei a pensar sobre essa história: será que realmente essa mania de ficção, mania que criou essa ficção toda por causa da repetição daquela conta do restaurante, de eu achar que estava em outra dimensão, e de repente eu estava com mania de 33, será que isso não vai começar a me perturbar, me atrapalhar, tantos anos depois de ter tido uma coisa parecida?

Aí eu ganhei uma bolsa da Fundação Guggenheim para copiar o diário do meu pai. Isso em 1983. Fui para Montevidéu receber os dólares, porque um amigo meu me aconselhou a não receber os dólares da bolsa Guggenheim aqui no Brasil, já que seria obrigatório transferir os dólares para moeda brasileira e eu perderia com o câmbio. Se eu recebesse no Uruguai, poderia manter a conta em dólares. E eu fiz isso. Fui ao Uruguai. Mas várias pessoas tinham me aconselhado o contrário, dizendo: "Isso não vai dar certo, esse negócio de Uruguai, não vão pagar…" O professor Antônio Houaiss,[15] com quem eu trabalhava na época, dizia: "Ih, rapaz, cuidado, no Uruguai tem muito ladrão, isso não vai dar certo, você vai vir cheio de cruzeiros, de pesos e tal". Ele não acreditava no negócio do dólar. E eu, realmente, cheguei ao Uruguai e foi tudo perfeito. Eu recebi em dólar. Aí, quando saio do banco e vejo o nome da rua, a placa dizia: *Calle 33*! [*risos*]. E eu pensei: "Caramba! Como eu cheguei aqui?" Eu não tinha passado na *Calle 32*… Então eu perguntei para os passantes: "*Donde está la Calle 32*?" E me disseram: "*No hay*!" "*Y la Calle 31*?" "*No hay tampoco*…" [*risos*].

---

15 Sobre Antônio Houaiss, ver nota 19, p. 25.

Aí eu penso: "Caramba, a rua 33 só existe para ter esse banco para eu receber esse dinheiro!" E fui procurar uma loja de turismo para me informar. Percebi que era uma coisa ainda mais louca: Treinta y Tres era também o nome dum estado no Uruguai, cuja capital era a Ciudad Treinta y Tres![16] [*risos*]

Dali para cá, da *Calle* 33 até hoje, ficou uma ideia de que alguma coisa de importante deve aguardar por mim na cidade 33, capital do estado 33. Eu tenho que ir lá para ver, alguma coisa está me esperando ali. Nesse meio período, entrou o novo milênio, e no milênio atual nenhuma data, até 29 de setembro de 2029, dá 33 [*risos*]. O que me deu a sensação horrível de que eu entrei num vazio até 2029, e isso talvez queira dizer que vou morrer até 2029… [*risos*]

Nesse período, e a partir daí, começou a aparecer 33 adoidadamente para mim: até no táxi a bandeira inicial passou a ser 3,33 naquela época [*risos*]. Aí eu estou nessa angústia. Se vou fazer uma visita, procuro chegar numa hora quebrada em 33 minutos… E quero conhecer o estado 33, com a capital 33. Talvez saia daí um último romance, uma coisa que vai ser essa visita a 33, saber o que tem lá em 33, o que vai acontecer comigo, espero que não seja a morte, mas vai sair daí ainda um romancezinho, alguma coisa, e é só isso, são essas histórias do 33... [*aplausos*] Desculpem ter contado tanta bobagem, mas é que a coisa é assim mesmo, a minha ficção é feita disso...

MÁRIO CARNEIRO: Mas eu acho ótimo! Ouvindo o Carlos falar, parece que a gente está lendo os livros dele. Eu reli *Ombros altos* e sempre que eu leio o Carlos entro no espírito do livro, que é sempre uma projeção de alguma coisa que não é exatamente aquilo, porque há um intermediário entre você e o mundo…

Eu também sofro de ansiedade terrível, sofro desse mal, de achar que o mundo não está nas nossas mãos; eu tenho sempre a intermediação do cinema... O meu mundo é uma imagem, não é? Então, quando eu pego *Uma armadilha para Lamartine* e começo a ler, sou tomado novamente por uma ansiedade... Não tinha número nenhum ali; não era ansiedade numerológica, mas era como se ela se espalhasse por todo lugar. Então, acho que isso faz parte da nossa geração, esse sonhar em resolver problemas que vão sendo adiados, mas caem na mão, sempre, de governos que vão adiando para outros governos.

Então, a nossa vida tem sido, desde o momento em que me entendo por gente, mais objetivamente, assim, desse jeito. Eu vivi o tempo do Juscelino Kubitschek, o JK, a esperança juscelinista. Muita coisa era verdadeira... A nossa Brasília. Mas a coisa ficou ali para outro governo. O que mais ficou do governo JK?

16 Carlos Süssekind diz a verdade. No Uruguai, existe uma província chamada Treinta y Tres, cuja capital é a Ciudad Treinta y Tres. Para saber mais: <https://es.wikipedia.org/wiki/Treinta_y_Tres_>.

Destruíram as estradas de ferro, construíram vias de automóvel, ficaram as dívidas. Houve um começo de industrialização. Mas e depois? Bom, depois, o Carlos Lacerda começou a fazer campanha, aí veio o Jânio Quadros,[17] e o Jânio foi aquele desastre, aí veio o Jango, o João Goulart. Aí, depois, começou tudo a rodar no mesmo lugar. A sensação é que esse 33 passou a ser 333 aqui no Brasil, mas o tempo estava rodando ao contrário. Esse taxímetro voltou atrás, passou para a marcha a ré, não foi? Então a gente foi voltando para trás, misteriosamente, durante toda a ditadura militar…

E, depois da redemocratização, em 1984, voltamos para trás com o governo José Sarney, depois com Fernando Collor de Mello,[18] depois com Itamar Franco… E as esperanças se passaram momentaneamente para o governo do Fernando Henrique Cardoso. No início do governo FHC, houve a esperança dos bobos, e eu me incluo entre eles, também. Mas o que parecia de uma cor vai mudando de cor, conforme vem chegando aquele poder, e você verifica que não é bem assim... Era uma coisa que o Ibrahim Sued[19] dizia, sobre o que ele chamava de "os melancias": verde por fora, vermelho por dentro. Com o Lula, pareceu que seria uma mistura das esperanças que se tinham posto em Jango. Com o Lula, foi a melancia ao contrário [*risos*]: vermelha por fora e, quando você corta, vai parar no verde... Aí você diz assim: "Mas que diabo, parece que mudou!" Mudou o espírito da coisa, porque, realmente, na hora em que estava tudo pronto para ser o que se sonhava, não é bem assim…

Então, essa inatingibilidade do resultado concreto o cinema viveu muito violentamente. Muita gente pirou com essa coisa de você sonhar que o cinema seria capaz de fazer alterações na realidade brasileira... Glauber Rocha foi um deles, não é? Eu estava lendo o livro do Eduardo Escorel,[20] e nele há um artigo

---

17 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.

18 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.

19 Ibrahim Sued (1924–1995), jornalista, manteve colunas sociais em diversas publicações: *Vanguarda*, *Manchete, Diário Carioca*, *Gazeta de Notícias*, *Diário da Noite*, e, de 1954 até o ano de sua morte, trabalharia para o jornal *O Globo*.

20 Eduardo Escorel de Morais, roteirista, montador, diretor, crítico de cinema e professor da Fundação Getulio Vargas, nascido em São Paulo em 1945. Colaborador regular da revista *Piauí*, na seção "Questões Cinematográficas", cujos artigos se encontram disponíveis no seguinte *link*: <http://www.revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas>. Quanto à sua filmografia, na qualidade de diretor de cinema, inclui, entre outros trabalhos, *Vocação do poder* (2005), *35 – o assalto ao poder* (2002), *O cavalinho azul* (1984), *Ato de violência* (1980), *Lição de amor* (1975), *O que eu vi, o que nós veremos* (1974). O livro mencionado é *Adivinhadores de água: pensando no cinema brasileiro*, publicado pela Cosac Naify em 2005.

muito bom sobre o Glauber. Fala do início do Glauber, e Glauber começou como crítico de cinema. E depois ele resolveu fazer cinema... Glauber já falava mal dos caras e ele não tinha nem visto os filmes ainda. Ele fazia críticas horríveis, mas não tinha visto o filme. Via um filme, e falava mal de três... Então, Glauber era um abrangente. Aí ele pediu uma câmera emprestada para um cineasta da Bahia, um velho cineasta. O sujeito já estava meio cansadão; era um pouco rodado, como eu estou agora. E o sujeito disse: "Não vou emprestar a minha câmera a você, não. Para fazer o seu primeiro filme, você vai procurar uma câmera!" Aí, ele escreveu um artigo terrível. Arrasou o sujeito.

Disseram a Glauber certa vez que tinha um cara chamado Roberto Pires[21] fazendo filme na Bahia. Ele escreveu uma crítica terrível contra o Roberto Pires, sem ver filme nenhum do Roberto Pires. Achincalhou o Roberto Pires. Aí, um dia, ele está andando pela rua, e um sujeito diz pra ele: "Esse é o Roberto Pires". E o Roberto Pires respondeu: "Ah! Você que é o Glauber?" "É, eu sou o Glauber". Então começaram a bater papo e viraram os maiores amigos. Eu acho extraordinária essa historinha. Porque é bem o espírito dessa coisa que começa numa contradição.

Glauber não viu o filme, fala mal, mas aí encontra o cineasta, que também não tinha lido a crítica, mas estava com raiva [*risos*], e os dois sentam num bar e ficam os maiores amigos... Eu vi Roberto Pires deleitado, montando o último filme do Glauber; ele babava de amor pelo Glauber, ele ficava em êxtase, montando o filme com a maior competência, com a maior amizade, com carinho. Eu acho que essas histórias são fábulas transversas, viscerais, parecem umas tripas. Fazendo das tripas coração.

Então a gente viveu esse período todo com mil contradições que davam certo, por um aparente desconserto do real que acontece, criando uma espécie de Frankenstein que funciona. Funciona de uma maneira amorosa e aprazível. Como esse encontro de Glauber com Roberto Pires. Eu fiquei tão encantado com essa possibilidade. Por exemplo: fiquei sonhando o encontro que teria sido o do Mário Peixoto[22] com o Rogério Sganzerla.[23] Vocês sabem que Rogério

---

21 Roberto Pires (1934–2001), cineasta brasileiro, diretor de *Redenção* (1958), *A grande feira* (1961), *Tocaia no asfalto* (1962), *Césio 137: o pesadelo de Goiânia* (1990), entre outros filmes. Produziu *Barravento*, o primeiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha, em 1962.

22 Mário Rodrigues Breves Peixoto (1908–1992), cineasta, roteirista e escritor, diretor de *Limite* (filmado em Mangaratiba em 1930 e exibido em 1931), um dos mais importantes filmes brasileiros de todos os tempos, e autor, entre outras obras, de *O inútil de cada um* (1933), *Mundéu* (1931), *Outono: jardim petrificado* (2000), *Escritos sobre cinema* (2001), *Poemas de permeio com o mar* (1930–1960).

23 Rogério Sganzerla (1946–2004), cineasta experimental brasileiro, diretor de *O bandido da luz vermelha* (1968), *A mulher de todos* (1969), *Copacabana mon amour* (1970), *Sem essa, Aranha* (1970), *O abismo* (1977), *Signo do caos* (2003), entre outros filmes.

Sganzerla dizia assim: "Só existe um Mário no cinema, que é o Mário do *Limite*, o Mário Peixoto". Uma noite de Natal, Rogério me ligou e disse assim: "Grande Mário! Meus parabéns, Feliz Natal!". E eu perguntei: "Quem está falando?" E ele: "Rogério Sganzerla, seu fã incondicional, maravilha...". Então eu disse: "Rogério, acho que você ligou para o Mário errado. Aqui é o Mário Carneiro". E ele: "Ah, você me desculpe, Mário Carneiro, aqui na lista só existe um Mário. O cinema só tem um Mário, que é o Mário Peixoto. Eu liguei errado, eu liguei errado mesmo" [*risos*]. Depois, em seguida, ele me ligou de novo e disse assim: "Você me desculpe, Mário, mas, na verdade, eu já tinha discado, e só depois apareceu o seu nome" [*risos*].

O fato é que essas coisas são confusas assim mesmo. E há uma espécie de dificuldade nessas aproximações, nessas amizades. Tudo é muito esperançoso... Foi muito esperançoso, muito bonito, muito útil, muito esperto... Mas, ao mesmo tempo, eram coisas absolutamente contraditórias, não é? Rogério Sganzerla conversando, por exemplo, com o Mário Peixoto, que é de onde saiu essa minha historinha... E o Glauber... Ninguém tinha visto Humberto Mauro,[24] até que Paulo César Saraceni resolveu ver o cinema do Humberto Mauro. Aí, houve uma corrida para ver Humberto Mauro, porque ninguém conhecia Humberto Mauro. Mas o Glauber, que também não tinha visto o *Limite*, resolveu escrever um artigo que era um abaixo-assinado, que era uma palavra de ordem. Disse que Mário Peixoto tinha de ser um reacionário terrível, porque ele era um "formalista europeizado". Um vanguardeiro brasileiro de 18 anos, ou 20 anos, não podia ser bom, porque bom tinha de ser Humberto Mauro. E Humberto Mauro tinha de ser genial porque Humberto Mauro era o povo, era a proximidade com a terra, era o chão de Minas Gerais, era isso e aquilo... O outro tinha de ser um doido reacionaríssimo.

Mas, na vida prática, acontecia um negócio fantástico: era o oposto. Mário Peixoto sempre foi uma pessoa muito mais de esquerda que Humberto Mauro. Embora Mauro fosse uma pessoa extraordinária, ele tinha horror aos movimentos de esquerda. Como bom mineiro, ele tinha esse amor pela propriedade particular, pelo quinhão de terra de cada um. Não se podia tirar um grão da terra dele que ele ficava doente. Aí, quando nós fomos presos – nós fomos todos presos, eu, Joaquim Pedro, Glauber – um amigo meu chegou e disse: "Ih, rapaz quando Humberto Mauro soube que vocês tinham sido presos, aprovou"! Chegaram para ele e disseram: "O pessoal do cinema foi preso". Ele perguntou: "Quem?" E disseram: "Joaquim Pedro, Glauber, Mário Carneiro..."

---

24 Humberto Mauro (1897–1983), um dos pioneiros do cinema brasileiro, diretor, entre outros filmes, de *Brasa dormida* (1928), *Ganga bruta* (1933),*O descobrimento do Brasil* (1937), *Lábios sem beijos* (1930), *Argila* (1942), da série *Brasilianas* (1945–1964), curtas-metragens sobre canções populares.

E Humberto Mauro disse então: "Muito bem feito! Muito bem feito! Bota essa comunada toda na cadeia!" [*risos*]. Esse era o homem de esquerda do Glauber, que tinha de derrotar o Mário Peixoto. Essa é a realidade brasileira...

Então, esse começo do Carlos Süssekind é genial para lançar esse *nonsense* brasileiro. Porque todas as profundas teorias brasileiras passam por uma etapa de absurda contradição em si mesmas, e isso seria para derrotar qualquer um. Mas, como a lógica não é o nosso caminho natural, a gente perpassa tudo isso, sem deixar que o carro fique preso. O carro tem de andar, e vai andando por esses caminhos todos. Isso foi só um pequeno intervalo para poder animar um pouco essa conversa. Eu amei esse 33… Bom número para jogar no bicho.

Debate

PAULO SERGIO DUARTE: Eu tenho antes uma pergunta para o Carlos Süssekind. Quando estava lendo *O autor mente muito*,[25] eu ria demais. E senti um prazer imenso pela inveja que estava dando na minha mulher, do meu lado, que estava sofrendo muito com o livro que ela lia. E eu me divertia muito, dava gargalhadas. Não acompanhei as resenhas e as críticas feitas sobre o livro, mas ele tem uma dimensão que me tocou, independentemente de toda a construção do livro, que a gente viu, por extensão da sua fala hoje, com essa inteligência formidável, literária, que você tem, como ela se dá. É que esse seu livro foi o melhor romance de ideias feito pela minha geração – se você me permite, com uma pequena diferença de idade, me colocar na sua geração.

Na época de juventude, eu e José Almino fomos obrigados a ler aquele catatau do Thomas Mann, com muita montanha e pouca mágica... E aquilo é um romance de ideias, ou foi o que nos ensinaram. Agora, o seu Hans Castorp,[26] a sua dona de hospital são muito melhores, não é? E, sem dúvida nenhuma, há ali dentro uma ironia, e uma crítica a esse balaio das ideias pós-modernas, que é formidável. Então, nessa crítica e nessa ironia embutidas no seu livro, tenho uma pergunta meio prosaica: já que o autor mente muito, aquele livro foi mesmo feito a quatro mãos?

CARLOS SÜSSEKIND: Foi. Foi.

PAULO SERGIO DUARTE: Agora, a gente tem que acreditar.

---

25 *O autor mente muito*, de Carlos Süssekind e Francisco Daudt da Veiga, foi publicado em 2001 pela Editora Dantes, no Rio de Janeiro.

26 Hans Castorp é o protagonista do romance *A montanha mágica* (1912–1924), de Thomas Mann, uma narrativa de formação na qual esse jovem engenheiro estende por anos e anos a própria estada num sanatório nos Alpes suíços, que funciona como microfiguração de uma Europa na qual se assiste à gênese da Primeira Guerra Mundial.

CARLOS SÜSSEKIND: Foi feito com o meu psicanalista mesmo, como está dito lá. Porque esse psicanalista percebeu, depois de alguns meses, que aquela psicanálise em cima dos meus dados biográficos, do meu dia a dia, não funcionava. Que comigo funcionaria se eu falasse sobre as ideias e projetos de romances, se eu falasse de projetos que eu tinha e tal. Então, ele ficou saturado dessa coisa ficcional o tempo todo e até abriu mão do tratamento final, e disse para mim: "Não, você não consegue separar ficção de realidade. Não adianta tentar, você não faz isso mesmo... Então, vamos trabalhar com a sua ficção". E o resultado disso é que ele entrou na ficção e fez ficção comigo. Eu disse a ele: "Vamos parar com o tratamento e vamos fazer um livro a quatro mãos". A quatro olhos. Então, de fato, foi feito a quatro mãos. Ele já estava por dentro de todas aquelas minhas elaborações, historinhas, coisinhas, e tal. Então, ele fez um trabalho de psicanalista, no sentido das associações. Ele criava associações: "Isso não poderia ser tratado..." "Ah! Claro, ótimo!" E tal. E foi uma parceria muito divertida. Mas é verdade. São dois autores.

PAULO SERGIO DUARTE: Então a gente pode acreditar?

CARLOS SÜSSEKIND: Pode acreditar. Ele até deveria estar aqui na plateia hoje, mas não veio…

PAULO SERGIO DUARTE: Mário, tem um comentário do cineasta Robert Bresson[27] que diz o seguinte: quando um filme não tem nada a dizer, a gente elogia a fotografia. Eu não concordo com o Bresson, porque, para mim, a questão da imagem esteve sempre presente, e sempre me chamou a atenção. E acho que fui educado por vocês, os poetas da imagem, os diretores de fotografia, tanto quanto pelo Fellini, pelo Antonioni, pelo Bergman, pelo Alain Resnais, pelo Glauber, pelo Nelson Pereira, pelo Joaquim Pedro – para citar os mais perto da minha geração. Nós temos aqui o Mário Carneiro e o Dib Lutfi,[28] como tivemos

27 Robert Bresson (1901–1999), cineasta francês e teórico do cinema, graduado em artes plásticas e filosofia, autor de *Notas sobre o cinematógrafo* (1975) e diretor de *Pickpocket* (1959), *Les dames du Bois de Boulogne* (1945), *Um condenado à morte escapou* (1956), *O processo de Joana d'Arc* (1962), *A grande testemunha* (1966), *Le diable probablement* (1977).

28 Dib Lutfi (1936–2016), cinegrafista, diretor de fotografia, um mestre no uso da "câmera na mão" característica do cinema novo brasileiro. Trabalhou com Glauber Rocha em *Terra em transe* (1967), com Nelson Pereira dos Santos em *Fome de amor* (1968) e *Azyllo muito louco* (1969), com Arnaldo Jabor em *Opinião pública* (1967), *O casamento* (1975) e *Tudo bem* (1978), com Ruy Guerra em *Os deuses e os mortos* (1970), com Eduardo Coutinho em *ABC do amor* (1966), e em mais de cinquenta filmes brasileiros.

Gianni Di Venanzo[29] ou Raoul Coutard[30] no cinema europeu, e todos sempre me chamaram a atenção.

Mas foi muito bom que o Carlos Süssekind tenha lembrado *O padre e a moça*. E eu estava notando, apesar da cópia do *Couro de gato* – velha como os nossos cabelos –, que, independentemente de toda a contribuição de vocês para a reinvenção do cinema brasileiro, nesse movimento que chamaram de cinema novo e que vem desde *Garrincha, alegria do povo*,[31] uma coisa que me chamava a atenção, o tempo inteiro, é ver que você inaugura uma questão estética primordial, a meu ver, nos dias de hoje, que é uma poética da delicadeza, que vai no sentido contrário da poética do espetáculo.

Ou seja: essa poética da delicadeza passa por aquele menino andando no morro, acariciando o gato, já nas cenas finais do filme, no mato. Ou por aquela Helena Ignez andando no mato, com o mato desfocado e o foco em cima dela, um foco que às vezes escapa dela e fica no mato, em *O padre e a moça*. Ou por aqueles passeios da batina em cima do capim. Aquilo tudo tem um sentido absolutamente contemporâneo, porque essa poética da delicadeza já naquela época se distinguia de certas visceralidades e, sobretudo, dos excessivos altos-contrastes muitas vezes usados no cinema novo. E, quando eu me lembro de alto-contraste nas fotografias, eu me lembro muito da *Grande cidade*,[32] do Cacá Diegues.[33]

---

29 Gianni Di Venanzo (1920–1966), diretor de fotografia italiano, importantíssimo durante o chamado período de ouro do cinema italiano (1943–1966), colaborador fundamental de Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Mario Monicelli, Francesco Rosi e outros cineastas seus contemporâneos.

30 Raoul Coutard (1924–2016), conhecido como o diretor de fotografia da *nouvelle vague*, foi responsável pela fotografia de dezessete filmes de Jean-Luc Godard, trabalhando também com François Truffaut, Jacques Demy, Costa-Gavras, Philippe Garrel, entre outros cineastas. Foi diretor de fotografia de filmes como *Acossado*, *O desprezo* e *O demônio das onze horas*, de Godard; *Uma mulher para dois*, de François Truffaut; *La 317e Section* e *Le crabe-tambour*, de Pierre Schoendoerffer; *Lola, a flor proibida*, de Jacques Demy, e *A confissão*, de Costa-Gavras.

31 *Garrincha, alegria do povo* é um documentário de Joaquim Pedro de Andrade, de 1962, com duração de 58 minutos, em preto e branco, sobre o jogador de futebol Manuel Francisco dos Santos, o Mané Garrincha.

32 *A grande cidade* (1966), de Cacá Diegues, cujo subtítulo era *As aventuras e desventuras de Luzia e seus 3 amigos chegados de longe*, foi um filme que, segundo seu diretor, procurava ver o sertão da perspectiva urbana.

33 Carlos Diegues, cineasta brasileiro, nascido em Maceió em 1940 e criado no Rio de Janeiro, onde cursou direito e foi presidente do diretório estudantil na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Lá criou um cineclube, participando ainda do Centro Popular de Cultura (CPC), fundado pela União Nacional dos Estudantes em 1962. Dirigiu, entre outros filmes, *Ganga Zumba* (1964), *A grande cidade* (1966), *Os herdeiros* (1969), *Quando o carnaval chegar* (1972), *Joana francesa* (1973), *Xica da Silva* (1976), *Chuvas de verão* (1978), *Bye-bye Brasil* (1980, *Um trem para as estrelas* (1987), *Dias melhores virão* (1989), *Veja esta canção* (1994), *Orfeu* (1999).

Essa delicadeza, esse gosto pelo meio-tom é realmente uma contribuição muito grande – e que trabalho devia dar tudo isso, também no laboratório! Essa poética é ao mesmo tempo uma questão estética e uma questão ética, ambas muito poderosas no mundo contemporâneo. Você sabe que meu convívio com você, sobretudo depois que fiquei oito anos fora do Brasil, foi muito importante numa reorientação dos meus estudos, e sobretudo para me religar ao meu país, através de caminhos que poderiam ser mais tortos, se eu estivesse convivendo apenas com certos grupos de pessoas. Acho que você, como grande artista que é, foi em todas as direções, inclusive como arquiteto – embora, como arquiteto, só tenha feito uma casa, que está lá em São Conrado.

A sua arquitetura é uma visão de mundo; ou melhor, a sua visão é uma visão arquitetônica do mundo. Você constrói o tempo inteiro. E isso no sentido de compreender que as coisas têm uma estrutura, que há um elemento que separa o interior do exterior; e faz da casa um abrigo. Ou seja, esses cuidados são fundamentais, tanto na sua pintura, especialmente nas suas gravuras, especialmente naquelas naturezas-mortas que me chamaram tanto a atenção ainda na década de 1960 – as gravuras em metal grande – e especialmente quando você invade outras áreas e entra nessa carreira do cinema. Para você, essa delicadeza é muito importante, pela contribuição que acabou sendo a sua obra para nós todos. Eu acho que o que me chamou mais a atenção, revendo hoje o *Couro de gato,* foi a saudade… É de lascar! Dá uma dor danada de saudade, não é? Não apenas da cópia nova, mas, sobretudo, daqueles tempos…

Essa questão da poética da delicadeza perpassa diversas dimensões da sua obra, não somente na pintura, na gravura, mas também no cinema. Há um desejo de restaurar a necessidade da delicadeza num mundo muito bruto e muito brutal. E o estatuto dessa questão da delicadeza vai de encontro à estética do espetáculo. Às vezes, no cinema contemporâneo, vejo essa possibilidade de estar reemergindo a pesquisa da delicadeza.

Vejo isso também no trabalho do Walter Carvalho, que está aqui hoje também. Eu vejo, em muitas fotografias do Walter Carvalho, essa possibilidade da volta. Porque, no nosso cinema, muita coisa que tem feito muito sucesso prima pelo contrário, ou seja, aproveitando certa vazão da estética do videoclipe, há uma corrente da estética do espetáculo... É uma estética da brutalidade, mesmo. Explora a brutalidade, porque isso é uma espécie de senso comum, hoje, para fazer sucesso. E o pior é que atinge até a camadas de um grupo que pensa e reflete e se deixa influenciar por esse tipo de questões.

Queria saber se você tem acompanhado as questões da produção de arte contemporânea, Mário, se você tem distinguido, por acaso, a diferença entre esse

culto do espetacular e do brutal contra um culto da delicadeza e do precário, às vezes. Sem dizer que esse precário tem que necessariamente ser efêmero...

MÁRIO CARNEIRO: Acho que esse problema da delicadeza é um problema de quem se formou, como eu me formei, vendo os grandes pintores do mundo. Eu ia para o Museu do Louvre, olhava telas horas e horas... E acompanhava todo o movimento modernista também. Quem estava começando a fazer pintura, na minha idade – nasci em 1930 –, acompanhou de perto aquele poderoso movimento modernizador que surgiu depois da Segunda Guerra Mundial, depois de 1945. Tudo estava hibernando durante a guerra, e de repente o movimento modernista botou a cabeça de fora, no mundo inteiro. E havia, ali dentro, as melhores intenções. Uma intenção de reformulação social do mundo, justamente porque havia uma reformulação ética do mundo. Veio uma primeira formação do movimento comunista, na revolução comunista, com um movimento de artes plásticas absolutamente excepcional, que depois foi sendo abafado. Quer dizer, o mundo inteiro estava, no momento em que acabou a Segunda Guerra, à espera de uma transformação radical.

Da década de 1920 até 1945, houve uma eclosão de possibilidades que não puderam se manifestar e que foram criando repressões internas em uma porção de artistas da nova geração, que ficavam imbuídos desses princípios, sem ter onde usar. Então, aparecia o quê? Aparecia uma pintura da época, que queria ser moderna, mas a grande força daquele momento entre guerras foi uma arquitetura extraordinária, a arquitetura moderna das décadas de 1930, 1940, 1950 e 1960 foi a coisa mais importante do mundo.

E o cinema vinha um pouco a reboque. O cinema europeu era magnífico. Sobretudo o cinema italiano e o francês, mas o nosso cinema brasileiro ainda estava começando. Só que o cinema ainda não era uma arte que modificasse a cabeça. Pelo menos de modo geral. Você podia ter uma grande admiração por Jean-Luc Godard, mas o Godard não iria mover esse lado sensível e delicado da inteligência, essa sensibilidade cinematográfica, a não ser que você já tivesse uma leitura do cinema de poesia, do cinema poético, do cinema filosófico. Veja o caso de Luis Buñuel: é um grande cineasta que faz um cinema do entusiasmo, em que as ideias vêm, mas estão embutidas na imagem. Esse é o problema que você falou da imagem.

A imagem no cinema é ótima quando surgem duplas de diretores e fotógrafos. Nesse cinema do pós-guerra, você tem duplas como Jean-Luc Godard e Raoul Coutard. Os cineastas italianos todos têm os seus fotógrafos. Federico Fellini tinha Gianni Di Venanzo… Várias duplas foram se formando, mundo afora. E as intenções foram sempre muito boas, de se fazer uma fotografia de cinema. Mas o que é uma fotografia boa de cinema, num mundo muito violento? O

mundo era muito violento e as intenções, mesmo sendo ótimas, caíam sempre num roteiro agressivo. Nós sempre tivemos horror a fazer filme com violência. Paulo César e eu fugíamos de qualquer filme violento. Embora eu tenha feito com ele *Porto das Caixas*, que é um filme de uma violência terrível. É uma violência seca, de um golpe só, de machado, que você não vê na tela.

Agora, esse cinema de onde sai sangue, e o sangue escorre pela tela, esses efeitos especiais de tiro e de sangue, isso se evitou muito aqui. De vez em quando, aparecia um tiro ou outro. Geralmente, era o Paulo Thiago[34] quem dava tiro, e um braço caía para fora. Acho que o Thiago tinha um problema de não segurar o braço [*risos*]. Foram poucos os tiros que eu filmei na vida. Filmei dois com o Roberto Pires e mais uns dois com o Paulo Thiago. Mas sempre evitei filmes violentos. Acho que essa delicadeza não é bem da imagem, não. Ela vem do roteiro. O roteiro é que é o cinema da ideia. O cinema falado trouxe um problema: o cinema passou a ser literário.

O cinema, que já tinha criado uma gramática visual de narração, abandonou essa gramática com os recursos sonoros e passou a usar uma gramática de narrativa, vamos dizer assim, de narrativa verbal. O cinema passou a se exprimir através dos atores e através de falas. O cinema é sempre o encontro de duas pessoas que dizem coisas. Não existe mais uma trama, como existia nos filmes mudos, em que as coisas se passavam visualmente, e você sabia de tudo.

Eu sou incapaz de definir uma gramática do cinema mudo hoje em dia. Mas eu sabia fazer isso. E tanto é que guardei muitas coisas dessa gramática; e essa gramática foi, mais ou menos, a minha formação. Quando comecei a fazer cinema, eu ia muito à cinemateca. Eu estava entranhado de cinema mudo. O que eu gostava mesmo era de *A paixão de Joana d'Arc*.[35] Nos filmes mudos, você via aquela coisinha que aparecia, aquele letreiro. Apareciam umas falas mínimas na tela. O resto eram as caras terríveis, tortas, era um expressionismo fantástico. Era lindíssimo aquilo tudo. Aquele preto e branco exasperante. Aquilo tinha um peso, os gestos eram uma coisa longa, assim, terrível. Mas era de uma beleza incrível. Comecei a fazer cinema com essas imagens na cabeça. Eu sonhava com isso. Fazer um belo filme, para mim, era ter um eco desse silêncio cinematográfico, que era de uma força visual extraordinária.

---

34 Paulo Thiago, cineasta e produtor nascido em Minas Gerais em 1945. Dirigiu, entre outros filmes, curtas sobre a Baixada Fluminense, o Museu do Ouro de Sabará, a criação literária de João Guimarães Rosa, e longas-metragens como *Os senhores da terra* (1970), *A batalha de Guararapes* (1978), *Jorge, um brasileiro* (1987), *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* (1998), *Sagarana, o duelo* (1974), *Vagas para moças de fino trato* (1993).

35 *La passion de Jeanne d'Arc* é um filme mudo francês de 1928 dirigido por Carl Theodor Dreyer. O roteiro foi baseado em documentos históricos do julgamento de Joana d'Arc.

Só que o cinema já tinha perdido isso nessa época, já tinha abdicado disso para ser um cinema verbalizado. Muito poucos diretores foram se reabastecer numa fonte de um cinema visual. Luchino Visconti[36] descobriu também um fotógrafo de cinema, Pasqualino De Santis.[37] E todo mundo dizia que *Arraial do Cabo*,[38] que fiz com o Paulo César Saraceni, tinha sido uma influência para o trabalho do De Santis, só que ele nunca tinha visto o nosso filme.

Bom, mas isso tudo é para dizer que, de fato, não se planeja nada no cinema e na vida. A gente faz o que aparece, e são as circunstâncias que fazem com que as suas qualidades se manifestem. Claro, se o filme fosse feito por uma pessoa que não tivesse a mesma sensibilidade e a mesma formação, ou o mesmo convívio com as artes plásticas que eu tive a sorte grande de ter, tudo seria muito diferente.

Eu tive muita sorte. Pude ir para Paris aos 18 anos e vi os museus franceses todos; depois fui aluno do Iberê Camargo,[39] desde os 19 anos. Vejam bem: aos 19 anos eu estava dentro do ateliê do Iberê. Fazia o curso de arquitetura de tarde, e fazia pintura e gravura, de manhã. Eu fiz um supercurso de arte. Iberê, às sete horas da manhã em ponto, fechava a porta do ateliê e dizia: "Ninguém mais entra". Ele gostava de nos prender do lado de fora. Os que se atrasavam

---

36 Luchino Visconti (1906–1976), um dos mais importantes cineastas italianos do século XX, nascido em Milão. Foi também importante encenador e diretor de óperas. No cinema, dirigiu, entre outros filmes, *Obsessão* (1943), *A terra treme* (1948), *Noites brancas* (1957), *Rocco e seus irmãos* (1960), *O leopardo* (1963), *Os deuses malditos* (1969), *Morte em Veneza* (1971), *Ludwig* (1973), *Violência e paixão* (1974), *O inocente* (1976).

37 Pasqualino De Santis (1927–1996), diretor de fotografia italiano, que colaborou com Francesco Rosi, Luchino Visconti, Federico Fellini, Joseph L. Mankiewicz, Vittorio De Sica, Joseph Losey, Robert Bresson, Ettore Scola.

38 *Arraial do Cabo* (1959), documentário de Paulo César Saraceni em parceria com o fotógrafo Mário Carneiro, filme considerado precursor do cinema novo, todo ele rodado em locações externas, que tematiza a vida de uma comunidade de pescadores que entra em processo de dissolução depois que uma indústria se instala na região.

39 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.

dez minutos não entravam. Ele gostava de dizer: "Não entra". Iberê tinha umas coisas bem malsãs, não é? E era uma figura maravilhosa.

Evidentemente, para mim, a arquitetura era uma coisa subsidiária. E as duas coisas – arte e arquitetura – acabaram sendo depois subsidiárias e viraram cursos de formação profissional para me transformar em fotógrafo. Eu era um fotógrafo brasileiro, que ia trabalhar com pouco dinheiro, mas com o olho bem educado, isso eu posso garantir. Meu olho tinha visto muitas coisas, e sabia ver, sabia enquadrar, sabia olhar a câmera e enquadrar.

Paulo César Saraceni sabe que, em *Arraial do Cabo,* em 1959, quando a gente começou a fazer cinema, eu nunca tinha pegado uma câmera profissional antes. Sérgio Sanz[40] me ensinava tudo: isso aqui é um filtro laranja, bom para botar no céu, porque aí o azul fica mais vivo... Ah, é perfeito! Eu fazia tudo assim, de prima: botava o filtro na câmera, saía filmando, e saía muito bom. Porque eu fazia muita gravura, adorava Oswaldo Goeldi,[41] adorava Rembrandt. Mas a minha visão não era de quem vê Rembrandt para fazer cinema. Para um "clima de época" não me servia qualquer detalhe desses que eram o Rembrandt para mim. O que me interessava, no cinema, era o negro das telas do Rembrandt, um negro feito com 48 direções de traços, tirados em 48 cópias, para ter, enfim, o negro absoluto.

E aí Iberê e eu nos debruçávamos nesse negócio de gravura, que era uma coisa infernal. Mas fazia para mim uma preparação visual estupenda para fotografia de cinema, porque na gravura você fazia a sua escala de negro, que ia do branco

---

40 Sérgio Sanz é fotógrafo e montador. Começou no cinema em 1958 como assistente de direção de Ruy Guerra (*O cavalo de Oxumaré*, *Os cafajestes*, *Os fuzis*, *Os deuses e os mortos*), de Paulo César Saraceni (*Porto das Caixas*), Fernando Coni Campos e Flavio Tambellini. Trabalhou como montador na série *Cantos de trabalho* de Leon Hirszman, em *Cruz e Sousa* de Marcos Farias. Fotografou *Ladrões de cinema*, de Fernando Coni Campos, entre muitos outros trabalhos em cinema.

41 Oswaldo Goeldi (1895–1961), desenhista, ilustrador, gravador carioca, mestre de certa releitura brasileira do expressionismo, um dos artistas mais significativos nas artes brasileiras no século XX. Sua formação artística se realizaria na Suíça alemã, onde viveria de 1902 até 1919, fato fundamental para a sua interlocução com o movimento expressionista. Aspecto característico do seu trabalho, a partir de 1923, ao lado dos desenhos com *crayon*, nanquim, a bico de pena, foi o emprego da técnica da xilogravura, em diálogo não apenas com certos processos da gravura popular, mas sobretudo com o trabalho de Edward Munch e Alfred Kubin (1877–1959), e lançando, em 1930, o álbum *Dez gravuras em madeira,* prefaciado por Manuel Bandeira. Povoadas de cenas urbanas marcadas pela presença de figuras solitárias, ruas vazias, postes de ferro, urubus, casarões, animais e coisas soltas, abandonadas, numa versão seca e sombria do Rio de Janeiro, característico às suas gravuras foi o desenvolvimento de uma linha que funciona como uma espécie de negativo luminoso contra o fundo escuro da matriz de madeira. Sobre o artista, sintetizaria Mário Pedrosa em 1952: *Este é um dos grandes momentos da arte brasileira. Em preto e branco ele alcança uma profundidade que os pintores nem sempre alcançam, apesar da palheta carregada de cores. É a sua imagem do Brasil novo, um espaço mais amplo e sugestivo dentro do qual os homens são homens e não mais tipos, simplesmente!*

até o preto. E você subdividia em quantos cinzas você queria… Então você podia ter um filme que tivesse, digamos, 17 valores de cinza, e aí você conseguia colocar 17 valores de cinza como Rembrandt fazia. Mas o normal era você fazer a progressão geométrica: 4, 8, 16, 32, 64, 128, sempre o dobro, e os meios-tons entravam sempre nos intervalos; então quando você fazia meio-tom de 68 para 64, você fazia o meio-tom e você não percebia muito esse meio-tom. A não ser que você tivesse um olho incrível. Tinha que ter um olho muito doido para perceber aquele meio-tom, quando a tela já estava quase lá no negro. E você só percebe o meio-tom quando está no meio do caminho.

Então, essas delicadezas que você mencionou, Paulo Sergio, são delicadezas que vêm da gravura, que vêm do amor pelo valor e pela variação do valor. São delicadezas que vêm do fato de você gostar de uma floresta brasileira, cheia de nuances de verdes bem difíceis de serem fotografadas, assim como era muito difícil pintar seres humanos no Brasil, até de repente aparecer um João Batista da Costa[42] e conseguir pintar a gente brasileira.

Enfim, acho que no fundo foi essa formação que ficou sob pressão e desabrochou com o meu encontro com a minha geração de cineastas, que me chamou para trabalhar com eles. Esse é o mistério de meu começo de caminho ter sido tão interessante para mim e para a turma que estava fazendo cinema, porque a gente convivia com uma grosseria terrível, que eram os CPCs, os Centro Populares de Cultura, que deviam ser absolutamente de vanguarda só porque eram a vanguarda política. Mas essa vanguarda política era afiliada a um estalinismo visual terrível. E por isso eu era considerado um formalista, um idiota, filho de embaixador, um idiota burguês… "Como é que vocês vão trabalhar com esse Mário Carneiro?" diziam. E ninguém sabia que eu era arquiteto, ou que eu era pintor, que eu fazia isso ou aquilo. A ordem do Carlos Estevam Martins[43] era para não prestarem atenção na fotografia.

Tive uma discussão com Fernando Duarte,[44] nosso querido amigo e mestre, durante a filmagem de *Arraial do Cabo*. Paulo César Saraceni estava lá e viu

---

42 João Batista da Costa (1865–1926) um dos grandes pintores de paisagem brasileiros de fins do século XIX e início do XX, professor da Escola Nacional de Belas-Artes, cuja obra se voltou, sobretudo, para uma observação direta mais realista dos quadros da natureza, em especial dos arrabaldes do Rio de Janeiro.

43 Carlos Estevam Martins (1934–2009), sociólogo carioca, foi um dos fundadores, o primeiro diretor e autor do manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1961. Foi secretário de Educação de São Paulo durante os governos Luiz Antônio Fleury e Orestes Quércia e professor do Departamento de Ciência Política da USP, além de membro do Cebrap.

44 Fernando Rocha Duarte (1937), professor aposentado da Universidade de Brasília, um dos mais importantes fotógrafos do cinema novo; trabalhou com Cacá Diegues, Sílvio Tendler, Vladimir Carvalho,

a nossa discussão. Foi uma conversa que durou uma noite inteira. Eu tentava convencer Fernando Duarte que o ético sem o estético virava coisa discursiva e não ia dar certo para o cinema não. O cinema precisa da estética, porque o cinema mudo é um cinema sem fala. Fernando ficava ouvindo aquilo e rebatia tudo o que eu dizia. A gente quase saiu *pro pau*… Depois, Fernando se convenceu, pegou a câmera e saiu junto com Sérgio Sanz para fazer um curta-metragem. E a fotografia dele era melhor que a minha, lembra Paulo? Aquele curtazinho fantástico foi impressionante. Como o efeito da imagem é rápido e como a coisa vem, quando você se desbloqueia e tem a coragem de enfrentar o inimigo com vara curta… A minha vara era curta, mas eu dizia coisas horrorosas… "Ah, que burrice, burrice!" Era um tempo em que essas palavras faziam sentido, agora é um pouco mais complicado. Já falei demais. Carlos, perdão. Agora é você. Entra na roda.

VERA LINS: Vou fazer uma pergunta para o Carlos. Eu gosto muito do seu primeiro livro, *Ombros altos*. Esse desdobramento do narrador que a gente vê no seu último livro, *O autor mente muito*, já está ali, no *Ombros altos*, que tem todos os germes das suas narrativas, todos os procedimentos. E tem uma frase do Galocha, um personagem maravilhoso, que eu gostaria que você comentasse um pouco mais: "A vida e a imaginação se desdobram uma na outra". Acho que isso é o seu procedimento literário. E na vida também. Paulo Sergio Duarte falou há pouco da poética da delicadeza. Eu acho que essa poética da delicadeza também existe no seu livro. Então, eu queria que você falasse um pouco mais de *Ombros altos*, sobre como é que são aqueles desdobramentos dos três personagens que narram a história. Depois, há uma carta que embaralha a narrativa...

CARLOS SÜSSEKIND: Esse livro tem uma história estranha. A primeira edição foi uma edição do autor e não esteve nas livrarias. Era um livro que eu distribuía aos amigos e me ficou sempre uma sensação esquisita... Era como se esse livro não existisse. Joaquim Pedro sofria comigo com essa mania que eu tinha de botar o *Ombros altos*[45] em qualquer coisa que eu fizesse. Eu pensei, por exemplo, que *Armadilha para Lamartine* poderia ter uma série de capítulos de *Ombros altos* intercalados aos seus. E com esse propósito inventei que o personagem Lamartine estava escrevendo um romance no sanatório. Aquele romance, se você for ver mais ou menos o que é, vai reparar que é *Ombros altos*.

Eduardo Coutinho, David Neves, entre outros. Foi assistente de Mário Carneiro em filmes como *Porto das Caixas* (1963), de Paulo César Saraceni, e *O padre e a moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade.

45 *Ombros altos*, de Carlos Süssekind, teve uma primeira edição em 1960 (edição do autor) e foi reeditado pela editora carioca 7Letras em 2003.

Eu ainda fiz uma adaptação para incluir *Ombros altos* e levei meu pai, coitado, a dizer coisas que ele nunca disse, porque ele nunca viu esse romance.

Por um lado, é um sinal de que o personagem está recuperando o bom senso ao transportar a ação desse romance para fora do sanatório. Daí a mistura de *Armadilha para Lamartine* e *Ombros altos*. E havia sempre essa intenção de querer que *Ombros altos* estivesse ali e passasse a existir. Quando publiquei o livro pela 7Letras, achei que podia aumentar o texto com as cartas do Galocha e que aquilo dava mais força ao livro. E, claro, isso atendia a essa minha intenção de fazer *Ombros altos* existir realmente. Não sei que doideira foi essa, por que insisti sempre em aumentar o livro, em mudar, e até o prefácio da edição da 7Letras foi uma carta verdadeira de uma moça lá de Catanduva, que leu a primeira edição e me mandou uma carta muito simpática. Ela disse que tinha lido o livro numa biblioteca.

Tudo porque a primeira edição foi graças ao meu amigo Alexandre Eulálio, que trabalhava no Instituto Nacional do Livro. Alexandre Eulálio fez o Instituto Nacional do Livro comprar *Ombros altos* antes que o livro existisse. O instituto comprou parte da edição e com esse dinheiro a gente pagou a gráfica. Foi assim que o livro foi editado. E, quando o Instituto Nacional do Livro comprava a edição de um livro, ele impunha uma condição: o próprio instituto distribuía os exemplares. Havia uma distribuição obrigatória pelas bibliotecas do país todo, bibliotecas públicas. Então, essa moça leu o *Ombros altos* na biblioteca do colégio e ela dizia na carta: "Antes mesmo de a bibliotecária ter censurado, eu pude ler o seu livro". Era muito engraçada a carta, muito simpática. Jorge Viveiros de Castro,[46] editor da 7Letras, achou que eu tinha toda razão de incluir a carta como prefácio, que ele chamou de "prefácio epistolar".

Só que eu não contava ali que essa moça me enviou a carta em 1961 e a edição da 7Letras saiu muito tempo depois. Eu quis fazer um contato com essa leitora e tentei localizá-la lá em Catanduva. Pedi ajuda para a telefonista, que me deu o telefone da família dela. Liguei para o número e falei com o pai dela. Ele me perguntou: "O que é que o senhor quer com a minha filha?" E eu disse: "Bem, trinta anos atrás eu escrevi um livro e ela me mandou uma carta". O pai achou aquilo estranhíssimo e me respondeu: "O senhor sabe que ela agora é uma doutora não é?" E eu disse: "Ah não, não sabia, que bom…!" E ele acrescentou: "Ela é uma doutora catedrática da Universidade de São Paulo e vou lhe dar o telefone dela". Então, liguei para ela, que nem se lembrava mais do livro. E eu disse que

46 Jorge Viveiros de Castro, escritor e editor carioca, nascido em 1967. É autor de *O melhor time do mundo* (2006), *De todas as únicas maneiras* (1993), *Shazam!* (2012), *A invenção do amor* (2013) e *Outro (& outras)* [2013].

iria enviar a ela esse livro pequenininho, quadradinho, branquinho, a primeira edição mesmo. Disse que estava mandando junto com o livro uma cópia da carta que ela me havia enviado na época. "Você vai ver que a carta é sua, escrita com a sua letra, para você ver que é verdadeira". E ela nunca me respondeu. Recebeu o livro, com certeza. Deduzo que aquilo foi desagradável para ela porque já era uma catedrática de letras naquela altura, e era adolescente quando escreveu a carta para mim. Mas era uma carta ótima, muito expressiva. Talvez a essa altura eu devesse ter pedido autorização para publicação da carta. Se eu soubesse que era uma catedrática de letras, teria outro efeito essa carta-prefácio.



Carlos Süssekind. Desenhos incluídos no livro *Ombros altos* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2013)

Mas esses desdobramentos são coisas dos personagens. Há mesmo muito essa coisa de desdobrar um personagem no outro... Não sei se estou respondendo à sua pergunta, mas sempre acontecem esses desdobramentos realmente. E o Galocha era um amigo, um matemático, um lógico-matemático muito meu amigo. Também botei muita coisa na boca do Galocha-personagem, coisa que não era dele. Eu gostava muito do Galocha. E nesse último livro, no prefácio, tem umas referências com raiva do Galocha, porque ele tem uma visão muito pessimista do amor, acha que a felicidade no amor é impossível e que o amor quando é feliz está errado. Eu achei aquilo absurdo. Não! O amor deve poder dar certo! A imagem que passei do Galocha no *Ombros altos* é de um tímido, um pudico, mas ele na verdade é um perverso [*risos*].

Enfim, esses desdobramentos realmente ocorrem nesses romances. Sempre tem uma dupla, contrastando... Talvez seja, como diz o Mário, esse tipo, de contradição que acaba em coisa amorosa. Na verdade, os personagens todos se contrastam nesses livros. São todos personagens que acabam se amando mesmo, eles se contrastam e se identificam muito, não é?

JOSÉ ALMINO: Em primeiro lugar, quero dizer que estou satisfeitíssimo de ver vocês dois aqui. Acho que vocês são uma dupla do barulho, dois rapazes de finíssimo trato. E, sobretudo, o que me impressiona é a eloquência. Foi a palavra que me veio na cabeça olhando vocês falarem. Vocês têm eloquência, essa coisa do dom da palavra. Mas antes eu também gostaria de contar uma historinha do Carlos Süssekind.

Quando nós ganhamos uma bolsa Vitae,[47] quando fomos colegas de bolsa Vitae, estávamos escrevendo livros, os dois, mas eu estava com a maior dificuldade de escrever. Tinha uma ansiedade enorme e nada… Ia adiando dia a dia a escrita e aquilo não saía nunca. Era uma coisa horrorosa. Procurei então saber o que estava acontecendo com meus coleguinhas de bolsa Vitae. Procurei o Carlos e disse: "Eu não consigo escrever, é uma situação terrível, não consigo escrever". Carlos então me respondeu: "Olha, eu estava com esse problema de escrever, mas resolvi isso muito facilmente!" E eu então: "Por favor me conte como é que foi isso". E o Carlos: "A minha filha me levou a um médico homeopata, que tem consultório ali numa galeria em Ipanema. Eu cheguei lá, ele conversou comigo, me entrevistou detalhadamente, uma coisa impressionante. Perguntou várias coisas para mim. É um médico unicista. Quando terminou de fazer aquela entrevista, ele me recitou uma pílula somente. Aí eu tomei aquele negócio e no outro dia comecei a escrever disparadamente, bati à máquina vários capítulos.

47 Criadas em 1987 pela Fundação Vitae, as bolsas para artes visuais, teatro, literatura, cinema foram extintas em 2003, depois de 16 anos, quando houve a última seleção de projetos.

Eu fiquei conhecendo os personagens por dentro ali!" [*risos*]. Eu fiquei calado, ouvindo aquele relato. Passou um tempo e eu resolvi pedir o endereço daquele médico. Procurei o Carlos e ele me disse assim: "Você sabe, Zé, eu bem que perguntei à minha filha o endereço do consultório, mas acontece que ela disse que nunca houve esse médico [*risos*]. Eu estava inteiramente enganado, e aquele médico nunca existiu... Não vou poder ajudar você desta vez!" [*risos*].



Carlos Süssekind. Desenhos incluídos no livro *Ombros altos* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2013)

Uma coisa que me impressiona muito nos livros do Carlos é o poder da construção da narrativa propriamente dita. Quando comecei a ler *Armadilha para Lamartine*, eu não conseguia parar… De manhã, de tarde ou de noite, não conseguia parar de ler aquele livro. E não queria que o livro acabasse tampouco. Mas uma vez você me fez um comentário que me intrigou, Carlos, algo um pouco parecido com esse endereço do homeopata. Você disse, e não somente a mim, que não consegue entender poesia, não consegue entender poemas. Você lê poemas e não consegue entendê-los. Então, queria que você me falasse um pouco isso.

A minha outra pergunta é para o Mário. De maneira muito eloquente, você fez a apologia da imagem, do visual, elogiando o cinema mudo... Mas você faz

parte da geração do cinema novo, cheio de personagens retóricos e eloquentes, nos filmes do Glauber sobretudo. E você colocou a palavra quase em contradição com a construção visual no cinema; entre a palavra e a imagem, você percebe a imagem aprisionada pela palavra… Por quê? E em que filme você viu esse tipo de combinação de uma maneira virtuosa?

CARLOS SÜSSEKIND: Bom, esse assunto da poesia é uma coisa estranha, porque o número de amigos poetas que eu tenho é enorme. Gosto muito deles todos. Realmente, não sou leitor da poesia deles, o que é uma coisa doida. Não consigo ler poesia, é uma coisa esquisita... Há qualquer coisa em mim que sempre pede um texto falável, um texto audível, mas não audível por qualidades de economia. Há uma preocupação do poeta em ser sintético, em ser elíptico, e eu, pelo contrário, gosto muito do texto quase repetitivo, do texto claro, do texto falado. Escrevo muito com o ouvido. Então, isso me deixa mal com muita gente, principalmente com esses meus amigos, que já nem exigem mais leitura.

E sei que tive uma fase em que me exprimia com poemas… Mas eu estava maluco, não é? [*risos*]. Aquilo foi num período anterior à minha internação. Eu me exprimia com poemas, o que já era uma coisa que deveria dar o que pensar, porque não estava no meu normal. Mas sei que é uma falha minha, e realmente sinto isso como uma falha... Há coisas que a gente sente que devem ser belíssimas, devem ser ótimas, e eu estou me inibindo e não me permitindo ler poemas por essa bobagem, que é um preconceito meu estranho… Não sei o motivo, mas que eu não consigo vencer isso não consigo... E acho que a pergunta não deve ter resposta mais longa que isso não.

MÁRIO CARNEIRO: Queria dizer, em primeiro lugar, que não sou contra o uso da palavra no cinema. De jeito nenhum. Acho a palavra uma coisa lindíssima e maravilhosa para o cinema. Foi uma sorte ter aparecido o som no cinema, que liberou a plateia da leitura chatíssima daqueles entretítulos. Mas não consigo esquecer a força que tinha, por exemplo, *Intolerância,* do Griffith.[48] Eu fui levado para ver *Intolerância* aos 18 anos. Estava na França e Paulo Emílio Sales Gomes namorou a minha irmã durante um período. Eu pegava umas caronas quando ele saía com ela e ia para a Cinemateca Francesa. Ele me chamava: "Mário, você quer ver um filme?" E eu dizia: "Ah, quero sim!" Cara de pau, lá ia eu junto. E assim vi *Intolerância,* do Griffith.

Fiquei impressionado porque achei que não era uma coisa de americano. É verdade que ali tinha todas as manias americanas, especialmente a mania de grandeza. Mas a violência aparece como uma obra contra a própria violência.

48 David Wark Griffith (1875–1948), um dos pioneiros do cinema americano. Seus filmes mais famosos são *Birth of a nation* (1915) e *Intolerance* (1916).

É a violência contra a violência. A violência aparece no centro do filme. Acho que o Griffith gostaria de fazer um filme sobre um filme de caubói, um filme em que as pessoas fossem intolerantes de fato, para mostrar a intolerância por completo. Talvez ele não pretendesse fazer um filme com aquela narrativa, com aqueles vários tempos, aquela passagem do tempo. Eu não amei o filme, não é isso. Eu fiquei muito impressionado com a narrativa, com a passagem do tempo. Depois, eu vi *Birth of a nation* [*O nascimento de uma nação*], também dele. E aí tinha já uma coisa racista, é um filme racista. Sim, é um filme racista, mas é mais interessante do que *Intolerância*, porque tem uma narrativa mais parecida com filmes de caubói. Tem a guerra ali na tela. Está muito presente no filme a Guerra da Secessão nos EUA, aquele ódio racial e todos aqueles problemas que viriam a ser temas do cinema americano. Agora, esses dois filmes do Griffith são maus exemplos, porque aí a palavra está embutida na imagem. Só que não são palavras... Eu quero dizer que as imagens deixam a plateia com raiva; eu saí do cinema um pouco desgastado. É aquela coisa que você vê e que não satisfaz, ao contrário dos filmes do Luis Buñuel.[49]

Veja os filmes do Buñuel, os filmes mudos do Buñuel, por exemplo. Aliás, mesmo nos filmes falados, Buñuel usa poucos diálogos. Ele usa um mínimo de diálogos e os filmes são extraordinários. Eu me lembro de *Simão no deserto*,[50] que é um filme em que as palavras são mínimas. Simão está no alto de uma colina, as pessoas falam com ele e ele responde mal. Eu me lembro da cena de um enterro, uma sequência com o caixão chegando ao lado da colina com uma mulher morta, uma atriz aliás belíssima, e abrem o caixão e a mulher está viva, ela sai do caixão... uma coisa assim meio espantosa. E é um filme realista! Veja bem, digo que é um filme realista, mas você não sente a realidade do jeito que ela é mostrada naquele filme. Ou seja, não é um filme com vontade de ser realista. Buñuel encontrou ali caminho para não ser realista dentro de um filme com linguagem realista, se é que você me entende…

Buñuel era complicado. Ele era o tipo do sujeito que ficava bebendo Martini seco aos 80 anos. É mais ou menos como o Jean-Claude Carrière,[51] que bebe três doses de gim aos 80 anos e diz assim: "Agora eu vou dormir". E se retira

---

49 Luis Buñuel (1900–1983), cineasta ligado ao movimento surrealista espanhol. *Le chien andalou* (1929) e *L'age d'or* (1930) são filmes mudos, ainda que tenham sido exibidos com uma trilha sonora composta por registros fonográficos musicais que o próprio Buñuel ia tocando manualmente no fonógrafo. Ambos os filmes foram feitos por Buñuel em parceria com Salvador Dalí.

50 *Simon del desierto*, média-metragem lançado por Buñuel em 1965.

51 Jean-Claude Carrière, roteirista, escritor, diretor e ator francês, nascido em 1931, colaborador frequente de Buñuel e de Pierre Étaix, tendo colaborado também com Peter Brook na versão cinematográfica de *Mahabharata*, com Nagisa Oshima, Volker Schlöndorff, entre outros cineastas.

para o quarto. Só que no dia seguinte ele aparece com um roteiro pronto. Esse pessoal tomava umas e outras para soltar as ideias. Conversavam, conversavam, e depois varavam a noite escrevendo um "pré-roteiro". Acho esse troço, fantástico porque você não precisa contar um filme do começo ao fim. Você simplesmente embala o filme, você cria o clima do filme. O cineasta solta umas imagens, as imagens são muito fortes e essas imagens viram palavras! Ou seja: o roteiro é composto de umas poucas palavras que criam imagens. Esse é o tipo de cinema que eu gosto. É o que equivale ao que nas artes plásticas se diz da diferença entre pintura e ilustração. Esse é um cinema-pintura!

Se o filme é feito por palavras, a imagem vira ilustração das palavras. Mas o filme em que as imagens saem de imagens narradas, de descrições de um roteiro, é um filme que cria um vernáculo visual extraordinário. Essa é a força dos filmes do Buñuel. Não vou dar mais exemplos porque esse tipo de cinema só aparece de vez em quando, em grandes momentos.

Bem, é isso o que eu tinha para falar sobre a palavra no cinema, se é que faz sentido tudo isso que eu disse aqui. Não há fórmulas para fazer cinema. Pode dar certo de repente ou pode sair uma bobagem. Mas acho que é um bom caminho cuidar da imagem. Ninguém aqui vai ficar tomando gim de seis às oito, o que pode ser uma das coisas mais deliciosas que há na vida, e dizer bobagens entre amigos, para depois, no dia seguinte, fazer um filme genial. Essa pode até ser uma das melhores formas para se trabalhar em cinema, mas é para poucos… Bem, a minha mulher já me olhou dali com o olho meio assim… [*risos*].

MARIA ESTHER MACIEL: É uma alegria vir de Belo Horizonte para participar desse encontro maravilhoso. Eu tenho uma pergunta para Carlos Süssekind. É interessante que a pergunta que tinha pensado em fazer era exatamente sobre poesia... Carlos, você trabalha com várias formas textuais, como a crônica política, a carta, o poema. E chamaram a minha atenção, sobretudo, os seus poemas. Seriam falsos poemas? Eu já sabia desse seu pouco apreço pela poesia. No entanto, há poemas dentro do livro, e eu gostaria de saber, um pouco, sobre esse seu oficio, ainda que disperso, ou falso, forjado, como poeta. E aproveito para fazer uma outra pergunta, advinda da leitura de *O autor mente muito*, que é a seguinte: você ainda teme Paulo Coelho? [*risos*].

CARLOS SÜSSEKIND: Esse negócio da poesia é realmente complicado. Na época do *Armadilha,* aqueles poemas me tocaram muito. Só que, depois disso, eu nunca mais procurei me expressar com a poesia. Naquela época, era uma coisa muito especial, realmente. Eu estava tentando sintonias muito diferentes das que tinha costume, até então. Estudei filosofia. Fui aluno de filosofia. E fui redator, por muito tempo. Mas a parte da poesia ficou naquela época... Tanto que aqueles poemas são transcritos, se não me engano, do diário do meu pai.

Ele copia os poemas para o diário. Ele quer saber tudo o que está acontecendo comigo, então ele copia aqueles poemas todos. E na época, eles diziam muita coisa para mim. Mas não sei lhe dizer num sentido maior... Depois dessa época, não voltou mais essa necessidade de poesia, de leitura de poesia. E, sei lá, o que eu tinha a dizer ficou expresso, mesmo, em prosa. Uma prosa meio esfarrapada, meio louca, e tal... Esse assunto poesia é realmente tabu para mim. Eu não consigo saber o que penso e o que não penso. Fico assim...

E que mais que era? Ah! O medo de Paulo Coelho! O medo, no caso, foi uma contribuição do meu parceiro. Ele brincava dizendo que o medo de Paulo Coelho é que o Paulo Coelho pegasse aquelas histórias da gente, histórias que a gente estava bolando, e fizesse tudo na frente, antes de nós, se não fôssemos rápidos. Então, por isso é que ele dizia lá: "Temos que escrever rápido este livro porque o Paulo Coelho vai procurar o personagem que contava a história na clínica, vai pegar e fazer na frente". Então, o livro, supostamente, é feito na corrida, para nós juntarmos aquelas histórias antes que o Paulo Coelho tomasse conhecimento delas. Mas não tenho medo do Paulo Coelho não. Pelo contrário. Acho uma pessoa simpática, até gosto do jeito dele.

SÉRGIO BARCELOS: Eu vou retomar um pouco o que a Vera Lins perguntou, mas com outro enfoque. Ela falou dos desdobramentos narrativos nos seus livros, Carlos. O que eu percebo é que havia uma necessidade de narrar aquela história da internação para não esquecê-la; narrar para resolvê-la talvez, e para não esquecê-la. A impressão que me dá, como leitor, é que – trabalhando aquela cena do eletrochoque no *Ombros altos*, retomando isso no *Armadilha para Lamartine,* retomando esses personagens em *O que pensam vocês que ele fez?*, e, por fim, em *O autor mente muito*, – você entra nessa ficção e me parece que essa vertigem e essa ansiedade que o Mário sente quando lê seus livros, com essas intermediações narrativas todas, surgem porque elas escondem ou são o sintoma dessa necessidade de narrar e, ao mesmo tempo, da impossibilidade de narrar.

Aí, eu fico me perguntando, no seu próximo projeto, quem estaria ali narrando. Se seria o Carlos Süssekind, ficcionalizado pelo Lamartine – que, na minha leitura, é o que acontece em *O autor mente muito*. Porque ali você ainda retoma o seu pai, retoma o diário, que a gente já não sabe mais de quem é, se é do Carlos ou do Lamartine. Mas a minha questão é: haveria algum projeto de você tentar uma narrativa mais direta, sem intermediação? Ou você continuaria utilizando outras vozes para narrar, como fez, exatamente, hoje aqui, trazendo um filme em que você, na realidade, acaba sendo um personagem daquele evento, em que você disse que acabou falando coisas que, realmente, não aconteceram na sua vida, mas aconteceram no romance. Desculpe a pergunta, meio confusa, mas é difícil fazer uma pergunta direta, quando a gente lida com a sua obra.

CARLOS SÜSSEKIND: Em suma, a sua pergunta é se, nesse próximo romance, se houver um próximo romance, eu vou...

SÉRGIO BARCELOS: Se haveria um projeto de uma narrativa mais direta.

CARLOS SÜSSEKIND: Essa ideia do romance me veio ao pensar o que me motiva. Eu ficava pensando naquela mesa-redonda do Pinel e tentando entender o que estou procurando, para chegar à raiz daquele episódio da loucura. E não é isso. Hoje, vejo que a raiz daquele episódio foi a ficção. Uma ficção que me tomou rapidamente e que, volta e meia, reaparece. Então, espero que eu realmente me anime a fazer um romance com essa coisa do 33. Se não isso vai me chatear muito. Cada vez que o 33 aparece, eu recebo um chamado para resolver esse caso. É um chamado para resolver essa história do 33.

Aparentemente, seria indo a essa cidade e vendo o que acontece lá. Então, seria um romance, eu prevejo, escrito como uma coisa meio direta, não é? Fazendo quase um relato direto, se conseguir fazer um relato direto, dessa visita. O que vai acontecer lá? Espero, até, que aconteça alguma coisa curiosa, para justificar um relato. Mas, basicamente, penso que a construção do romance vai ser em cima dessas coisas todas anteriores.

Essa ideia de que eu tenho que buscar alguma coisa para me dar normalidade, para me dar saúde, isso é uma ficção também. É outra ficção. Só que não sei responder se vai sair um romance... Porque a preguiça é muito grande... e estou envolvido com o diário do meu pai novamente, tentando fazer uma transcrição do diário inteiro, o que é uma loucura. São trinta anos de diário, deve dar uns quinze ou vinte anos de transcrição. Eu não devo ter tudo isso mais pela frente, mas, se tiver, vou seguindo. Gostaria muito de fazer realmente um outro romance, de novo em cima disso.

FLORA SÜSSEKIND: Caíco, você não tinha o projeto de escrever um livro ligado à sua escuta de conversas pela rua, em especial as conversas de um grupo de babás que você costuma ficar ouvindo numa pracinha em Copacabana?

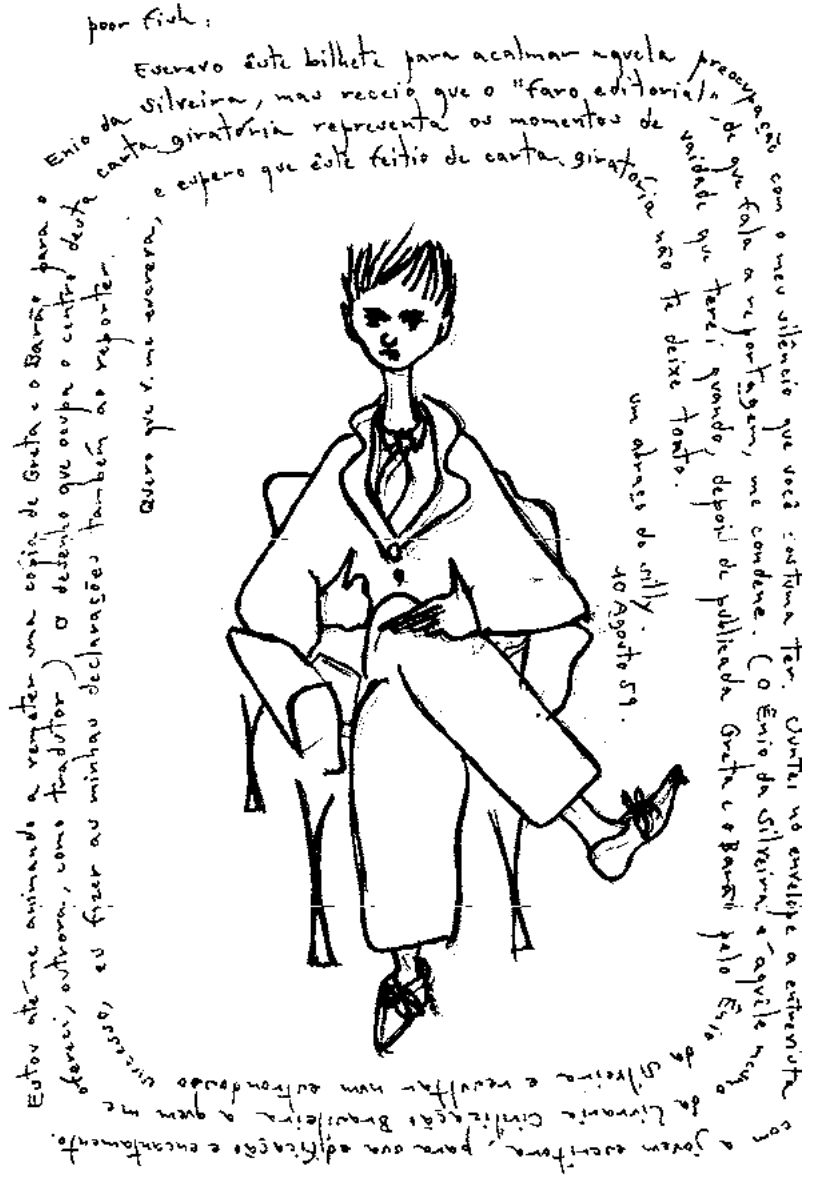
CARLOS SÜSSEKIND: Ah! Sim! Isso eu tinha... Esse era um plano fantástico! Eu tentei inclusive fazer... Era uma conversa das babás, lá na Praça do Lido. Eu chegava no Lido e achava fantásticas aquelas conversas que as babás tinham sobre as patroas, sobre os meninos, e tudo o mais... Eram engraçadíssimas. Mas queria procurar um gravador que conseguisse anular o som dos carros. Parece que já existe um gravador desse tipo. Não sei se é de polícia… Fiz uma gravação com um gravador comum. Fiquei lá quietinho, com o jornal aberto, fingindo que estava lendo, e gravando o que as babás estavam falando. Quando cheguei em casa, era [*onomatopeias de ruídos da rua*], não se ouvia nada. Aí transferi para uma tecnologia melhor. Vou esperar um dia. Já soube que dá para gravar, mas ando meio desanimado de sair por aí.

Adoro conversa de rua... O que eu ouço em ônibus é engraçadíssimo. Minhas filhas até debocham muito de mim, por causa dessa mania que eu tenho de ficar escutando conversas dos outros... Eu estou num restaurante, e estou de ouvido no que a mesa ao lado está falando. Elas me censuram muito por isso. Acham um traço infantil. Mas é o tal negócio da poesia, que me dá sempre a ideia de uma fala mais elaborada. Um diálogo do banco da praça é uma maravilha. Aquilo sai... sai... pelo ouvido, sei lá. As pessoas já falam um texto pronto, ali está o texto de uma fala, e acho sempre que é uma coisa melhor do que um texto produzido, é muito melhor do que um texto que joga com metáforas...

Eu gosto daquela coisa direta, daquilo que sai da conversa. E a ideia seria essa: ficar gravando numa rua, ali na praia... Ficar andando na praia e gravando. Eu ouvia coisas engraçadíssimas também daquele pessoal que faz ginástica e depois anda por lá. O que sai de conversa ali é interessantíssimo. É pegar do gravador e depois montar aquela coisa toda. O ideal mesmo seria nem montar… Mas não sei se assim a gente consegue uma coisa interessante.



Carlos Süssekind. Desenhos incluídos no livro *Ombros altos* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2013)



Carlos Süssekind. Desenhos incluídos no livro *Ombros altos* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2013)

CLAUDIA LEWINSOHN: Eu estava aqui, brincando com a Vera e achando uma delícia essa questão do 33.

CARLOS SÜSSEKIND: Ah, pois é! Eu tive, agora, essa surpresa de ver os contos do Dalton Trevisan.[52] O livro é uma antologia de 33 contos. Ele botou aquele 33 bem grande. Também é uma coisa estranha, que parece até com aquelas coisas que eu falei sobre o meu amigo Alexandre Eulálio ficar repetindo tudo. Várias pessoas me procuraram para falar que esses 33 textos, na verdade, não são 33. Eu não entendo de onde surgiu isso. Eu vejo, e conto: são 33. E por que várias pessoas vieram me dizer que tem outros mais, e não sei mais o quê... Não sei o que contaram...

CLAUDIA LEWINSOHN: Acho que são 33 mesmo.

CARLOS SÜSSEKIND: Pois é… E várias pessoas diferentes vieram com essa mesma versão.

CLAUDIA LEWINSOHN: Mas eu vim aqui, hoje, para fazer uma pergunta para o Mário. Eu queria falar da luz nos filmes. Essa questão me marcou muito nas suas entrevistas. E antes de vir para cá, reli algumas delas. A minha questão é sobre o uso da luz e da cor, pensando no seu olhar de pintor – de conhecedor profundo de Matisse. Porque a questão de Matisse era a construção do quadro pela cor. E sobre exploração da cor no cinema, me parece que, com o advento do filme colorido, isso não foi explorado ainda em todas as suas possibilidades. Queria saber de você sobre isso, sobre essa construção do quadro pela cor, em todos os sentidos mais amplos que isso possa tocar, numa tela de cinema.

MÁRIO CARNEIRO: Isso é aquela coisa de que a gente fala muito, mas que é muito complicado para fazer. Porque o cinema brasileiro sempre foi um cinema documental. Ele nunca teve recurso para ser um cinema de planejamento. De vez em quando, aparece um filme ou outro com planejamento de imagem. Mas, aí, quando tem dinheiro, eles vão fazer outras coisas que não caem nessa preocupação do uso da cor no cinema. Pelo menos, nunca me chamaram para fazer isso não. Não é que haja uma necessidade econômica, propriamente dita, para trabalhar a cor na imagem, mas há uma necessidade de que a economia do filme permita que haja, pelo menos, uma seleção de áreas de cor e um bom planejamento para você conseguir algum resultado e para que a cor seja realmente

---

52 Dalton Trevisan, escritor curitibano, nascido em 1925, autor em geral de contos breves, alguns brevíssimos, e com frequência pautados pela presença de traços perversos em meio às situações mais cotidianas. Foi um dos editores, entre 1946 e 1948, da revista *Joaquim*, na qual publicou textos que viriam a constituir os seus primeiros livros. Autor de *Novelas nada exemplares* (1959), *Cemitério de elefantes* (1964), *O vampiro de Curitiba* (1965), *A guerra conjugal* (1969), *Ah, é?* (1994), entre outras coletâneas de contos. E de apenas um único romance, *A polaquinha* (1985). O livro de Dalton Trevisan a que Carlos Süssekind se refere aí é uma coletânea de *33 contos escolhidos*, publicada em 2005 pela Editora Record.

expressiva e seja significativa, não é? E eu não tive ainda essa oportunidade. O filme que eu fiz que mais teve controle de cor foi *A casa assassinada*,[53] porque era tudo dentro de uma casa. Ali a gente tinha o controle. O próprio Ferdy Carneiro,[54] meu querido amigo e cenógrafo, morava com a gente, dentro da casa; então a gente fazia alterações, modificava a cena, tentando fazer alguma coisa para melhorar a luz e a cor. Ficou um filme bonito.

Agora, o que se pode fazer com cor no cinema é uma coisa extraordinária. Acho que ainda não está na hora, porque não sinto ainda essa possibilidade no ar. E os filmes estão muito rápidos. É uma estética muito do fazer para ganhar dinheiro, do fazer pelo fazer, sem dar prejuízo. E esses filmes exigiriam uma vontade de fazer alguma coisa além, um cinema com estética inovadora, uma vontade de transformar o cinema. Essa vontade está havendo em vários sentidos: liberar as câmeras de peso para conseguir resultado. Mas nada que seja melhoria visceral de qualidade, nesse caminho do fazer artístico. O nosso cinema está muito pão, pão, queijo, queijo.

Vivemos um neoliberalismo muito desinteressado das coisas culturais. Você vê que a cultura – e não é só aqui no Brasil, é no mundo inteiro – não tem verbas, não há verbas para cultura. Em tudo o que se procura fazer, a cultura é a primeira coisa a ser cortada. Houve uma espécie de corte epistemológico. Antigamente eu tinha horror quando lia essa expressão: "corte epistemológico". Dava sempre a impressão de que era uma coisa inflamada e que dali saía pus… Que raio de corte epistemológico é esse? Mas, agora, aprendi o que é o corte epistemológico de fato: é uma mudança na maneira de você sentir o mundo. É ver que no mundo desapareceram qualidades que você prezava.

É como se você estivesse acostumado a comer uma feijoada, aí você vai comer e tiraram a linguiça, a carne-seca, mais não sei quê... E tem lá umas coisas boiando... umas coisas meio verdes e tal. "Não, obrigado". "Mas é ótimo. Igual. Muito bom. Vai nessa que você vai se dar muito bem. Prove..." Mas não é igual. Não adianta. Não é igual. Quer dizer, o mundo hoje está muito epistemologicamente cortado... Furou uma bola pesada que afastou os seres humanos das suas necessidades viscerais com relação à arte.

Porque arte para mim é uma necessidade visceral... Eu entro num museu, fico num estado de encantamento... Um amigo me viu vendo uma tela de

---

53 *A casa assassinada*, filme de 1971, baseado no livro *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, com direção de Paulo César Saraceni, fotografia de Mário Carneiro, produção, cenografia e figurinos de Ferdy Carneiro e trilha sonora de Antonio Carlos Jobim.

54 Ferdy Carneiro, pintor, gravador, designer, cenógrafo e um dos fundadores, em 1965, da Banda de Ipanema.

Rembrandt, uma vez, num museu na Europa. Eu comecei a chorar diante de uma série de autorretratos do Rembrandt, enfileirados. É uma coisa que deixa você tomado de um sentimento suspeito. Um homenzarrão chorando diante dos retratos de um barbudo. E também Van Gogh[55] tem esse efeito sobre mim. Se você se vê diante de uma fileira de telas de Van Gogh num museu, parece que baixou um santo ali naquele lugar.

Então, esse tipo de necessidade visceral da arte vem do hábito de ver pinturas e vem de uma sensibilidade educada para isso. Eu tenho uma sensibilidade muito afinada para a pintura. Tem gente que ouve uma música e fica coberto de arrepio: "Não posso ouvir isso porque me dá arrepios!" Pois eu tenho isso com a pintura e com arte de modo geral. Tenho essa hipersensibilidade, sei lá o nome que se dá a isso. Mas o fato é que isso não está no cardápio atual da cultura. Muito pelo contrário: essa hipersensibilidade para a arte foi cuidadosamente eliminada e está sendo pinçado o pouco que ainda resta. De modo que a gente tem que esperar que o mundo complete essa volta de frustração para os interessados e que haja uma perspectiva real de se fazer alguma coisa nesse sentido. Desculpe esse meu pessimismo, mas acho que é verdadeiro.

WALTER CARVALHO: Antes de vir para cá, pensei: "Bom, eu conheço o Mário. Então vou dar uma lida nas cartas dele para Iberê Camargo e nas cartas do Iberê para ele". Era para ver se me surgia uma ideia para perguntar. Aí foi pior: eu fui reler o livro de cartas e cada página era uma pergunta. Eu pensei: "Não dá para resumir tudo numa pergunta". Mas tem uma coisa fascinante numa geração que já faz parte da história do cinema brasileiro, a de vocês, que é uma maneira muito particular de falar das coisas, de uma forma muito simples. A simplicidade é que comanda tudo. Vi uma entrevista sua na TV, respondendo a uma pergunta sobre a sua relação com os diretores de cinema. E você respondeu assim: "Tudo depende. De repente tudo muda. Às vezes, você faz um filme, faz dois, em parceria com um diretor, mas no terceiro filme você começa a namorar a atriz que o diretor estava a fim, e aí você perde aquele emprego, nunca mais você trabalha com aquele diretor…" É de uma simplicidade total ver a coisa dessa forma. Como é simples dizer isso. E, ao mesmo tempo, você estava falando das relações humanas do cinema. Há uma coisa fundamental em vocês, e principalmente em você, Mário: não tem a coisa da mistificação. Tudo é muito mais substantivo.

---

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*).

Minha pergunta: eu queria que você falasse um pouco de *A boneca*, seu primeiro filme. Eu sei que, quando Vinicius de Moraes[56] viu esse filme, disse a você: "Mário, eu gosto muito das coisas que você pinta, das suas gravuras e dos seus trabalhos em desenho e tal... Mas acho que você é um cineasta". Gostaria que você falasse um pouco sobre *A boneca.* Acho que poucas pessoas conhecem esse filme e sabem dessa história.

MÁRIO CARNEIRO: Você viu o filme *A boneca*? Paulo César Saraceni também viu… Eu vou procurar não ser longo. Vamos começar pelo filme *A boneca*. A história se passa na França. Eu ganhei uma câmera 16 mm, estava doente e fui para uma casa de montanha me recuperar. E levei comigo um amigo japonês que estava na França e também, meio bombardeado, precisava de uns ares de montanha. Lá fomos nós. Estava começando a nevar. A gente tinha que ficar um mês ali. Eu tinha feito exames de sangue e descobri que eu estava com o sangue todo ruim. Diziam até que poderia estar com leucemia. Ninguém sabia exatamente o que eu tinha. Então, tomava injeção de ouro; tinha dores horríveis... Aquilo complicou, eu fui lá para a montanha, e ganhei minha camerazinha. Li uns livros, comecei a fazer gravuras, alguma pintura, e tal. E começamos a andar por ali, e aí eu vejo um riozinho descendo a montanha. Era uma coisa encantadora, um riozinho, fazia uns túneis, fazia um caminho pela montanha. E eu sempre gostei muito daquela história, daquele soldadinho que caía e ficava dentro de um barco de papel, e caía dentro do esgoto e ia indo... Eu sonhava com esse negócio do soldadinho como se fosse um naufrágio meio mágico.

Então, essas duas coisas se fundiram na minha cabeça e eu disse: "Ah, eu vou botar uma boneca." Passei por uma vitrine e vi uma boneca. Havia pouca coisa para vender naquela cidade de montanha, que estava quase completamente vazia. Era uma bonequinha desse tamanhinho. Comprei essa bonequinha, fiz uma barca de papel, botei a boneca dentro da barca, peguei a câmera e fomos na direção do rio. Fiz umas locações. Então, desenhei todo esse trajeto do rio: por onde vinha a boneca, por onde eu pegava a câmera; como seria a passagem por dentro do túnel… Depois, tudo caía dentro de uma coisa que ficava boiando num lago, cheio de reflexos fabulosos. Eu gostava muito das imagens. O filme era todo de imagens. Aí, você tem aquele brilho das águas, a boneca está deitada de bruços. E vai indo, vai indo. Depois ela volta, e uma hora era levada

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

pela correnteza. Todo o filme era sobre os movimentos de uma boneca na água. Aí, vai ficando lindo. Vai ficando cada vez mais bonito. Ela vai vendo coisas extraordinárias. O filme vai tendo composições cada vez mais limpas... Havia uma certa construção da imagem. Aí, de repente, ela desemboca numa coisa, e a boneca se desfaz, cai a cabeça, e aí vem um final meio horroroso. Horroroso dizia meu pai. A palavra da família: "Meu filho, não faça isso, que coisa horrorosa! Um filme tão bonito." Então surgia uma mão, que agarrava essa boneca e botava a cabeça no lugar. Aí girava a boneca assim e caía uma lágrima, ela chorava. Caía uma porção de água de dentro da boneca. Aí, o cara olhava, assim. Quer dizer, não se via o rosto, só se via a água, e depois joga ela no chão. Nesse momento, aparecem umas botas – era o golpe militar. E aí a bota pisa em cima da boneca. Era impressionante essa antevisão do golpe militar, isso em 1953...

Mostrei o filme em família. E para poucos amigos. Mas o Maneco Vargas, que era filho do Getúlio Vargas,[57] viu o filme e veio conversar comigo: "Mário, pelo amor de Deus, para tudo e vai fazer cinema! Pelo amor de Deus, para tudo!" E assim várias pessoas me diziam a mesma coisa. Fui visitar a casa do Aníbal Machado,[58] pai da Maria Clara Machado,[59] levado por Kalma Murtinho.[60] E

---

57 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.

58 Aníbal Monteiro Machado (1894–1964), ficcionista, tradutor e ensaísta nascido em Sabará (MG). Em 1923, passaria a residir no Rio de Janeiro, e a sua casa se tornaria um ponto de encontro fundamental, onde se reuniam escritores, artistas plásticos, atores, dramaturgos. Na década de 1930, fundou com Apparício Torelly (o barão de Itararé) o periódico *O Jornal do Povo*, e colaborou ainda com diversos periódicos, entre eles *O Correio da Manhã* e o *Diário do Povo*. Foi presidente da Associação Brasileira de Escritores, organizando, em 1945, o I Congresso Brasileiro de Escritores, no qual diversos autores elaboraram uma Declaração de Princípios contra a ditadura de Getúlio Vargas. Autor de *João Ternura* (1965), *A morte da porta-estandarte e outras histórias* (1965), *O cinema e sua influência na vida moderna* (1941), *Goeldi* (1955), entre outros escritos.

59 Maria Clara Machado (1921–2001), escritora e dramaturga brasileira, fundadora do Tablado, teatro e escola de teatro do Rio de Janeiro, uma das maiores autoras de obras para crianças no país, entre as quais se incluem clássicos como *Pluft, o fantasminha*, *O cavalinho azul*, *A bruxinha que era boa*, *A menina e o vento, O dragão verde*.

60 Maria Carmen Braga Murtinho, Kalma Murtinho (1920–2013), figurinista brasileira com atuação importantíssima no teatro da segunda metade do século XX.

levei o filmezinho lá. Passei o filme e o Aníbal ficou parado... e disse: "Você tem que fazer alguma coisa com isso! Como é que você conseguiu fazer isso?" E eu disse: "Fazendo!" Aí, por esse caminho, encontrei com Paulo César Saraceni, e ficamos muito amigos. Paulo César namorava Ana Letícia,[61] uma artista da gravura, e nosso primeiro projeto era fazer um filme sobre a gravura de Oswaldo Goeldi. Era um assunto de que eu gostava muito, e ele também, e a Ana Letícia também. Mas, afinal, o projeto não saiu, e nós fizemos o *Arraial do Cabo*, que começa com gravuras do Goeldi.

Então, o que é que se tira disso aí? Nunca leve o seu primeiro filme para uma sessão de cinema na PUC! [*risos*]. Foi o que fiz com *A boneca*, e me roubaram o filme lá. O filme simplesmente sumiu. Era um festival de cinema que exibiu muitos filmes. Depois da sessão de cinema, todo mundo foi lá e pegou seu filme. A PUC mostrou o primeiro filme do Glauber, o primeiro filme do Cacá Diegues e o meu primeiro filme... Só que na hora que eu vou pegar o meu filme de volta, onde estava o filme? "Cadê o filme do Mário?" Sumiu. E não existe outra cópia! Era um filme reversível colorido e eu nunca tirei cópia, então perdeu-se para sempre... Eu espero que esteja numa coleção particular, de alguém que tenha resolvido preservar filmes...

WALTER CARVALHO: Eu queria também fazer um comentário sobre o Luiz Carlos Barreto como fotógrafo de cinema. Eu me lembro que você comentou certa ocasião que o Barreto era um excelente profissional de fotografia. Você disse que ele sabia muito de fotografia – no estilo da revista *O Cruzeiro* –, mas que não sabia nada de fotografia de cinema. E o Barreto fez a fotografia do filme do Nelson Pereira dos Santos, *Vidas secas*,[62] em parceria com o José Rosa.[63] Os dois assinam juntos a fotografia do filme. E o Barreto nunca admitiu que, quando foi fazer *Vidas secas*, ouviu conselhos seus sobre o que ele e o Rosa deviam fazer. É verdade que você ensinou aos dois o que deviam fazer no filme *Vidas secas*?

---

61 Ana Letícia Quadros, gravadora e pintora brasileira nascida em Teresópolis em 1929, aluna de Iberê Camargo, Ivan Serpa e Goeldi, e criadora, em 1977, da Oficina de Gravura do Museu do Ingá, em Niterói (RJ), onde deu aulas até 1998. Trabalhou também como cenógrafa e figurinista, principalmente em parceria com Maria Clara Machado no Teatro Tablado.

62 *Vidas secas* (1963), filme de Nelson Pereira dos Santos, baseado no livro de Graciliano Ramos escrito entre 1937 e 1938, e publicado originalmente em 1938.

63 José dos Santos Rosa, diretor de fotografia brasileiro, nascido em São Gonçalo em 1934. Começa a fotografar em 1960, como assistente de Amleto Daissé em *Tudo legal*, de Victor Lima. Foi *cameraman* de *Garrincha, alegria do povo* e de *O assalto ao trem pagador*. Em 1963, em parceria com Luiz Carlos Barreto, faria a fotografia do filme *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Nos anos 1970, faria a fotografia de muitas pornochanchadas e filmes eróticos brasileiros.

MÁRIO CARNEIRO: Sobre a história do *Vidas secas* e do Luiz Carlos Barreto, tudo aconteceu na época em que a gente foi fazer *Garrincha, alegria do povo*. Joaquim Pedro estava chegando da Europa e tinha me falado que queria muito fazer um filme sobre Martim Francisco,[64] que era treinador do América e ficou meio doido. E ele gostava muito daquele treinador porque Martim Francisco tinha feito filosofia. Então, era um técnico de futebol com diploma de filosofia. Isso fascinava Joaquim. Ele ficava imaginando como era a cabeça do Martim Francisco na hora de imaginar um esquema de jogo. Eu dizia: "É, Joaquim, de fato, é fantástico, mas eu não vejo bem como é que se faz um filme disso." Mesmo assim, ficava a ideia de que o futebol podia render um filme. Aí, chegou o Barreto para mim e disse: "Que tal fazer um filme sobre Mané Garrincha?[65] Você tem dinheiro para isso?", e eu disse: "Fala com o Joaquim Pedro. Se você quer fazer com ele, fala com ele." Aí ele falou com o Joaquim, e o Joaquim falou: "Ótimo! Vamos fazer? Vamos fazer?"; "Vamos", eu disse. Então, fizemos uma sociedade e fizemos o filme, no qual o Luiz Carlos Barreto fez uma câmera, junto com o Glauber Rocha. Veja bem: Glauber foi assistente de câmera do Barreto, na marquise do Maracanã.

Eu acho fantástico, porque essas coisas são doidas. Nem o Glauber jamais tinha pegado uma câmera, nem tinha sido assistente de câmera alguma antes, nem o Barreto tinha feito câmera antes. Eu dei uma miniaula para o Barreto: "Bota isso aqui dentro, aperta isso aqui, o filme fica preso, você olha lá, bota no foco..." "Vai, vai... Filma!" Não havia tempo a perder. E lá foram eles, subiram a marquise do Maracanã. Eu tinha vertigem de altura, então, não ia jamais naquele lugar. E achei uma maravilha a câmera lá no alto, fazendo tomadas. E eles demoravam a filmar, até lembrar todas as ordens que tinham sido dadas. Mas, afinal, puseram tudo para funcionar e filmaram.

Bom, esse dia foi um dia sinistro. Porque Joaquim cismou de fazer uma filmagem aérea, também, de dentro de um avião, com o Affonso Beato.[66] Ou seja:

---

64 Martim Francisco Ribeiro de Andrada (1928–1982), treinador de futebol que inventou um esquema brasileiro característico de jogo, o 4-2-4. Foi treinador do América Futebol Clube entre 1954 e 1956. Morreu com 54 anos, por doenças relacionadas com o alcoolismo.

65 Manuel Francisco dos Santos (Mané Garrincha, Garrincha, 1933–1983), grande jogador de futebol brasileiro, dos maiores do futebol da segunda metade do século XX, conhecido pelas pernas tortas e pelos dribles belíssimos, surpreendentes, um dos principais responsáveis pela conquista das Copas do Mundo de 1958 e de 1962 pela Seleção Brasileira.

66 Affonso Henrique Beato, diretor de fotografia brasileiro, que iniciou sua carreira nos anos 1960, fazendo a fotografia de filmes como *Cara a cara* (1967), de Júlio Bressane; *Copacabana me engana* (1969), de Antônio Carlos Fontoura, e ganhando reconhecimento internacional com a fotografia de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha. Fez, em seguida, a fotografia dos filmes *Todo sobre mi madre*, *La flor de mi secreto* e *Carne trémula*, de Pedro Almodóvar; de *Great balls of fire* e *The big easy*, de Jim McBride; *Água negra*, de Walter Salles, e *The queen*, de Stephen Frears, entre muitos outros.

Affonso Beato com a câmera para fora do avião e Joaquim prendendo os pés dele... Quando o avião virou para a esquerda, o Joaquim, que achou que ia ter força para segurar o Affonso e mais uma câmera, não teve, e eu só vejo sair o corpo do Affonso, assim, para fora. Aí o piloto fez *woum*, virou o avião outra vez, virou tudo para dentro, e todos caíram para dentro do avião... [*risos*]. E, rapidamente, voltaram para o chão, e não quiseram fazer uma segunda tentativa. Joaquim voltou branco. Mas era muito valente. Ele tinha um negócio assim de ousadia. Ainda bem que o piloto virou. Mais um pouco e Affonso Beato ia despencar do avião. Claro que eu não ia deixar o Affonso ir sozinho, eu ia junto. Eram uns problemas de ética terríveis [*risos*].

E, além disso, depois quase levei um chute do Garrincha. Eu também estava filmando com uma lente 200 mm, uma Supertele. Ela tinha até um guidom. Então, quando botava a lente na câmera, eu só via a bola. Só via a bola. Aí, ele chuta a bola e alguma coisa bate na minha orelha. Eu ouço então *bau!* Bateu no muro e foi para o meio do campo. E eu quieto, lá. Nem me mexi, Fiquei assim, parado. Aí eu ouço: "Ô russo, você nasceu de novo, hein? Você nasceu de novo." Um milímetro para cá, eu estava morto. Porque foi... um chutambaço! Na época nem comentamos, jamais comentamos aquele chute. Eu disse: "É melhor não tocar nesse assunto". Bom, essas coisas também aconteciam, de vez em quando, porque cinema não é sempre um mar de rosas, não é? Mas temos que chegar onde agora?... Ah, sim!, no Barreto, e em suas consequências.

Barreto[67] saiu do filme do Paulo César; saiu do *Porto das Caixas*. *Porto das Caixas* foi um filme que realmente mexeu com a cabeça do pessoal. Porque *Porto das Caixas* era um filme longa-metragem, já tinha uns interiores e trazia uma marca estranha, a marca de que era possível, dentro de uma casinhola mínima, de quatro metros por três, com o teto baixinho, fazer uma luz que parecia lampião, sem ser lampião. Mas você não sabia onde estava errado. Às vezes, a luz ficava meio frouxa... Mas o filme foi melhorando à medida que foi sendo feito. Foi um filme de aprendizado. E, de repente, ele ficou de uma beleza extraordinária. Ele começou a ficar bonito mesmo, lascadamente bonito. E as pessoas, quando viam esse filme, ficavam sem saber o que dizer, porque ora era um desastre e ora era tanta beleza… "Como é que pode uma coisa assim? O primeiro filme do cara..." O filme era irregular: ou era muito ruim ou tinha momentos extraordinários... E esse filme marcou.

---

67 Luiz Carlos Barreto Borges (1928), fotógrafo e sobretudo produtor de cinema brasileiro. Foi jornalista, fotógrafo e correspondente em Paris da revista *O Cruzeiro* nas décadas de 1950 e início dos anos 1960. Corroteirista e coprodutor de *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias, assinaria a concepção fotográfica de *Vidas secas* e *Terra em transe*, e também a coprodução deste filme de Glauber Rocha. Produziu, entre numerosos outros títulos, filmes como *Bye bye Brasil* (1979), de Carlos Diegues, e *Memórias do cárcere* (1983), de Nelson Pereira dos Santos.

A luz tropical é muito difícil de ser filmada. Você sai no sol brasileiro e está com oito diafragmas entre a luz e a sombra. É um inferno! E isso não vai mudar; nosso clima é esse. Se quiser amansar a fotografia, só no final da tarde. No meio da tarde, é melhor fazer uns planozinhos de interior. Isso acaba ficando cansativo porque parece que só existem duas iluminações no Brasil: quando o sol nasce e quando ele se põe. Mas eu gosto de ousar. Por isso, fui experimentando em *Porto das Caixas*. E ficou bom.

Todo mundo queria fazer um negócio parecido com aquilo ali. Aquilo dali é um filme barato. Não gastou tanto dinheiro. Tinha muito exterior. Aí, o Barreto, quando foi fazer *Vidas secas,* chegou para mim e disse: "Como é que foi isso? *Porto das Caixas* é um filme muito bonito. Como é que foi feito isso? E aquilo?" Eu disse: "Olha, aqui nessa cena tem a luz natural... Agora, quando você for fazer *Vidas secas*, você vai querer queimar o entorno desses personagens. Então, você tem que fazer a luz pelo rosto. Deixa o que acontecer acontecer, porque, se não, você vai dançar. E deixa queimar, que vai dar quatro diafragmas a mais, no céu. E aí, você vai e faz a filmagem." E assim foi feito.

Mas o Barreto levou o câmera que era daquele antigo estúdio da Herbert Richers, o José Rosa. Eu até gravei lá com José Rosa a entrevista do Garrincha. Bom, Rosa ficou lá no sertão. E o Barreto voltou. Ia e voltava. Mas, depois que o filme ganhou todos os prêmios, tiraram o nome do José Rosa. O nome dele ficou só como câmera. Ficou pequenininho assim. Mas o Rosa é que defendia todas essas coisas, esses princípios da fotografia. E quando o Barreto saltava fora – ficava lá no sertão uma semana e saía fora –, o outro segurava o trabalho. Merecia, pelo menos, botar o nome no crédito: Fotografia de Fulano e de Sicrano; Luiz Carlos Barreto e José Rosa. O outro era um cara profissional, viveu a vida inteira dentro de um estúdio. Não gostava do que fazia, mas fazia. E isso daí foi o que aconteceu, não é? Não é desdouro, nem é uma crítica muito contundente. É uma crítica... Porque o Barreto não nasceu para fotógrafo. Ele nasceu para ser produtor. E, assim, produtor um pouco fugidio. Não é produtor que possa abrir uma porta sorridente para você. Tem que ser meio de esguelha, que se não não fica de pé. O negócio é que tem que ser firme... Vamos fazer cinema direito. Mas vamos reconhecer que Barreto fez muita coisa boa também. Ele tem grandes qualidades. Alguns defeitos, que são graves. Só que as qualidades ultrapassam.

WALTER CARVALHO: E uma outra coisa que eu gostaria que você comentasse é a respeito da importância do Ricardo Aronovich,[68] o grande fotógrafo de cinema argentino, com quem você teve contato. Aronovich veio ao Brasil e eu

68 Ricardo Aronovich, diretor de fotografia argentino, nascido em 1930 em Buenos Aires. Responsável pela fotografia de *Os fuzis*, de Ruy Guerra; *Le souffle au cœur*, de Louis Malle; *Providence*, de Alain Resnais; *O baile*, de Ettore Scola; *Klimt*, de Raoul Ruiz, entre vários outros trabalhos.

me lembro que você resolveu entrar em contato com ele. Eu li uma entrevista sua em que você dizia que aprendeu muito sobre tecnologia do cinema com Ricardo Aronovich. Ou seja: o argentino sabia tudo de tecnologia do cinema e você tinha a questão da estética na cabeça. Queria, então, que você comentasse o trabalho de um grande fotógrafo da sua geração, como Ricardo Aronovich, com quem você teve a humildade de dizer, numa entrevista, que teve a grande sorte de cruzar com ele no Brasil e de ter aprendido muito com ele.

MÁRIO CARNEIRO: Ah, o Ricardo Aronovich! Com o Ricardo foi um encontro entre um mestre do cinema e um artista que não se preparou para fazer cinema – porque eu estudei arquitetura, fiz pintura, gravura... e o cinema eu fui fazendo. Ganhei uma câmera 16 mm e fui aprendendo enquanto fazia. De maneira que eu tinha muitas lacunas do ponto de vista da informação mesmo – de laboratório profissional. Eu era um amador. Meu cinema era um cinema de amador. Minha literatura de filmes era uma literatura de amador, minhas revistinhas eram... *Cinéma Pratique* [Cinema Prático]. Os livros eram muito poucos. Livros profissionais de cinema você tinha de encomendar nos Estados Unidos. Tudo era proibido. Era para meter medo, e você nunca tocar em uma câmera... "Não vai mexer com isso, não! A câmera vale tanto, o aluguel é tanto. Tem que botar um arco... quantos arcos voltaicos…" E mais não sei o quê… Então, era uma fábrica de negativismo, uma coisa terrível. Uma coisa amedrontadora. E todo mundo tremia de medo, só de pegar a câmera. Eu comecei a ler as minhas revistas, os meus livrinhos, não tinha medo de nada, pegava e fazia. Eu dizia assim: "Por que é tão complicado? Não tem nenhuma complicação. O filme é o mesmo, a câmera é igual, só que é muito melhor." E, assim, quando a gente fez *Arraial do Cabo*, eu vi que a câmera era outra coisa... Comparando com a minha, era como você entrar num Cadillac depois de sair de um fusquinha. Era um visor desse tamanho, um quadro desse tamanho. Uma maravilha. Então, eu montei um filtro... "Vamos botar o 50?" "Bota o 50". Eu sabia exatamente o que era um filtro 50. E o efeito que o laranja fazia sobre o azul, que era complementar.

A luz e a cor brasileiras têm uma especificidade. A luz brasileira[69] tem um alto contraste de cor. Geralmente a paisagem brasileira tem cor de barro avermelhado e as árvores são muito verdes. Então, há um contraste de duas cores primárias, o vermelho e o verde. E isso somado a um contraste de valor que chega a oito diafragmas. Há momentos em que é difícil domar a imagem… Então, eu conhecia a teoria das cores, sabia muito bem essas coisas… De maneira que

69 Sobre esse tema da luz brasileira no cinema novo e na construção de uma estética própria no trabalho de Mário Carneiro, ver a dissertação de Miguel Freire, *Uma luz brasileira: a contribuição de Mário Carneiro* (que contém ainda entrevistas): <http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_arquivos/28/TDE-2006-10-05T141614Z-446/Publico/UFF-Com-Dissert-MiguelFreire.pdf>.

isso aí correu muito bem. Onde é que eu tenho de chegar? Ah! Ricardo. Mas eu era um amador, de fato, faltava muita informação.

Quando Ricardo Aronovich chegou aqui, eu já tinha feito *O padre e a moça*. E, apesar da minha ignorância, *O padre e a moça* é um filme que tem muita sensibilidade e uns acertos muito bons. Eu revi depois. Marquei a luz da restauração do filme. Os meninos que me digam. Eu acho o filme muito bonito. Depois de *Porto das Caixas*, é o filme de que mais gosto. Porque *Porto das Caixas* foi o primeiro, não é? Mas *O padre e a moça* tem momentos deslumbrantes. Então, apesar das minhas falhas – que não são tantas no filme, não –, o filme ficou bonito.

Ricardo Aronovich veio pela primeira vez ao Brasil em 1963, trabalhar com Ruy Guerra fazendo a fotografia de *Os fuzis*. Quando entrei em contato com ele, Ricardo quis ver *O padre e a moça*. E o assistente dele chegou para mim depois do filme e me disse: "Olha, Ricardo não gostou não. Disse que o filme tem muito defeito. Está cheio de defeito. Não tem continuidade. Você não sabe o que é *setting*, você não sabe o que é isso, não sabe o que é aquilo... Você é um ignorante, que faz cinema mas não sabe nada". Então eu disse: "Tudo bem. Vou aprender com ele. Vamos ver o que é que ele tem para me ensinar".

Na verdade, Ricardo estava com um pouco de medo, porque o cinema brasileiro estava começando a se organizar. Nunca consegui fazer filme nenhum na Argentina, porque os sindicatos de lá não me deixaram entrar, de jeito nenhum. Ricardo chegou aqui, fez a lista de material que queria, um material fantástico. A lista do Ricardo ficou famosa. Todo produtor pagava o que ele queria, mandava vir aquele equipamento no ato, tudo porque era a lista do Ricardo. "O Ricardo fez escola de cinema na Argentina. Ele é genial, genial". Mas eu vi os filmes do Ricardo, muito filmes que ele fez. E os filmes do Ricardo… Bem, tinha uns documentários… A fotografia era eficiente, mas o olho do Ricardo não era genial. Ele tinha um saber muito bom. O saber técnico do Ricardo era excelente. Mas quando se fala do enquadramento, dessa sensibilidade para a imagem do cinema, eu era melhor. E ele sabe disso.

A gente esteve junto agora lá na França, almoçamos juntos lá. A gente se gosta muito. Eu gosto muito dele. Ele jamais me fez elogios, senão uma vez, por uma questão circunstancial. "Esse aqui – ele falou para os assistentes dele, que estavam lá na França – *c'est un chef operateur de l'Amerique du Sud*". Um chefe operador da América do Sul, quer dizer, diretor de fotografia, não é?

Estou falando um pouco demais porque são várias perguntas seguidas. Mas aí eu fiz o seguinte: aceitei ser cenógrafo do filme do Zelito Viana,[70] *O homem que*

70 Zelito Viana, José Viana de Oliveira Paula, cineasta e produtor brasileiro, nascido em Fortaleza em 1938.

comprou o mundo, e a fotografia era do Ricardo Aronovich. Aí, segui o Ricardo por dois ou três dias. Não deu tempo de fazer mais, porque em seguida fui fazer *Capitu*, do Paulo César Saraceni. Aí, eu só vi uma coisa. Ele usou luz artificial no exterior. Eu disse: "Eu nunca usei isso. Nunca me deram luz artificial para o exterior". Ele botava umas luvas e fazia assim... Aquilo fazia até um barulhinho: *Fuwoscht, fuwoscht.* Tinha um difusor de lã de vidro. Tudo era muito grã-fino. Tudo tinha uma elegância. Um carro de corrida, que você está experimentando, quando você é bom no negócio, no gesto... *Fuwoscht, fuwoscht.* Tudo fazia esses barulhos de Fórmula 1. E as minhas câmeras sempre rangiam, era um negócio...

Ricardo tinha assistentes. O cara botava a luz e aquilo ia arriando... Precisava estar sempre controlando. "Aquele lá está baixando", aí subia, o cara ia lá e ajeitava... Tudo perfeitamente azeitado, ajeitado. Eu anotei, e aí copiei a lista dessas ordenações do Ricardo, a lista de luz do Ricardo, para o meu bolso. Depois, peguei o fotômetro dele e também olhei quantos diafragmas ele botava em cada cena, onde é que ele botava a máquina de diafragma. Tudo isso ele fazia com a ponta de uma tesoura, não é? Ele me mostrou. Ele mostrava, porque, também, depois de ficar aí fazendo as coisas, tinha de mostrar, não é?

E eu aprendi aquilo tudo, passei para o filme do Paulo César, *Capitu*, e fiz tudo aquilo direto. Mas fiz o que o Ricardo fazia, só que à minha maneira. Tudo muito mais barato. E tudo o que fiz cumpriu tão bem a função que, quando ele viu a cópia do filme do Paulo César, ele perguntou: o que aconteceu, Paulo? E foi lá na minha casa, bateu na porta e me disse assim: "Eu quero dizer a você que vi hoje a maior fotografia em preto e branco que já vi na vida". Não foi isso que ele falou? Paulo César estava lá. Ainda bem que eu tenho uma testemunha viva! [*risos*]. Se não iam dizer: "Como chuta esse cara! Esse cara chuta pra burro!" Mas não era chute, não. Isso aí foi verdade. E eu respondi: "Ricardo, fiz isso aí tudo usando os seus princípios." Ele ficou muito satisfeito. Eu falei: "Fui lá, olhei o que você fazia, imitei o seu trabalho numas coisas, e mandei ver. O resultado está ótimo. Só que eu mandei revelar nove minutos, em vez de doze, fiz umas coisinhas." Aí, ele falou: "Ah, a gama!" Porque tinha o grande problema da gama fixa. Não sabia o que era a gama fixa, segundo a regra. Então, o Ricardo, no laboratório, me ensinou o que era a gama fixa. Ele prestou um serviço extraordinário para a qualidade da imagem da gente, naquele momento. Eu fiquei grato para o resto da vida.

Dirigiu *Os condenados* (1975), *Morte e vida severina* (1976), *Terra dos índios* (1978), *Avaeté – semente da vingança* (1984), entre outros filmes.

Os fotógrafos com quem mais aprendi foram o argentino Ricardo Aronovich e o sueco Arne Sucksdorff.[71] Os dois sempre foram profissionais brilhantes. Sucksdorff também era genial. Dois mestres da fotografia, para você observar e aprender tudo sobre luz, enquadramento e laboratório. Dois profissionais, cada um de uma origem diferente, para você aprender, ficar de joelhos, rezar uma missa e dar graças a Deus...

PAULO HENRIQUES BRITTO: Carlos, relendo algumas passagens dos livros, vi que você tem uma certa temática de pegar uma coisa tecnológica, ou científica, ou fantasiosa, e levar aquilo até as últimas consequências. Pincei a primeira passagem em que eu vi isso, no *Ombros altos*: a cena daquele voo final, o voo dos eletrodos. Depois, no *Que pensam vocês que ele fez*,[72] tem duas passagens: uma é o teatro com os efeitos eletrostáticos, o que é descrito da maneira mais minuciosa, e depois tem a TV Espinosa, que é mais fascinante ainda… E em *O autor mente muito*, há o problema da mulher bifocal. Eu queria que você falasse um pouquinho sobre essa sua imaginação tecnológica, ou científica.

CARLOS SÜSSEKIND: Nem sei o que dizer. Por exemplo, há um joguinho que fiz, que fez muito sucesso, com energia eletroestática. Fiquei de fazer um joguinho desses para vários amigos. Mas a minúcia tecnológica é porque realmente eu fabriquei essas coisas. Só não me lembro da TV Espinosa.

PAULO HENRIQUES BRITTO: É aquela televisão que pega uma imagem e aí, se uma coisa passa de um lado para o outro, ela passa para o ponto de vista dessa outra coisa, e aí começa a ver uma outra cena, aí alguma coisa passa do lado esquerdo para o direito, e ela adota o ponto de vista dessa coisa que passou... A TV Espinosa teria sido inventada por um suíço, ou um alemão, já não me lembro.

CARLOS SÜSSEKIND: Deus do céu! Essa TV daí está completamente afastada da minha memória, mesmo. Não tenho ideia do que é a TV Espinosa. Mas esse joguinho, bem, é um joguinho verdadeiro, que eu andei fabricando e de que eu gostava muito. A ideia inicial era para o Hospital Pinel. Sempre essa mesma mania de arranjar alguma coisa com que o pessoal do Pinel pudesse se distrair.

Então, esse joguinho é um confetezinho, uma coisa de papel, que tem um teto de plasticozinho, uma abertura de plástico, que você, quando esfrega a sua mão nesse plástico, produz a tal energia eletrostática. E esses confetes começam a dançar. Mas dançam assim... horas. É uma coisa absurda, realmente. Eu não sei explicar a energia eletrostática... Eu não sei. Mas ficava fascinado e achava que para o Pinel, para o pessoal interno, seria uma maravilha poder ter um

---

71 Arne Sucksdorff (1917–2001), fotógrafo e diretor de cinema sueco. Fez em 1965 um filme de ficção no Brasil chamado *Fábula – minha casa em Copacabana* (1964), sobre meninos de rua do Rio de Janeiro.

72 SÜSSEKIND, Carlos. *Que pensam vocês que ele fez*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

balezinho de confetes que não para… Eles filmaram o balezinho na TV Pinel... Fez um grande sucesso. Esse é o que me lembro mais, porque ainda tenho lá umas peças. A TV Espinosa não me lembro. Lembro que tinha esse negócio de ser... do ponto de vista em que a coisa sai... Mas não lembro direito. Eu sei que tinha alguma coisa a ver com o Buñuel, com um filme do Buñuel... Não me lembro mais. E qual era o outro?

PAULO HENRIQUES BRITTO: *A mulher bifocal.*

CARLOS SÜSSEKIND: Ah, *A mulher bifocal*. *A mulher bifocal* é uma moça que teve um relacionamento íntimo com uma garota, uma menina, que teve um relacionamento íntimo com um personagem, o narrador, aos 11 anos... E, depois, o narrador sai – a história se passa numa cidade de Minas, não é? – e ela fica. O narrador vai para o Rio, com a família. Ele é o narrador que está contando a história anos depois... Essa história da moça de trinta anos… Depois, eu telefono para falar com o pai, que me diz: "Ela é uma doutora!" Então, anos depois, ela vem ao Rio e dá um telefonema para mim e diz: "Aqui é fulana, você está lembrado?" E o personagem fica meio perdido, num primeiro momento. Aí ele se lembra: "Ah!, fulana..." "É... pois é... Eu estou aqui no Rio, e a gente poderia se ver..." Aí, eu digo: "Ah, está ótimo!" e tal. Aí, tem uma explicação, na narração, que diz assim: essa menina, depois que o garoto saiu e a deixou lá, ela adquiriu uma deformação muito esquisita, que era a seguinte: as pessoas que olhavam para ela viam só uma parte do corpo; ou uma coisa ou outra. Ou uma parte do corpo ou a outra. Nunca viam a menina inteira. E isso foi a consequência desse relacionamento íntimo, condenável...

PAULO HENRIQUES BRITTO: Só para corrigir um pouco: quando você focaliza a vista no rosto dela, o rosto dela desaparece...

CARLOS SÜSSEKIND: Desaparece o rosto e aparece a parte de baixo.

PAULO HENRIQUES BRITTO: Quando fixa as pernas...

CARLOS SÜSSEKIND: Desaparece o rosto...

PAULO HENRIQUES BRITTO: Aí, o rosto você pode ver no canto da visão.

CARLOS SÜSSEKIND: É verdade. Então, a história dessa mulher chamou-se (por quem conhecia a história) *A mulher bifocal*, porque ela tem esses dois focos, e a gente quando olha para um vê o outro. É uma coisa complicada. A gente nunca vê a mulher diretamente. Não sei de onde essa ideia me veio, mas era para um conto...

PAULO HENRIQUES BRITTO: Você não vê nenhum elo em comum entre essas fantasias todas? Não teria nada a dizer sobre isso? Foi com isso que eu fiquei intrigado.

CARLOS SÜSSEKIND: Não. Realmente não sei o que liga essa coisa tecnológica, assim... Mas eu gostei muito de fazer essa história. Isso é um conto que depois foi aproveitado num romance... Era um conto até muito engraçado, porque foi

escrito para um concurso da revista *Playboy* – um concurso de contos – e tinha que ser erótico, não é? Então, forcei uma barra danada, criei essa relação erótica dos meninos e depois me diverti com a consequência daquilo. É claro que não teve o menor destaque no concurso da *Playboy*. Não funcionou de jeito nenhum. Mas fiquei com a historinha e achei que podia aproveitar num outro romance, e tal... Realmente, é gozado você ter pinçado esse conto... Gostaria de poder dar uma chave... para essa coisa toda doida.

SÉRGIO ALMEIDA: Essa longa amizade de vocês deve resultar de uma parceria jocosa, porque nós estamos nos divertindo muito com essas histórias de vocês. Em todo caso, o que eu gostaria de perguntar ao Mário é sobre um lado que não foi observado aqui, que é o Mário como diretor. Diretor de cinema. Basicamente, um grande documentarista, tendo como tema as artes plásticas, e a sua veia de diretor e roteirista do filme *Gordos e magros*.[73] Quer dizer, o longa-metragem é uma deliciosa e fantástica sátira da burguesia brasileira, e com traços talvez autobiográficos... Enfim, gostaria que você desse uma visão de como surgiu a ideia do filme e como foi realizado.

MÁRIO CARNEIRO: *Gordos e magros* é… um mistério. É um mistério, até para mim, como foi possível fazer esse filme, porque, de fato, pensei no filme quando comecei a fazer psicanálise – e comecei a fazer psicanálise assim que eu fiz o filme *Arraial do Cabo*. A gente chegou ao final de *Arraial do Cabo*, eu tinha 29 anos e era muito gago. Minha avó dizia assim: "Menino, você está cheio de macaquinhos..." Ela usava uma palavra engraçada... "Você fica cheio de uns macaquinhos... Você tem medo de altura... Você está gago, você está com mais não sei o quê." Aí, eu fui falar com a nossa produtora, a dona Heloisa Alberto Torres, ela ficou olhando assim para mim, eu gaguejando para ela... Aí ela falou: "Ô, Mário, eu vou dizer uma coisa: você tem que se tratar, menino. Você precisa fazer psicanálise..." Eu estava muito ruim mesmo. Aí, busquei um psicanalista.

Eu estava namorando Marilinha,[74] com quem me casei logo depois. A irmã dela, a atriz Maria Lúcia Dahl, namorava o João Júlio, que já fazia análise com alguém do grupo do Valderedo. Um dos analistas que me foi indicado pelo Valderedo tinha seu consultório no mesmo prédio em que eu tinha meu ateliê de gravura e pintura.

---

73 *Gordos e magros* é um filme brasileiro, feito em 1977, dirigido por Mário Carneiro e com roteiro de Antônio Calmon, Mário Carneiro, Teresa Queirós Guimarães e Ivan Lessa.

74 Marília Carneiro atualmente trabalha como figurinista da Rede Globo. Carioca, estudou filosofia e comunicação, chegou a trabalhar como jornalista na *Tribuna da Imprensa*, mas começaria a trabalhar com figurinos no filme *O homem que comprou o mundo*, de Eduardo Coutinho, e em tevê com a novela *Ossos do barão*, de 1973.

Marquei uma hora. Aí, toquei um botão, ouvi uns barulhos sinistros. Sinistros, era um móvel entrando... Aí, vem vindo o elevador, abriu-se a porta e saiu dali um caixão de defunto [*risos*]. "Caramba, no mesmo andar do meu analista sai um caixão de defunto!" Mas eu insisti. Eu digo: "Não deve ser ele, é uma chance... são quatro por andar..." Aí, eu cheguei, estava aberta a porta, as crianças chorando... uns caos organizado. Eu nem falei nada. Dei uma sondadinha, peguei o elevador. Quando cheguei lá embaixo, já estava todo mundo me esperando, para não deixar eu passar por essa situação. Mas foi tarde demais. Eu nunca tinha visto o analista. Era o primeiro encontro.

Peguei um segundo nome da lista de analistas, que me tinha sido dada pelo Valderedo. Resolvi arriscar o último nome da lista do Valderedo. Uma lista enorme! A única que tinha hora era a última, a Vandinha Pereira, uma ótima pessoa. Aí, eu vou lá para o Leme, começo a fazer psicanálise... dois, três meses... Ela era meio estranha. De vez em quando perguntava: "E Deus?! O que você acha de Deus?" [*risos*]. Eu nunca tinha falado de Deus porque a minha família é toda positivista.

Uma das coisas que adoro na minha família foi eu nunca ter tido medos sobrenaturais, porque meu pai me tirou qualquer esperança de uma vida depois da morte ou de existirem fantasmas. Tudo isso aí era uma coisa impensável. De vez em quando, a gente fazia uns barulhos, minha irmã e eu, de noite, mas o mais era tudo normal. Então, eu achei aquilo muito estranho.

Eu achei a dona Vandinha Pereira muito extravagante, com esse negócio de Deus. Aí, cheguei lá em casa, e falei com o marido de Maria Elisa Sobral, o Eduardo. Liguei para o Eduardo e disse assim: "Ô, Eduardo, a minha analista está falando muito de Deus". E ele disse: "Ô, Mário, larga essa mulher, isso não está bom, não. Não está bom, não. Analista ruim, não é bom, não". Aí, dois dias depois, eu voltei nela e ela disse assim: "Olha, a análise parou no mundo inteiro. A análise deu uma alça no mundo inteiro. Você viu a revista *Manchete*? Você viu o papa? Viu o Jânio Quadros e o papa?" Eu disse: "O Jânio e o papa?" "É. Tiraram o Jânio de perto do papa. Por causa de Deus e a psicanálise. Porque eu estou escrevendo uma tese que se chama *Deus e a psicanálise*". E eu disse: "Isso é superinteressante, dona Vandinha Pereira. Uma coisa que deve ser..."

Aí, ela já não sabia mais o ano em que estava. "Em que ano nós estamos? Você vai me pagar, não é? Você vai me pagar esse mês que está fazendo agora". Eu falei que sim. Aí, ela sentou no meu colo e disse assim: "Se nada mais der certo, você pede uma bolsa para nós, para o seu pai, e vamos para a Unesco, vamos para Paris" [*risos*]. Aí eu disse: "Claro, vamos fazer isso." Nessa altura, o meu cabelo estava em pé, não é? E ela dizia assim para mim: "Você sabe o que é uma pessoa psicótica?" E eu falei: "Não, não sei..." Mas achei que tudo era comigo, não é? Quando você faz análise, tudo é com você.

Mas deixei ela lá, com a empregada, voltei para casa e liguei para o Valderedo. Eu disse: "Olha, Valderedo, acho que a minha analista enlouqueceu comigo." "Ah... sei... ah...". E eu disse: "Olha, acho bom o senhor acreditar, porque ela vai quebrar a casa inteira, hein?" Aí ouço ele dizer assim: "Já quebrou. E foi ótimo para ela, porque ela estava precisando ter uma crise, e o senhor propiciou uma crise magnífica para ela. Agora, para você, é como se tivesse caído uma bomba, não é? Cai na cabeça de uma pessoa em um milhão. Então, você vai ter de procurar outro analista, de preferência não no meu grupo mais".

E, assim, graças ao Eduardo, marido da Maria Elisa Sobral, fui para o meu analista, Fábio Leite Lôbo, e aí fiz cinco anos de análise lascada. Isso é para falar do filme *Gordos e magros*. Todo esse introito [*risos*] é para dizer que não podia deixar de ser comédia, porque, quando você faz análise e começa com um analista morto, e depois uma doida... aí emenda com cinco anos de análise cinco vezes por semana. Pancada braba, mesmo. E fui ficando melhor. Hoje, já não gaguejo, quase. De vez em quando, baixa uma gagueira... Mas estou bem. Estou bem melhor. E aí... que aconteceu?

Aconteceu que, quando acabou a análise, eu comecei a pensar umas coisas que tinha falado na análise, sobre mãe, sobre pai, sobre como o mundo é neurótico e como as pessoas são loucas, enfim, como a origem das coisas ruins que acontecem no mundo está nessa má formação das pessoas, que sofrem horrores por causa de neuroses infantis mal resolvidas e coisas assim. E aí, comecei a escrever esse roteiro do *Gordos e magros*, porque várias coisas foram me acontecendo. Um amigo viu a mulher desse faquir sendo perseguido pela polícia e depois levando um tombo do cavalo, vestida de Lady Godiva.[75] Aí, fui aproveitando vários acontecimentos. Eu anotava assim, a esmo. Eu dizia: "Um dia isso vai juntar". Tenho essa coisa de um dia isso vai juntar. Aí apareceu o *Terra em transe*, do Glauber Rocha, um filme em que o povo não fala. Eu adorei aquela cena em que o cara bota a mão na boca do personagem do povo e diz que povo não fala. Aí, nós tínhamos o nosso empregado, lá da nossa firma, o Jarbas Cumé-que-pode. Esse era o apelido dele: "Jarbas Cumé-que-pode", porque para tudo que a gente dizia ele perguntava: "Como é que pode?! Ô, Mário? Ô, Paulo? Cadê a Elza? A Elza está lá com o fulano... Como é que pode? Ela levou uns papéis..." Jarbas Cumé-que-pode!

Aí, eu peguei o Jarbas Cumé-que-pode como faquir do meu filme. E fui complementando o filme, assim, cada pessoa entrou no seu papel. Aí chegou a hora de fazer. "Também não sei fazer roteiro de filme". Isso é complicadíssimo. Arnaldo

---

75 Godiva ou Godgifu (c. 990–1067), dama anglo-saxã, esposa de Leofrico, duque da Mércia, que, reza a lenda, teria cavalgado nua pelas ruas de Coventry, na Inglaterra, para se penitenciar pelos altos impostos que seu marido cobrava dos trabalhadores da cidade.

Jabor[76] vivia falando sozinho, na rua. Eu dizia assim: "O que é que você está falando sozinho na rua?" E o Jabor: "Não, é um filme que eu tenho para fazer... eu vou lá e bato à máquina. Eu vou falando, você vai batendo". Pronto. Foi assim que fizemos o roteiro. Durou de... sei lá... de dez da noite às duas horas da manhã e estava pronta a primeira versão de *Gordos e magros*. Aí, passaram-se dois anos... e eu escrevendo. Passou de média para longa-metragem. Aí, conversei com Joaquim Pedro. Aliás, com Teresa Queirós Guimarães e Anísio Medeiros.[77] Anísio disse assim: "Ô, Mário, eu detestei seu roteiro. Não quero fazer essa cenografia,[78] de jeito nenhum. É filme comunista, é não sei o quê..." E Teresa ria do lado de lá e disse: "Vai falar com Joaquim Pedro, ô Mário, está na hora de ele fazer a produção do seu filme. Diz que eu falei." E eu disse: "É. Vou fazer isso." Aí, liguei para o Joaquim e disse: "Ó, Teresa disse para eu dar um roteiro para você ler, que você talvez pudesse fazer a minha produção." Joaquim riu e disse: "Deixa eu ler aqui". Não acreditou muito não. Mas pegou, de noite, para ler e ele achou muito engraçado, e a Cristina Aché[79] também – que na época estava casada com ele, com quem teve os meninos, Maria e Antônio. E a Cristina foi grande defensora do meu roteiro. E aí eles diziam "E a grana?" Eu disse: "Bom, tenho dois amigos ricos. Vou conversar." Liguei para o Donald Stuart Junior, que estava construindo o metrô. Eu disse: "Olha, tenho um filme para fazer. Vou levar aí o roteiro." Eles leram o roteiro. "Por mim você não faz, mas minha mulher gostou muito, está disposta a dar cinquenta mil dólares." Deu cinquenta mil dólares, o outro deu 35 mil dólares; e nós fizemos o filme com 85 mil dólares.

Joaquim pegou, fez uma produção em que ninguém ganhava nada. E não queria também me pagar. Eu disse: "Eu não, eu tenho que ganhar. Não posso

---

76 Arnaldo Jabor, cineasta e cronista carioca, nascido em 1940. Diretor de *Opinião pública* (1967), *Pindorama* (1970), *Toda nudez será castigada* (1973), *O casamento* (1975), *Tudo bem* (1978), *Eu te amo* (1980), *Eu sei que vou te amar* (1986), *A suprema felicidade* (2010).

77 Anísio Araújo de Medeiros (1922–2003), arquiteto, cenógrafo, figurinista, professor da UFRJ, da Unirio e da Faculdade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro. Trabalhou com grupos como o Teatro Oficina, o Teatro Jovem, o Grupo Decisão e o Teatro Ipanema. Assinou a cenografia de *Capitu*, de Paulo César Saraceni; *Macunaíma* e *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade; o figurino de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto; de *Bye Bye Brasil*, de Cacá Diegues, entre outros trabalhos em cinema.

78 Foi Ferdy Carneiro quem assinou a direção de arte e fez a cenografia do filme. Os figurinos eram de Marília Carneiro e Sérgio Luz.

79 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.

dirigir um filme passando fome. Pode a Tônia Carrero não ganhar, porque ela é rica. Ela tem meios." "Ganha se for vendido para fora." A fórmula era genial: "Se o filme for uma obra-prima e for vendido para o exterior, você recebe" [*risos*]. E assim foi feito. Assim foi feito o *Gordos e magros* [*risos*].

O filme foi lançado[80] numa véspera de carnaval e retirado na quarta-feira de cinzas. Uma única cópia e oito mil reais para lançar, quando eles davam, em média, 280 mil reais para lançamento de filme. Assim, fui tratado como fotógrafo metido a fazer filme, dirigir. Lembro sempre da frase de um grande documentarista, que não é inglês, mas mora lá na Inglaterra, e o Joaquim adorava ele. Ele era um superdocumentarista e dizia assim: "Diretor de cinema, depois de morto, vira fotógrafo". Ele tinha tal horror aos fotógrafos de cinema que inventou essa frase. De maneira que a Embrafilme leu essa frase e trata o diretor de cinema como se fosse uma reencarnação maldita de um diretor de fotografia. Mas foi assim feito o filme.

FRANCISCO MARCELO CABRAL: Minha pergunta é para o Carlos. Essa questão surgiu a partir de uma entrevista sua com a Cristina César. Nessa entrevista, você comenta que, no *Armadilha para Lamartine*, o Diário do Espártaco seria, na verdade, uma armadilha para o Lamartine. E eu fiquei pensando, nas minhas leituras, se essa armadilha não seria, também, para o Espártaco. Se, no momento em que está escrevendo, não acaba preso naquela teia da escrita e não cai nessa armadilha também. É essa a questão.

CARLOS SÜSSEKIND: Uma dúvida, não é? Para mim aquilo é armadilha, porque fiquei preso realmente nesse diário. É uma coisa que vai e volta. Eu, atualmente, só o que estou fazendo é essa transcrição. E é muito estranho, realmente, você ter... Eu estou em 1943… Incrível, não é? Voltam os fatos todos de 1943, com os detalhes. Então, é uma armadilha danada para quem começou isso e quer sair disso. E, para ele, sem dúvida; ele ficou preso àquilo, ao diário... De vez em quando saía... Havia umas brigas com minha mãe. Minha mãe dizia que eu perdia um tempo danado. Todo mundo na família dizia isso, porque todo mundo tinha medo de estar comentando que ele entrava nos assuntos de todos, assim... casais, e tudo... E todo mundo sabia que tinha um *rabo preso* naquele diário. A campanha contra o diário era total na família. Mas ele ficou, realmente, com aquele... não sei se seria vício... Era uma coisa que ele realmente não conseguia dispensar. Não podia conceber o dia sem aquilo. De forma que, para ele, realmente foi uma armadilha. Quer dizer, eu estou falando do Espártaco, não estou falando do meu pai. Para o Espártaco, realmente, o diário tinha uma armadilha.

---

80 O filme foi exibido no Rio de Janeiro em 1978, em janeiro no Novo Pax e em fevereiro no Cinema I, no Cinema III e no Lido 2; e em São Paulo, em 1980, em abril no Cinesesc e no Festival de Filmes Nacionais; e em maio de 1982 no Clube Bixiga.

Quando alguém está em crise na família – no livro, ele não aconselhou, mas minha irmã teve uma crise, de estar querendo arranjar uma ocupação diferente, e ele vinha sempre com essa história: "Por que você não escreve um diário?" Eu lembro que isso eu achei gozadíssimo, porque um diário, mesmo quando não acontece nada com a gente, à nossa volta sempre acontece alguma coisa, então sempre você tem o que escrever no diário, quer dizer, com essa falta de limite, você já viu que aquilo fluía, assim... sem parar. Quer dizer, realmente foi uma armadilha, você tem razão. E passou para mim esse negócio... Continua isso, não é? Mas, nesse sentido que eu falei, é uma armadilha sim. É isso.

PAULO CÉSAR SARACENI: Eu quero dar os parabéns para vocês. Vocês ficaram aqui um tempo enorme. Estão cansados, eu também. Todo mundo, aqui, está cansado. Vocês sabem que estamos há horas aqui? E eu vim muito preocupado. Eu queria fazer uma pergunta para o Mário. Mas foi um trabalho que nós fizemos há 46 anos, e há uma amizade intensa, o tempo todo, então fica difícil fazer *uma* pergunta. Mas eu queria fazer uma pergunta sobre *Capitu*, e nós viemos fazer essa reunião, essa conversa, na Casa de Rui Barbosa, que foi onde filmamos *Capitu.* Então, tem mil perguntas, para saber, por exemplo, como foi feita aquela mistura de *zoom* e panorâmica, e o tempo todo com espelho... Uma dificuldade enorme! E Mário resolveu incrivelmente aquilo. Mas chego aqui e o problema é que devo confessar, Carlos, eu sou de 1933... [*risos*]. E depois, um meu xará, o outro Paulo, fez ironias com o Fluminense. Eu sou fluminense doente! E num momento em que o Fluminense está glorioso, ganhando tudo. Ontem, por exemplo, em homenagem ao Mário Carneiro, que era um grande goleiro, o goleiro[81] do Fluminense pegou tudo, uma glória! Ganhou o jogo. Então as perguntas foram embora... É uma maravilha falar com vocês, ouvir vocês. Vocês foram brilhantes. Mário, perfeito. Eu posso dizer que Mário melhorou muito! Eu peguei essa gagueira em Mário, que era terrível. Ele e Joaquim, uma vez, foram falar para uma TV, e, de repente, Joaquim falou, mas a câmera passou para o Mário, e o Mário começou a gaguejar de uma forma lamentável, e quando a câmera voltou para o Joaquim – porque não podia pegar aquele negócio da gagueira –, voltou para melhorar a imagem, Joaquim estava aos berros como um louco ali. Foi uma coisa lindíssima que eu lembro de como eu gostaria de ter visto ao vivo. Agora, vocês dois podiam conversar depois e fazer uma adaptação do seu romance, Carlos, e fazer um filme, Mário, porque essa dupla é ótima.

---

81 O Fluminense foi campeão carioca de 2005 depois de vencer o Volta Redonda, por 3 a 1, na final do campeonato. Mas a partida que marcou a carreira do goleiro Kleber Guerra Marques, titular da equipe naquela ocasião, foi a semifinal da Taça Rio, disputada contra o Vasco. Na ocasião, o camisa 1 deu a vitória ao Tricolor, por 8 a 7, nos pênaltis, ao defender a cobrança de Jean, depois do empate em 1 a 1 no tempo normal.

CARLOS ZILIO
CÁSSIO LOREDANO

São bem distintas as trajetórias do artista plástico, ensaísta e professor Carlos Zilio, e de Cássio Loredano, cartunista e pesquisador da história da caricatura e da história do Rio de Janeiro. Trata-se, no entanto, de percursos iniciados na mesma cidade (Rio de Janeiro) e na mesma época (em meados dos anos 1960), assim como intercalados por temporadas relativamente longas de exílio voluntário na Europa (Zilio, entre 1977 e 1981, na França; Loredano, entre 1977 e 1993, na Alemanha, na Itália, na França, na Suíça, e por seis anos na Espanha). E, mesmo em campos diversos – pintura (Zilio) e desenho (Loredano) –, os dois parecem igualmente movidos por metódica economia expressiva, não deixando de ser significativo que tenham se esbarrado aqui e ali, como em breve passagem pelo jornal *Beijo* e como no semanário *Opinião*, no qual havia, desde 1972, a excelente colaboração regular de Loredano, e onde foi publicado um artigo seminal – "Boom, pós-boom e dis-boom" –, escrito coletivamente por Zilio, Ronaldo Brito, José Resende e Waltercio Caldas. Nos dois casos, contribuição distinta, mas essencial, à imprensa de resistência no Brasil dos anos 1970.

Foi nesses pontos de contato, nas diferentes trajetórias e em trabalhos recentes dos dois artistas que procuramos focar ao realizarmos o depoimento conjunto no dia 28 de agosto de 2015 na Sala de Cursos da Fundação Casa de Rui Barbosa. Chamando a atenção, quanto a Cássio Loredano, para os caricaturistas fundamentais em sua formação (Luis Trimano, Menchi Sabat, Gerald Scarfe, Ralph Steadman, Saul Steinberg), para os estudos realizados por ele sobre o chargista espanhol Angel Menéndez, sobre os desenhos de Nássara, sobre J. Carlos. E principalmente para o seu trabalho como desenhista da cidade (cf. *Rio, papel e lápis*, de 2015), e como caricaturista em cujas figuras (sobretudo de escritores) opera com mínimas sínteses mimético-desconstrutoras. Como se pode observar de modo exemplar no livro *Loredano caricaturas* (1994) ou numa exposição como "Cássio Loredano – desenhos", realizada na Galeria Paulo Fernandes em 2012. Ou ainda em suas colaborações para *O Globo*, *O Estado de S. Paulo* e para a revista *Piauí*.

Quanto a Zilio, sublinhado seu engajamento com a pintura, discutiu-se o período em que manteve uma relação intensificada entre estética e política nos

anos 1960 e 1970, quando produziria obras como *Massificação (João)* [1966], *Lute* (1967), *Identidade ignorada* (1973) ou *Para um jovem de brilhante futuro* (1973) , e quando participaria, entre outras mostras, de "Opinião 66", de "Nova objetividade brasileira" (1967), na qual expôs os trabalhos *Coisificação*, *Visão total* e *Reina tranquilidade*, da 9ª Bienal de São Paulo e do IV Salão de Arte Moderna de Brasília. Depois de um período de militância política direta e engajamento na luta armada (1968-1969), e de dois anos de prisão (1970-1972), participaria ativamente, em meados dos anos 1970, da tentativa de rearticulação de uma intervenção crítica no campo das artes plásticas, e de discussão da dimensão política, ideológica e mercadológica do circuito de arte, de que seriam exemplares o projeto da revista *Malasartes* e a criação da Área Experimental do MAM-RJ. Desde 1978, como costuma demarcar, decidiria dedicar-se fundamentalmente à pintura. Contribuindo, nesse sentido, o seu estudo de Cézanne e o diálogo com obras como as de Barnett Newman e Jasper Johns. Assim como o estudo metódico do projeto moderno no Brasil, de que é exemplar o livro *A querela do Brasil*.

Realizaria, simultaneamente, desde os anos 1980, obras abstratas, gestuais, frequentemente apoiadas em paleta monocromática, mas com variações experimentais de material e textura.

Desde a década de 1980, iniciaria, igualmente, atividade docente regular, sendo responsável pelo projeto do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura na PUC-Rio, e, nos anos 1990, pela criação da área de Linguagens Visuais, voltada para a formação de artistas, no Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas-Artes da UFRJ. Projetos que procuramos tematizar também ao longo do encontro realizado pelo Centro de Pesquisa da Casa Rui.

Depoimentos

CARLOS ZILIO: Vou ser breve, porque realmente é bem mais confortável que passemos direto para as perguntas. Irei apenas situar amplamente algumas questões sobre o meu trabalho, que, ao longo das perguntas, vão poder ser mais aprofundadas.

Basicamente venho fazendo há cerca de quarenta anos um trabalho que tem como referência a pintura. Evidentemente participo de uma geração, de um momento histórico, que compreende que a pintura, depois de séculos, não é mais o chamado *paragone*,[1] o padrão das artes, e que agora ela possui uma

1 *Paragone* (comparação): termo italiano que designou, desde o Renascimento e do maneirismo, um tópico que se tornaria fundamental ao debate artístico – a comparação entre as artes e a indagação sobre especificidades e sobre qual delas seria a superior. Como observa Jacqueline Lichtenstein: "A partir do Renascimento, a maioria das pessoas que escrevem sobre pintura irá se dedicar a um

descontinuidade, um estranhamento com o mundo. A minha produção tem privilegiado a pintura (além disso, faço de maneira muito bissexta objetos que atuam provocando uma pequena tensão no interior do meu trabalho), mas pintar, para mim, implicou localizar no âmbito da produção pictórica questões produtivas capazes de revelar um pensamento sobre a própria pintura.

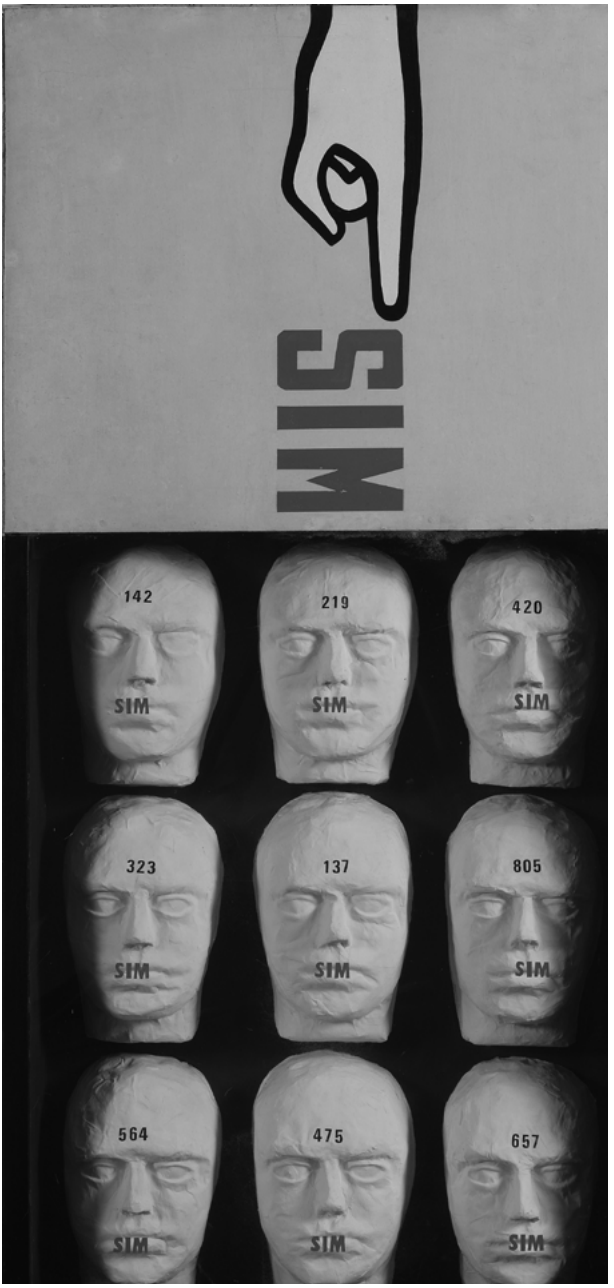
Ao longo desses quarenta anos, isso tem criado certa descontinuidade formal, diria até certa fragmentação formal, que atende bem a essa minha relação com a pintura como portadora, em si mesma, de questões, de problemas. Essas questões surgem da necessidade de estabelecer relações plásticas presentes com a vivência da produção do passado. São questões determinadas que eu localizo, procuro enfrentar, e, depois de certo momento, elas são, digamos, circunscritas. Esgotada essa relação, por meio de um conjunto de alguns anos de trabalho, passo a definir uma nova questão, um novo problema.

Acho que esse meu vínculo com a pintura se originou de um longo processo que, sendo esquemático, se desenvolveu em algumas fases. A primeira foi a minha relação como aluno de Iberê Camargo, que foi uma base fundamental. Em que sentido? Eu diria que o Iberê me passou algumas noções de um repertório da arte moderna (fui aluno dele entre os 17 e os 18 anos) muito vinculadas a uma noção didática do cubismo. Porém, o mais importante dos ensinamentos de Iberê, o mais definitivo e que me acompanha até hoje, foi realmente o compromisso existencial com a arte como algo essencial na relação do artista consigo mesmo e com o mundo.

Outro momento dessa trajetória, entre 1966 e 1976, caracteriza-se pela relação entre arte e política. Nessa época, o objetivo era tomar a arte como um meio capaz de provocar a não alienação social e política. As novas possibilidades de linguagem que surgiam implicavam o questionamento da autoria e consequentemente a impessoalidade da execução, reprodutibilidade da obra, interação da arte com o espectador, quebra da diferença entre alta e baixa cultura e vínculo entre arte e sociedade como um objetivo. Era uma proposta da geração que no Rio de Janeiro se demarca pelas exposições "Opinião 65", "Opinião 66" e "Nova objetividade brasileira", em 1967. A partir de 1976, meu trabalho passa por uma mudança.

---

exercício literário que, para além do artifício retórico típico do discurso de elogio, adquire muito rapidamente o estatuto de um gênero – a comparação entre as artes". Comparação ora mais geral, e voltada para uma diferenciação entre as artes ligadas ao sentido da visão ou ao da audição, ora mais restrita e focada (no âmbito das artes da visão) nas relações entre pintura e escultura em particular. [Cf. LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura,* v. 7: o paralelo das artes. São Paulo: 34, 2004].



Carlos Zilio. *Reina tranquilidade*, 1967. Tiragem de dois exemplares. Vinílica sobre madeira, acrílico, resina plástica e plástico, 135 x 65 x 15,5 cm. Coleções Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ e Roger Wright/Pinacoteca de São Paulo

Nesse ano, resolvi, por conta própria, morar em Paris. Diria que minha vida no Brasil estava muito tensionada pelo caráter persecutório da ditadura. Paris tinha sido sempre um objetivo histórico da arte brasileira, mas, para minha geração, Paris já não era mais a capital da arte. Já sabíamos que a produção, as galerias e os principais museus modernos do mundo estavam em Nova York. Mas vou para Paris por ter muitos amigos exilados vivendo lá, e até mesmo por certa afinidade com o campo teórico que vinha sendo produzido na França. Em Paris, reencontro artistas brasileiros[2] da minha geração, como o Barrio,[3] o Jorginho Guinle[4] e o Tunga,[5] passando a haver uma boa troca nessa convivência.

Eu vinha de uma relação com a arte, aqui no Brasil, que desconsiderava seus vínculos históricos. De certa maneira, havia um ufanismo (talvez esteja exagerando), mas alguma simpatia pelo fato de nós não termos passado, ou, pelo menos, de não termos um passado significativo no plano da produção artística. Isso era visto como um dado libertador que nos permitia ter mais disponibilidade para o contemporâneo e até maior radicalidade. Esse sentimento de vanguarda era tido como inerente à própria natureza da arte, aquela de se reformular e de produzir sempre o novo, num processo teleológico. Para mim,

---

2 Jorge Guinle Filho passou três anos em Paris, nessa época, entre 1974 e 1977. Barrio passaria a morar em Paris em 1975, quando o Centro Georges Pompidou adquiriu seus cadernos de registro e livros de artista, entre eles o *Livro de carne* (1977). Tunga, depois de se formar em arquitetura no Rio, no fim dos anos 1970, foi morar em Paris, onde se voltou para a filosofia e a psicanálise e encontrou o filósofo François Wahl e a artista Lygia Clark, dos quais se tornaria muito próximo.

3 Sobre Barrio, ver nota 51, p. 151.

4 Jorge Eduardo Guinle Filho (1947–1987), pintor, desenhista, ensaísta e gravador brasileiro nascido em Nova York. Atribuía a sua descoberta da pintura ao contato com a obra de Henri Matisse, citando em especial *Mulher lendo sobre fundo negro* (1939). Utilizava telas de grandes dimensões, com vastas áreas de cor, oscilando por vezes entre figuração e abstração, nas quais se evidenciam a gestualidade, o ritmo das pinceladas, trabalho em constante diálogo (mas com linguagem cromática própria) não apenas com Matisse, e com a *action painting* e o expressionismo abstrato, mas com a pintura moderna e contemporânea brasileira. Além do trabalho como artista, deixaria contribuição crítica significativa, como o texto "Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal – Geração 80, ou como matei aula de arte num shopping center", de julho de 1984, que é considerado uma espécie de manifesto dos pintores da Geração 80. Ele deixaria outras reflexões importantes, voltadas para a noção de imagem na nova pintura, para o trabalho de Tarsila do Amaral, Leonilson, Iberê Camargo, para a relação entre o expressionismo e o neoexpressionismo, além de entrevistas com Mira Schendel, Cildo Meireles, Carlos Zilio, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman e Antonio Dias para a revista *Interview*, realizadas entre 1980 e 1982. Leiam-se, sobre o trabalho de Jorge Guinle, entre outros estudos, o livro sobre ele de Roberto Conduru (Rio de Janeiro: Barléu, 2009), que compila os textos sobre o artista publicados até então, e o de Christina Bach, *Jorge Guinle* (São Paulo: Cosac Naify, 2001), com textos da autora e de Ronaldo Brito, além do catálogo da exposição "Belo caos", com curadoria de Ronaldo Brito e Vanda Klabin, no qual há textos de Nuno Ramos e Tiago Mesquita, e uma cronologia de Maria Lúcia Boardman Carneiro.

5 Sobre Tunga, ver nota 43, p. 208.

naquele momento, essa lógica da arte de vanguarda tinha como correspondente no campo político a ação de um partido político de vanguarda.

Do ponto de vista mais histórico da atuação política, eu tinha vivido a derrota da oposição armada à ditadura militar. A situação política não se limitava a minha experiência no Brasil, mas a episódios históricos com intensa repercussão mundial, principalmente a Guerra do Vietnã, talvez o ápice do processo de descolonização, a luta de uma pequena nação que encarou os Estados Unidos, a maior máquina de guerra da história. Quando me formei politicamente, era algo de grande repercussão, uma guerra heroica de resistência. Porém, na segunda metade da década de 1970, o Vietnã já estava liberado e a guerra agora se passava em escaramuças entre Vietnã, Camboja e China, ou seja, o conflito tinha se voltado para dentro do próprio campo socialista. Entrava em crise, assim, o objetivo maior de formação de um campo político solidário, unido por uma perspectiva socialista comum. Em síntese, nesse momento difícil, de impasse, ficou claro para mim o fim da concepção vanguardista.

A alternativa implicava redimensionar a relação com a história. Nesse momento, vivi uma inquietação teórica, tentando me situar entre diversas influências, mais particularmente as propostas pela Nova História e por Foucault,[6] cujos seminários no Collège de France frequentei. No campo mais específico da arte, foi fundamental ter conhecido Hubert Damisch,[7] que me fez perceber as transformações no âmbito da história da arte, a partir de uma visão da arte como um fenômeno trans-histórico, quer dizer, como um processo sincrônico, que toma a obra de arte como centro da análise, e diacrônico, que localiza essa obra dentro de parâmetros temporais amplos.

CÁSSIO LOREDANO: Para mim, foi tudo meio por acaso. Não é uma vocação inescapável como a de Picasso, a de Billie Holiday.[8] Está mais para

---

6 Michel Foucault (1926–1984), filósofo e historiador das ideias francês, um dos pensadores fundamentais da segunda metade do século XX, autor, entre outras obras, de *História da loucura na idade clássica* (1961), *O nascimento da clínica* (1963), *As palavras e as coisas* (1966), *Arqueologia do saber* (1969), *A ordem do discurso* (1970), *Isso não é um cachimbo* (1973), *Vigiar e punir* (1975).

7 Hubert Damisch (1928-2017), crítico, teórico e historiador da arte, estudioso também da cultura contemporânea e um dos fundadores do Centro de História e Teoria da Arte (CEHTA) da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Entre seus estudos mais importantes estão *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture* (1972), *Ruptures/cultures* (1976), *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture* (1984), *L'origine de la perspective* (1987), *Le jugement de Pâris* (1992), *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca* (1997), *La dénivelée: à l'épreuve de la photographie* (2001), *La peinture en écharpe: Delacroix, la photographie* (2001).

8 Eleanora Fagan Gough (1915–1959), conhecida como Billie Holiday ou Lady Day, cantora e compositora norte-americana de voz rouca singular e vida marcada por abusos, pela dependência do álcool e da

Leivinha,[9] quem se lembra? Um jogador do Palmeiras e da Seleção que não ligava para ser jogador. Em comum com outro jogador, Roberto Dinamite,[10] tenho ainda, além da cruz-maltinidade, o fato de ter começado muito ruim e depois ter aprendido.

A imprensa, sim, foi, desde o começo, um apelo muito forte. Fiz de tudo para ser admitido numa redação, me tornar repórter e redator de noticiário de rádio, coisa que fui de 1968 a 1972. Até Raimundo Rodrigues Pereira[11] aparecer na redação paulistana de *O Globo*, onde eu estava, e me convidar para ser caricaturista de um jornal, um semanário, *Opinião*, que Fernando Gasparian[12] ia abrir no Rio de Janeiro, cidade onde eu só tinha feito nascer e onde queria viver. Então vim para o Rio. Eu tinha 24 anos, idade meio tardia para começar. Tinha sido indicado pelo Elifas Andreato,[13] chefe de arte da Editora Abril

---

heroína, pela denúncia da violência e do racismo (como na canção "Strange fruit"), uma das maiores cantoras de jazz de todos os tempos.

9 João Leiva Campos Filho, o Leivinha, nasceu em 11 de setembro de 1949 em Novo Horizonte (SP), e, depois de praticar basquete e futebol de salão, iniciou sua trajetória nas categorias amadoras do Clube Atlético Linense e se revelou como jogador com apenas 17 anos, no Canindé, de onde saiu, em 1971, para jogar no Palmeiras, participando das conquistas dos campeonatos brasileiros de 1972 e 1973 e paulistas de 1972 e 1974. Depois do Palmeiras, Leivinha jogou pelo Atlético de Madri (de 1975 a 1978), onde sofreu uma contusão no joelho, voltando ao Brasil para jogar no São Paulo e encerrando a carreira em 1979.

10 Carlos Roberto de Oliveira, Roberto Dinamite, nascido em 1954, em Duque de Caxias (RJ), foi o maior artilheiro da história do Vasco, com 708 gols, maior artilheiro da história do Campeonato Brasileiro (190 gols) e do campeonato carioca (279 gols), e o jogador que mais vestiu a camisa do clube Vasco da Gama (1.110 partidas).

11 Raimundo Rodrigues Pereira, nascido em Pernambuco em 1940, e impedido de se formar no Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA) pelo golpe militar de 1964, seguiria a carreira de jornalista, iniciada no jornal estudantil *O Suplemento*. Além de integrar a equipe responsável pela criação da revista *Veja* e de trabalhar como repórter nas revistas *Realidade*, *Veja*, *Ciência Ilustrada*, *IstoÉ*, e no jornal *Folha da Tarde*, Raimundo Pereira é um dos maiores nomes da imprensa alternativa brasileira, não só à frente de dois dos principais representantes da imprensa alternativa durante o período da ditadura civil-militar (1964–1985) no Brasil – os jornais *Opinião* e *Movimento* –, mas também em projetos recentes, como os da revista *Retrato do Brasil* e da Editora Manifesto.

12 Fernando Gasparian (1930–2006), empresário da indústria têxtil, dono da América Fabril, editor e ex-deputado federal constituinte, responsável pela fundação nos anos 1970 do semanário *Opinião*, que editou entre 1971 e 1975, e da revista *Argumento*, veículos de resistência à ditadura militar. Criou, ainda, a Editora Paz e Terra e a livraria Argumento, no Rio de Janeiro.

13 Elifas Vicente Andreato, designer gráfico e ilustrador brasileiro, nascido em 1946, cuja trajetória profissional começou em 1967, na Editora Abril, onde trabalhou como ilustrador nas revistas *Cláudia*, *Quatro Rodas* e *Realidade*. Em 1969, colaboraria também com a revista *Veja*. Em 1970 seria o responsável pelo projeto gráfico da coleção História da MPB (da Editora Abril), trabalho que o levaria a criar, em seguida, capas de discos de vinil para artistas como Paulinho da Viola, Chico Buarque, Martinho da Vila, Clementina de Jesus, Adoniran Barbosa, Elis Regina, Tom Zé e Zeca Pagodinho, entre outros.

Cultural, a quem a gente ia com frequência submeter os rabiscos amadores que fazia. Ele ia ser chefe de arte também do novo jornal. Raimundo Rodrigues Pereira era o diretor.

O começo é uma vergonha. Está lá a coleção encadernada que não me deixa mentir. Plínio Salgado, capa do nº 0, Drummond no nº 1, péssimos, tudo péssimo. Meu mestre, a despeito dele próprio, era Luis Trimano,[14] desenhista argentino que morava em São Paulo desde 1968 e que também desenhava no *Opinião*. Bebi tudo naquela fonte, mas tanto que ele se irritou. A ponto de receber eu os parabéns por caricaturas brilhantes dele, mas, sobretudo, e gravíssimo, a ponto de ele receber parabéns (cegos!) por coisas horrorosas de minha lavra infeliz.

O que, sim, havia, é preciso dizer, era uma coisa que se tem ou não se tem: a faculdade de ler e interpretar uma fisionomia – e passá-la com pertinência para o papel. Iberê, por exemplo, que é grande, não tinha. De Portinari[15] você pode dizer o que quiser, mas é um ótimo retratista. Então, foi a combinação daquela faculdade e certo critério estético, herança materna, com a grande vergonha que eu sentia daqueles meus primeiros desenhos, da qualidade deles comparada à dos de Trimano. Vergonha: o maior professor de todos. A vergonha e o Trimano, meus professores. Foi isso. Tudo meio por acaso

---

Além do trabalho gráfico com capas de discos e CDs, se dedicaria, ainda, a capas e ilustrações de livros e à produção de cartazes e cenários para o teatro brasileiro.

14 Luis Trimano, caricaturista e ilustrador nascido em Buenos Aires em 1943. Estudou na Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano, na Mutualidad Estudiantes Egresados de Bellas Artes, nos ateliês de Alberto Bruzzone e de Juan Carlos Castagnino, nos cursos de ilustração e artes gráficas da Escuela Panamericana de Arte e de História da Arte. Trabalhou inicialmente como caricaturista para os periódicos *Análisis*, *Panorama* e *Siete Dias*. Em 1968, se mudaria para São Paulo, onde trabalhou para a *Folha de S. Paulo*, o *Jornal da Tarde*, para as revistas *Veja*, *Realidade*, *Visão* e *Argumento*, para os semanários *Opinião* e *Movimento*. Passando a residir no Rio de Janeiro em 1974, trabalharia para o *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *O Pasquim*, *Última Hora*, *Tribuna da Imprensa*, além de ilustrar cartazes, capas de discos e de livros.

15 Cândido Portinari (1903–1962), pintor, gravador, ilustrador e professor, cuja formação artística foi realizada fundamentalmente na Escola Nacional de Belas-Artes, onde estudou com Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Amoedo, Baptista da Costa e Rodolfo Chambelland, e cuja obra, voltada para a criação de uma pintura caracteristicamente nacional, procurou sublinhar questões sociais brasileiras, temas da história do Brasil, assim como tipos característicos, jogos populares infantis, cenas de circo, figuras de retirantes, de trabalhadores, tendendo frequentemente ao escultórico e a um agigantamento das mãos e dos pés, reforçando sua ligação com a atividade manual e com a terra. Quanto à retratística, Portinari realizaria cerca de 680 retratos, valendo-se de técnicas, estilos e soluções formais bastante diversas, tendo por objeto tanto amigos e familiares quanto trabalhadores e lavradores, e artistas, políticos e escritores. Sobretudo nos anos 1930, ao voltar de prêmio de viagem, teria nos retratos relevante fonte de renda, por meio da qual, simultaneamente, exercitaria possibilidades plásticas diversas.



Opinião, 6-XI-1972 (Nº 1)

24

Drummond, o poeta público

Otto Maria Carpeaux

Nenhum outro poeta brasileiro provocou discussões tão apaixonadas. Porque deu uma nova dimensão à língua e porque nos impôs uma nova maneira de ver o mundo. Sua personalidade nos obriga a um permanente exame de consciência. Carlos Drummond de Andrade é o maior poeta do Brasil.

Aquelas discussões já produziram vários estudos de grande valor: de Hélcio Martins, de Luís Costa Lima, de Othon Moacyr Garcia e, sobretudo, as páginas definitivas da introdução de Antonio Houaiss para "Reunião", a edição de 10 livros de poesia de Carlos Drummond de Andrade.

Consciente de minhas limitações, sei que nada saberia eu acrescentar aos resultados dos estudos citados. Nem poderia fazê-lo, para continuar fiel à minha resolução, tomada em 1968, de considerar como "encerrado o ciclo de minhas atividades dedicadas à literatura, porque minha cabeça e meu coração estão em outra parte" ... – não é, hoje em dia, possível completar a citação nem é preciso; minha posição está definida. Mas o que vou dizer, então, para homenagear, em 31 de outubro de 1972, o grande poeta e grande homem que não precisa de homenagens, e o grande amigo?

Talvez não possa, nessa emergência, fazer outra coisa do que repetir ou parafrasear as linhas que publiquei em 1937, quando Carlos Drummond de Andrade nos deu seu primeiro volume de crônicas, "Fala, amendoeira".

No início, quando Carlos Drummond de Andrade começou a escrever crônicas, irritou-me um equívoco: manifestaram admiração pelo cronista os retrógrados que teimavam em não reconhecer o poeta. Mas é preciso ficar frio, quando os infiéis não querem reverenciar o santo da nossa igreja. Quem ainda considera a poesia como enfeite decorativo, não pode compreender o poeta cuja matéria é a vida presente. Quem aprecia nos versos a harmonia artificial dos ritmos e das rimas não admitirá que na vida a dissonância é a regra e o acorde a exceção. Quem bate palmas à poesia declamada no teatro ou no comício, ignora a mediocridade solitária que, fatalmente, afasta da sociedade o poeta autêntico. Adorno chegou a afirmar que a grande poesia é essencialmente a-social; mais, por um paradoxo profundo, juntamente os poetas solitários e "afastados", como Baudelaire, exprimem mais exatamente a situação da sociedade: "filhos como relógios que batem as horas da história". Drummond, que já teve a oportunidade de definir como "poeta público", também é poeta solitário assim. Seus versos são glosas vermelhas no livro preto deste Tempo. Suas crônicas, assim como suas poesias, representam esta Época, figura colossal que tem o rosto das classes dirigentes e o traseiro das grandes massas. A poesia e a prosa de Drummond são, pelo fundo, idênticas.

Modernista, Drummond foi. Modernista, Drummond é, também em sua última fase, de poesia cada vez mais purificada. Como herdeiro de um movimento já histórico, carrega herança nem totalmente pura. O modernismo de 1922 usou como arma eficiente contra seus adversários a piada. Em Drummond, a expressão lírica sublimou-se até tornar-se "esprit" amargo, cáustico. Ocorrem as palavras de Cervantes, em Penélas y Seguimunda: "El alma ha de estar el un pie en los lateos y el otro en los dientes: si es que habló con propriedad". Ninguém negará que Drummond sempre fala com propriedade; e que suas palavras, as vezes, mordem.

Essa atitude ma já foi confundida com humorismo. Mas seria um equívoco. O riso do humorista liberta. Drummond, porém, não procura libertações ilusórias: seu riso corrói, dissolve aquelas dissonancias que são a regra da vida. Mas a poesia não pode, como acreditam os idealistas impenitentes, abolir todas as contradições. Sempre fica um resto. Este resto é a prosa. O poeta Carlos Drummond de Andrade gstava destinado, "par un decret des puissances", a escrever crônicas.

Comentários aos versos, comentários à vida são essas crônicas. O comentarista Drummond é, em todo, homem melódico. Tem critérios certos, inflexíveis. Não seria possível extrair de suas linhas normas de uma filosofia da vida e até as de comportamento político. Mas a política de Drummond não é uma plataforma partidária. Para definir-la talvez nada sirva melhor que um arqui-velho provérbio chinês: "Num Estado bem governado, a pobreza e as posições humildes são vergonhosas; num Estado mal governado, a riqueza e as altas posições são vergonhas".

Mas não vamos continuar pessimistas. Não esqueçeremos aquela metáfora: a poesia de Carlos Drummond de Andrade também é como um relógio que bate as horas da história, e nem todas as horas serão noturnas. "Há muitas auroras que ainda não se levantaram"

O empresário substitui o gênio

Jean-Claude Bernadet

Já houve, nos últimos vinte anos, muitos congressos e seminários do cinema brasileiro. Mas este foi o primeiro *Congresso da Indústria Cinematográfica*, e se ocorreu no último dia 2º no Rio. Substituindo os cineastas de roupas hippies por congressistas de terno e gravata, ele mostrou que a expressão "Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça" é coisa do passado. O vocabulário agora é outro – "mercados naturais do Brasil", "tempo ocioso do equipamento" e da mão de obra" – e as pessoas também são outras – em lugar dos cineastas "geniais", apareceu os empresários da indústria cinematográfica brasileira.

A finalidade oficial do Congresso foi informar seu promotor, o Instituto Nacional de Cinema, a respeito dos problemas que os diversos setores ligados à produção e à comercialização do filme brasileiro enfrentam. Curioso, entretanto, o modo adotado pelo INC para se informar: escolher as pessoas que deviam expor os problemas e sugerir soluções, convidá-lo a fazer de só ouvir quem quer ouvir e só receber informações de quem quer receber. Mais curioso ainda, se considerarmos que parte desses informantes pertence ao seu próprio Conselho Consultivo (e que, por conseguinte, sua função é informá-lo independentemente de qualquer congresso) e que os outros exercem cargos de direção em diversos órgãos de classe, estando em comunicação regular com o Instituto, também independentemente de qualquer congresso. Acrescente-se a isso, ainda, uma disciplina excessivamente rígida que dificultou enormemente o exercício da palavra por parte dos que não eram convidados oficiais.

Além disso, é de se supor que o problema do cinema brasileiro já seja do conhecimento do INC, pois há tempos é o mesmo: a ocupação do mercado interno pelo filme estrangeiro, bloqueando a comercialização do filme brasileiro. O INC já recebeu inúmeros informes dos órgãos de classe, de sumidrios (como os promovidos pelo Festival de Brasília), de comissões criadas por ele próprio sobre o assunto. Por esta razão, a finalidade do Congresso – informar ao INC – não ficou muito clara, pois não parecia de ôbvia necessidade. Por esta razão também, poucas idéias novas surgiram nas exposições e nos debates.

Mas, apesar de tudo, o congresso foi importante. Principalmente por ter revelado uma profunda transformação na mentalidade e no comportamento da classe cinematográfica, que deixa de ser *genial* para ser *empresarial*. Grandes ausenos recentes, como os filmes com Roberto Carlos, "A vítima virgem", "Independência ou morte", e a elevação da renda saída do filme brasileiro, começam a fazer da indústria cinematográfica, se não uma força, pelo menos um sistema econômico que já pode fazer ouvir sua voz, que se sente cada vez mais forte, vendo também a possibilidade de lucros na comercialização de seus produtos. Diante dessa força econômica nascente, a lei da exibição compulsória transforma-se num palitativo, quase numa esmola. Por mais dessa lei, todos os cinemas são obrigados a exibir filmes brasileiros durante 84 dias do ano. E uma reserva de mercado dedicada exclusivamente ao cinema brasileiro e dentro da qual o filme brasileiro só compete com filmes brasileiros. Mas agora os produtores querem competir diretamente com o produto estrangeiro, *desde que em igualdade de condições*. Isto é, querem limitar a importação e onerar o filme estrangeiro (taxação e obrigatoriedade obrigatória, feitura de cópias e material publicitário no Brasil), de tal modo que, ao ser exibido, o filme não custe uma produção brasileira média. A conquista do mercado interno poderia tornar a amortização da produção, e a exportação para os mercados "naturais" do Brasil (América Latina, África) reverteria em lucros. A lei da exibição compulsória não será eliminada já, mas estamos indubitavelmente, numa fase de transição.

Esta evolução vai levar a uma transformação nas relações entre os diversos setores que compõem a classe cinematográfica. Há ainda pouco tempo, os cineastas brasileiros se juntavam para defender o cinema brasileiro como uma coisa una; hoje começam a surgir diferenças e contradições. Contradições com os técnicos, por exemplo. A consolidação da produção fortalecerá o mercado de trabalho para as diversas profissões técnicas. Os produtores enfrentarão em breve problemas trabalhistas sindicais, tais como equipe mínima e outras. Essas contradições estão latentes, revelando-se em certos comentários feitos ao relatório dos técnicos. Alguns produtores falam "na nossa classe de técnicos" – porque no Brasil não existem produtores, mas são cineastas que por circunstâncias diversas chegaram a produtores –; outros citam "os soldados que vão na frente dos cavalos", e "um pouco de fadoso" com quem se congratulam. Isto significa que o técnico de boa vontade está em vias de se transformar num operário especializado.

Certos grupos surgem também entre diretores, embora não se tenham definido, pois eles ainda não existem como classe. São muito raros os diretores assalariados. Em geral, eles têm uma porcentagem na produção, quando não são os próprios produtores ou co-produtores. Trata-se, antes, de uma classe de pequenos produtores, com duas tendências básicas: os que aspiram a grandes produtores e os que consideram seu trabalho mais como uma tarefa cultural do que como um negócio. Estas tendências os levam a apoiar os grandes produtores e ao mesmo tempo, diferenciar-se deles, o que neutralizou, no plenário, contradições que eram mais sensíveis nos corredores. A perspectiva parece ser a seguinte: o produtor não pode prescindir do diretor para a elaboração do seu produto – lucrativo ou não. E daí, uma série de reivindicações: participação do diretor no prêmio de qualidade que atualmente o INC outorga aos produtores, por exemplo. Por outro lado, não há cinematografia que possa viver sem uma renovação das suas idéias, o que torna necessária uma faixa de produção destinada aos gêneros que atualmente fazem sucesso (comédia erótica, filme histórico) e que sirva de laboratório para a grande produção. Conseqüentemente, os diretores querem obter financiamentos, oferecendo, como garantia, a sua criatividade, verificada em trabalhos anteriores e precisam para isso, de liberdade de expressão tanto por parte dos produtores como da censura.

Está encerrada a fase que se abriu por volta de 1930, com os cineastas pedindo proteção do governo para conseguir seus negócios e obtendo migalhas; encerrada a fase da luta cultural do tipo Cinema Novo. A única, hoje, é o cinema empresarial e, consequentemente, novas contradições, novas formas de luta cultural deverão se desenvolver.

GUIA DO RIO

CINEMA

Minnie e Moskowitz de John Cassavets. Cinema 1 (Av. Prado Júnior, 281): 15h, 20h, 22h. Minnie vai ao cinema e lamenta jamais haver encontrado "um Charles Boyer em sua vida." Moskowitz descarrega suas frustrações tentando comportar-se como Humphrey Bogart. Aparentemente incompatíveis, os dois acabam juntos e felizes graças ao que Minnie chama de "conspiração do cinema."

Sexto filme de John Cassavets. O tema, como nos anteriores, ainda é a solidão e é explorado – como em *Faces* (ainda rodado no Brasil) e "Os Maridos" – segundo a técnica do cinema-verdade sem o amadorismo dos filmes de underground. Elenco impecável. Um dos melhores filmes da temporada.

Contos de Luz Vega (*Ugetsu Monogatari*), de Kenji Mizoguchi (1953). Um dos filmes mais extranhos, envolventes e belos já feitos sobre os temas da vida e da morte, do real e do imaginário. Com uma obra de mais de 8 títulos, praticamente inédita no Brasil, Mizoguchi (1896-1956) foi o maior cineasta japonês e um dos autores com mais personalidade de todo o cinema. Leão de Prata no Festival de Veneza de 1953. Cinemateca do Museu de Arte Moderna (Quarta-feira: 8h e 18,30)

Tenshi em Xangai (*The Shanghai Gesture*), de Josef Von Sternberg (1941). Uma "descida ao inferno" num cassino de Xangai. Na peça original, de John Colton, o cassino era um bordel onde, segundo velho costume chinês, os pecadores saldavam suas dívidas às vésperas do Ano Novo. Uma antologia do cinema misterioso e insinuante de Sternberg. Com Gene Tierney, Walter Huston, Victor Mature e Ona Muson. Cinemateca do MAM (sexta-feira: 10h e 18h30). Do Mundo nada se Leva (*You Can't Take It with you*), de Frank Capra (1938) – Crítica à cupidez do *Big Business de Wall Street*. Com James Stewart, Jean Arthur, Lionel Barrymore. Cinemateca do MAM. (Sábado: 11h e 18h30)

Por Quem os sinos Dobram (*For Whom the Bells Toll*), de Sam Wood (1943). Baseado no livro de Ernest Hemingway sobre a Guerra Civil espanhola. Cinema 1 (Sábado: 11h e meia-noite).

Jorge Augusto

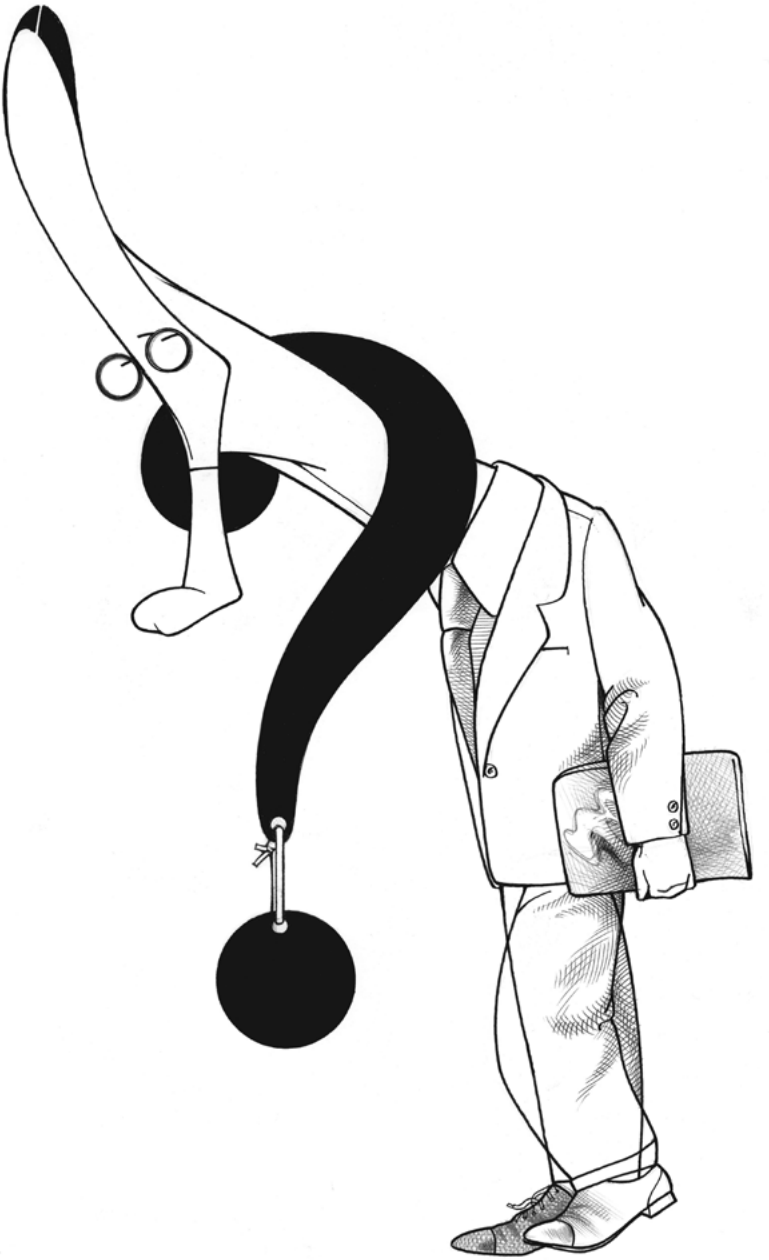
ARTES PLÁSTICAS

Retrospectiva Volpi no MAM. Até o dia 14 de novembro. Os 50 anos que separam alguns trabalhos. Que vão de paisagens até puras abstrações geométricas. Mostram o processo de depuração formal de Volpi e a coerência de sua evolução. (De terça a domingo, das 12 às 19 horas.) Aos domingos, a entrada é franca.

SHOW

TAMBA TRIO, no Teatro Tereza Raquel (Rua Siqueira Campos, 143). Com os mesmos componentes, o trio mais famoso do período da Bossa-Nova volta após dez anos de ausência. Instrumentos reformulados: Luiz Eça, agora no piano elétrico, Bebeto tocando baixo elétrico, saxofone e flauta e Hélcio Milito praticamente dexando a bateria para usar vários instrumentos de percussão. O Tamba vem se preparando há algum tempo para mostrar sua nova música, ao grande público tendo feito uma exclusão pelo interior do país, e mais recentemente uma apresentação no auditório da Pontifícia Universidade Católica.

Cássio Loredano. *Carlos Drummond de Andrade. Opinião*, 06/08/1972. n. 1. Foto: acervo do artista



Cássio Loredano. *Carlos Drummond de Andrade*, 2002. Foto: acervo do artista

E houve sorte também. Por exemplo, a de estar diariamente na mesma redação, a do *Opinião*, com o Ronaldo Brito,[16] que, além de tudo, me passou um livrinho de desenhos a nanquim de Matisse.[17] A sorte de a primeira redação do jornal, na Rua General Tasso Fragoso, ser vizinha da de *O Pasquim*,[18] na época na Rua Jardim Botânico, em frente ao Parque Lage. Então tive convivência com aquela maravilhosa geração chefiada pelo Millôr,[19] a convivência com o doce Jaguar,[20] que me passou um livro do Steinberg.[21] "Não conhece o Steinberg?" Espantou-se, certa vez, como quem mandasse: vai estudar. E fui. Depois fui descobrindo Sábat,[22] depois Scarfe[23] e Steadman.[24] Se você não é completamente burro, acaba aprendendo.

---

16 Ronaldo Brito (1949), crítico de arte, escritor e professor do curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil e do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura na PUC-Rio. Foi colaborador da seção de cultura do jornal *Opinião* e um dos editores da revista *Malasartes* e do jornal *A Parte do Fogo*. Autor, no campo da poesia, de *O mar e a pele* (1977), *Asmas* (1982), *Quarta do singular* (1989). No campo da história da arte e da crítica, publicou, entre outros estudos, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985), *Sérgio Camargo* (2000), *Experiência crítica* (2005).

17 Sobre Henri Matisse, ver nota 87, p. 272.

18 *O Pasquim* foi um semanário alternativo brasileiro, editado entre 26 de junho de 1969 e 11 de novembro de 1991, marcado, desde sua criação, pela oposição ao regime militar. Ao grupo inicial, composto pelo cartunista Jaguar e pelos jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral, se juntariam, entre outros, Ziraldo, Millôr Fernandes, Claudius, Fortuna, e colaboradores como Henfil, Paulo Francis, Ivan Lessa, Carlos Leonam, Sérgio Augusto, Ruy Castro, Fausto Wolff. De uma tiragem inicial de 28 mil exemplares, em seis meses a publicação chegaria aos 250 mil e cumpriria papel decisivo na resistência à ditadura civil-militar brasileira e no período de redemocratização do país.

19 Sobre Millôr Fernandes, ver nota 20, p. 25.

20 Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe, conhecido como Jaguar, cartunista carioca, nascido em 1932, com passagem significativa pelas revistas *Senhor*, *Civilização Brasileira*, *Revista da Semana*, *Pif-Paf*, pelos jornais *Última Hora*, *Tribuna da Imprensa*, *A Notícia*, *O Dia*, e um dos criadores do semanário *O Pasquim.*

21 Saul Steinberg (1914–1999), artista gráfico e cartunista norte-americano, romeno de nascimento, dos mais importantes da segunda metade do século XX, conhecido, sobretudo, por suas colaborações para a revista *New Yorker*, onde trabalhou por cerca de 60 anos e foi responsável por 642 ilustrações e 85 capas.

22 Menchi Sábat é o nome profissional de Hermenegildo Sábat, desenhista e caricaturista uruguaio naturalizado argentino, nascido em 1933. Trabalhou para diversos jornais, entre eles *La Opinión*, *Primera Plana*, *Atlântida*, e, desde 1973, desenha caricaturas para a página de política do diário *Clarín*.

23 Gerald Scarfe, caricaturista e ilustrador inglês nascido em 1936, trabalhou por muitos anos para o *The Sunday Times* e para a revista norte-americana *The New Yorker*. Scarfe é também conhecido pela capa do disco *The Wall*, da banda inglesa Pink Floyd, assim como pelo desenho animado *Hércules*, dos estúdios Disney.

24 Ralph Steadman é dos mais conhecidos ilustradores e caricaturistas britânicos, da mesma geração de Scarfe. Nascido em 1936, fez trabalhos para as mais diversas publicações, de grandes jornais como o britânico *Daily Telegraph* e o americano *The New York Times*, a revistas como *The New Yorker* e *Rolling Stone*, passando por publicações alternativas como a revista satírica *Punch* e o tabloide britânico *Private Eye*.

Daí, foi o fazer, aprender fazendo, fazer para pagar as contas, nunca pelo amor de desenhar, desenhar, desenhar. Mas, já que posto a fazer, procurar fazê-lo direito. É isso. E também não vamos negar: de vez em quando, no meio de uma grande maioria de mediocridades, a alegria de um desenho decente saído cá de casa. A turma me festeja porque para livro só vão os mais ou menos, 100, 200, a lixarada ficando recolhida. E, ao começar um próximo, o combustível indispensável, a possibilidade de, ao final, ter de novo a alegria. E o pagamento, as contas pagas, sair um instante do permanente vermelho.

(Não tem nada a ver, mas eu queria dizer, para lembrar a escala de fato: cá de baixo, a gente mal vê Santo Aleijadinho[25] lá no último céu.)

Debate

LUIZ CAMILLO OSORIO: Vou fazer uma pergunta que talvez possa se desdobrar em duas, porque aí o Cássio entra no jogo.

CÁSSIO LOREDANO: Abre o bico.

LUIZ CAMILLO OSORIO: Zilio, você fez essa divisão da sua trajetória em três momentos – um momento Iberê, o momento que move a relação mais forte entre arte e política, e depois a pintura. E quando você estava fazendo a descrição dos acontecimentos históricos, do período da guerra do Vietnã, e, depois, desse momento em 1976, você expôs como ele esteve marcado por certa explosão da divisão ideológica. Pois a luta teria deixado de ser a do Vietnã contra o grande império, mas se instalado dentro do campo da vanguarda política, e então as divisões e os enfrentamentos passaram a se dar ali, dentro desse próprio campo. O que me leva a perguntar a você se, então, é essa condição trans-histórica da pintura que assume um compromisso político, só que de outra natureza.

Acho que a sua maneira de lidar com a pintura – certa experiência de ateliê, certo diálogo com a tradição, certa temporalidade do olhar – constitui uma experiência pictórica que me parece política, justamente porque resiste a essa, digamos, aceleração comunicativa que se vem demandando muitas vezes da arte. Gostaria que você falasse um pouquinho sobre isso.

---

25 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, e 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 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.

CARLOS ZILIO: A guerra do Vietnã já vai longe, esquecida entre tantas outras ocorridas depois, mas para a minha geração representou uma encruzilhada para o destino da humanidade, uma esperança que foi pouco depois desfeita pelas lutas internas no campo socialista. O muro estava longe de cair, mas para mim começava a desmoronar. Arte de vanguarda e política de vanguarda eram, na minha visão, indissociáveis. Compreendi que o zero da pintura não era o fim da pintura, mas apenas um marco (em relação ao debate sobre o zero na pintura foi importante para mim o pensamento de Yve-Alain Bois,[26] bem como a obra de Robert Ryman[27]). Nesse momento, a pintura apresenta-se para mim como o terreno privilegiado para amplas articulações temporais, capaz, portanto, de propiciar outra relação com a experiência histórica.

LUIZ CAMILLO OSORIO: Agora a minha pergunta para o Cássio. Eu me lembro de quando você me pediu para mandar, de Londres, um livro do Gerald Scarfe, seu ídolo cartunista... Lembro que você me falou muito do quanto a Inglaterra, por ser a democracia mais...

CÁSSIO LOREDANO: ... a democracia mais antiga...

LUIZ CAMILLO OSORIO: ... seria esse celeiro de caricaturistas, com uma tradição no desenho.

CÁSSIO LOREDANO: Uma democracia mais antiga implica uma imprensa mais livre e uma caricatura mais radical.

LUIZ CAMILLO OSORIO: Estou perguntando isso porque a sua formação como caricaturista foi num momento de ditadura, mas nunca deixou de ser radical também. E você, depois, na Alemanha,[28] seguiu um trabalho diferente daquele da imprensa no Brasil. Será que essa mudança implicou outra relação profissional

---

26 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 Centro Georges Pompidou, em Paris, em 1996.

27 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").

28 Loredano moraria na Europa, em diversos países, entre meados dos anos 1970 e o começo dos anos 1990. Primeiro foi a Portugal, em 1975, depois voltou ao Brasil, para em seguida viajar à Alemanha, onde ficou por cinco anos, estudando na Faculdade de Comunicação Visual em Offenbach e publicando desenhos no jornal *Die Zeit*, em Hamburgo. Viveu também na Itália, na França, na Suíça e na Espanha, em Barcelona, por seis anos e meio. Voltaria definitivamente ao Brasil em 1992.

para você? Como é que você viu o seu trabalho quando saiu de uma situação politicamente fechada no Brasil para desembarcar na Alemanha dos anos 1970? E, depois, quando você volta para o Brasil, já num momento de abertura política, como é que você redescobriu o seu ofício como desenhista e caricaturista?

CÁSSIO LOREDANO: Fomos obrigados a aprender a desenhar, porque caricatura era um negócio meio primitivo antes da chegada do Luis Trimano, que veio da Argentina. A caricatura entre nós era meio primitiva. Antes da ditadura militar, o sujeito colocava um homem vesgo e uma mulher gorda, e a legenda dizia assim: UDN e PSD[29] se encontram... E, depois de 1964, a censura, claro, não deixava passarem essas coisas. Então, o caricaturista era obrigado a fazer desenhos, ele tinha que aprender a desenhar. E o desenho bom não podia ser muito explícito, não podia chamar o sujeito de nazista ou de ditador, ou coisa assim. Era insinuar e não podia explicitar. Na Alemanha, os desenhistas já tinham perdido essa inocência, eram mais maliciosos. Eles tinham perdido um pouco a inocência, mas não havia a riqueza plástica que um desenhista argentino como Luis Trimano trouxe para o Brasil. Trimano me ensinou a importância do desenho: "A primeira coisa que você tem que saber é desenhar, e o desenho tem que ser muito bom; depois é que os caras vão perguntar qual é a sua opinião política. A primeira coisa é que você tem que ser competente, então veja se você aprende a desenhar".

Essa minha relação com as fisionomias vem desde muito cedo. Fazer uma caricatura exige pescar a coisa que é mais expressiva numa fisionomia, e isso ou você faz de imediato ou não sabe fazer caricatura. Saber pescar o detalhe de expressão não implica, no entanto, um desenho bom. Você tem que se exercitar para aprender a desenhar. Ronaldo Brito é um dos meus mentores. O que ele fez? Ele me deu um livro do Henri Matisse: "Toma aí; vê se estuda...". Depois, fui estudando, aprendendo, para não passar vergonha. Fui limpando aquela poluição geral, que é, no início, o trabalho do jovem. Comecei bem tarde também, eu era repórter. Eu sou jornalista.[30] É claro que meu trabalho lida com categorias estéticas, mas, na verdade, essencialmente, é jornal, é a visão do jornalista na rua.

---

29 A União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Social Democrático (PSD) foram dois dos principais partidos políticos brasileiros, ao lado do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), entre as décadas de 1940 e 1960. A UDN, fundada em 1945, reunia as correntes que se tinham oposto ao Estado Novo. O Partido Social Democrático (PSD), criado no mesmo ano e hegemônico entre 1945 e 1965, tinha como base lideranças ligadas a Getúlio Vargas.

30 Loredano trabalhou como cronista, como revisor, no *Diário do Grande ABC*, como redator de um programa da Rádio Bandeirantes, em São Paulo, e, em 1970, entrou para a sucursal paulista do jornal *O Globo*, onde costumava fazer caricaturas dos colegas de redação. Quando, em 1972, a redação do jornal *Opinião*, no Rio, precisou de um caricaturista, Elifas Andreato, responsável pelo *layout* do jornal, o indicou, e foi aí que se iniciou sua trajetória profissional como caricaturista.

Hoje nem tem mais jornalista na rua, andam todos de carro, não sabem qual é o preço dos ônibus, não sabem as mazelas das linhas de ônibus. Hoje, o prefeito não anda de ônibus, os jornalistas não andam de ônibus, então não sabem quais são os problemas. Eu ando de ônibus. O que quero dizer é o seguinte: o que importa na caricatura é a visão do jornalista, ainda que o trabalho tenha categorias estéticas. É preciso pesar e medir visualmente a pertinência, o agradável, o desagradável, o transgressivo. Mas você me perguntou sobre o Scarfe... Eu estava aprendendo com esses caras: Scarfe, Steadman, Sábat, tudo com s...

RONALDO BRITO: Loredano, fala um pouco do *Opinião*, da nossa experiência no *Opinião*.

CÁSSIO LOREDANO: O *Opinião* era uma invenção do Fernando Gasparian, ele queria fazer um jornal.

RONALDO BRITO: Isso é o que a gente sabe. Fala de como essa experiência tomou lugar na nossa modernidade, de como ela, de certa maneira, formou a sua e a minha linguagem. Acho até, Zilio, que houve, no *Opinião*, um dado civilizatório num momento particularmente obscurantista no Brasil, uma tensão sobretudo latente, uma comunicabilidade entre esse momento, que você não chegou a explicitar: o ideal neorrealista na política e na arte, com esse viés político. A questão política do *Opinião* não era só enfrentar a ditadura, mas enfrentá-la, na medida do possível, com uma linguagem modernizante. Daí o moderno, o contemporâneo, que aconteceu a contrapelo da tradição populista, não menos obscurantista que a tradição do realismo-socialismo.

Talvez o início do seu desenho, Loredano, marcado pelo humano, sem dúvida, foi mais que se civilizando, foi se estetizando, foi se poetizando, com uma consciência crescente da linha. Não quero forçar relações, mas acho que, da mesma maneira, o Zilio foi sendo obrigado a desconfiar do imediatismo do impacto da arte sobre a consciência política.

CÁSSIO LOREDANO: Sim, você não podia ficar simplesmente xingando políticos, você precisava mostrar a situação política. No final, no traço do desenho há a busca da beleza. É a busca da beleza, do esteticamente belo. E por isso você vai limpando o traço, vai limpando a linha, vai reduzindo toda aquela poluição que havia antes. O *Opinião* era um jornal moderno e eu, particularmente, era muito ignorante. Aquilo foi uma escola fundamental para mim. Devo bastante ao jornal, ao aprendizado que o jornal me permitiu fazer. Aprendi muito. Quanto mais portas você abre, mais você sabe o que ignora. Mas vai tendo oportunidade para melhorar.

Aprimorar o desenho, limpar a poluição, concentrar na linha. Tudo isso não tem a ver com a política e sim com a leitura, com a observação de outros desenhistas, de como eles trabalham. E não só desenhistas e caricaturistas, mas

artistas, pintores, gravuristas... Passei a ler muito. Tive que me educar visualmente. Fui a muito museu. Você tem que ir a museu. Você tem que ver aquela pincelada do Rubens,[31] ou do Velázquez,[32] ou do Goya.[33] Aquilo fica na sua memória e aquelas imagens ficam conversando com você. Você não pensa se fulano é de direita ou de esquerda... Porque o olhar que eles têm sobre os seres humanos é um modo de contar quem eles são e o que pensam. Isso interessa muito mais do que saber quem é de esquerda ou de direita.

RONALDO BRITO: Eu acho que o *Opinião*, até certo ponto, formou a sua linguagem, não só a sua, a minha também.

CÁSSIO LOREDANO: Nós somos filhotes do *Opinião*.

RONALDO BRITO: É claro que aí entra a dimensão pessoal, inclusive isso que você fala sobre sua ignorância. Que eu saiba, Cássio, você é tudo menos ignorante.

CÁSSIO LOREDANO: Ainda sou muito ignorante.

RONALDO BRITO: Ao contrário, você desenvolveu, por exemplo, uma relação muito forte com a literatura.

CÁSSIO LOREDANO: Apenas porque, dentro da minha ignorância, sou curioso. Todo mundo é curioso, não é?

RONALDO BRITO: Respeita os mais velhos!

CÁSSIO LOREDANO: Você é dois anos mais novo do que eu!

RONALDO BRITO: Você foi se formando, havia o desejo do aculturamento. O que a gente falava muito na época era da descontinuidade do processo cultural da esquerda, descontinuidade significativa; havia muito pouco lastro na passagem de uma geração para outra, cada geração de certa maneira redescobria, e levava um tempo até redescobrir o próprio fermento positivo da cultura brasileira.

O Cássio foi se formando de maneira muito sólida com a literatura, com a língua alemã em particular; foi se formando culturalmente de uma forma espontânea. Não que a instrução substitua o talento, mas ajuda muito; já a ignorância desajuda. A leitura ajuda muito. Isso foi dando consistência ao trabalho do Cássio, porque não acho tão importante que seja um trabalho para jornal, o fundamental é que se

---

31 Peter Paul Rubens (1577–1640), artista flamenco.

32 Diego Velázquez (1599-1660), mestre da era de ouro da pintura espanhola, responsável, entre outras obras, pela *Vênus no espelho* (1647-1651), pelo *Retrato do papa Inocêncio X* (1650) e por *As meninas* (1656).

33 Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828), pintor e gravador espanhol, autor, entre outras obras, de pinturas como *O manicômio* (1799), *O dois de maio* (1814), *La maja desnuda* (1815), e das séries de gravuras *Os caprichos* (1796–1797), e *Os desastres da guerra* (1810–1814).

trata de um trabalho de arte. E que esse trabalho de arte encontre o seu lugar no jornal; não num jornal qualquer, mas num jornal alternativo à grande imprensa.

O traço do Cássio encontrou espaço nas páginas daquele jornal; de fato, prefiro o caos do jornal a qualquer moldura, embora goste também de seus desenhos fora dele. Tenho na minha casa alguns que você, gentilmente, me deu de presente. Mas a página não é moldura, a linguagem é outra e, nesse sentido, acho que o trabalho do Cássio Loredano é parte intrínseca dessa massa quântica caótica do jornal *Opinião*. Ali há um momento de arte.

CÁSSIO LOREDANO: Só um parêntese: quando você fala da descontinuidade de comunicação entre gerações no Brasil, concordo totalmente. Por exemplo, é inadmissível um sujeito entrar na carreira jornalística, como eu entrei, ignorando toda a história da caricatura brasileira, que não é pobre. Eu desconhecia completamente J. Carlos, Nássara, Guevara, Figueroa,[34] tudo que tinha havido na imprensa que é de boa qualidade, e, às vezes, excelente. Cada um tem que aprender sozinho, como eu fiz. Entrei no jornal ignorando a história da atividade que eu exercia. Isso é a cara do Brasil. Tenho a sensação de que no jornalismo brasileiro não havia transmissão de conhecimento, mas agora cada nova geração está procurando sanar isso, a molecada já entra na carreira sabendo, porque tem uma porção de livros.

CARLOS ZILIO: Tenho a impressão de que o *Opinião* tinha um impacto geral. Porque era uma imprensa alternativa, absolutamente alternativa, fruto de uma oposição democrática.

RONALDO BRITO: Como foi o suplemento do *Jornal do Brasil*.

CÁSSIO LOREDANO: E o do *Estadão*, que era brilhante.

RONALDO BRITO: Como foi a revista *Senhor* também. Acho que o jornal *Opinião* tinha um viés de modernização. O editor-chefe, Raimundo Pereira, tinha sido um jornalista da revista *Veja*, e essa revista semanal, na época, iniciava uma importante modernização da linguagem jornalística brasileira. O *Opinião* significava uma outra experiência, outra *intelligentsia*, outra ética de trabalho jornalístico. Um viés de modernização, num momento muito pesado e obscuro do país. Não vou me prolongar aqui, mas aquilo se mostrava crítico também dentro de grande parte da esquerda brasileira, que era perfeitamente obscurantista. Então, o *Opinião* atuava nessa área, era uma força, e vejo ali certa continuidade.

---

34 J. Carlos, pseudônimo de José Carlos de Brito Cunha (1884–1950), cartunista, ilustrador, caricaturista e artista gráfico carioca. Antônio Gabriel Nássara (1910–1996), compositor, caricaturista e desenhista carioca. Andrés Guevara (1904–1963), chargista, ilustrador, pintor e artista gráfico paraguaio, que viveu e trabalhou no Paraguai, no Brasil e na Argentina. Enrique Figueroa, chargista mexicano nascido em Guadalajara, que trabalhou no Brasil nos anos 1920.

Loredano, como vocês sabem, fez um trabalho precioso sobre o J. Carlos, assim como agora está fazendo sobre o Millôr Fernandes, porque se tornou um *scholar* da nossa caricatura. Então, por força do seu percurso pessoal, conseguiu transcender e muito o contexto modernizador do jornal. Mas isso tudo é resultado dessa retomada. O jornal era alternativo, sim, e a gente mais ainda: dentro da redação, estávamos na contracorrente, mas o que ocorria ali não deixava de ser também a sequência de um processo anterior à ditadura, que incluía a própria modernização do jornal.

O jornal me dava muita liberdade, como crítico, para fazer um tipo de crítica de arte que só o *Opinião* publicava. Enfim, o jornal era parte de um processo de modernização brasileira que a ditadura tinha interrompido bruscamente e ao qual, em alguma medida, a própria esquerda tradicional não havia aderido.

CÁSSIO LOREDANO: Eu era criticado pela esquerda, porque eles preferiam o realismo socialista, e a gente era radicalmente contra isso. A esquerda dizia que o povo não iria entender se não trabalhássemos dentro do realismo socialista. Por que o povo não iria entender? Então, pronto, tratava-se de nivelar por baixo. Não é assim. Era preciso subir o critério. Aquele paternalismo com os leitores era inaceitável... Os leitores não entendiam quase nada do que estava acontecendo, na opinião do pessoal de esquerda.

RONALDO BRITO: Não quero fazer ligações diretas, mas acho que, assim como você foi, pela palavra, se aculturando, foi tentando pensar outra experiência da história da arte. A sua linha foi se emancipando, tornando-se autônoma e se libertando da verossimilhança. Loredano mudou as nossas categorias de verossimilhança: o que era inverossímil passou a ser verossímil. Um padrão objetivo e absoluto de verossimilhança deixou de existir; a sua linha trabalha essa tensão entre o verossímil e o inverossímil.

CÁSSIO LOREDANO: Você se refere à semelhança fisionômica? Nássara chamava de semelhança e eu brigava com ele. Eu dizia: "Nássara, não é semelhança, é pertinência". As loucuras que você faz são ou não são pertinentes com aquela fisionomia. É um negócio tênue. É claro que tem que ser um bom desenho e, ao mesmo tempo, o camarada tem que ser reconhecível naquele trabalho.

RONALDO BRITO: Mas você lembra do retrato de Gertrude Stein?[35] Ela não era parecida com a pintura de Picasso.

CÁSSIO LOREDANO: O Picasso fez a Gertrude Stein, mas ninguém sabe bem qual era a verdadeira cara da Gertrude Stein. A que existe é a do Picasso e pronto.

RONALDO BRITO: Ela foi ficando parecida com a da pintura.

---

35 O *Retrato de Gertrude Stein*, de Picasso, foi realizado por ele ao longo do ano de 1906. A obra, um óleo sobre tela, com 99,6 x 81,3 cm, pertence ao acervo do Metropolitan Museum de Nova York.

CÁSSIO LOREDANO: Eu me lembro que o Jaguar fazia umas caricaturas horríveis do Carlos Lacerda,[36] e, com o tempo, o Lacerda foi ficando igualzinho ao desenho do Jaguar.

RONALDO BRITO: O sujeito vai ficando parecido com a caricatura, porque não existe padrão de verossimilhança. Mas eu temo que essa experiência da imprensa alternativa e do *Opinião* venha a ser fetichizada, e o Brasil também gosta de fetichizar.

CÁSSIO LOREDANO: É ridículo isso.

RONALDO BRITO: Não pode ser fetichizada, mas a experiência do *Opinião* foi liberatória para nós todos, especialmente para você.

CÁSSIO LOREDANO: Foi fecundador, foi muito bom.

RONALDO BRITO: Essa interrogação da linha vou deixar para depois, quando esquentar a conversa.

CÁSSIO LOREDANO: Mas nisso a gente já teve um grande mestre, o J. Carlos. Ele era um desenhista elegantíssimo!

CARLOS ZILIO: Pode ser, mas os modelos da imprensa corrente tendiam para o esquemático. E ele talvez nem fosse considerado mais enfático, do ponto de vista crítico. Supunha-se que a crítica tinha que ter alguma coisa já subentendida pelo espectador, que não fosse uma surpresa provocada pelo desenho em si.

Agora, no caso das artes plásticas, já acho um pouco diferente. Quer dizer, toda essa produção à qual me vinculo nos anos 1960 e nos anos 1970 já tem informações que vêm da arte *pop*, da arte conceitual, da pós-*minimal*, que, já na sua origem, contradizem a formulação nacional-popular da arte como instrumento de ação da política. O que propúnhamos era um outro viés da relação entre arte e política, entre arte e sociedade, que fugia do realismo discursivo com colorações nativistas.

CÁSSIO LOREDANO: Mas há uma coisa fundamental, e muito política, que é o ser humano. E há o fato de, do ponto de vista do ser humano, a política também mudar. Por exemplo: os horrores da Segunda Guerra Mundial. Você descobre

---

36 Carlos Lacerda (Carlos Frederico Werneck de Lacerda, 1914–1977), jornalista e político brasileiro, nascido na cidade do Rio de Janeiro. Exerceu cargos de vereador, deputado e governador do estado da Guanabara, atual estado do Rio de Janeiro. Foi dono do jornal *Tribuna da Imprensa* e da Editora Nova Fronteira. Ligado à UDN (União Democrática Nacional), foi um dos principais articuladores da queda de Vargas, de forte movimento anticomunista nos anos 1960 e foi um apoiador de primeira hora do golpe militar de 1964, vinculando-se, porém, em 1966, à frente ampla de oposição da qual faziam parte os ex-presidentes Juscelino Kubitschek e Jango Goulart, cujas atividades seriam expressamente proibidas pelo governo militar via Portaria nº. 177 do Ministério da Justiça, datada de 5 de abril de 1968.

aquelas fotos horríveis dos campos de concentração e, no final, fica a pergunta: quem fez aquilo? Foram pessoas como nós. Nós temos a sorte de não ter nascido naquela hora e naquele lugar. Teríamos, provavelmente, ligado o gás, como os nazistas ligaram. Aquilo embebeu o século XX todo, botou no bolso o século XX. Caramba, o que era aquilo? Houve uma desumanização do ser humano. Ali, o inimigo não era mais o outro. E quem cometeu aquela violência, quem foi responsável por aquele horror? Foram os alemães? Não: foram sujeitos iguais a mim, iguais a nós! Essa é a diferença, essa é a grande diferença: como fazer uma caricatura esquemática diante dos horrores da guerra? Não, não pode ser mais assim.

Então, tudo muda, porque muda o olhar. Quando você olha uma fisionomia, não procura o que é esquemático; você procura o que é humano. Vejam a fisionomia do Zilio, por exemplo. Seria fácil desenhar o nariz dele, exagerar um pouco e fazer uma caricatura. Mas isso não interessa mais. É melhor você observar o que é mais humano: o olhar do Zilio é muito mais expressivo, e é muito mais impressionante o olhar dele do que o nariz. Então, você vai no psicológico, no que é parecido com você, você vai no espelho. Era só um parêntese para aquilo que você estava dizendo, Zilio: que a caricatura tinha sido esquemática e deixou de ser. E a linha é um instrumento para isso. Você vai limpando o desenho, mas, para chegar a essa essência, que passa por uma psicologização da fisionomia, há um caminho inevitável, que é procurar você próprio na fisionomia do outro.

RONALDO BRITO: Loredano descobre um traço autônomo próximo à *art déco* que já não é naturalista; é diferente do J. Carlos, apesar de ele ter uma consciência do traço.

CÁSSIO LOREDANO: No começo, o traço do J. Carlos era imundo e depois ele foi limpando.

RONALDO BRITO: O seu traço deixa de ser naturalista; ganha autonomia, mas essa autonomia não tem nada de psicologizante.

CÁSSIO LOREDANO: Perdeu-se a inocência.

RONALDO BRITO: Não conheço outro caricaturista, além do Loredano, que tenha feito essa incorporação.

CÁSSIO LOREDANO: Para mim essa autonomia é consciente, para os outros anteriores a mim talvez não seja; mas a verdade é que tudo já está lá embebido no trabalho deles. Quer dizer, então, que indiretamente, intuitivamente, eles sabiam o que era preciso fazer. Trimano, por exemplo, é filho do Sábat; eu sou

filho do Trimano; e o Cavalcante[37] e o Lula[38] são meus filhos, e já tenho até neto. Para mim, o desenho é um trabalho consciente, mas não houve um momento em que eu disse para mim mesmo que precisava buscar a mim mesmo numa fisionomia alheia. Fui desenhando e fui descobrindo o que dava certo. Não sei se o trabalho dos outros é consciente. Só sei que a lição é essa, e o caminho é esse da autonomia do traço.

PAULO VENANCIO: Ontem, li uma história interessante sobre Michelangelo Antonioni.[39] É uma história que se passa na época do lançamento do filme *O eclipse*, nos EUA. Nessa época ele decidiu visitar o ateliê do Mark Rothko.[40] E a conversa começou quando Antonioni observou o seguinte: "Rothko, você pinta o nada e eu filmo o nada". Essa história me serve para introduzir a minha pergunta para o Zilio: você começou a pintar tardiamente e, surpreendentemente, num momento em que parece que o grande tema da pintura é justamente a morte da pintura. Mas essa história do Antonioni e do Rothko revela uma sintonia: a relevância da pintura para o cineasta. A morte da pintura era um assunto para a grande pintura, e hoje parece que o tema da morte da pintura não tem mais essa relevância...

CARLOS ZILIO: Aí são duas coisas. Rothko é uma dessas evidências do acúmulo de significado e de tradição repotencializada que a pintura possui. Rothko morreu há quarenta anos mais ou menos, período relativamente próximo. É um artista que me emociona muito, particularmente os Rothkos da fase do

37 Cavalcante (Paulo Cavalcante), caricaturista, artista gráfico, pintor, cuja trajetória se iniciou em *O Pasquim* em 1984, colaborando, em seguida, com diversas publicações, como *O Estado de S. Paulo*, as revistas *Mad*, *Gráfica*, *Ciência Hoje*, *Vizoo*, *Poetry Salzburg*, entre outras, além do trabalho, desde 1993, na editoria de arte de *O Globo*.

38 Luiz Fernando Palomanes Martinho, ilustrador e caricaturista carioca, nascido em 1963, cujo começo foi em *O Pasquim* em 1983, trabalhando, em seguida, em *O Globo*, no *Jornal do Brasil*, nas revistas *Gráfica*, *Vip*, *Ímã*, *Seleções*, *Playboy*, *Revista do Teatro* (da SBAT), *Ciência Hoje das Crianças*, *Ciência Hoje* e no jornal *Valor Econômico,* além do trabalho como capista para as editoras Zahar, Record e Rocco e da ilustração de diversos livros para crianças.

39 Michelangelo Antonioni (1912–2007), cineasta, roteirista e escritor italiano, cuja câmera, frequentemente a meia distância, e cujo cinema de poucos planos e diálogos e muitas sequências longas com paisagens e personagens vagando silenciosamente, intensificaria a exigência contemplativa, a dimensão elíptica, inconclusiva, da narrativa cinematográfica. Entre seus filmes, destaca-se a "trilogia sobre a modernidade e seu mal-estar" – constituída por *A aventura* (1960), *A noite* (1961) e *O eclipse* (1962) –, à qual se seguiriam *O deserto vermelho* (1964), que retomaria questões dos filmes anteriores, além de *O grito* (1957), *Blow up* (1966), *Zabriskie Point* (1970), *Profissão: repórter* (1975), entre outras obras.

40 Sobre Mark Rothko, ver nota 47, p. 149.

Seagram Building.[41] Talvez as pinturas da capela em Houston[42] estejam mais próximas da afirmação do Antonioni. Parecem-me como um limite da possibilidade da arte, porque, para mim, é o ponto mais próximo que a arte já chegou da morte, ou do nada. Rothko consegue em uma grande escala trabalhar o preto e tons escuros até o limite da ausência.

Quando optei pela pintura, ela era um suporte que havia saído do foco do sistema de arte. A minha decisão de encarar a pintura como desafio foi muito solitária, eu estava naquele momento sozinho em Paris. Os amigos haviam voltado para o Brasil. Então foi assim, num momento em que a pintura não existia, era um suporte ultrapassado. Foi uma decisão um pouco na contramão. Pouco depois, nos primeiros anos da década de 1980, a morte da pintura viria a ser tematizada como uma questão a ser tratada pela pintura e pela teoria da arte. Enfim, hoje em dia isso não é mais problema, a pintura está aí, lépida e fagueira, nos circuitos. Entre as grandes vedetes do mercado, parte são pintores, e entre os brasileiros certamente são pintores, então deixou de ser um problema. Mas naquele momento foi uma opção muito solitária a minha, não era uma evidência. Eu tinha só duas certezas, que foram muito importantes, e sempre cito isso: uma exposição chamada "Late Cézanne",[43] que vi em 1978 e foi avassaladora para mim... E, pouco depois, a primeira retrospectiva do Jasper Johns,[44] que era um artista contemporâneo. Isso foi para mim uma espécie de

---

41 Em 1958, Rothko recebeu a encomenda de produzir pinturas para o prédio da Seagram's Company, fabricante de bebidas alcoólicas, na Park Avenue, em Nova York. O prédio era um projeto de Mies van der Rohe e Philip Johnson. As pinturas ficariam no restaurante Four Seasons, no primeiro andar. Em três meses, Rothko completou quarenta telas, divididas em três séries. Em seguida viajou para a Itália, onde se preparou para novas pinturas. Na volta, porém, desistiu de expor as telas no restaurante Four Seasons e devolveu o dinheiro recebido. Guardou-as até 1968 e decidiu fazer três grandes murais para dar continuidade ao trabalho e compor o que chamou de série final. Hoje as três telas estão expostas em locais diferentes: uma no Kawamura Memorial Museum, na cidade de Sakura, no Japão, outra na National Gallery of Art, em Washington, e a terceira na Tate Gallery, em Londres.

42 Referência aos trabalhos de Rothko em exposição na University of Saint Thomas e na Menil Collection, ambas em Houston, Texas, EUA, em especial na Rothko Chapel, que recebeu 16 grandes telas do pintor, todas em tons escuros, divididas em três trípticos e quatro telas individuais. A Rothko Chapel, em Houston, foi aberta ao público pela primeira vez em 1971.

43 Referência à exposição "Cézanne: the late work", apresentada no MoMA – The Museum of Modern Art, Nova York (outubro a janeiro de 1977), no Museum of Fine Arts de Houston, Texas (de janeiro a março de 1978) e no Grand Palais, em Paris (entre abril e julho de 1978), com curadoria de William Rubin (diretor do Departamento de Pintura e Escultura do MoMA–NY), de John Rewald, professor de História da Arte da City University of New York, e de Theodore Reff, professor de História da Arte da Columbia University.

44 Trata-se, nesse caso, da retrospectiva da obra de Jasper Johns, com curadoria de David Whitney, que ocorreu de outubro de 1977 a janeiro de 1978 no Whitney Museum, em Nova York. E que seria apresentada, em seguida, em Colônia, Paris, Londres, Tóquio e São Francisco. A exposição reunia 201

caminho das Índias, pois o trabalho de Cézanne[45] reúne o aspecto de uma lucidez radical com o seu tempo, mas está imerso em vínculos com o passado. Como dizia o próprio Cézanne, seu desafio era *faire du poussin sur nature*.[46] Já o Johns retomava essa mesma manobra, tendo agora Cézanne como referência e, ao invés da natureza, a cultura. Fora isso, pairava a grande presença de Pollock,[47] Rothko e Newman.[48]

VANDA KLABIN: Zilio, além da sua enorme importância como artista plástico, você desenvolveu também uma atividade crítica, como professor. Tive a oportunidade de trabalhar com você por 16 anos na coordenação do curso de pós-graduação em história da arte e arquitetura no Brasil, na PUC-Rio. A sua atuação como professor, como editor e fundador de revistas importantes foi decisiva para a constituição de um novo território de ação para pensar a arte brasileira. A destacar, o seu livro *A querela do Brasil*,[49] que foi a sua tese de doutorado; além da revista *Malasartes*,[50] que teve um papel importantíssimo, apesar de terem sido publicados apenas três números; a sua atividade como professor na PUC, onde

---

trabalhos realizados entre 1955 e 1976, incluindo as primeiras pinturas, praticamente toda a escultura produzida por ele até então, além de uma seleção de desenhos e de 55 gravuras, e das pinturas em grande formato realizadas desde 1962. Em Paris, "Jasper Johns, a retrospective exhibition" foi apresentada no Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, entre 18 de abril e 4 de junho de 1978.

45 Paul Cézanne (1839–1906) pintor francês, considerado "marco original da modernidade", em cuja obra, segundo o crítico italiano Giulio Carlo Argan, "nada é invenção, tudo é pesquisa". Responsável por uma reelaboração crítica do impressionismo, ao qual contrapõe princípios de composição e de forma que estudava atentamente em obras clássicas e barrocas como as de Velázquez, Caravaggio, Poussin, e por um método geométrico particular, pautado pela afirmação do plano e da experiência do espaço pela consciência, de modo que nela se encontrem sujeito e objeto, e se afirme, como sublinha Argan, "a identidade entre pintura e consciência".

46 *Faire du poussin sur nature*: expressão atribuída a Cézanne, que teria afirmado, assim, o desejo de refazer a obra de Nicolas Poussin (1594–1665), só que inteiramente "a partir da natureza".

47 Sobre Jackson Pollock, ver nota 46, p. 149.

48 Sobre Barnett Newman, ver nota 67, p. 265

49 ZILIO, Carlos *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira* – a *obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922–1945* (Rio de Janeiro: Funarte, 1982). Em 1997, o livro seria reeditado pela Editora Relume-Dumará.

50 A revista *Malasartes*, voltada para o questionamento do circuito de arte no Brasil e editada por críticos e artistas – Carlos Vergara, Bernardo de Vilhena, Carlos Zilio, Cildo Meireles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Waltercio Caldas –, teria apenas três números publicados entre 1975–1976, e no entanto seria forte o seu impacto na discussão sobre arte no país nos anos 1970. Cf. os números 1 (set./out./nov. 1975) 2 (dez./jan./fev. 1976) e 3 (abr./maio/jun. 1976) da revista *Malasartes* (Rio de Janeiro: Imprinta)

você coordenou pesquisas extremamente significativas, como aquela sobre Goeldi[51] e Guignard,[52] entre outras, além de editar a revista *Gávea*.[53] A sua prática como professor teve uma eficácia enorme para o pensamento crítico e para o sistema de arte brasileiro. Você poderia falar a esse respeito?

CARLOS ZILIO: O que uniu as diversas iniciativas minhas mencionadas por você foi a intenção de, como artista e, ainda, durante o período em que fui professor, ter um projeto de intervenção político-cultural. *Malasartes*, revista editada em 1974 por um grupo de jovens, mirava o obscurantismo da ditadura e a alienação do nascente mercado de arte. Já o livro *A querela do Brasil* foi uma incursão teórica, minha tese de doutorado, em 1980, que propunha uma discussão crítica do modernismo brasileiro. Tendo ficado, durante minha estada em Paris, imerso no estudo da história da arte, o passo imediato foi estudar criticamente a produção brasileira em um momento que se pretendia inaugural.

Quando criei o curso de história da arte e arquitetura no Brasil, na PUC-Rio, no início da década de 1980 (uma das primeiras iniciativas no campo do ensino da história da arte e arquitetura no Brasil), procurei reunir professores que traziam uma concepção da história da arte como tendo uma proposição epistemológica específica diversa da tradição baseada no empirismo estilístico então vigente entre nós. As pesquisas e publicações como a revista *Gávea*, catálogos e livros editados reuniam a massa crítica produzida por alunos e professores, explicitando, nas suas análises, essa outra concepção teórica.

Depois da PUC, fui ser professor da Escola de Belas-Artes da UFRJ, instituição que, àquela altura, ainda mantinha um academicismo mais que tardio. Como alternativa a essa realidade e às suas imensas resistências institucionais, organizei uma nova área na pós-graduação, voltada para a formação do artista, com uma proposta comprometida com a contemporaneidade.

JULIA KOVENSKY: Mudando um pouco de assunto, tenho uma pergunta para o Cássio. Nós convivemos agora cotidianamente, no Instituto Moreira Salles, onde

---

51 Sobre Oswaldo Goeldi, ver nota 41, p. 300.

52 Alberto da Veiga Guignard (1896–1962), pintor, professor, desenhista, ilustrador, gravador. Sobre sua obra, comentaria Paulo Sergio Duarte por ocasião da mostra "Guignard e o arquipélago moderno no Brasil", realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 9 de julho e 11 de setembro de 2015: *O lirismo de Guignard é único em nossa modernidade. As paisagens e festas que muitas vezes fazem flutuar – numa atmosfera azul acinzentado, às vezes muito escuro – edificações, casas, igrejas, junto a balões, parecem expor uma fenomenologia do aparecimento, tal como os desenhos e monotipias de Mira Schendel, e as pinturas de Rothko. É como se a arte flagrasse o momento em que as coisas surgem, antes mesmo de encontrarem seu lugar definitivo em um terreno.*

53 Revista do curso de especialização em história da arte e da arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, da qual Carlos Zilio seria o editor responsável entre 1984 e 1996.

o Cássio é consultor da área de iconografia, em particular das coleções de Millôr Fernandes e J. Carlos. E acabamos de fazer um projeto juntos – a exposição e o livro *Rio, papel e lápis*.[54] Então, a minha pergunta é sobre essa produção, pensando um pouco no nosso ambiente de trabalho, porque vocês sabem que, na área da iconografia, estamos rodeados, ali, de obras que retratam o Rio de outra época, do século XIX. Muitas dessas obras são diferentes etapas de uma obra final, são um desenho que era feito *in loco* e que depois iria dar origem a uma litografia ou um esboço preparatório para uma futura pintura a óleo. E hoje se reconhece a importância dessas obras, porque cada uma delas é uma contribuição diferente para a construção da imagem que se tem hoje do Rio daquela época.

Em todos esses casos, o ponto de partida é o desenho. E, para fazer esse seu último trabalho, você se valeu de muitos recursos. Você conhecia muito bem os lugares que queria retratar, esteve lá e usou muitas fotografias de cada um dos lugares. Então eu pergunto o que é possível enxergar no seu desenho que não apareceria na fotografia do Rio e qual continua sendo a contribuição de um desenhista para o registro de uma cidade.

CÁSSIO LOREDANO: Sei lá. É interessante que a iconografia do Instituto Moreira Salles seja praticamente só do Rio, que é uma cidade muito fotogênica. Tem alguma coisa do resto do Brasil?

JULIA KOVENSKY: Tem também.

CÁSSIO LOREDANO: Mas muito pouco, não é?

JULIA KOVENSKY: Tem pouco.

CÁSSIO LOREDANO: Isso é incrível. O século XIX era fundamentalmente rico, o Rio era a capital do Império. Depois, entra o século XX, Millôr e J. Carlos, dois cariocas, retratam a cidade com uma infinidade de imagens, e agora chega o século XXI e não sei o que um desenhista pode dizer que outro profissional de imagens não possa dizer. Há hoje um pouco de fetiche no desenho feito à mão, porque tivemos muitas máquinas produzindo imagens. Aí aparece um sujeito que faz as coisas à mão, como se fosse uma costureira. É claro que há um pouco de fetiche nessa valorização do desenho. Mas o desenho hoje é uma leitura como qualquer outra. Um fotógrafo como o Aílton Silva[55] tem uma visão completamente diferente de outro fotógrafo. O desenhista também tem uma outra visão.

---

54 Cássio Loredano, *Rio, papel e lápis*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2015. O livro reúne retratos da cidade feitos pelo artista e segue um roteiro que começa na Capela de Nossa Senhora da Cabeça, nos arredores do Jardim Botânico, passa pelo centro histórico da cidade e termina na Ponte dos Jesuítas, na Zona Oeste.

55 Para realizar os retratos do Rio de Janeiro de *Rio, papel e lápis*, Loredano percorreu a cidade em companhia do fotógrafo Aílton Silva, que foi registrando os lugares que seriam trabalhados posteriormente pelo artista em grafite, aquarela, nanquim ou esferográfica.

Você disse que eu me vali de diversos recursos, mas me vali, sobretudo, de fotos. E esse é um cacoete inevitável para um sujeito que desenha para a imprensa no século XX e no XXI. Se, por exemplo, eu tenho que fazer a caricatura do papa e o papa não está aqui no Rio, a base do meu trabalho tem que ser a foto... Então, não sei mais desenhar na rua... Aliás, nunca soube, eu já comecei pela foto. E aí fica aquela coisa muito cômoda de pegar uma série de fotos e trabalhar sobre elas.

JULIA COVENSKY: E os *etceteras*?

CÁSSIO LOREDANO: Ah, os *etceteras*! O cara fotografou o prédio da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) em Manguinhos. Entra no táxi de volta e fala: "Cássio, eu tive pena de você, por causa da loucura que é aquela fachada". Mas não é assim: não é o prédio que tenho que reproduzir. É um desenho! Você faz uns tijolões, depois bota um *etcetera*, você não precisa desenhar tijolo por tijolo. Quem tem que fazer isso é o pedreiro, é o mestre de obras. Caramba! É um inferno fazer aquilo, colocar pedra sobre pedra. E, depois, a igreja do Méier é outra obra do mesmo arquiteto.

JULIA KOVENSKY: E a história da sede do Vasco?

CÁSSIO LOREDANO: A sede do Vasco! A sede do Fluminense eu fiz em duas ou três horas. Já a do Vasco eu fiz em cinco dias. A do Botafogo só em duas horas. Agora a do Flamengo... Bem, aquilo não tem sede... É só aquele muro aonde as pessoas vão fazer xixi... [*risos*].

RODRIGO FERRARI: Despeitado!

CÁSSIO LOREDANO: Despeitado?!

RODRIGO FERRARI: Como sou livreiro e editor, imagino que estou aqui pela minha relação com a Livraria Folha Seca.[56]

CÁSSIO LOREDANO: Você é presidente do clube a que eu pertenço, que é a Livraria Folha Seca.

RODRIGO FERRARI: Sei que estou aqui por conta da nossa relação de amizade fraterna. O Cássio é meu amigo já há muitos anos. Eu o conhecia antes como artista, mas de alguns anos para cá a nossa relação ficou muito forte. Talvez ele seja o meu melhor amigo, e eu sou um cara de muitos amigos, amigos de infância. E já conheço muito bem o Cássio e sei que ele sempre fala da sua ignorância. E acho mais engraçado pensar nisso, porque o Cássio tem uma grande erudição, e sua maior qualidade é essa falta de afetação, aliada à busca incansável de conhecimento. Sou testemunha disso. A grande característica dessa erudição é essa faceta do andarilho, da pessoa que cultiva as relações de

56 A Livraria Folha Seca fica no centro do Rio de Janeiro, na Rua do Ouvidor. É conhecida a qualidade do seu catálogo de livros sobre a cidade. Rodrigo Ferrari é o proprietário da livraria.

amor com a sua cidade, com as pessoas e também com as questões políticas que ele acompanha no dia a dia. A erudição apenas erudita, que a gente vê muito por aí, se ressente dessa vivência. Essa é a grande qualidade de seu trabalho, o modo como ele vê e passa as coisas.

E você, que sempre se destacou pelo traço, nesse trabalho que a Julia comentou, sobre os desenhos da cidade, que são sensacionais, você também se mostra um bom prosador, escrevendo os comentários sobre os desenhos e de vez em quando se mostrando despeitado com o meu Flamengo, por exemplo. Mas queria que você falasse um pouquinho dessa experiência de escrever, o que antes eu via você sempre se negando terminantemente a fazer.

CÁSSIO LOREDANO: Na verdade, eu retornei ao texto. Tinha sempre a pequena vaidade de conhecer a carpintaria interna da língua portuguesa, de saber como é que ela funciona por dentro. Eu era repórter, era redator, e isso era assim mesmo. Depois saí para o desenho e agora estou voltando devagarinho ao texto. Erudição é isso mesmo, é tentar extrair algo da rudeza, da grosseria, da rombudez espiritual. Erudir é isso, é tirar da rudeza, e eu estou tentando sair da grosseria mental.

RODRIGO FERRARI: Você pode falar um pouquinho também, já que estamos aqui, das coisas do seu clube, da sua ambiência na Rua do Ouvidor, por exemplo.

CÁSSIO LOREDANO: Aquilo é uma maravilha, um ponto de encontro, como sempre houve na Rua do Ouvidor a Garnier,[57] a José Olympio.[58] Era um polo de atração. Depois do expediente, as pessoas iam para lá conversar, trocar ideias. Essa livraria do Rodrigo faz esse papel atualmente, uma livraria linda, uma simpatia, na Rua do Ouvidor. Eu estou sentindo falta do Simas.[59]

---

57 A Garnier (antes B. L. Garnier, e Garnier Irmãos) foi uma livraria e editora em atividade no Rio de Janeiro entre os anos de 1844 e 1934. Em 1844, funcionava na Rua da Quitanda, 69, transferindo-se, depois, para a Rua do Ouvidor, 71, onde se tornaria, nas palavras de Machado de Assis, "um ponto de conversação e de encontro", reunindo, entre outros, Fernandes Pinheiro, Joaquim Manuel de Macedo, Joaquim Norberto, José de Alencar.

58 Criada em São Paulo, em 1934 a Livraria José Olympio Editora se transferiria para o Rio de Janeiro e ocuparia até 1955 uma loja no Edifício Portella, na Rua do Ouvidor, 110, quase em frente à antiga Livraria Garnier, onde se tornaria ponto de encontro diário para muitos escritores então residentes na Capital Federal, como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, entre outros.

59 Luiz Antonio Simas, escritor, historiador, jornalista e professor carioca, nascido em 1967, escreveu, em parceria com Cássio Loredano, o livro *O vidente míope*, sobre o desenhista J. Carlos e o *Rio de Janeiro da década de 1920*. É autor também de *Portela – tantas páginas belas* (2010), de *Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros* (2013), coletânea de artigos sobre cultura popular carioca, publicados originalmente no jornal *O Globo*; e coautor, ao lado de Alberto Mussa, de *Samba de enredo, história e arte* (2010), ao lado de Nei Lopes, do *Dicionário da história social do samba* (2015), e, ao lado

GUILHERME BUENO: Queria fazer uma pergunta para o Zilio. Não sei se ela tem caráter biográfico ou não, mas tem a especificidade de tratar de um momento da sua produção que eu diria que se desencadeia a partir do final dos anos 1970. Retomando a questão do seu trabalho de pintura, queria enfatizar alguns aspectos que resultam do enfrentamento dessa experiência. Você falou das retrospectivas de Cézanne, de Jasper Johns, e já mencionou, noutra ocasião, a exposição "Paris-Moscou", que reapresentou para o mundo a vanguarda russa. E houve, ainda, logo em seguida, a grande mostra "Paris-Berlim", que iria reapresentar a Bauhaus. Ou seja, pensando nessas exposições que falavam da morte desses movimentos de vanguarda, observo que você teve que enfrentar uma história da morte da arte. E também, na sua pesquisa acadêmica, você enfrentou a modernidade brasileira no livro *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira*, publicado pela primeira vez em 1982. Aí, ao mesmo tempo, teve que responder àquela assombração que é Portinari, e você se viu diante da tarefa de construir para si uma modernidade e pensar sobre Guignard e Goeldi. Diante dessa tarefa, talvez a escolha da pintura seja resultante dessa reflexão. Mas eu pergunto: como esse caleidoscópio dúbio tem sido enfrentado formalmente, objetivamente, no seu processo de trabalho? Eu queria pedir a você, então, que falasse um pouco desse momento em que algumas questões precisaram ser enfrentadas, e enfrentadas formalmente também.

CARLOS ZILIO: Nessa primeira estada[60] em Paris, de 1976 a 1980, uma das coisas que se colocaram para mim foi pensar o Brasil. Isso antigamente se fazia no Brasil, pensar o Brasil era uma característica da cultura brasileira. Hoje em dia, nesse mundo globalizado, isso passou um pouco de moda. Parece que deram um lugar para o Brasil e o Brasil ficou satisfeito com isso. Mas pensar o Brasil, nessa ocasião, era pensar o modernismo brasileiro, porque seus ecos se faziam ainda presentes. As análises existentes eram, geralmente, ou de uma narrativa factual ou com um viés teórico nacional e popular. Minha tentativa foi pensar criticamente o que poderia se compreender por identidade (que era a questão central para o modernismo brasileiro) em termos de teoria da arte.

---

de Fábio Fabato, de *Pra tudo começar na quinta-feira*. É colunista do jornal *O Dia*, com uma coluna semanal sobre a cultura das ruas cariocas.

60 Carlos Zilio morou na França entre 1976 e 1980, voluntariamente exilado, em seguida a um convite para mostrar seu trabalho na Bienal de Paris. Segundo ele mesmo declarou, em diversas entrevistas, o autoexílio resultou do desejo de ter a experiência de viver noutro país e também do fato de persistir, então, no Brasil, o forte controle repressivo, inclusive da produção cultural, por parte da ditadura civil-militar. O artista, enquanto estudante de psicologia da UFRJ e integrante da diretoria do Diretório Central dos Estudantes da universidade, participara da resistência ao golpe militar, engajando-se, em seguida, em organização política que se direcionou à luta armada, o que o levaria a ser preso em 1970, não deixando, porém, de produzir desenhos e projetos de objetos durante os dois anos em que permaneceu na prisão.

Em Paris,[61] como já disse, tomei duas decisões com relação à minha atividade como artista plástico. Uma foi a de priorizar a pintura, sobre a qual já falei aqui rapidamente. A outra foi uma visão um pouco autocrítica, quanto a não ter o menor jeito para ser um profissional de arte. Então, estrategicamente, decidi que, ao voltar para o Brasil, seria professor, e para isso tive que fazer uma tese. Foi um trabalho teórico, mas teve repercussão grande na minha produção plástica, pois na minha pintura, nesse momento, alguns referenciais e enfrentamentos se colocaram: certamente Tarsila do Amaral[62] e Volpi,[63] de certa maneira Guignard e, ainda, de modo oblíquo mas presente, Goeldi.

GLÓRIA FERREIRA: Zilio, você disse, em uma entrevista, algo assim: "Tem um aspecto conceitual que está voltando no meu trabalho, um aspecto que faz parte do meu processo anterior". Gostaria de saber sobre esse processo, sobre o seu trabalho, sobre como ele se dá. Ele avança, ele recua?

CARLOS ZILIO: A sua pergunta me ajuda a precisar algumas questões e a retomar melhor a indagação anterior do Guilherme. Acho que existe um fundo de referências na arte com as quais fui estabelecendo relações ao longo da minha trajetória. Isso se traduz quando alguma obra ou geralmente um conjunto de obras se manifestam como uma indagação pictórica para mim. Isso suscita uma produção que percorre algum tempo. O esgotamento de uma investigação é uma evidência espontânea. Não há um processo linear, não há um *a priori* a ser atingido. A própria indagação é que vai materializando um processo. Parece-me haver nessa relação uma atitude, como disse anteriormente, conceitual. Não por acaso o trabalho de Jasper Johns teve um grande efeito na

---

61 Em entrevista para a *Folha de S. Paulo,* em 13 de janeiro de 1997, Zilio descreveria da seguinte maneira, para Kátia Canton, o seu trabalho na França: *Ele se estruturou a partir de uma busca de reflexão teórica, sobre a história da arte. Em torno de 1979, duas questões me inquietavam: como fazer pintura, ligando um compromisso da tradição a um meio que ainda poderia render muito; o que significava ser um artista brasileiro, o que me fez levar em conta Tarsila do Amaral, Volpi, além dos construtivistas com quem eu convivi. Trabalhei, no mestrado e doutorado que fiz lá, as raízes da história brasileira, sobretudo no modernismo, fase em que a identidade brasileira se colocava. Pude ver isso de forma crítica, com um distanciamento da minha geração.*

62 Tarsila do Amaral (1886–1973), pintora modernista brasileira, que tem, entre suas obras, quadros como *A negra* (1923), *A caipirinha* (1923), *Abaporu* (1928), *O ovo*, *O sono*, *A lua*, *Operários* e *Segunda classe*.

63 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.

minha produção, na medida em que reúne um saber pictórico e uma indagação sobre a natureza da própria pintura. Acho que a questão conceitual é algo com que convivi naturalmente, uma vez que é contemporânea à minha geração. Temos que pensar que Duchamp[64] apareceu para o grande mundo em 1962, justamente quando eu dava os primeiros passos. Quando digo que minha relação com a pintura não pode ser historicamente aquela, digamos, da geração do Iberê, para citar alguém que estava próximo a mim, é porque ali havia uma continuidade entre a subjetividade e o mundo, permeada pela pintura, que entrou em crise. A pintura é uma linguagem que possui uma história (diria mesmo uma longa história e o texto de Bataille[65] sobre Lascaux, que li em 1977, foi importante para mim) e uma potencialidade de rearticulação em relação a novos questionamentos impostos pelo presente, mas que já não possui aquela franquia entre o sujeito e o mundo. O limite dessa potencialidade da pintura me parece ter sido atingida historicamente pelos três grandes americanos: Barnett Newman, Mark Rothko e Jackson Pollock.

O Newman sempre foi um artista que me intrigou. Eu vi seu trabalho e o próprio em pessoa na Bienal de São Paulo em 1965, na maior retrospectiva da sua obra feita fora dos Estados Unidos. Não foi uma exposição que teve qualquer sequência na arte brasileira, o que é espantoso. Até porque Newman seria uma referência para os artistas americanos da década de 1960, como Jasper Johns, Richard Serra,[66] a própria *land art*. Eu era muito jovem para compreender a potência daquela obra, o ineditismo daquela formulação, sua economia de meios, a intensidade da relação cromática com intervenções extremamente pontuais e agudas e o deslocamento espacial que o conjunto provoca. Até hoje é como uma presença constante na minha cabeça. Não como uma influência no sentido mais direto do termo, mas como um permanente provocador de padrão.

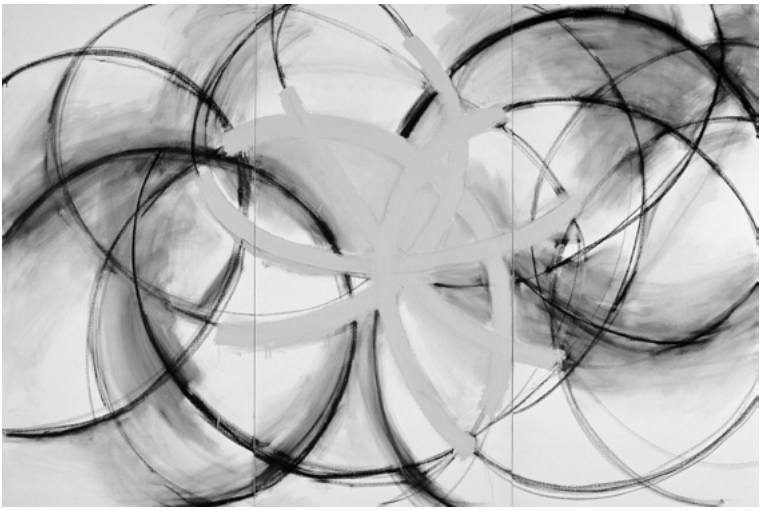
---

64 Sobre Marcel Duchamp, ver nota 75, p. 267.

65 Sobre Georges Bataille, ver nota 73, p. 267.

66 Richard Serra, artista norte-americano, dos mais importantes em atividade desde os anos 1960. Nascido em São Francisco, em 1938, estudou literatura na Univesrity of California, Berkeley, e na University of California, Santa Barbara, e, em seguida, pintura, com o artista Josef Albers, na Yale School of Arts and 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.

Lidar com esse universo de linguagens de maneira produtiva, buscando reelaborá-las e produzir um novo discurso visual, me parece altamente ambicioso e só possível de ser conseguido por meio de grande modéstia.



Carlos Zilio. *Sem título*, 2002. Óleo e bastão de óleo sobre tela, 180 x 270 cm. Coleção particular. Foto: Vicente de Mello/acervo do artista



Carlos Zilio. *Tamanduá e o tempo*, 2009. Tinta esmalte sobre tela, 188 x 275 cm. Coleção particular. Foto: Vicente de Mello/acervo do artista

RONALDO BRITO: Zilio, você começa com um trabalho que se poderia chamar de experimental brasileiro, muito vinculado à sua recente ação política, bastante radical na época. Nesse momento, seu trabalho já estava também se aproximando de Jasper Johns; ou seja, tinha um distanciamento com algo da *pop*. Em todo caso, longe do expressionismo e longe de seu mestre Iberê Camargo. Você começa assim próximo de Johns, que continua, a meu ver, importante para você. Depois de sua estada em Paris, você retorna ao Brasil muito empolgado com a pintura, que ficara meio fora do contexto de nosso experimentalismo. Você volta com uma pintura quase matissiana e, até, cézanniana. Você se educou seriamente em pintura e se assume, com prazer, como pintor. Coisa que exerce até hoje, embora produza objetos também. Essa passagem se dá meio na contramão, porque antes você estava mais perto de Duchamp, então uma referência fundamental entre nós, assim como depois viria a ser o Beuys. Seria bom se você pudesse explicitar como você vê essa virada no seu trabalho. Porque, no primeiro momento, você estava muito próximo de uma realidade local e depois ocorre um deslocamento para o mundo histórico da pintura. Embora, claro, essa pintura não fosse o mesmo tipo de pintura que faziam Iberê ou mesmo Eduardo Sued.[67] Era muito despojada, ainda assim era pintura, e demandava um encontro estético positivo. Seria bom que você nos falasse ainda algo sobre a sua relação com Barnett Newman, de quem você é um devoto confesso.

CARLOS ZILIO: A minha geração continuou, com muito sucesso, a desenvolver as premissas das décadas de 1960 e 1970, que tinham Duchamp, Beuys e outros como referência. Por volta de 1978, busquei outra possibilidade, ao compreender que a pintura articula amplos vínculos temporais. Nesse sentido, me interessou pensar pictoricamente questões que percorrem e relacionam esses vínculos. Quanto ao Newmann, como já disse anteriormente, não é uma influência direta, mas algo que sempre me surpreende e instiga.

---

67 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.

LUIZ CAMILLO OSÓRIO: Vou voltar agora para o Cássio, a partir de uma pergunta que a Julia fez, sobre o que o desenho mostra e o que a fotografia mostra, porque acho que você saiu pela tangente.

CÁSSIO LOREDANO: Eu não sei responder.

LUIZ CAMILLO OSÓRIO: Vamos tentar a partir de duas coisas: uma é sobre a linha e acho que o Ronaldo já tocou no assunto. Acho que a sua linha tem uma dimensão, vamos dizer, metafórica que a fotografia nunca vai ter. E acho, inclusive, que a linha do Picasso tem também essa dimensão. Gertrude Stein,[68] já mencionada aqui, falava que Matisse pintava um tomate como todo mundo o via, e pintava também o seu cheiro; já Picasso, diferentemente, pintava um tomate como nunca ninguém tinha visto, mas ainda assim era um tomate. E acho que o que você faz é um pouco isso: por essa relação com a linha, você faz ver algo que uma fotografia não vai fazer ver nunca. E que talvez esteja relacionado também à capacidade de redução da sua linha. Você consegue reduzir o desenho a algo muito básico, e aí o resto é o *etcetera*. Eu me lembro que estava andando na rua com você, há muitos anos, e você disse: "Vamos aqui no xerox!" Entramos na loja, você pediu o meu *blazer* e fez uma cópia xerox do meu *blazer*! E eu me espantei: "Para que você quer uma cópia xerox do meu *blazer*?" E você me respondeu: "Eu vou usar isso num desenho". Ou seja, você estava desenhando um *blazer* e usava a sua cópia xerox para isso... Então, há algo aí sobre o seu procedimento. Você dizia que num jornal o desenho desaparece. Não é bem assim. O seu desenho também lida com algo que não sei se o J. Carlos lidava, que é forçar uma diagramação.

CÁSSIO LOREDANO: J. Carlos era diagramador.

LUIZ CAMILLO OSÓRIO: Tudo bem. O que quero dizer é que o desenho de J. Carlos se incorporava à diagramação, ela não era tensionada. O seu desenho tem essa externalidade de tensionar uma diagramação; você precisa de espaço, se não o desenho não funciona. E, de certa maneira, ele não funciona porque a sua relação com a linha tem essa síntese e ao mesmo tempo tem uma capacidade metafórica. Para compreender isso, temos que pensar o que é a linha. Ela é, aliás, a ausência de cor e de luz. É o limite entre um corpo e o outro, o que, no olho, é obtido de determinada forma e no seu desenho se faz com a linha. É uma abstração absurda. Não existe linha no universo. Ela deve ser uma das abstrações mais radicais da humanidade. Quando alguém desenha uma mesa, traça algumas linhas e diz: "Isto aqui é a mesa". E desde criança a gente aprende que é assim que se faz um desenho. O que é a linha? É você fazer um traço e delimitar um espaço: o dentro é algo e o fora é nada. É uma linda abstração a linha.

---

68 Sobre Gertrude Stein, ver nota 86, p. 271.

Sempre escrevo que a linha deve ser da idade das constelações, existe desde que alguém olhou e viu uma figura no céu; é a brincadeira de apontar, coisa de criança. Mas isso já é uma segunda natureza no ser humano, já é uma sobrecapa muito natural na natureza interior de bicho. E a gente brinca com isso até hoje.

RONALDO BRITO: Nós já ensaiamos essa conversa da linha, porque o Sérgio Camargo,[69] grande escultor, gostava muito do trabalho do Cássio.

CÁSSIO LOREDANO: O Sérgio agarrou o meu braço e me disse: "Cássio, me explica a linha". Porque para ele tudo era tátil e estava embutido no espaço. Ele não entendia a linha.

RONALDO BRITO: Ninguém entende a linha, não é?

CÁSSIO LOREDANO: É, ninguém entende. Você faz, mas não entende.

RONALDO BRITO: Uma anedota. Matisse no leito de morte, e o Giacometti[70] fazendo um desenho para uma eventual máscara mortuária, porque Maeght[71] era *marchand* dos dois e encomendou ao Giacometti uma máscara mortuária do Matisse. E o Giacometti reclamando o tempo inteirinho, com o Matisse morrendo: "Você me desculpe, Henri, mas eu não sei desenhar, não sei desenhar". E o Matisse diz: "Ninguém sabe desenhar".

CÁSSIO LOREDANO: Ninguém sabe.

RONALDO BRITO: Ninguém sabe desenhar. Mas estava lembrando da conversa memorável porque realmente o Camargo pegou o Cássio pelo braço.

---

69 Sérgio Camargo (1930–1990), escultor carioca, aluno de Lucio Fontana, Gaston Bachelard, Pierre Francastel e Maurice Merleau-Ponty, um dos mais importantes escultores no Brasil do século XX, cujo trabalho tinha, entre seus aspectos mais característicos, um diálogo singular com o construtivismo, a predileção pelo mármore carrara branco e pelo mármore negro belga, a precisão do corte do material, os relevos e as formas cilíndricas marcados pelo uso do branco (em diálogo propositado com Constantin Brancusi) e a exploração do volume nas esculturas a partir de inteligentes jogos de luz e sombra.

70 Alberto Giacometti (1901–1966), escultor, pintor e artista gráfico suíço, um dos maiores artistas do século XX, definiu, certa vez, a sua prática do retrato da seguinte maneira: *Os rostos que eu pinto ou esculpo hoje, procuro fazê-los de modo a que não tenham qualquer relação com a visão fotográfica. Se tentamos ver de maneira não fotográfica, tudo se torna novo e desconhecido; portanto, para me dar conta do que vejo, devo pintar e esculpir. Não me interessa absolutamente a questão de realizar um belo quadro ou de terminá-lo. Vejo a pessoa que está na minha frente como uma coisa complexa, contraditória: por isso, para compreendê-la, devo copiá-la; assim poderei vê-la melhor, compreendê-la um pouco mais; e por isso continuo a copiá-la* (Entrevista de Giacometti a Antonio del Guercio para a revista italiana *Rinascita* em 1962).

71 Aimé Maeght (1906–1981), gravador, *marchand*, galerista, editor, criador da Fundação Maeght, dedicada à arte moderna e contemporânea do século XX.

CÁSSIO LOREDANO: Ele me agarrou pelo braço no restaurante Real Astória,[72] no Rio. Sérgio Camargo estava bebendo, coisa que ele não podia fazer.

RONALDO BRITO: O que é a linha? Porque, para ele, Sérgio, o problema se reduzia a isso, às ideias geométricas de Platão,[73] à própria ideia da linha. Mas também não podemos fugir disso, do fato de que não existe linha no mundo.

CÁSSIO LOREDANO: Na natureza não tem linha.

RONALDO BRITO: Desenhar será sempre se perguntar pelo que possa vir a ser a linha. Mas, dessa conversa com o Camargo, o que você tirou?

CÁSSIO LOREDANO: Eu tirei essa interrogação sobre o que é a linha e tento compreender até hoje. É um negócio que criança faz, quer dizer, que o ser humano faz como interrogação ou atividade inicial e continua até o fim. Aí vem o Carlos Leão,[74] vem o Picasso, vem o Matisse, vem o Rembrandt e continuam usando esse negócio da linha sem entender muito bem. A gente faz a linha e o olho fica mais ou menos satisfeito. E aquilo de tirar xerox do paletó? Era uma fuga da linha; queria fugir da linha para enganar o leitor. Então o leitor abre o jornal e pensa: "Isso é impressionante". Mas aí era para chamar o olhar para a linha, para a essência, que está em outro lugar e não no paletó.

LUIZ CAMILLO OSÓRIO: Você falou da fotografia assim meio "click, click", mas tem grandes fotógrafos retratistas, como Cartier Bresson,[75] não é?

---

72 Criado em 1959, o restaurante Real Astória, chamado por muitos de seus frequentadores de Rá, funcionou por mais de vinte anos no Baixo Leblon, no Rio de Janeiro.

73 Platão (428/427–348/347 a.C.), pensador do período clássico da Grécia Antiga, autor de diversos diálogos filosóficos e fundador da Academia em Atenas. Assistiu à derrota da cidade na guerra do Peloponeso (431–404 a.C.) e viveu sob duas tiranias. Acompanhou o julgamento, a condenação e a execução do seu mestre Sócrates (399 a.C.), à qual reagiria exilando-se em Mégara. É autor, entre outras obras, de *Fédon*, *Fedro*, *O banquete*, *Menexêno*, *Eutidemo*, *Crátilo*, *Apologia de Sócrates*, *Górgias*, *A República*, *Sofista*, *As leis*.

74 Carlos Azevedo Leão (1906–1983), arquiteto, pintor, aquarelista e desenhista carioca, trabalhou com os arquitetos Lúcio Costa e Gregori Warchavchik, e integrou a equipe responsável pelo projeto do prédio do Ministério da Educação e Saúde (MEC) entre 1937 e 1943, no Rio de Janeiro. Como desenhista, é conhecido, sobretudo, por suas figuras femininas nuas, pintadas a bico de pena e em aquarelas, que costumavam ilustrar as capas dos livros de Vinicius de Moraes, entre outros escritores.

75 Henri Cartier-Bresson (1908–2004), um dos maiores fotógrafos do século XX, também pintor e desenhista. Teve papel importante na história do fotojornalismo, na fotografia de rua, no retrato, e também na reflexão sobre o instante decisivo ou a composição, pois, para ele, a fotografia era o "reconhecimento de um ritmo de superfícies, linhas ou valores, a captura, no movimento, do equilíbrio expressivo e de uma espécie de pressentimento da vida".

CÁSSIO LOREDANO: E o primeiro, Nadar,[76] que também era caricaturista, que começou a fotografar para fazer caricatura.

LUIZ CAMILLO OSÓRIO: Você se interessa pelo trabalho de algum deles?

CÁSSIO LOREDANO: Só me interessam os retratistas, os que tratam de gente. E os velhos fotógrafos do Rio Antigo. Tenho mais interesse pelo retrato, pelo sujeito que me ajuda a ver o olhar do sujeito que está ali, a ver um tique, alguma coisa.

DANIELA CHINDLER: Eu sou ex-mulher do Cássio, e como normalmente não faço perguntas...

CÁSSIO LOREDANO: Mãe das minhas duas filhas.

DANIELA CHINDLER: A gente combinou de eu fazer uma pergunta para *limpar a barra* dele, mas o Ronaldo já fez a que queríamos, que era sobre a Segunda Guerra.

CÁSSIO LOREDANO: Eu não sei mais nada.

DANIELA CHINDLER: Ele me disse para não fazer pergunta pessoal, para não ficar *mico*. Mas, como ele também nunca me escuta, nunca escuta a Júlia...

CÁSSIO LOREDANO: Que é isso?

DANIELA CHINDLER: Só escuta a outra filha, que chuta a porta, por isso a gente resolveu fazer uma pergunta mais pessoal. O Cássio é um bom contador de histórias e a gente acabou sendo uma família de contadores de histórias. A minha pergunta tem um pouco a ver com a pergunta do Camillo.

Quando eu conheci o Cássio, a gente não queria nada um com o outro, e quatro dias depois a gente resolveu casar. A culpa disso foi um pouco o fato de eu não ter lido ainda *O Aleph,* do Borges. Sentamos num mercadinho e, como eu não bebo, o Cássio teve que contar uma história, a do Averróis.[77]

CÁSSIO LOREDANO: Do Borges.

DANIELA CHINDLER: Ele me contou a história de um cara que vem do mundo islâmico; ele conhece os contadores de histórias, mas não consegue entender o teatro grego, e o conto tem mais de um narrador falando, e a história é feita assim, com vários narradores. Graças a Deus, Júlia já conhece *O Aleph*, então

76 Nadar era o pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon (1820–1910), fotógrafo, caricaturista, escritor, jornalista e balonista francês.

77 Referência a um dos contos que está na coletânea *El Aleph* (de 1949), do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899–1986). O conto se chama *La busca de Averroes* e tematiza a dificuldade de Averróis, filósofo islâmico (1126–1198), em traduzir a *Poética* de Aristóteles, já que ele não conseguia entender o que era teatro, uma vez que na cultura árabe de seu tempo não havia teatro.

se algum cara quiser cantar a Júlia, vai ter que cantar com um escritor diferente e vai ter que ser um bom contador de histórias.

CÁSSIO LOREDANO: "A busca de Averróis" está em *O Aleph*?

DANIELA CHINDLER: Está. E aí eu acho que a grande coisa do Cássio no desenho, pelo menos para a gente também, é o fato de ele ser um grande leitor e um grande contador de histórias. Então quando ele ia desenhar a Clarice Lispector,[78] ele dizia às vezes pra mim: "Quando o sujeito diz que não pode desenhar o fulaninho porque não o conhece pessoalmente, isso é uma burrice; mas como ele vai desenhar se ele não sabe a história do cara?" Então para desenhar é preciso olhar e saber quem é o personagem.

CÁSSIO LOREDANO: Muitas vezes não precisa.

DANIELA CHINDLER: Precisa. E quando você desenha a Clarice, você sabe o que está desenhando. E aí acho que você podia contar um pouquinho da Clarice e de outros personagens... Conta a história da mão da Clarice quando ela estava fumando...

CÁSSIO LOREDANO: É, ela queimou a mão fumando, pegou fogo na roupa dela.

DANIELA CHINDLER: Mas não é só o nariz, não é só isso. Você se pergunta também quem é ela, o que ela pensou.

CÁSSIO LOREDANO: É, às vezes, você olha um desenho e diz assim: "Caramba, nada menos Sartre do que isso, nada menos Tolstói[79] do que isso". Eu não sei isso não, isso está dentro, vai saindo, é um filtro. Eu tinha um amigo psicanalista, o Marcão, que dizia que a gente é "cavalo de santo", a gente se instrumenta e a coisa sai. Somos um filtro e a coisa sai por aí, coisas que você está instrumentado para perceber e que passam por você e saem pela mão, ou pelo olhar, sei lá. É mais ou menos isso.

DANIELA CHINDLER: Foi por isso que pensei no que o Camillo perguntou, sobre a diferença entre o desenhista e o fotógrafo. Isso depende do fotógrafo, sempre depende. Mas depende do desenhista também. E quando o Cássio vai desenhar o Rio Antigo, ele vai como grande conhecedor do Rio Antigo que é.

---

78 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.

79 Lev Nikolaiévitch Tolstói (1828–1910), escritor russo, autor, entre outros textos, de *Os cossacos* (1863), *Guerra e paz* (1865–1869), *Anna Kariênina* (1875–1878), *Confissão* (1882), *A morte de Ivan Ilitch* (1886), *A sonata a Kreutzer* (1891).

CÁSSIO LOREDANO: O Rio que eu desenhei é o Rio atual, e não desenhei, por exemplo, o Maracanã, porque o Maracanã não tem mais [*risos*]. Não desenhei São Pedro dos Clérigos, porque a Presidente Vargas atropelou a São Pedro dos Clérigos.[80] Ali há coisas lindas, porque o mestre de obras português deixou coisas lindas para nós, essas igrejas todas do barroco colonial português. Não sei onde foi que eu li que só no Brasil existe o barroco de verdade, forte, sem enfeite, sem bobagem, e até sem Deus. E em Minas, na obra do Aleijadinho. Ali ele tem força, porque é a força do espírito de verdade, não é imitação, não é contrarreforma, não é reação à Reforma, é a coisa em si mesma. Um agnóstico como eu tem que ver que as igrejas são lindas, pronto. E estão aí, ainda bem. Acabou a grana, não puderam demolir mais nada. E aí?

PEDRO HERZOG: Alguém falou aqui sobre esse caráter trans-histórico da arte, o que fica e atravessa os tempos e pode ser revisitado sob outra ótica, outro contexto. E achei interessante esse termo trans-histórico.

CÁSSIO LOREDANO: No começo, fiquei pensando que o Zilio estava errando a palavra transitório.

PEDRO HERZOG: Mas ele repetiu. E aí fiquei me perguntando se vocês já fizeram coisas pensando no futuro, pensando em como elas seriam consumidas num outro momento, ou pensando somente no momento presente. E acho que está embutida nessa questão uma outra: como é que vocês veem a preservação do trabalho de vocês no futuro.

CÁSSIO LOREDANO: Não tem futuro. Temos que pagar a escola e o aluguel agora. Pode até durar um pouquinho mais. A obra de Shakespeare,[81] por exemplo, dura há quatrocentos anos, a de Dante[82] há setecentos. Mas vai tudo virar farinha um dia, não vai sobrar nada. E o que primeiro vai virar farinha, infelizmente,

---

80 A igreja de São Pedro dos Clérigos ou igreja do Príncipe dos Apóstolos, edificada de 1733 a 1738, ficava na esquina das Ruas de São Pedro e dos Ourives (atual Rua Miguel Couto), no Rio de Janeiro, e foi uma das mais importantes construções do acervo colonial brasileiro. Para a abertura da Avenida Presidente Vargas, apesar do esforço de Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e do próprio Sphan, à época, foi demolida em 1943.

81 Sobre William Shakespeare, ver nota 73, p. 64.

82 Dante Alighieri (1265–1321), 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".

é a pedra-sabão do Aleijadinho. Tudo vai se acabar. Você já imaginou, que pena, a obra do Velázquez se perder? Vai acontecer... A gente vive disso. E o que é a gente? É uma poeira... Se você olhar uma estrela de um milhão de anos-luz, o que somos nós? Nada. Tenho visto que a capacidade de armazenamento da memória é imensa. E aí uma vida vagabunda de noventa anos guarda coisinha pra caramba, e ela vive de Velázquez e de Machado de Assis. Mas se você considerar tudo isso, acho que não tem permanência. Tem a permanência das nossas vidas, que é uma poeira. Você é uma poeira, está quicando. Porque é muito pouco, cara, isso aqui. E a humanidade tem o quê? Quanto tempo, um milhão de anos? Muito menos, né?

FLORA SÜSSEKIND: Chegamos agora ao fim de tudo. Mais alguém quer fazer alguma pergunta?

CÁSSIO LOREDANO: Acabei com o samba, furei o pandeiro. Vamos tomar uma cerveja aí na rua.

[*aplausos*]

EDUARDO ESCOREL

PAULO
HENRIQUES BRITTO

O encontro entre o diretor, roteirista, montador, crítico de cinema e professor Eduardo Escorel e o poeta, contista, tradutor e professor Paulo Henriques Britto, que planejamos para a série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos na verdade não aconteceu sob a forma de um depoimento em dupla. Planejado com antecedência para acontecer em 15 de agosto de 2005, infelizmente, por motivo imperioso, Paulo Henriques Britto não pode comparecer nesse dia à Fundação Casa de Rui Barbosa e tivemos, então, um depoimento belíssimo de Escorel – passando por Primo Levi, Chris Marker, histórias de família e geração, e cenas dos documentários *Chico Antônio, o herói com caráter* e *Vocação do poder*. E por sua concepção do cinema documentário como expressão pessoal e como processo variável, que depende do tema, da relação que se tem com ele, e que encontra ao longo de sua realização a melhor forma para trabalhar o material que se tem em mãos. Assim como pela diferença, no campo do seu cinema de ficção, entre experiências como as de *Lição de amor*, *Ato de violência* e *O cavalinho azul*.

Uma semana depois, no dia 22 de agosto de 2005, teríamos o depoimento e o debate, também muito bons, com o escritor Paulo Henriques Britto, que se desdobrariam por suas várias áreas de atuação no campo da literatura, sobre a importância, em sua formação, dos poetas modernos brasileiros, assim como de Kaváfis, de autores de língua inglesa, dos livrinhos da geração mimeógrafo, sobre seus estudos de cinema, linguística, música, e sobre a relação entre criação e tradução, em seu trabalho.

Mantivemos na edição desses dois encontros, como se observará a seguir, a estrutura dividida, mas fizemos questão de publicá-los lado a lado e, se foram excelentes em sua realização autônoma, até hoje imaginamos como teria sido a conversa conjunta (coisa de que ainda não desistimos, aliás), lembrando, nesse sentido, que Escorel viera pronto para conversar com Paulo sobre os contos então recém-publicados no livro *Paraísos artificiais*, e que o gosto pelo cinema de Paulo, que é de conhecimento geral, inclusive seu projeto de juventude de fazer cinema, certamente trariam desdobramentos curiosos para os tópicos debatidos em 2005. Lembrando, ainda, que o filme *Vocação do poder*, de Eduardo Escorel, fora realizado no ano anterior e com certeza seria comentado também por Paulo.

Depoimento de Eduardo Escorel (em 15/08/2005)

EDUARDO ESCOREL: À medida que o dia desse encontro foi se aproximando, comecei a me perguntar, naquela hora em que a gente se pergunta essas coisas, na hora do lobo, o que me fizera aceitar o convite para dar este depoimento. É evidente que há um componente de vaidade nessa aceitação e me penitencio de saída por essa fraqueza. Por outro lado, me ocorreu, de repente, numa madrugada dessas, que poderia encarar minha vinda à Fundação Casa de Rui Barbosa como uma espécie de prestação de contas simbólica para um ex-diretor do Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa, Thiers Martins Moreira[1] e para a Rosita,[2] mulher dele. Thiers, talvez alguns não saibam, foi o primeiro diretor do Centro de Pesquisa da Casa Rui; foi também professor de literatura.

Thiers e Rosita foram muito amigos dos meus pais e a prova disso é uma missão que ele recebeu do meu pai, em 1964. Numa carta enviada de Roma, meu pai pedia que Thiers conversasse comigo para me convencer a não abandonar o curso de física, que eu tinha deixado para fazer cinema. Recebi um telefonema dele, pedindo que eu fosse a sua casa. Ele morava numa pequena rua no Jardim Botânico, uma espécie de viela, na Rua Eurico Cruz, próximo de onde eu moro hoje. Era uma casa muito simpática, muito acolhedora, aonde os amigos iam sempre. Thiers, apesar de ser de outra geração (meu pai era de 1917 e o Thiers, creio, de 1904), talvez fosse, no Rio de Janeiro, o maior amigo que meu pai tinha, assim como a Rosita era da minha mãe.

Fui então à casa deles para ser questionado e ouvir a recomendação de que não largasse a faculdade. Minha intenção de vir a ser diretor de cinema foi duramente questionada. Thiers era uma pessoa extremamente afetuosa e, ao mesmo tempo, podia ser muito severo. Pelo menos a lembrança que tenho dele é essa. Ele me perguntou se aquela seria uma opção profissional que me permitiria ganhar a vida, já que era essa a preocupação dos meus pais. Eu tinha 18 anos e aquela era uma questão bem prática.

Como já faz muito tempo, não lembro exatamente o que respondi a ele para justificar a minha escolha. Só sei que, num certo momento, Thiers se retirou

---

1 Thiers Martins Moreira (1904–1970) foi catedrático de literatura portuguesa e professor de direito administrativo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), além de professor de estudos brasileiros da Universidade de Lisboa. Dirigiu também o Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa e o Serviço Nacional de Teatro (SNT), ambos no Rio de Janeiro. Publicou *Camões e Fernão Lopes* (1944), *A arte maior na poesia dramática de Gil Vicente* (1945), *O menino e o palacete* (1954), *Os seres* (1963), *Quincas Borba e o pessimismo crônico* (1964), *Machado de Assis – Quincas Borba* (1967), *Rui Barbosa e as letras* (1967), *Varnhagen e a história da literatura portuguesa e brasileira* (1968) e *Visão em vários tempos* (1970).

2 Rosa Tavares Moreira.

da sala, me deixou sozinho (acho que a Rosita chegou e serviu um café, que ela fazia maravilhosamente bem) e, quando voltou, trazia alguns números da revista *Revue du Cinéma*,[3] antecessora da *Cahiers du Cinéma*, e um exemplar da famosa *Histoire du cinéma*,[4] de Bardèche[5] e Brasillach,[6] na edição de 1935. Essa foi a sua maneira, depois de nossa conversa, de abençoar minha decisão, embora, naturalmente, um pouco contrafeito por ter fracassado na tentativa de me convencer a estudar física.

Ao me lembrar desse episódio, meu desconforto com a aproximação da data de hoje foi se atenuando, passei a dormir um pouco melhor e achei então que minha vinda poderia ser justificada se tivesse esse caráter de tentar mostrar ao Thiers o que resultou daquela decisão de abandonar a física naquele momento e fazer cinema.

Agradeço, portanto, às organizadoras, Flora Süssekind e Tânia Dias, e a todos aqui presentes, a possibilidade de tentar saldar esse débito, do qual, na verdade, tinha me esquecido. Não sei se posso considerar um débito, mas de qualquer maneira... E ao mesmo tempo lamento muito que não tenha sido possível, hoje, conhecer pessoalmente o Paulo Henriques Britto. Eu estava com essa expectativa, porque, por absoluta coincidência, há poucos dias, numa aula, me referi ao seu livro *Paraísos artificiais*,[7] na tentativa de definir qual é a essência do cinema documentário. Não sei se vocês todos o leram, mas quem o fez deve se lembrar de um conto chamado "Um criminoso", em que há um personagem que observa uma cena – um casal namorando na rua entre dois carros – da

---

3 *La Revue du Cinéma* (1928–1949) foi uma revista mensal francesa dedicada ao cinema e criada em 1928 por Jean-Georges Auriol, originalmente com o nome *Du Cinéma*, e renomeada no ano seguinte. Contava, a princípio, entre seus colaboradores, com André Gide, Marcel Aymé, Robert Aron, Jacques Brunius. Em 1932, a publicação seria suspensa, reaparecendo apenas em 1946, agora com distribuição da Gallimard, e com a participação de André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze. Em 1949, no entanto, sua publicação seria encerrada definitivamente. E em abril de 1951, Bazin e Doniol criariam outro periódico – *Cahiers du Cinéma* – que, em meio a diversas mudanças editoriais, se mantém em circulação até hoje.

4 BARDÈCHE, Maurice; BRASILLACH, Robert. *Histoire du cinéma*. Paris: Denoël & Steele, 1935.

5 Maurice Bardèche (1907–1998), escritor e polemista francês vinculado ao pensamento de extrema direita e voltado, sobretudo, ao trabalho como biógrafo e historiador da literatura, tematizando, entre outros, Balzac, Stendhal, Louis-Ferdinand Céline, Léon Bloy, Proust, Flaubert.

6 Robert Brasillach (1909–1945), escritor, jornalista e crítico de cinema francês. Com simpatias fascistas e ativo antissemitismo, foi um colaboracionista com a ocupação nazista da França durante a Segunda Guerra Mundial, o que o levaria à morte por fuzilamento no dia 6 de fevereiro de 1945. No campo cinematográfico, foi o primeiro crítico, na França, a comentar, por exemplo, o trabalho de Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi e Heinosuke Gosho.

7 BRITTO, Paulo Henriques. *Paraísos artificiais*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

janela de seu apartamento em Copacabana. Ele fica observando a cena e, de vez em quando, vai à cozinha pegar uma dose de vodca. O conto se passa, em parte, nessa ação de observar a rua, ir à cozinha, voltar à janela e observar as mudanças que ocorrem lá fora. Quando, depois de ter observado o casal namorando, abraçados, e se beijando, o narrador volta e vê que eles já estão chegando às vias de fato – expressão de outro tempo, que não se usa mais, mas que é ótima –, de repente, ele percebe que o casal sumiu; é quando ele vê um rapaz atravessando a rua. Nesse momento, o personagem-narrador faz a seguinte observação: "Tudo acontece quando a gente não está olhando. Se houvesse alguém olhando o tempo todo para tudo que existe, nada mudaria".[8]

Essa me parece ser (o trecho foi citado na aula recente a que me referi) uma excelente maneira de descrever um dos grandes paradoxos do cinema documentário: o mais interessante, os acontecimentos que mais nos atraem, os que procuramos captar, acontecem, em geral, quando não estamos olhando. Quando apontamos e ligamos a câmera para as coisas, quando olhamos para elas, em geral, não vemos e não captamos o que existia de mais interessante.

Terminada essa espécie de justificativa e introdução, gostaria de mostrar os dez minutos iniciais do filme *La jetée*, de Chris Marker,[9] um filme de 1962, que tem a ver com a ideia de fazer uma viagem no tempo, e, no fundo, um depoimento como este tem essa conotação. O filme é uma história de ficção científica, na qual o personagem faz uma viagem no tempo para sua infância e para o seu futuro; tudo começa em Paris, um pouco depois da Terceira Guerra Mundial.

Vítimas de males diversos, alguns dos melhores da minha geração se foram antes de chegar aos sessenta anos. Outros, antes mesmo de chegar aos cinquenta. Quem, sendo então mais moço do que eles, deu seus primeiros passos no cinema levado pela mão deles – e hoje já passou da idade que tinham quando morreram – não pode deixar de lembrar do que Primo Levi[10] escreveu, em *É isto um homem?*,[11] sobre "os que se salvaram" do *Lager*,[12] a palavra alemã

---

8 Cf. BRITTO, Paulo Henriques. Um criminoso. In: *Paraísos artificiais*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. p. 26.

9 *La jetée*. Direção: Chris Marker. França: Argos Films, 1962, 28 min., PB, 35 mm.

10 Sobre Primo Levi, ver nota 33, p. 203.

11 LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. 1. ed. Torino: De Silva, 1947. LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. Escrito em 1947, este foi o primeiro livro de Levi, no qual relata o ano que passou no campo de prisioneiros. Em *A trégua*, contaria a jornada pós-libertação de Auschwitz.

12 *Lager*, *Todeslager*: campos de extermínio. Levi define os *Lager* como "fábricas de morte", cujo "objetivo principal era destruir os judeus".

para o campo de extermínio nazista. Os que se "salvaram", segundo Levi, "não eram os melhores, os predestinados ao bem, os portadores de uma mensagem [...] Sobrevivem de preferência os piores, os egoístas, os violentos, os insensíveis, os colaboradores da 'zona cinza', os espiões [...] Sobreviviam os piores, isto é, os mais adaptados; *os melhores morreram*" (grifo meu).

Além disso, os longevos costumam ser vítimas de certa autoindulgência, que os leva a supervalorizar o próprio passado, esse passado meio reconstruído por uma memória imprecisa, na qual eles não deveriam confiar tanto. Eu me pergunto se quem vence este patamar dos sessenta anos não deveria pensar ainda mais no presente e no futuro, e menos no passado, porque, afinal de contas, sendo mais ou menos otimista, quem tem mais de sessenta ainda pode ter uma expectativa de contar com mais um quarto da sua existência por viver.

Vou falar, então, desse futuro sobrevivente, desse menino que sobreviveu aos seus colegas de geração e que nasceu no ano final da Segunda Guerra Mundial, entre a chegada das tropas soviéticas ao campo de concentração de Auschwitz e a explosão da bomba atômica. Os pais desse futuro sobrevivente, um jovem casal na faixa dos vinte anos na época, viram nos cinejornais, ainda em 1945, as imagens filmadas dos sobreviventes do Holocausto, naquele mesmo ano em que Roberto Rossellini[13] filmou *Roma, cidade aberta*.[14] O recém-nascido naquele ano só viria a tomar conhecimento do extermínio quando, aos sete anos, uma vizinha da sua avó, em São Paulo, mostrou a tatuagem do número que tinha no braço. E, quando viu o filme do Rossellini, pela primeira vez, aos dezesseis anos, não imaginou que a tortura – um dos temas do filme – estivesse prestes a dobrar a esquina, trazida pelo regime militar, iniciado em 1964.

Os pais do menino tinham se conhecido, em novembro de 1939, numa festa que reuniu o grupo de direita, da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, com o grupo de esquerda, da Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da mesma universidade. Foi nesse encontro que a então jovem estudante de ciências sociais, chamada Sarah, e o estudante de direito, com 22 anos, chamado Lauro,[15] se conheceram. O namoro levou o pai de direita a se aproximar

13 Roberto Rossellini (1906–1977), um dos mais importantes cineastas do neorrealismo italiano, diretor, entre outros filmes, de *Roma, cidade aberta* (1945), *Paisà* (1946) e *Alemanha, ano zero* (1947).

14 *Roma, cidade aberta*. Direção: Roberto Rossellini. Itália: Excelsa Film, 1945. 103 min., PB/COR, 35 mm. O filme é considerado o marco inicial do neorrealismo italiano.

15 Lauro Escorel Rodrigues de Morais (1917–2002) cursou a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), formando-se em 1938. Foi inicialmente professor de literatura brasileira na Faculdade de Filosofia de São Bento e advogado auxiliar do Conselho Administrativo do Estado de São Paulo, ingressando por concurso na carreira diplomática em 1943, na qual teria trajetória notável, aposentando-se

do grupo de esquerda da Faculdade de Filosofia e a romper com um dos seus maiores amigos, integralista convicto, como ele tinha sido, que o recriminava por estar namorando a moça judia, com quem viria a se casar em 1942.

Ao casamento de um católico com uma judia não foi só o amigo integralista que se opôs. A família judia também manifestou suas reservas, às quais o pai de Sarah, Bernardo, nascido na Rússia, ainda no século XIX, teria respondido: "Fico muito satisfeito que minha filha case com um não judeu. Assim posso estar tranquilo que meus netos estarão livres dos *pogroms*[16] que eu testemunhei na Rússia".

Lauro era neto, por parte de mãe, de pernambucanos de Goiana, pequena cidade próxima à fronteira da Paraíba, e seu avô chamava-se Manuel Clementino de Oliveira Escorel, professor de direito criminal e autor de *Comentários do código penal*.[17] Nas suas aulas, segundo se conta, discutia com os alunos exemplos práticos de delinquência e ilícitos publicados no noticiário dos jornais, compilados nos arquivos de sua banca de advogado ou frutos da sua fantasia. Com eles, também debatia o enquadramento no código penal com relação aos artigos e às penas. Para o bisneto de Manuel Clementino, essa descrição lembra muito o processo de trabalho de um roteirista de cinema, buscando inspiração nesse mesmo tipo de fonte à qual o bisavô recorria para dar aula.

Sarah,[18] que era Lifschitz de solteira, estava no primeiro ano da faculdade quando foi criado o Clube de Cinema[19] de São Paulo e ela esteve nas primeiras

em 1987, quando exercia a função de diretor do Instituto Rio Branco. Foi também colaborador de diversos periódicos, entre eles, *O Estado de S. Paulo* e *A Manhã*, onde assinou uma coluna de crítica literária. Publicou, em livro, os estudos *Introdução ao pensamento político de Maquiavel* (1958) e *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto* (1972), referência obrigatória nos estudos cabralinos.

16 *Pogrom*, palavra ídiche incorporada pelo russo, é um ataque violento maciço a pessoas, com a destruição simultânea do seu ambiente (casas, negócios, centros religiosos). Historicamente, o termo tem sido usado para denominar atos em massa de violência, espontânea ou premeditada, contra judeus, protestantes, eslavos e minorias étnicas na Rússia.

17 ESCOREL, Manuel Clementino de Oliveira. *Código penal brasileiro contendo leis, decretos, decisões dos tribunais*. São Paulo: Tip. da Cia., 1893.

18 Sarah Lifschitz Escorel de Morais.

19 Com a convicção de que o contato aprofundado com os filmes era essencial para a obtenção de dados e percepções, bases para o conhecimento do cinema, Sales Gomes organizou o Clube de Cinema em 1940, sob a influência de Plínio Süssekind, criador do Chaplin Club do Rio de Janeiro. Os participantes dividiam as despesas, marcavam uma sessão e um local de encontro e alugavam um dos poucos filmes à disposição na época. O clube foi proibido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo. Depois, em 1946, seria aberto o segundo Clube de Cinema de São Paulo, cujo acervo constituiria a filmoteca do Museu de Arte Moderna (MAM), também dirigida por Sales Gomes. Esse

sessões que se realizaram na casa do Paulo Emílio Sales Gomes.[20] Isso em 1940, e ela lembra de ter visto *O gabinete do Dr. Caligari*[21] nessas sessões, além dos filmes de Fritz Lang,[22] vistos pela geração dela nessa ocasião.

Talvez tenha sido aí que o cinema entrou na família ou, melhor dizendo, que a família entrou no cinema visto como algo além de um entretenimento. Paulo Emílio, que foi um dos responsáveis pela aproximação daqueles dois grupos, o da Faculdade de Direito e o da Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, explicava que se interessou pela turma porque não aguentava mais conversar com os comunistas. E que pelos liberais nunca teve interesse.

Quase quarenta anos depois, Paulo Emílio veio a ter uma influência intelectual decisiva sobre o adolescente candidato a cineasta. Foi em 1960, aos 15 anos, quando ele leu o artigo "Uma situação colonial?".[23] Oito anos depois, Paulo Emílio veio a ser também padrinho de casamento, na cerimônia religiosa, do já então cineasta iniciante, filho da Faculdade de Direito com a Faculdade de Filosofia.

A carreira diplomática levou o jovem casal, Lauro e Sarah, para os Estados Unidos, em março de 1946. No embarque, no aeroporto de São Paulo, filmado em preto e branco por um tio da Sarah, a família compareceu em peso. Viajar para o exterior naquele tempo era um acontecimento, e nas imagens está toda a família, dos dois lados, se despedindo do casal e dos dois filhos.

O filme desse embarque, como é comum, se deteriorou, mas foi preservado em imagens fixas, como as do *La jetée*, que acabamos de ver, e mostram o menino, aos nove meses, no colo de sua babá, que se chamava Isabel. Não sei se aí esteve a origem do interesse do futuro cineasta pelas relações de uma preceptora com o seu aluno... [*risos*].

Até voltar dos Estados Unidos para o Brasil, em 1953, o ensino laico preservou o menino de qualquer noção ou influência religiosa, mas a partir de então, convivendo com a família da mãe, em São Paulo, o menino teve a revelação de que

---

mesmo arquivo de filmes originou a Cinemateca Brasileira, que teve o crítico como primeiro conservador-chefe. (KERI, Natalia. O legado de Paulo Emílio Sales Gomes. *Jornal da USP*, ano 23, n. 810, 24–30 set. 2007).

20 Sobre Paulo Emílio Sales Gomes, ver nota 6, p. 281.

21 *O gabinete do Dr. Caligari*. Direção: Robert Wiene. Alemanha: Decla-Bioscop AG, 1920. 78 min., PB, 35 mm.

22 Robert Wiene (1873–1938) e Fritz Lang (1890–1976) foram nomes fundamentais do expressionismo alemão no cinema. Fritz Lang dirigiu, entre outros filmes, *Metrópolis* (1927), *O vampiro de Düsseldorf* (1931), *O testamento do Dr. Mabuse* (1933).

23 GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial? In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

era judeu para os judeus, coisa que até esse momento nunca tinha lhe ocorrido. Ao mesmo tempo, por opção do pai cristão, passou a ter uma educação católica, primeiro no Colégio Santo Agostinho, no Rio, no Leblon. Depois, já morando em Roma, a partir do final de 1954, passou pelos ritos de acesso e confirmação da fé cristã – a primeira comunhão e a crisma –, deixando de ter a possibilidade de ser judeu. Desde sua volta ao Brasil, em 1956, abandonou qualquer crença religiosa e fortaleceu uma convicção agnóstica que nunca desapareceu.

Ainda infante, morando em Washington, esse menino tomou conhecimento, na escola, da Guerra Fria, ao fazer exercícios preventivos contra possíveis ataques aéreos. Quando a sirene tocava, os alunos, já instruídos, se levantavam, saíam da sala de aula, se ajoelhavam no corredor em frente aos armários de aço, punham a cabeça entre os braços e ficavam esperando as bombas soviéticas ou coreanas que nunca caíram, até a sirene tocar de novo e poderem voltar para a aula. Isso acontecia em intervalos irregulares e imprevistos, mas era encarado como sendo absolutamente normal, incorporado à vida do colégio, apesar de os bombardeios nunca terem ocorrido.

Para outras pequenas tragédias do cotidiano, havia menos preparo, menos ensaio. Algumas se evidenciaram nessa época, minando a inocência daquele menino. Nas férias, passadas em cidade à beira-mar, chamada Rehoboth,[24] havia na praia áreas só para brancos, e outras, segregadas, só para negros, separadas por uma cerca de ferro, uma tela de arame e de ferro.

Nas ruas, havia gangues incipientes controlando territórios, e o menino escapou por pouco de ter a mão esmagada por uma marretada dada por outro menino, um pouco mais velho, que pretendia impedir que se passasse de bicicleta pela área dele. Ainda assim, eram outros tempos. Não se trancava a porta de casa. Com cinco anos de idade, as crianças iam para a escola a pé ou de bicicleta, e ela ficava muitas vezes esquecida no jardim de casa sem nenhuma preocupação de que ela pudesse ser roubada.

O grande programa era o cinema, o cinema de bairro, ao qual se ia regularmente, nos fins de semana, num tempo em que a televisão ainda estava começando.

Um dos grandes astros da tevê desse tempo era um veterano que vinha do cinema, um caubói cantor chamado Gene Autry,[25] ídolo do menino nessa época, cujo programa semanal não perdia. Ele via também as séries estreladas

---

24 Rehoboth Beach: cidade localizada no estado americano de Delaware, no condado de Sussex.

25 Gene Autry (Orvon Grover Autry, 1907–1998), ator, cantor, produtor norte-americano, conhecido como *The singing cowboy*, protagonista do seriado *The phantom empire* (1935), que misturava faroeste e

por outros caubóis, *Roy Rogers*, *Lone Ranger* e o seu fiel companheiro, o índio Tonto, além dos filmes do Hopalong Cassidy, o personagem criado pelo William Boyd,[26] a quem viu, numa tarde memorável, em um circo.

Houve, inclusive, um episódio com um caubói cantor, que as armadilhas da memória o levaram a pensar, durante algum tempo, tivesse sido o próprio Gene Autry. Tudo indica, porém, que foi outro, cujo nome se perdeu. De qualquer maneira, esse caubói cantor, sem nome, se apresentou no auditório do colégio em dia de quermesse, e o menino, com cinco anos, teve que subir numa cadeira dobrável para conseguir ver o astro no palco. O resultado foi que a cadeira dobrou, o menino caiu, bateu com a boca na cadeira da frente e teve que ser removido de ambulância para o hospital. O contato dele com o mundo das celebridades começou mal.

Ainda assim, o menino teve uma compensação, porque os patrocinadores do programa – talvez a Toddy – souberam do acidente e devem ter ficado preocupados com um eventual pedido de indenização. Nos Estados Unidos, um acidente como esse poderia reverter contra eles. Convidaram, então, o menino para ir ao programa na televisão. O momento mais constrangedor dessa participação foi quando o caubói pegou o menino e o colocou sentado em uma sela armada em cima de um cavalo de pau. O constrangimento do momento foi compensado pelo prestígio adquirido pelo menino brasileiro. No dia seguinte, no colégio, todos os colegas tinham visto o programa e o seu prestígio subiu muito por causa disso.

O cinema começou a deixar de ser um divertimento infantil de fim de semana em um domingo muito especial, em 1952, em Washington, dia em que o pai do menino o levou para ver *High noon* (*Matar ou morrer*),[27] com Gary Cooper e Grace Kelly. Era raro ir ao cinema com o pai, era um acontecimento muito particular e muito especial.

Naquele mesmo ano, o filme que captou a imaginação do menino foi outro, *O maior espetáculo da Terra*.[28] O filme sobre circo, que se passa todo no circo, foi visto pelo menino dez vezes, competindo com a irmã, que tinha visto mais

ficção científica, e, já nos anos 1950, do programa *The Gene Autry show*, além de ter atuado em dezenas de faroestes cinematográficos.

26 William Lawrence Boyd (1895–1972) foi um ator norte-americano que interpretou o caubói Hopalong Cassidy em filmes de faroeste e em episódios de TV nas décadas de 1930, 1940 e 1950.

27 *Matar ou morrer*. Direção: Fred Zinnemann. EUA: Stanley Kramer Productions, 1952. 85 min., PB. 35 mm.

28 *O maior espetáculo da Terra*. Direção: Cecil B. de Mille. EUA: Paramount Pictures, 1952. 152 min., COR, 35 mm.

vezes. A irmã, um pouco mais velha, acabou perdendo a competição e até hoje essa disputa é rememorada.

Algumas cenas desse filme de circo ficaram gravadas para sempre, como, por exemplo, a do carro atingido e arremessado para o alto pelo trem que transporta o circo; a do trapezista com a mão paralisada, feito pelo Cornel Wilde, que tira o paletó dobrado encobrindo o braço e mostra a mão paralisada, e a cena, no final, que o menino nunca esqueceu. Nela, o palhaço do circo, maquiado durante o filme todo, sem que se saiba que é o James Stewart, de repente, no final, tira aquela maquiagem de palhaço e só então se descobre que ele é o criminoso que a polícia, desde o início do filme, está procurando. Um papel pouco comum para esse ator que era uma celebridade na época.

Em *High noon* [*Matar ou morrer*], um xerife solitário luta pelo que julga ser certo – honrar o compromisso de defender uma cidade –, apesar de estar apavorado, porque provavelmente irá morrer. Ele quer defendê-la mesmo não tendo nenhuma obrigação, já que havia se afastado do cargo. O filme lida com esse dilema moral: cumprir sua obrigação, cumprir sua tarefa, mesmo tendo sido abandonado por todos da cidade. Ele vai procurando um a um os moradores, mas se descobre sozinho para enfrentar e matar os bandidos. Esse filme acabou se tornando uma espécie de clássico, mas, hoje em dia, na verdade, é pouco visto.

Esses dois filmes, *O maior espetáculo da Terra* e *Matar ou morrer*, concorreram naquele ano com *Ivanhoé*,[29] *Moulin Rouge*[30] e *Depois do vendaval* [*The quiet man*],[31] de John Ford[32], ao Oscar. Essas foram as cinco obras indicadas a melhor filme, e quem ganhou foi *O maior espetáculo da Terra,* e não o filme que o pai tinha levado o menino para ver, que foi um grande sucesso comercial. Por ironia, o vencedor do Oscar daquele ano é considerado hoje o pior filme a ganhar esse prêmio; nunca mais o revi, mas gostaria de revê-lo.

Já o *Matar ou morrer,* boicotado nos Estados Unidos, na época, por um suposto antiamericanismo, passou depois a ser considerado um clássico, uma obra narrada em tempo real, que resistiu bem ao tempo. Hoje, há séries na televisão que

---

29 *Ivanhoé, o vingador do rei*. Direção: Richard Thorpe. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1952, 106 min., COR, 35 mm.

30 *Moulin Rouge*. Direção: John Huston. Reino Unido: Romulus Films, Moulin Productions Inc, 1952, 119 min., COR, 35 mm.

31 *Depois do vendaval*. Direção: John Ford. EUA: Republic Pictures (I), Argosy Pictures, 1952, 129 min., COR, 35 mm.

32 John Ford (1894–1973), cineasta norte-americano, diretor de filmes como *Rastros de ódio* (1956), *No tempo das diligências* (1939), *Vinhas da ira* (1940), *A mocidade de Lincoln* (1939) e *Como era verde o meu vale* (1941).

recorrem a esse mesmo recurso, usado por esse filme em 1952. Esse foi um dos filmes analisados no curso de cinema que o menino fez aos 17 anos. Foi ao fazer esse curso de cinema que o então adolescente se juntou à turma do cinema novo e embarcou na ilusão de que fazendo filmes seria possível mudar o mundo.

Naquela noite, em 1964, em que o candidato a cineasta foi conversar com Thiers Martins Moreira, ele poderia ter lembrado de um argumento definitivo para convencê-lo a seguir a carreira de cineasta: um pai que leva o filho de sete anos para ver *High noon* não pode depois se opor a que ele queira fazer cinema. Mas os seus pais e o Thiers não deixavam de ter razão, pois essa não foi das melhores escolhas para ganhar a vida.

Concluo esta introdução pedindo desculpas aos amigos aqui presentes por ocupá-los com o que não deixa de ser uma *egotrip* fantástica. Vou mostrar a vocês, antes que me arrasem com perguntas, os dez minutos finais do documentário *Chico Antônio, o herói com caráter*.[33] E, em seguida, cenas do documentário, *Vocação do poder*,[34] sobre a campanha política de seis candidatos a vereador no Rio de Janeiro, em 2004. Algumas das cenas do filme *Vocação do poder* foram gravadas ainda na fase de pesquisa. Tivemos muita dificuldade de saber com antecedência quais eram aqueles que estavam se candidatando pela primeira vez. Alguns partidos foram mais abertos e nos deram essa informação; outros foram extremamente ciosos em manter sigilo a esse respeito.

A pastora, por exemplo, candidata do Partido Liberal (PL), nós a conhecemos na convenção do partido, mas não conseguimos saber quem ali estava se candidatando pela primeira vez. Fomos com duas equipes, uma com equipamento profissional e outra com equipamento semiamador. E essa segunda equipe, formada pelas meninas que faziam a pesquisa de personagens, descobriu a pastora e gravou um plano feito com um instinto documental extraordinário, tanto com relação às perguntas quanto ao movimento de câmera realizado. O plano foi gravado com uma câmera do tamanho de um maço de cigarros, com

33 *Chico Antônio, o herói com caráter*. Direção: Eduardo Escorel e Marco Alberz. Brasil: Embrafilme, Maruim Produções, 1983, 40', COR, Betacam. Francisco Antônio Moreira (1904–1993), Chico Antônio, foi um cantador e um embolador de coco do Rio Grande do Norte, que Mário de Andrade conheceu em viagem pelo Nordeste, e cuja habilidade louvaria em *O turista aprendiz*, em *Os cocos* e em *Vida de cantador*. Quanto ao filme, está disponível no Youtube no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=-Evo1q9OY8U>.

34 *Vocação do poder*. Direção: Eduardo Escorel, José Joffily. Brasil: Cinefilmes, Coevos Filmes, 2005, 110 min., COR, 35 mm. A equipe do filme acompanhou a campanha realizada por seis candidatos ao cargo de vereador da cidade do Rio de Janeiro, durante as eleições municipais de 2004. A produção traça um panorama das ações de cada candidato durante todo o processo eleitoral.

microfone embutido, em meio a muito barulho, e por isso usamos as legendas, já que realmente não dá para ouvir bem o que estava sendo dito.

Depois de vermos as cenas de *Vocação do poder*, vamos ver o finalzinho de *Chico Antônio, o herói com caráter*. Vejam que o Chico Antônio também quer viajar no tempo, como o personagem de *La jetée*. No fundo, quando ele diz que o seu cabelo vai ficar branco e o bigode preto, o que ele está exprimindo é também o desejo de viajar no tempo, como o personagem de *La jetée*.

Debate

SUSANA SCHILD: Vou ser um pouco mais condescendente com os que sobrevivem e tentam sobreviver. Fico pensando como se eu fosse fazer uma matéria a partir do seu depoimento aqui. A gente teve um longo percurso aqui, fomos do ganzá do Mário de Andrade até a radioatividade de *La jetée*, passando pelas eleições municipais do Rio de Janeiro de 2004... Visitamos o Nordeste, aquela coisa toda da pobreza e da miséria, passamos pela periferia do Rio de Janeiro e fomos para a Terceira Guerra Mundial... E você falou de uma dualidade muito grande na sua formação, entre Brasil e Estados Unidos, entre o pai católico e a mãe judia, pai de direita e mãe de esquerda, e que resultou num percurso entre o documentário e a ficção... A sua posição é constantemente de dualidade... E essa dualidade é uma coisa rica, não é uma contradição a ser descartada; é alguma coisa para ser alimentada; é uma dualidade inquieta.

Imagino que, para você, ao longo do seu percurso, documentário e ficção formaram uma dualidade. Você começou a conversa aqui com um texto muito pessoal, o que é uma coisa rara em você. Ouvi você falar da sua infância, e dessa lembrança ativada pela visita à Casa de Rui Barbosa. É uma lembrança que se associa muito a uma ficção pessoal, algo na linha de um Ingmar Bergman[35] ou de um Federico Fellini, cineastas que fizeram filmes baseados em memória pessoal... Então, queria perguntar a você sobre a sua visão do documentário, e se para você há uma dualidade entre ficção e documentário, já que os seus documentários também são formas de expressão pessoal, como os seus filmes de ficção...

---

35 Ingmar Bergman (1918–2007), cineasta, roteirista, escritor e encenador sueco, considerado um dos mais importantes diretores de cinema do século XX. Dirigiu mais de 50 filmes entre os anos de 1946 e 2003, além de mais de uma centena de produções teatrais. Foi diretor artístico de vários teatros – do Teatro Municipal de Helsinborg; do Teatro Dramático Real de Moscou, do Residenztheater de Munique. Entre os filmes, podemos citar: *O sétimo selo* (1956), *Morangos silvestres* (1957), *A fonte da donzela* (1959), *Através de um espelho* (1961), *Persona* (1966), *Gritos e sussurros* (1972), *Cenas de um casamento* (1973), *Sonata de outono* (1978), *Fanny e Alexander* (1983), entre outros trabalhos.

EDUARDO ESCOREL: O documentário tem limites nítidos, ao contrário da ficção, que pode ir muito além deles. Outra das minhas obsessões é o cineasta polonês Krzysztof Kieslowski,[36] que começou a sua carreira como documentarista e abandonou o cinema documentário quando percebeu os riscos aos quais estavam expostas as pessoas que ele filmava, na Polônia, num contexto muito particular, na década de 1970. Mais do que isso, ele abandonou esse tipo de cinema por sentir que o que realmente o interessava não podia ser mostrado em documentários. Em um dos seus depoimentos, ele deu o exemplo de uma pessoa morrendo, e se pergunta se é possível mostrar uma cena como essa. Ele conclui que não.

Além do paradoxo já mencionado – o da tentativa de o documentário captar o que não vemos –, quando comparado com o filme de ficção, o documentário possui limites muito grandes. No filme de ficção, o território é livre. Diria, talvez, que a ficção é um campo mais rico do que o do cinema documentário.

Por outro lado, acho que o cinema documentário pode e deve ser uma forma de expressão pessoal. Chris Marker costumava considerar o uso da primeira pessoa como uma demonstração de complacência, de certa autoindulgência, mas afirmava que era só o que ele tinha a oferecer.

A dualidade que você menciona talvez exista, realmente. Talvez resulte do fato de eu ter sido educado, primeiro, em inglês, e só ter aprendido português depois; de viver numa casa em que se falavam duas línguas; de ter vivido, até certa idade, até o início da adolescência, em países diferentes. Isso talvez esteja na raiz do meu interesse pelo cinema documentário, no qual estavam implícitos a ideia e o projeto de conhecer o Brasil.

Quando comecei a fazer filmes documentários, em 1966, havia esse propósito de viajar, de ir ao Nordeste. Custei muito a ir à Amazônia, e só o fiz muito tempo depois. Mas quando fui ao Nordeste pela primeira vez, em 1966, já tinha esse propósito de viajar para conhecer o país. Depois, acabei descobrindo que não é preciso ir ao Nordeste para fazer documentários; eles podem ser feitos na esquina de casa, pois a realidade brasileira está muito mais próxima do que costumamos imaginar.

A cena do *Vocação do poder* que vocês viram, feita num dos primeiros dias de gravação, foi filmada em Bangu, um bairro que fica a vinte minutos da minha

---

36 Krzysztof Kieslowski (1941–1996), cineasta polonês, graduado na Lódz Film School em 1969, iniciou a carreira com documentários cujo foco principal era a vida dos trabalhadores e dos soldados. A narrativa dos documentários influenciaria os primeiros filmes de ficção do diretor. Uma das obras mais conhecidas de Kieslowski é a *Trilogia das cores*: *A liberdade é azul* (1993), *A igualdade é branca* (1994), *A fraternidade é vermelha* (1995).

casa, num domingo de manhã. Atravessamos o túnel e, de repente, nos deparamos com um cadáver na mala de um carro. Não é preciso ir ao Nordeste para perceber a desigualdade social brasileira, a convivência de mundos diferentes, culturas diferentes, oportunidades diferentes, que marca o país em que vivemos. Creio que a dualidade existe, sim, e existe em mim.

MÔNICA ALMEIDA KORNIS: Eduardo, queria fazer o seguinte comentário: eu estava presente nessa aula em que você citou esse trecho do conto de Paulo Henriques Britto. Nessa mesma aula, você se referiu à questão do impulso documentarista como um dado bastante importante. Então, queria que você falasse sobre o que é documentar no Brasil, sobre o impulso de documentar a sociedade, a cultura brasileira e a história política brasileira, como se pode ver nesse trecho do *Vocação do poder*.

Esse impulso se faz presente nos movimentos e nos momentos importantes da história política brasileira, como se vê também no seu documentário *1930, tempo de revolução*, sobre a história brasileira da década de 1930.[37] O mesmo impulso pode ser percebido em outros trabalhos seus, como os documentários *Ulysses, cidadão*,[38] de 1993, e, mais recentemente, em *Vocação do poder*, de 2004. Eu queria que você falasse desse impulso, desse olhar dentro da sua produção.

EDUARDO ESCOREL: Nessa aula, citei como exemplo o caso do maravilhoso cineasta cubano Tomás Gutierrez Alea,[39] que começou sua carreira como documentarista, no início da década de 1960, logo depois da revolução. Para ele, naquele momento, os cineastas tinham a sensação de que bastava irem à rua com uma câmera e registrarem o que viam. A realidade estava, digamos, em ebulição, em transformação, e bastava captá-la.

Houve outros momentos em que cineastas tiveram essa mesma sensação, na década de 60, principalmente. Aqui, no Brasil, muitos de nós tivemos esse impulso. Por exemplo: o comício de 13 de março de 1964, na Central do Brasil, último grande comício do presidente João Goulart, que seria deposto pelo Golpe de 1964 no dia 31 daquele mês, foi filmado por uma pequena equipe

37 O filme de Eduardo Escorel, lançado em 1990, tematiza o movimento armado de 1930, que pôs fim à República Velha, a Revolta Constitucionalista de 1932 e a chamada Intentona Comunista, de 1935.

38 Filme de 1993 que tematiza a vida de Ulysses Guimarães, deputado e um dos líderes do movimento de redemocratização brasileira na década de 1980, que foi presidente da Assembleia Constituinte de 1988.

39 Tomás Gutiérrez Alea (1928–1996), cineasta cubano, diretor de *Histórias da revolução* (1960), *La muerte de un burócrata* (1966), *Memórias do subdesenvolvimento* (1968), *A última ceia* (1976), *Morango e chocolate* (1994), *Guantanamera* (1995), entre outros filmes.

de três pessoas, Leon Hirszman[40] dirigindo, Luiz Carlos Saldanha[41] operando a câmera e eu fazendo o som. Não havia nenhum propósito ou projeto especial de fazer um filme, o que, aliás, não foi feito nunca; queríamos apenas registrar aquele momento, porque acreditávamos ser essa uma tarefa de quem fazia cinema.

Em outros momentos, o registro de imagens resultou desse impulso. Eu mesmo filmei o cortejo fúnebre do estudante Edson Luís, assassinado em março de 1968,[42] sozinho, com uma câmera, mas não pretendia nem tinha ideia de fazer filme algum. No entanto, diante daquele fato, daquele acontecimento, peguei uma câmera, arranjei uma lata de filme e fui para a rua filmar. Isso aconteceu algumas vezes na década de 1960. O próprio Glauber Rocha filmou com o Affonso Beato,[43] em 1968, uma das manifestações de rua contra a repressão política. O documentário *ABC da greve*,[44] do Leon Hirszman, mais de dez anos depois, resulta de um impulso desse tipo, de um sentimento de que aquele era também um momento crucial de transformação.

---

40 Leon Hirszman (1937–1987), um dos grandes nomes do cinema novo, documentarista e diretor de filmes de ficção carioca cujo trabalho cinematográfico teve início junto com ativa militância no movimento estudantil do Rio de Janeiro e no CPC – Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE). Realizou os documentários *Nelson Cavaquinho* (1964), *Megalópolis* (1972), *Ecologia* (1972) e *Sexta-Feira da Paixão, Sábado de Aleluia* (1964), *Cantos do trabalho no campo* (1976), *Que país é esse?* (1977), *Rio, carnaval da vida* (1978), *ABC da greve* (1979–1990), *Imagens do inconsciente* (1986). E filmes de ficção como *A falecida* (1965), *Garota de Ipanema* (1967), *São Bernardo* (1972), *Eles não usam black-tie* (1981).

41 Luiz Carlos de Barros Saldanha, cineasta, montador, diretor de fotografia e professor da Escola de Cinema Darcy Ribeiro no Rio de Janeiro. Participou como ator e assistente de direção de *Cinco vezes favela*, em 1961; foi o responsável pela fotografia de filmes como *Um moço de 74 anos*, de Nelson Pereira dos Santos; *Marimbás*, de Wladimir Herzog; *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman; *Câncer*, de Glauber Rocha; *La via del petrolio*, de Bertolucci. Montou *Getúlio Vargas* (Ana Carolina), *Os doces bárbaros* (Jom Tob Azulay) e *Imagens do inconsciente* (Leon Hirszman). Em 1978, dirigiu o documentário *Raoni*, em parceria com Jean-Pierre Duttileux.

42 Edson Luís de Lima Souto, estudante secundarista brasileiro que foi assassinado por policiais militares, durante um confronto no restaurante Calabouço, no centro do Rio de Janeiro. Seu assassinato marcou o início de intensas mobilizações contra o regime militar e de uma intensificação da repressão a movimentos populares até a promulgação do Ato Institucional nº 5, que marcou o fim das garantias constitucionais de manifestação política, a suspensão do *habeas corpus* para perseguidos políticos, a instituição da censura prévia e o crescimento do número de prisões arbitrárias e do emprego de tortura contra os oponentes da ditadura militar.

43 Sobre Affonso Beato, ver nota 66, p. 320.

44 *ABC da greve*. Direção: Leon Hirszman. Brasil: Leon Hirszman Produções Cinematográficas, Taba Filmes, 1979/1990, 85 min., COR, 35 mm.

Apesar de Leon Hirszman estar preparando, naquela época, um filme de ficção, *Eles não usam black tie*,[45] ele sentiu necessidade de registrar o que estava acontecendo naquele momento das greves. O filme ficou inacabado durante quase dez anos e só veio a ser concluído depois da morte dele.

Existem também outros tipos de impulso: o de conhecer e entender a história, isto é, suprir a própria ignorância e a ignorância de outras pessoas. Sempre tive muita dificuldade de entender a revolução de 1930, de entender 1932, de entender 1935. Por isso, meu impulso de fazer um documentário sobre essa época foi uma tentativa, um esforço, um desejo de compreensão do período em questão.

O caso do *Chico Antônio* foi diferente porque uma soma de casualidades fez com que o documentário fosse realizado. Muitos projetos resultam de viagens pelo Brasil. Existe esse impulso de querer conhecer, de querer entender a cultura brasileira. No caso do *Chico Antônio*, seria longo contar a origem do projeto, mas, na verdade, ele resultou de uma conversa de bar, numa roda de chope no Leme, na qual Aloísio Magalhães,[46] pouco antes de morrer, nos contou, para mim e para Carlos Augusto Calil,[47] que estivera em Natal e tinha sido apresentado ao Chico Antônio. Depois daquela história, comentamos que era preciso gravar o Chico Antônio. Por uma série de coincidências, se é que existem coincidências, alguns meses depois, eu me vi em Natal, fazendo outra coisa, que não tinha nada a ver com Chico Antônio. Acabamos de gravar de manhã e o voo para o Rio seria só na manhã seguinte. Como estávamos lá com a equipe, com o equipamento e com algumas fitas, pensamos no que poderíamos fazer para aproveitar aquela tarde. Foi então que me lembrei da conversa com o Aloísio, ainda sob o impacto da notícia da sua morte.

Para tentar localizar o Chico Antônio, começamos a telefonar loucamente, mas ninguém tinha a menor ideia de onde encontrá-lo, de onde ele morava. Depois de finalmente conseguirmos o seu contato, com a Prefeitura de Pedro Velho, viajamos oitenta quilômetros e chegamos de surpresa à casa dele. Nessa tarde, fizemos a primeira gravação e dela resultou o projeto, que foi se desdobrando. Viemos para o Rio no dia seguinte e trouxemos as imagens para o Antônio Bento[48] ver, porque foi na fazenda do pai dele, o coronel Araújo Lima, que

---

45 *Eles não usam black-tie*. Direção: Leon Hirszman. Brasil: Embrafilme, Leon Hirszman Produções Cinematográficas, 1981, 120 min., COR, 35 mm.

46 Aloísio Magalhães (1927–1982), designer gráfico, pioneiro do modernismo gráfico no Brasil, um dos fundadores da Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro (Esdi).

47 Sobre Carlos Augusto Calil, ver nota 94, p. 88.

48 Antônio Bento de Araújo Lima (1902–1988), escritor, jornalista, crítico de arte, com interesses que

houve o famoso encontro,[49] em 1928, de Chico Antônio com Mário de Andrade. Meses depois, fizemos a segunda gravação com Chico Antônio, no Rio Grande do Norte. Foi assim. O documentário resultou de fatores casuais, fortuitos.

ANA PESSOA: Eu gostaria que você falasse sobre sua experiência como montador e sobre seu trabalho com Joaquim Pedro de Andrade. Aliás, eu não sabia do seu estudo de física...

EDUARDO ESCOREL: Física e arquitetura, talvez por influência do Joaquim Pedro e do Mário Carneiro.[50] Fui desistindo de todos os meus projetos, entre os 16 e os 18 anos, o que inicialmente incluía estudar no Instituto Tecnológico da Aeronáutica (ITA). O vírus do cinema foi se espalhando em mim, a partir dos 16 anos. Fiz o vestibular, tranquei matrícula na faculdade de arquitetura e comecei a cursar física, em 1964. Mas desisti depois de alguns dias de aula, sumi e nunca mais apareci na faculdade, em parte por já estar envolvido com cinema. Pouco tempo depois, fui trabalhar com o Joaquim Pedro, inicialmente como assistente de direção do filme *O padre e a moça*,[51] que foi o primeiro trabalho profissional que eu fiz, em janeiro de 1965. Depois, montei o filme junto com ele. Iniciei aí um período de dez anos dedicados principalmente ao trabalho de montagem, embora já em 1966 tenha feito um filme a quatro mãos com o Júlio Bressane, sobre Maria Bethânia, chamado *Bethânia bem de perto*.[52]

---

iam da arte moderna e da música, da defesa do abstracionismo, da arte contemporânea brasileira ao folclore e às manifestações populares. Foi colaborador regular dos jornais *A República*, *Diário de São Paulo*, *Diário Carioca* e *Diário de Notícias*. Autor, entre outras obras, de *Abstração na arte dos índios brasileiros*, *Portinari*, *Manet no Brasil*, *Ismael Nery*, *Milton Dacosta*, e *Expoentes da pintura brasileira*.

49 Mário de Andrade realizou uma viagem etnográfica ao Nordeste em 1928–1929, quando anotou centenas de peças populares – maracatus, cocos, chegangas, congos, cantos de trabalho. Em visita ao Engenho Bom Jardim, conheceu Chico Antônio, cantor de coco de embolada. O encontro é relatado por Mário de Andrade no seu diário de viagem, *O turista aprendiz*. Cf. ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

50 Mário Augusto de Berredo Carneiro (1930–2007), pintor, gravador, arquiteto, fotógrafo, cineasta e um dos principais diretores de fotografia do país, responsável pela fotografia, entre outros filmes, de *Arraial do Cabo*, *Porto das Caixas*, *Garrincha, alegria do povo*, *O padre e a moça*, *Todas as mulheres do mundo*, *Crônica da casa assassinada*, *Di*, *500 almas*.

51 *O padre e a moça*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Difilm, Filmes do Triângulo, J. P. A. Filmes. 1966, 90 min., PB, 35 mm. Ver nota 10, p. 282.

52 *Bethânia bem de perto, a propósito de um show*. Direção: Júlio Bressane, Eduardo Escorel. Brasil (RJ), 1966, 33 min., PB, 35 mm.

Fiz nesse período alguns outros documentários também, até 1975, quando dirigi *Lição de amor*.[53] Nesse período de dez anos trabalhei principalmente como montador. Foi um período de aprendizado. Tive esse privilégio. O cinema novo, nesse momento, era composto de alguns caciques e poucos índios, e os caciques precisavam de índios. Eu era um indiozinho querendo aderir à turma, e o modo de fazê-lo foi assumir uma função que não era desempenhada pelos outros: eram quase todos diretores, mas havia alguns fotógrafos. Eu era escandalosamente criança e ignorante, mas fui trabalhar como montador, e fui aprendendo. Foram dez anos, na verdade, de aprendizado. Não há nenhum mérito pessoal nisso. Foi apenas porque não havia quem fizesse esse trabalho.

ANA PESSOA: Todo mundo tem muita curiosidade sobre o que ficou do cinema novo. Eu acho que é até um exercício de olhar o passado e pensar o futuro. E você como sobrevivente tem a ver com isso, porque é da geração, trabalhou com todos eles, viu todos eles trabalharem também, foi parceiro e também testemunha. Eu acho que é importante aqui, nesse depoimento na Fundação Casa de Rui Barbosa, você falar sobre isso, contar algumas histórias do Joaquim Pedro, do Glauber Rocha, sobretudo as coisas que você mais se lembra do trabalho com cada um. Eu tenho uma curiosidade pessoal sobre o Glauber, mas acho que você podia falar um pouco de cada um, porque isso também faz parte da memória do cinema novo. Muita gente vai pesquisar depois... E então eu queria saber o que você lembra de fundamental sobre eles. E o que você acha que ficou do cinema novo como herança para as novas gerações?

EDUARDO ESCOREL: Talvez eu tenha certa dificuldade para responder. E talvez não tenha tratado dessa questão espontaneamente aqui porque recentemente escrevi sobre isso.[54] De alguma maneira, já escrevi o que tenho a dizer sobre o assunto. Ao mesmo tempo, é um caminho longo e difícil. Não tenho uma visão muito positiva do que restou do cinema novo, porque acho que, em grande parte, o projeto do cinema novo, na verdade, mal começou, foi encerrado. *Deus e o diabo na terra do sol*[55] foi visto, pela primeira vez, em março de 1964, alguns dias antes do golpe militar, e foi exibido, pela primeira vez, fora do Brasil, no Festival de Cannes, em maio, já no regime militar.

---

53 *Lição de amor*. Direção: Eduardo Escorel. Corisco Filmes, Embrafilme, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1975, 85 min., COR, 35 mm.

54 ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

55 *Deus e o diabo na terra do sol*. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Banco Nacional de Minas Gerais: Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas, 1964, 125 min., PB, 35 mm. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/diabo.htm>. Acesso em: 5 dez. 2013.

A verdadeira história do cinema novo vai, mais ou menos, de 1962 a 1964, porque, a partir de 1964, o projeto original já não tinha a menor condição de ser praticado, de existir, de se implantar. O que se passa a fazer é outra coisa, não é mais cinema novo. Por isso, não fica muita coisa do cinema novo; ficam apenas alguns filmes. De forma geral, os filmes resistem mal ao tempo; são muito poucos os que resistem bem. Dizem que sou muito pessimista, que vejo as coisas sempre com uma visão negativa, mas essa é a minha maneira de ver.

Em relação aos diretores do cinema novo, eles eram todos mais velhos do que eu, mais experientes. Quase todos tinham feito seu primeiro filme e já estavam fazendo seu segundo, quando comecei a trabalhar com eles. Mas, de certa maneira, ainda estavam se exercitando, aprendendo, buscando um caminho. Formavam um grupo, mas tinham personalidades bastante diferentes uns dos outros, eram muito amigos. Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman eram mais próximos como realizadores e muito diferentes do Glauber Rocha. Trabalhei, principalmente, com esses três, embora tenha montado filmes também de vários outros diretores.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Os críticos costumam dizer que a história do cinema novo dura vinte anos, começa lá em 1962 ou 1964, e só vai terminar em 1984, com o filme *Memórias do cárcere*,[56] de Nelson Pereira dos Santos. Seriam então vinte anos de cinema novo, mas você liquidou a fatura em dois anos... Nem *Terra em transe,* que é de 1967, entra na sua periodização do movimento cinemanovista. Por quê?

EDUARDO ESCOREL: Poderíamos dizer que o que ocorreu depois de 1964 foi a transformação do cinema novo ou aquilo no que o cinema novo se tornou. Entendo que houve uma ruptura em 1964 e ela deixou para trás o projeto original do cinema novo. Houve duas rupturas políticas no Brasil da década de 1960: a de 1964 e a de 1968. Ambas implicam a modificação do projeto original do movimento, porque os filmes passam a ser feitos como resposta a uma nova circunstância política. Existe no cinema, é verdade, certo período de, digamos, sobrevivência. Como os filmes demoram muito a serem feitos e concluídos, quando ficam prontos, às vezes, o momento em que aparecem não corresponde à circunstância na qual foram concebidos.

Vários filmes, como, por exemplo, *O padre e a moça*, *Menino de engenho*,[57] foram concebidos antes de 1964, mas só ficaram prontos depois. *Terra em*

---

56 *Memórias do cárcere*. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Embrafilme, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, Regina Filmes, 1984, 185 min., COR, 35 mm.

57 *Menino de engenho*. Direção: Walter Lima Jr. Brasil: Mapa Filmes, 1965, 110 min., PB, 35 mm.

transe, de 1967, já é, nitidamente, pós-1964, assim como, antes dele, *Desafio*,[58] do Paulo César Saraceni,[59] de 1965. São filmes de resposta à intervenção política que afetou o cinema feito no país.

Rapidamente, o cinema vai tentar se aproximar de um cinema comercial, que não tem nada a ver com o projeto original do cinema novo. O projeto original do cinema novo, conforme a formulação do Glauber, é um projeto anti-industrial e atribui o fato de os espectadores não gostarem dos filmes não aos filmes, mas aos próprios espectadores. Os espectadores é que estariam errados.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você está dizendo que *Terra em transe* seria um filme dirigido a um grande público?

EDUARDO ESCOREL: Estou me referindo ao momento imediatamente posterior a *Terra em transe,* que começa com *Garota de Ipanema*[60] e continua com *Macunaíma*.[61]

MARÍLIA SOARES MARTINS: Lendo os textos do Glauber Rocha, vemos que ele cita bastante o método de montagem de Serguei Eisenstein. Você discutia Eisenstein com Glauber? Como era a conversa na sala de montagem?

EDUARDO ESCOREL: Não, o Glauber lia pouco, e lia na diagonal, lia muita orelha de livro, intuía muito mais do que lia...

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você nunca conversou sobre Eisenstein com ele?

EDUARDO ESCOREL: Conversávamos muito, mas não era esse tipo de conversa que se tinha. Essas coisas não entravam nas conversas. Quando se está montando um filme, não há esse tipo de conversa. O que se discute são coisas objetivas, concretas, práticas: o que sai e o que fica; em qual fotograma começar e em qual acabar cada plano, etc. Eisenstein não entrava na sala de montagem não...

MARÍLIA SOARES MARTINS: Só entra nos textos do Glauber...

EDUARDO ESCOREL: Nos textos entra um Eisenstein mal lido, mas entra... Muito mal lido... Na sala de montagem, não entrava. Entrava uma terminologia que Glauber criava. Ele gostava do "cinema parabólico", ele dizia coisas assim. Mas questões teóricas de cinema não entravam na sala de montagem...

---

58 *Desafio*. Direção: Paulo César Saraceni. Brasil: Difilm, Mapa Filmes, Produções Cinematográficas Imago, 1965, 81min., PB, 35 mm.

59 Sobre Paulo César Saraceni, ver nota 5, p. 280.

60 *Garota de Ipanema*. Direção: Leon Hirszman. Brasil: C. P. S. Produções Cinematográficas, Saga Filmes, 1967, 90 min., COR. 35 mm.

61 *Macunaíma*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Condor Filmes, Filmes do Serro, Grupo Filmes, 1969, 110 min., COR, 35 mm.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E o que é essa história de "cinema parabólico"?

EDUARDO ESCOREL: Cinema parabólico, na verdade, quem inventou foi o produtor do filme, Zelito Viana. O termo respondia a uma insatisfação profunda que o Glauber tinha com qualquer coisa que fosse linear, expositiva, de acordo com a convenção narrativa dominante. Quando o filme ameaçava seguir as normas, ele dizia: "Não, vamos parabolizar!" Essa palavra "parabolizar" continha a ideia de virar do avesso e de cabeça para baixo a narrativa, de ser acronológico, de ser imprevisível, de ser descontínuo. A expressão tem vários sentidos possíveis, desde a figura geométrica da parábola até a figura de linguagem das narrativas bíblicas, etc. Para nós, era uma espécie de código particular. Quando o filme começava a parecer com alguma coisa já vista, lá vinha o Glauber, dizendo: "Não, não, não, assim não pode ser, assim não pode ser, vamos parabolizar...".

MARÍLIA SOARES MARTINS: E por isso é que a montagem demorou seis meses?

EDUARDO ESCOREL: Não, demorou seis meses porque, na verdade, o filme montado é muito diferente de como foi inicialmente concebido. Havia muito material filmado, porque a maneira como se trabalhava naquele tempo era extremamente artesanal. As condições, às vezes, eram precárias e custou-se muito a chegar àquele resultado, para bem ou para mal.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Então *Terra em transe* foi um filme que começou a ser filmado de uma maneira, com um roteiro, e depois, na mesa de edição, mudou completamente?

EDUARDO ESCOREL: *Terra em transe* começou sendo escrito de uma maneira, teve várias versões de roteiro, cada uma delas bem diferente da anterior. Uma versão do roteiro foi filmada, e a filmagem é bem diferente do roteiro. A montagem também é diferente do que foi filmado. Era a maneira de Glauber trabalhar. Normalmente, não é esse o processo de quem faz um filme. Normalmente, há uma espécie de depuração, como se fosse um funil. Vai-se afunilando, definindo a forma, e o que resulta tem alguma coisa a ver com o ponto de partida. Glauber tinha uma tal inquietação que o processo dele era de reinvenção permanente em todas as etapas do filme.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E Joaquim Pedro, como é que ele trabalhava?

EDUARDO ESCOREL: Era o oposto disso, o oposto do Glauber, embora fosse muito próximo dele e tenha permanecido muito próximo até o fim, o que não foi muito comum. Poucos amigos permaneceram. O processo do Joaquim Pedro era oposto. Um filme como *Os inconfidentes*,[62] por exemplo, só teve um plano

62 *Os inconfidentes*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, Itália: Filmes do Serro, Grupo Filmes, Mapa Filmes, 1987, 100 min., PB, 35 mm.

filmado que não está na montagem final do filme. Todos os planos filmados estão no filme, quase que literalmente, na ordem em que foram escritos. É verdade que o Joaquim, ao longo da carreira dele, foi radicalizando certas opções. Há um grande amigo dele aqui que pode me desmentir, ou não. Ele tinha um culto da organização, embora não fosse muito organizado. Quando nos reuníamos para começar o trabalho em um filme, a primeira providência era ir a uma papelaria para comprar pastas, cadernos, fichários, para organizar. Na verdade, ao longo do processo, aquelas pastas, aqueles cadernos, iam se embaralhando. Mas ele tinha esse culto da organização, do controle, principalmente no início da carreira dele. Um desejo, uma aspiração de controlar muito rigidamente o processo e de controlar todas as etapas. Quando ele quis montar *O padre e a moça* foi que me chamou para fazer junto com ele. Mas eu não tinha nenhuma experiência nesse momento, a não ser uns poucos curtas-metragens. O desejo do Joaquim de ter controle minucioso ao longo de todo o processo é parecido com o método de trabalho do Leon, que levou isso até quase o fim de sua carreira. Leon tinha esse desejo, esse culto da racionalidade do processo, do planejamento. Glauber, como eu disse, está num time, num certo sentido; Leon e Joaquim estão juntos, em outro time de diretores.

LEONARDO DOMINGUES: Joaquim, Glauber, Leon, cada um tinha seu estilo, sua forma de trabalhar. Como montador, você tem que ceder mais e acompanhar o estilo, a visão do diretor, você precisa saber como ele montaria, depois de perceber como ele filmou, e de conhecer o roteiro... Como é que você, trabalhando como montador, traduzia o estilo de cada diretor, e sabia o que levar para a sala de montagem?

EDUARDO ESCOREL: Talvez "ceder" não seja a palavra correta. Não se trata de ceder, porque é um trabalho de colaboração. No contexto brasileiro, há uma produção de cinema de autores, ou seja, de diretores que têm controle sobre o processo, o que é muito diferente do que acontece em grande parte do cinema que se faz fora do Brasil, onde muitos diretores, inclusive consagrados, não têm controle sobre a forma final do filme. Embora agora também já tenham se introduzido aqui contratos em que o diretor não tem controle sobre o corte final, no Brasil, de maneira geral, o diretor é o autor, no sentido de que ele tem o controle de todo o processo. O montador, nesse caso, é um colaborador. Sua função não é impor uma visão pessoal ou uma maneira de trabalhar. Ele é um colaborador. O que há para fazer na montagem, acredito, está impresso no material sonoro e visual. E o trabalho da montagem é decifrar o que está contido *a priori* nesse material. A boa montagem seria, então, a que surge a partir do material que o montador recebe, não a partir de uma visão externa que pretenda se impor.

Esse exercício de decifração cabe tanto ao diretor quanto ao montador. Em alguns casos, o montador pode até ter mais facilidade de decifrar o material do que o próprio diretor, que está condicionado por sua concepção prévia, pelo que imaginou, o que pode ou não ter sido realizado. É um movimento que parte do que está sendo visto, do que o montador pensa a respeito, daquilo que ele acha ou daquilo que pode ser feito.

Quando a edição começa, é preciso encontrar no material qual é a melhor opção que o montador julga ter para tirar dali melhor partido possível. A colaboração entre o diretor e o montador pode ser maior ou menor, dependendo de uma série de fatores como: a experiência dos dois, a afinidade pessoal entre eles, a confiança na opinião do outro, etc.

Na primeira sessão de *Lição de amor,* na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, em 1975, houve um debate e a sala estava lotada. Um espectador pediu a palavra e disse mais ou menos o seguinte: "Esse filme não parece brasileiro." E eu, ingenuamente, achei que ele estava elogiando o filme. À medida que ele continuava falando, fui aos poucos percebendo que era uma crítica ao filme, não um elogio. Isso na linha do que a Ana Pessoa comentou. Considerando determinadas escolhas, o filme, naquele momento, causara surpresa, por ser muito diferente do que vinha sendo feito. Gerou questionamentos e reações contrárias, até pelo fato de ser uma história que se passa na classe dominante paulista que, até então, costumava ser tratada pelo cinema brasileiro com deboche. A década de 1970 é o período áureo da pornochanchada e qualquer visão da classe dominante era concebida na base do escracho e do deboche. Mas, ao mesmo tempo, meu filme teve um sucesso relativamente grande, tanto comercial quanto de crítica. Dos filmes de ficção que fiz, ele foi o mais visto, o que teve maior número de espectadores.

Fiquei traumatizado, talvez, porque Jean-Claude Bernardet, por exemplo, uma das pessoas que eu respeitava muito, escreveu uma crítica[63] muito dura contra o filme no jornal *Opinião*.[64] Eu esperava outro tipo de crítica, mas ele escreveu um artigo muito duro contra o filme e fiquei chocado com isso. O filme seguinte que fiz, chamado *Ato de violência*,[65] talvez tenha sido, em parte pelo menos, uma espécie de reação à reação e à aceitação do *Lição de amor,* que foi

63 BERNARDET, J. C. Uma estética bem-comportada? *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 194, p. 32, 23 jul. 1976.

64 O semanário *Opinião* foi lançado no Rio de Janeiro (RJ), em formato tabloide, no ano de 1972 e circulou até 1977. Era um dos mais fortes representantes da imprensa alternativa às grandes empresas jornalísticas, mais coladas à ditadura militar já institucionalizada então há quase uma década. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/artigos/opinião>. Acesso em: 6 dez. 2013.

65 *Ato de violência*. Direção: Eduardo Escorel. Brasil: Embrafilme, Linxfilm, 1980, 112 min., COR, 35 mm.

mais apreciado, na época, não pelas pessoas que eu gostaria que o apreciassem. Eu adoraria, por exemplo, que Jean-Claude tivesse gostado do filme. Muitas pessoas gostaram dele, porque é muito bonito, delicado. O filme tinha intenções críticas que talvez não tenham sido perfeitamente compreendidas por um tipo de público, o que o levou a fazer um relativo sucesso.



Fotografia de cena do filme *Lição de amor*, 1975. Foto: Ruth Toledo. Acervo: Cinefilmes

SUSANA SCHILD: E quando fez a adaptação, você ficou preocupado com a fidelidade ao livro do Mário de Andrade? Até que ponto essa questão da fidelidade maior ou menor ao romance original foi uma preocupação sua? Até que ponto você se permitiu ser livre? Como você lidou com essa tensão entre ser livre ou ser fiel ao original?

EDUARDO ESCOREL: Nós assumimos a infidelidade desde o início, sem nenhum trauma, sem nenhuma preocupação. O romance foi chamado de "cinematográfico", por determinadas características da linguagem, como a intervenção do narrador. Nós abandonamos esses aspectos, porém, e nos concentramos no enredo. Abandonamos a figura do narrador, as suas intervenções, em parte, porque, naquele momento, tendo participado de algumas experiências radicais

em termos de linguagem, desde *Terra em transe* até *Cabeças cortadas*[66] e o *Leão de sete cabeças*,[67] eu tinha o sentimento de que essas experiências haviam chegado a seu limite, haviam se esgotado, e era preciso voltar e redescobrir outro tipo de cinema que não estava sendo feito. Então, calculadamente, pensadamente, por opção, busquei fazer um filme narrativo com começo, meio e fim, e tentei contar uma história bem contada.

SUSANA SCHILD: Nada de parabólico.

EDUARDO ESCOREL: Nada, nada de parabólico, o que completa a resposta à Ana Pessoa. O filme causou certa surpresa para muita gente, inclusive para o próprio Glauber.

CÉLIA PEDROSA: Em minha experiência de amante leiga do cinema, seu filme *Lição de amor* adquiriu de imediato uma importância que se mantém até hoje, muitas décadas depois, inalterada. Por um lado, pela sensação estética de beleza, de delicadeza, valores a que você se referiu. Por outro lado, mas também intuitivamente, sem domínio de dados técnicos de análise e explicação, pela certeza de estar diante de uma experiência bem-sucedida, maravilhosa mesmo, de transposição da literatura para o cinema – transposição cujos exemplos meus conhecidos sempre me provocaram pouco prazer e muitas restrições.

Eu perguntaria de que modo seu trabalho no cinema funciona para você como uma atualização da herança modernista. E se você concordaria com uma avaliação minha de que nela, ao contrário de uma hegemonia oswaldiana[68] marcante na crítica literária, Mário de Andrade é quem de fato assume um papel emblemático. No seu trabalho, essa avaliação me é sugerida pela importância da transposição de *Amar, verbo intransitivo* para o cinema, e a minha percepção parece ser intensificada, mais ainda, por suas declarações, por dados que eu desconhecia, como o de que você foi o montador de outra transposição de romance de Mário para o cinema, o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade; por sua decisão de encerrar sua apresentação aqui com um filme baseado na pesquisa musical e popular de Mário; e, finalmente, por sua

66 *Cabeças cortadas*. Direção: Glauber Rocha. Espanha: Profilmes S.A. (Espanha), Barcelona Films Contacto (Espanha), Mapa Filmes (Brasil); Distribuição: Embrafilme, 1970, 95 min., COR, 35 mm. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/cabecas.htm>. Acesso em: 6 dez. 2013.

67 *O leão de sete cabeças*. Direção: Glauber Rocha. Itália: Polifilm,1970, 95 min., COR, 35 mm. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/leao.htm >. Acesso em: 6 dez. 2013.

68 Referência a Oswald de Andrade (1890–1954), uma das figuras fundamentais do movimento modernista brasileiro, ao lado de Mário de Andrade (1893–1945). O filme *Lição de amor*, de Eduardo Escorel, é baseado no romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, publicado em 1927.

associação do personagem feminino de *Lição de amor* a uma sua experiência afetiva pessoal, com sua própria babá, Isabel.

EDUARDO ESCOREL: Mário de Andrade foi outro que teve morte prematura... Na verdade, cheguei ao Mário através do cinema, através do *Macunaíma*. Acho que começamos ainda em 1968 a montagem, talvez no início de 1969. Li *Macunaíma* pela primeira vez, porque Joaquim Pedro estava escrevendo o roteiro e conversávamos sobre a adaptação. Cheguei à literatura através do cinema, nesse caso, e só depois fiz a adaptação de *Amar, verbo intransitivo*,[69] e ainda fiz o documentário sobre o encontro do Mário com o Chico Antônio.[70] Li muito e constantemente Mário de Andrade durante alguns anos. Recentemente, li "O artista e o artesão", sua aula inaugural no curso de história da arte em 1938.[71] Mantive e cultivei essa relação desde a década de 1960, na qual encontro uma fonte inesgotável de ensinamentos e aprendizado.

SÉRGIO ALMEIDA: Tive a mesma experiência que Célia com seu filme *Lição de amor*, um filme que me marcou muito. Eu era bem jovem e fiquei impressionado com um filme com tanta delicadeza, com um trabalho de atores tão apurado, uma história bem contada. Mas gostaria de saber do *Ato de violência*, porque é um filme que também me causou um espanto muito grande. É um filme violento, que disseca a violência. E eu queria saber o que você pensa sobre filmar a violência hoje, com essa banalização da violência pelo cinema. Como é que foi a gênese do filme na época? Você já disse que o filme era uma resposta à violência. Mas como foi filmar a violência? Qual a repercussão? E há algo mais trágico, eu acho: eu dou aula de cinema, e nós não temos acesso aos nossos filmes, não consigo ver *Ato de violência*... É um filme que eu gostaria de trabalhar com os meus alunos na Escola Darcy Ribeiro. Como foi então filmar a violência?

EDUARDO ESCOREL: O *Ato de violência* foi um dos maiores fracassos comerciais da história do cinema brasileiro. Isso explica, com certeza, o porquê de ele não estar circulando.

SÉRGIO ALMEIDA: Mas é um filme que quem viu comenta muito...

EDUARDO ESCOREL: Comercialmente foi muito mal. Foram feitas poucas cópias, e isso explica, em parte, o fato de ser um filme meio fantasma. É outro trauma da minha vida, porque eu vinha de um filme que ganhou muitos prêmios, que

---

69 ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. 1. ed. São Paulo: Antonio Tisi, 1927.

70 Cf. *Antônio, o herói com caráter*. Direção: Eduardo Escorel e Marco Alberz.

71 ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins, 1975, p. 9–33. Aula inaugural dos cursos de filosofia e história da arte, do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal em 1938.

fez certo sucesso. E por isso fiquei me achando o tal, pensando que podia fazer qualquer coisa e que tudo que fizesse daria certo. Imaginei o *Ato de violência*, e até hoje, aqui e ali, o filme tem reações muito positivas. A associação dos admiradores de *Ato de violência* é pequena, mas muito fiel, e seus membros são muito aguerridos. Também tem uma associação dos admiradores do *Chico Antônio*, mas fracassos comerciais como o do *Ato de violência* causam problemas. Há aquela conhecida frase segundo a qual um diretor vale tanto quanto o sucesso ou o fracasso do seu último filme. E todo diretor paga um preço enorme pelos fracassos comerciais dos filmes que faz.

Saí de um filme passado no interior de uma casa, na década de 1920, em um ambiente controlado, em interiores, e quis ir para a rua, filmar uma história contemporânea com não sei quantas sequências e locações diferentes. O filme foi rodado em cinco ou seis cidades diferentes: Bauru, Niterói, Rio de Janeiro, São Paulo, Caxias, etc., foram dezenas de locações. Filmamos na Casa de Detenção, na Penitenciária do Estado, no Presídio Agrícola de Bauru; era uma história difícil de contar. Uma história ingrata e com o agravante de, no final, não recompensar o espectador de nenhuma maneira. Essa talvez seja, na verdade, uma das maiores razões do sucesso ou do fracasso de um filme. O espectador espera que o filme resolva as questões que levanta, que indique se o personagem é ou não louco, se é responsável ou não... Quando o filme deixa essas questões abertas, causa incômodo. Ainda mais nesse caso, em que o personagem é um esquartejador de mulheres, além de outras coisas. O filme trabalha em dois tempos narrativos, o que cria dificuldade para o espectador acompanhar o desenrolar da história. Tem ritmo lento e a imagem é objetiva; ele é ingrato para o público, é pesado.

Naquele momento, em 1978, quando começou a ser concebido, a questão da prisão era muito presente. Tivemos a vontade não só de fazer algo com tratamento documental, contemporâneo, como também de trabalhar com a possibilidade de fazer um filme de ficção dentro das prisões. A maioria das cenas mostra coisas que estão de fato acontecendo, e o ator é filmado em meio a elas. Não fomos nós que armamos aquele show no pátio; o Nuno Leal Maia, que interpretava o protagonista, foi colocado ali no meio dos detentos mesmo. Na chegada dos presos, quem faz o discurso é o próprio diretor da Casa de Detenção, e não um ator. Aliás, ele só autorizou a filmagem se ele fizesse o seu próprio papel, não admitiu que nenhum ator o fizesse. Eu sequer disse a ele o que deveria dizer, não havia nenhum texto escrito; ele foi lá e disse o que quis. Essas são algumas das características do *Ato de violência*, muito diferentes do *Lição de amor*. É um filme que, tendo tido esse resultado comercial tão desastroso, é um peso, digamos, que carrego até hoje.

INÊS CARDOSO MARTINS MOREIRA: Queria que você falasse um pouco sobre outro filme. Sobre *O cavalinho azul*,[72] baseado numa peça de Maria Clara Machado. Acho que, de todas as peças que escreveu, essa era aquela pela qual a Clara tinha mais carinho. E também a que despertava mais ciúme... As três peças preferidas da Clara eram *O cavalinho azul*, *Pluft*, *A menina e o vento*...[73] Como é que foi esse trabalho com ela, como foi feita a adaptação, como se deu a filmagem e o processo de montagem, no caso desse filme? Queria que você falasse sobre o processo de filmagem de *O cavalinho azul*, mas que contasse um pouco também como foi a sua relação com a Clara, com a encenação dela de *O cavalinho azul*, com o Tablado.

EDUARDO ESCOREL: Isso é uma longa história que também tem a ver com meus pais. Eu sou afilhado de batismo da Selma Machado,[74] meus pais foram muito amigos do Aníbal Machado e frequentaram a famosa casa na Rua Visconde de Pirajá, que era perto da antiga sorveteria Morais, um ponto de referência em Ipanema, no Rio. A primeira festa de São João que eu fui, menino, foi na casa do Aníbal Machado; o primeiro balão que eu vi subir foi nessa festa. Então, há uma longa relação familiar aí por trás. Por outro lado, passei a frequentar o Teatro Tablado[75] com as minhas filhas. E reencontrei a Maria Clara nessa situação: levando as meninas para ver peças no Tablado. A Clara me contava que o Aníbal sempre disse a ela que *O cavalinho azul* era uma peça que deveria ser filmada. Aníbal gostava muito de cinema e chegou a escrever sobre o assunto; era grande fã dos filmes do Charles Chaplin. Clara me contava isso e me perguntava por que eu não filmava *O cavalinho azul.* Ela me ofereceu o texto, e como eu estava traumatizado pelo *Ato de violência*, e já que tinha duas filhas pequenas que não tinham visto nem *Lição de amor* nem *Ato de violência*, achei que deveria fazer um filme a que elas pudessem assistir, porque só assim elas entenderiam o que o pai fazia. Ouviam dizer que o pai fazia cinema, mas não podiam ver os filmes...

Todas essas coisas foram se somando à minha dificuldade, naquele momento, diante do resultado do *Ato de violência*, de definir um novo projeto. Decidi então filmar *O cavalinho azul*. Clara ficou satisfeita, mas não participou da escrita do

---

72 *O cavalinho azul*. Direção: Eduardo Escorel. Brasil: Cine & Vídeo, Cinefilmes, Sky Light Cinema, 1984, 85 min., COR.

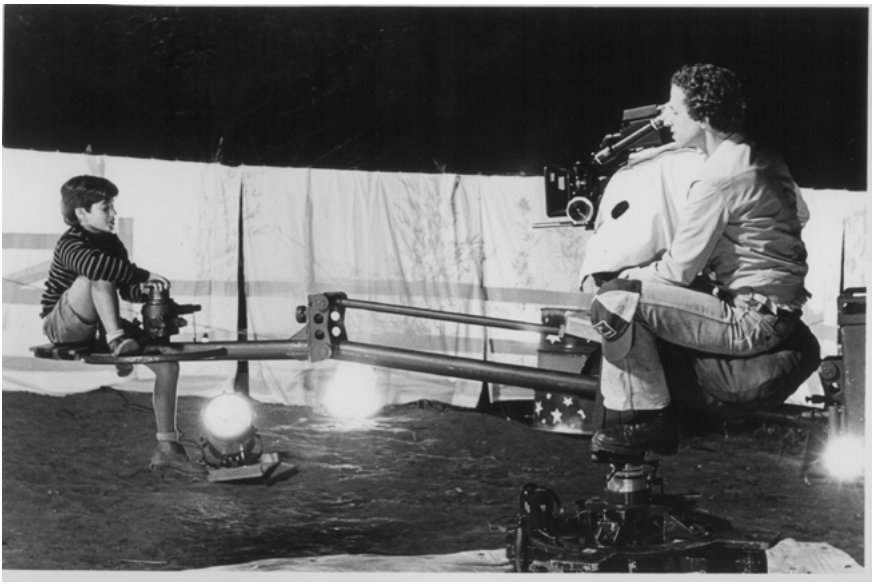
73 Peças infantis escritas por Maria Clara Machado: *Pluft*, em 1955; *O cavalinho azul*, em 1960; *A menina e o vento*, em 1963.

74 Selma Jacob Machado foi a segunda esposa de Aníbal Machado e é irmã de sua primeira esposa, Aracy Jacob Machado, mãe de Maria Clara Machado.

75 O teatro O Tablado, criado por Maria Clara Machado em 1951, é uma sala de espetáculos e uma escola de teatro para atores e encenadores, no bairro do Jardim Botânico, Zona Sul do Rio de Janeiro.

roteiro. Trabalhei com Sura Berditchevsky, que é cria da Maria Clara e professora do Tablado. Não me lembro de termos dado muita bola para Clara, de termos mostrado o roteiro a ela, e talvez ela tenha pedido para vê-lo, uma vez pronto. Ela realmente me confiou o texto, em grande parte, acho, por essas razões todas, porque Sura estava fazendo a adaptação e por essas ligações familiares todas.

Sura trabalhou também na preparação do elenco, fez um trabalho de treinamento para escolher o menino e a menina; há no filme uma espécie de homenagem ao Teatro Tablado, que é a sequência da praça. Chamamos todos os tabladianos possíveis e imagináveis para fazer pequenas participações, inclusive a própria Clara, que faz o papel da Velha-Que-Viu. Essa é a origem de *O cavalinho azul*, e a razão do filme *O cavalinho azul*. Clara não precisou ser dirigida, pois conhecia a personagem melhor do que ninguém. Vestida pela Rita Murtinho, a figurinista do Tablado, e pelo Maurício Sete, o diretor de arte com quem costumava trabalhar, ela fez aquilo com a maior desenvoltura... Ela talvez tenha vindo filmar preparada para uma interpretação mais teatral do que cinematográfica, mas, em dez segundos de conversa, percebeu a diferença de tom e entendeu o espírito da coisa. Como o seu personagem era uma pessoa alucinada, que dizia ter visto um cavalo azul, havia margem para a teatralidade. Honestamente, não sei se ela gostou ou não do filme. Ela não se manifestou explicitamente, não que eu lembre. Desconfio que não tenha gostado muito, mas nunca me disse nem uma coisa nem outra; honestamente não me lembro, já faz muito tempo.



Fotografia de cena do filme *O cavalinho azul*, 1984. Foto: Zeca Pinheiro Guimarães. Acervo: Cinefilmes



Fotografia de cena do filme *O cavalinho azul*, 1984. Foto: Zeca Pinheiro Guimarães. Acervo: Cinefilmes

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eu queria voltar ao cinema da década de 1960. Você trabalhou com Júlio Bressane, bem no começo da trajetória de vocês dois. E a gente lê nos livros de crítica que havia uma forte discordância entre o pessoal do cinema novo e a turma do cinema marginal. Diz-se que essa discordância se referia muito à questão da violência, ao uso da violência no cinema. E esse é um tema de que você vai tratar, bem mais tarde, em 1980, no filme *Ato de violência*. Passado tanto tempo, como você se lembra da disputa entre cinema novo e cinema marginal? Você acha que o modo de tratar a violência é muito diferente nos dois movimentos? Você acha que o fato de a tematização da violência ter se tornado uma espécie de *mainstream* no cinema brasileiro, sobretudo da década de 1990 em diante, é de alguma forma resultado dessa discussão?

EDUARDO ESCOREL: Júlio Bressane, com quem de fato trabalhei algumas vezes, mudou muito a partir de certo momento. Montei um curta que ele fez sobre Lima Barreto,[76] depois montei o primeiro filme de ficção dele, *Cara a cara*,[77] e mais tarde fizemos juntos o *Bethânia bem de perto*. Essa briga entre o cinema novo e o cinema marginal ocorreu por volta de 1968 ou 1969. O golpe dentro do golpe, de dezembro de 1968, redundou em várias rupturas e em diferentes tipos de radicalização. Júlio Bressane e Rogério Sganzerla passaram a fazer um tipo

76 *Lima Barreto: trajetória*. Direção: Júlio Bressane. Brasil: Produção de David Neves, Affonso Beato, 1966, 11 min., PB, 35 mm.

77 *Cara a cara*. Direção: Júlio Bressane. Brasil: Difilm, Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1967, 72 min., PB, 35 mm.

de cinema de ruptura com o que consideravam ser o cinema novo, ou o que eles talvez chamassem de "cinemão novo". Fizeram filmes aos quais foi dado esse nome de cinema marginal. Houve, de fato, uma ruptura, não só em termos estéticos, cinematográficos, mas inclusive pessoais. Durante muito tempo, pessoas que tinham sido amigas, próximas, deixaram de se falar. Encontravam-se na rua e não se olhavam. Mas o que, na verdade, talvez interesse mais com relação aos filmes é a ruptura de linguagem, que justamente se opôs à inclinação de buscar um lugar no mercado. A posição do Júlio e do Rogério foi a de uma ruptura com a tendência do cinema novo, naquele momento, de tentar fazer um cinema voltado para o mercado, tendência essa que evoluiu no período da Embrafilme. A opção deles foi por um cinema de caráter mais experimental.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E como foi, para você, trabalhar com Eduardo Coutinho? Sei que você foi muito próximo dele. Na década de 1960, Eduardo Coutinho estava filmando *Cabra marcado para morrer*,[78] sobre um líder camponês assassinado em 1962, quando estourou o golpe militar em 1964 e o filme foi interrompido e a equipe perseguida pela polícia. E, vinte anos depois, ele voltou ao local da filmagem, recuperou os negativos originais, entrevistou a viúva do líder assassinado e fez o filme do filme, lançado finalmente em 1984. Era um projeto que estava lá no começo do cinema novo e que, por força dos anos de repressão política, foi retomado e lançado apenas vinte anos depois. Como você vê essa mudança de proposta estética no cinema do Eduardo Coutinho e como foi para você trabalhar com esse diretor, que hoje é considerado o maior documentarista brasileiro?

EDUARDO ESCOREL: Sempre fomos muito próximos. Coutinho talvez seja o maior amigo que eu tive, independentemente de ser cineasta ou não. Coutinho escreveu a adaptação do *Lição de amor* junto comigo. Começamos a trabalhar em 1973–74, mais ou menos. Depois, trabalhamos juntos durante três ou quatro anos, o tempo que durou a montagem do *Cabra marcado pra morrer,* que é um filme pelo qual não se passa incólume, assim como *Terra em transe*. Dos filmes com os quais colaborei até hoje, esses talvez sejam os mais marcantes para mim, os que resistem melhor ao tempo. *Cabra* é um filme que qualquer pessoa pode assistir em qualquer época, em qualquer momento, em qualquer país; ele continua tão forte quanto sempre foi.

Eduardo Coutinho é um caso curioso e diferente dos seus colegas de geração, que são pessoas que começaram muito cedo a se afirmar. Ele é um caso oposto, levou muito tempo para descobrir seu próprio universo, seu próprio estilo. Ele se consagra como diretor com o *Cabra marcado pra morrer,* em 1984.

---

78 *Cabra marcado para morrer*. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas, Mapa Filmes, 1984, 115 min., PB, 35 mm.

Até então, já tinha feito muita coisa, mas não era reconhecido como diretor, e nem de longe tinha prestígio comparável aos seus colegas de geração. Só mais tarde ele veio provar quem ele era, e tem uma obra tão importante ou até mais importante, em certos aspectos, do que muitos dos seus colegas de geração.

A partir de certo momento, ele inventou uma nova maneira de fazer cinema documentário, em relação à qual eu tenho minhas reservas. Conversamos, discutimos, e eu não vejo o que ele faz para aplaudi-lo; ao contrário, vejo para criticá-lo e tenho muitas ressalvas em relação ao que me parece, de certa maneira, que se transformou numa certa fórmula de fazer documentário. Sempre discutimos essa questão a cada novo filme. Apesar de escrever muito pouco, li um pequeno texto dele, absolutamente brilhante, em que ele explica a sua trajetória e a descoberta do seu estilo. O texto foi publicado numa coletânea organizada pelo Paulo Paranaguá[79] sobre o documentário na América Latina.

O que a mim causa certo incômodo é o fato de Eduardo Coutinho, a meu ver, ter se acomodado num certo estilo de cinema documentário. Admito, porém, que a experiência comprova que eu, em geral, estou errado, e ele, quase sempre, estava certo. Quando fez *Santo forte*,[80] ele não sabia muito bem como as pessoas reagiriam e nós discutimos sobre isso. Eu dizia: "Coutinho, quem vai assistir a um filme em que as pessoas falam horas e horas?". E aí o filme foi ao Festival de Gramado,[81] onde foi consagrado, ganhou prêmio. Ele, então, me mandou um recado, dizendo assim: "Olha, diz para o Eduardo que ele está proibido de dar qualquer opinião sobre os meus filmes daqui para frente". Isso valeu por uma semana, já no filme seguinte retomamos nossa conversa. Gosto muito dele e o admiro muito, inclusive pelo fato de termos essa diferença de perspectiva e de opinião em relação ao que ele faz. Funciona nos filmes dele, mas há uma legião de seguidores que acham que basta ir lá pôr a câmera em frente de alguém, entrevistar pessoas, e vai resultar num filme. Uma das minhas questões em relação ao Coutinho tem a ver com certo dogmatismo da parte dele. Ele criou uma visão de como, segundo ele, deve ser um documentário, do que se pode ou não fazer. Em relação a essa postura, tenho minhas reservas.

O documentário é variável, é mutável, e depende muito do tema que está sendo abordado, depende muito da relação que se tem com o que está sendo feito; e

---

79 PARANAGUÁ, Paulo Antônio (Org.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.

80 *Santo forte*. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), 1999, 80', COR, 35 mm.

81 Prêmio Especial do Júri no XXVII Festival de Gramado de Cinema Latino e Brasileiro 1999. Cf. <http://www.cecip.org.br/index.php?page=shop.product_details&category_id=9&flypage=shop.flypage&product_id=73&option=com_virtuemart&Itemid=310>. Acesso em: 7 dez. 2013.

o mais interessante é descobrir, no processo mesmo de sua realização, qual é a melhor forma para trabalhar o material que se tem em mãos, e não adotar previamente uma determinada concepção de documentário. Existe um documentário de Eduardo Coutinho e ele é reconhecido por isso. Há muito valor nisso, não é uma coisa fácil de fazer, mas eu tendo a imaginar projetos e a tentar realizá-los sem esse dogmatismo prévio. Posso, por exemplo, fazer um documentário de caráter didático, para passar na televisão e ser, eventualmente, exibido em escolas. O documentário sobre a chamada *Intentona de 35*[82] tem um formato mais ou menos convencional, digamos assim, porque o que está me interessando é tentar entender o que aconteceu em novembro de 1935 e fazer com que o espectador entenda o assunto abordado. Como tem um pressuposto didático e foi feito para a televisão, ele tem um condicionamento formal prévio, mas isso não representa problema algum para mim. Usei narração *off* e outros recursos como esse que pudessem torná-lo adequado a uma determinada mídia.

Para o Coutinho, isso é uma blasfêmia extraordinária. Quando mostrei para ele, pela primeira vez, *Vocação do poder*, ele ficou completamente louco e me disse: "Eduardo, isso não é possível. Você não pode inverter a cronologia, você tem que editar o filme na ordem cronológica, caso contrário ninguém vai entender nada". Eu e o José Joffily discutimos esse ponto de vista com a Fernanda Rondon, que estava montando conosco o filme, porque para nós a opinião do Coutinho tem certo peso. Nós o chamamos carinhosamente de o Grão-Vizir. "É o Grão-Vizir que está dizendo". É preciso resistir a essas noções, a certo tipo de observação que só ele fazia. Esse é o Eduardo Coutinho.

FLORA SÜSSEKIND: Escorel, para encerrar, só queria pedir que você voltasse um pouco a dois comentários pelos quais você passou meio rápido e que, em minha opinião, têm importância para que se compreenda melhor o seu processo de trabalho. O primeiro deles talvez possa ser sintetizado pela palavra "sedimentação", que você empregou ao falar da condução dos projetos cinematográficos. Ao mesmo tempo, noutro momento, você pareceu se contrapor à estilização, à fixação de formatos e à reprodução acrítica dessas marcas registradas. Então se trata de uma sedimentação que não se converta em fixidez. Cada trabalho parece buscar uma singularização. Eu fico imaginando, nesse sentido, como se dá a transição entre um trabalho seu e outro, o que acontece nesse tempo, nesses intervalos? Como é que se dá o processo de "sedimentação" de cada projeto?

A minha segunda questão tem a ver com outra observação sua – quando você falou que, no fundo, alguns projetos parecem conter, já de início, uma sugestão de forma.

---

82 O cineasta refere-se ao filme *35 – o assalto ao poder*. Direção: Eduardo Escorel. Brasil: Tatu Filmes, 2002, 100 min., PB, 35 mm.

Você acaba de citar, aliás, o exemplo de um projeto que teria função didática, e que isso chegou a determinar o uso da narração em *off*, por exemplo. Você expôs, também, no caso do filme *O cavalinho azul*, uma tensão entre, de um lado, uma desteatralização da figura da Maria Clara Machado fazendo a Velha-Que-Viu, e, de outro lado, um cuidado com a peça, uma homenagem tabladiana. Então, o projeto pode sugerir possíveis formalizações, mas há também resistência a algumas dessas sugestões. Então, gostaria que você falasse um pouco sobre isso. E também – brevemente, é claro – sobre como você mudou ou não a sua maneira de pensar o cinema, a função social do cinema, desde o início da sua trajetória até hoje.

EDUARDO ESCOREL: Entre um projeto e outro, em geral, se passa mais tempo do que se gostaria. Não há propriamente escolhas, mas talvez eu tenha herdado certa prática que era muito do Joaquim Pedro, que também tinha intervalos muito grandes entre um projeto e outro, e que custava muito a se convencer de que realmente aquilo era o que ele queria fazer. Para cada projeto havia leituras, trabalhos. Ele trabalhou muito tempo numa adaptação do *Grande sertão: veredas,* de João Guimarães Rosa, por exemplo. E depois chegou à conclusão de que não era aquilo que ele queria fazer. Trabalhou também muito tempo numa adaptação de *Minas de prata*, de José de Alencar. Ele tinha essa maneira de trabalhar muito, e, às vezes, abandonar projetos, porque, ao longo do caminho, se convencia de que aquilo não era o que queria fazer.

Esses intervalos, mais ou menos impostos, mais do que escolhidos, de alguma maneira levam a essa maneira de trabalhar. Não acho que seja sempre positivo, porque esse exercício, excessivamente autocrítico em relação ao que se faz, acaba também aumentando o número de projetos que vão para a gaveta. Talvez, se fizesse aquele filme, seria mais saudável do que concluir que não queria fazê-lo. E a demora na elaboração de projetos pode torná-los menos interessantes. Por outro lado, entre ter a ideia e a escrita do roteiro tanta coisa acontece, às vezes, que o tema e o tratamento escolhidos já não interessam tanto. Quando o estímulo foi perdido, o interesse se esgotou, fazer o filme pode virar uma obrigação. É o que acontece quando se diz: "Já que trouxe o projeto até aqui, agora tenho que levá-lo até o final".

No filme *O cavalinho azul*, introduzimos novos elementos. Toda a parte que o Cacaso[83] fez, a narrativa em verso, não é da peça original. Demos uma participação maior ao narrador, ao João de Deus, mas, basicamente, há um embrião do roteiro contido na peça.

---

83 Antônio Carlos de Brito (Cacaso, 1944–1987), poeta, letrista, professor universitário, autor de *A palavra cerzida* (1967), *Grupo escolar* (1974), *Beijo na boca* (1975), *Segunda classe* (1975), *Na corda bamba* (1978), *Mar de mineiro* (1982), da antologia *Beijo na boca e outros poemas* (1985). Em 1983, o poeta compôs as letras das canções do filme *O cavalinho azul*, que teve a trilha sonora composta por Edu Lobo.

Aprendi a fazer direção de atores com o Joaquim Pedro. Ele foi um excelente diretor de atores. Não tive nenhum tipo de formação formal em direção de atores. O curso de cinema que fiz não tratou de nada que dissesse respeito à direção de atores. Foi trabalhando como assistente de direção do Joaquim Pedro, no filme *O padre e a moça*, nos ensaios e na filmagem, que aprendi alguma coisa sobre o assunto. Depois, tive a sorte de trabalhar com certos atores com os quais aprendi muito, como, por exemplo, Lilian Lemmertz,[84] Irene Ravache,[85] Lima Duarte,[86] e outros. Eles me ensinaram muito sobre como um ator trabalha, como atua.

Quanto à função social do cinema, a princípio, tínhamos a ideia de que se poderia mudar o mundo através do cinema. Descobrimos rapidamente que o cinema não tem esse poder, essa capacidade, essa força. Hoje em dia, o projeto e os propósitos são um pouco mais modestos.

Depoimento de Paulo Henriques Britto (em 22/08/2005)

PAULO HENRIQUES BRITTO: Pensando em termos geracionais, eu pertenço à geração da poesia marginal, a chamada "geração mimeógrafo". Eu tenho exatamente a mesma idade que Chacal,[87] e quase a mesma idade que teria a Ana Cristina Cesar.[88] Mas meu trabalho é muito diferente do desses poetas, em relação às opções formais. Sob esse ângulo, nunca sou visto como membro dessa geração. Nem eu me vejo assim. Ainda assim, fazendo um balanço dessa questão, tenho

---

84 Lilian Lemmertz Dias (1937–1986), atriz gaúcha, das mais importantes de sua geração. Atuou em teatro (*Quem tem medo de Virginia Woolf*, *Roda cor de roda*), cinema (*Lição de amor*, *Aleluia Gretchen*) e televisão.

85 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.

86 Lima Duarte (Ariclenes Venâncio Martins), ator e diretor mineiro, nascido em 1930, que começou atuando no rádio, integrou o elenco da primeira telenovela brasileira (*Sua vida me pertence*), e teve participações significativas em telenovelas (*O bem-amado*), teatro (*Arena conta Zumbi*) e cinema (*Sargento Getúlio*).

87 Chacal (pseudônimo de Ricardo de Carvalho Duarte), poeta carioca, nascido em 1951, pertencente à geração mimeógrafo, participou do grupo Nuvem Cigana e criou, em 1990, ao lado do poeta Guilherme Zarvos, o CEP 20.000, centro de experimentação poética e artística que dirigiu até 2015. Autor, entre outras publicações, de *Muito prazer* (1971), *Preço da passagem* (1972), *Quampérius* (1977), *Drops de abril* (1983), *Comício de tudo* (1986), *Letra elétrika* (1994), *Posto Nove* (1998), *A vida é curta pra ser pequena* (2002), *Tudo e mais um pouco* (2016).

88 Ana Cristina Cesar (1952–1983), poeta, ensaísta e tradutora carioca, autora de *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979), *Luvas de pelica* (1980), *Literatura não é documento* (1980), *A teus pés* (1982).

que reconhecer que, sob um aspecto muito importante, um aspecto até crucial, a poesia marginal foi realmente algo que teve impacto sobre mim.

Quando comecei a escrever poesia com pretensões mais sérias, no final da década de 1960, me intrigava muito o conflito de posições entre as diferentes vanguardas estéticas, por um lado, e, por outro, a chamada poesia participante, que também era muito forte nessa época. Havia uma série de grupos que encaravam o trabalho poético em termos de revolução no plano da forma, cada um com uma proposta diferente, e havia também os que pretendiam colocar a poesia a serviço de uma revolução política e ideológica.

Nessa época, eu frequentava mesas-redondas sobre poesia que havia no MAM-RJ, envolvendo movimentos da vanguarda. Ia a esses encontros e acabava lendo os textos que essas pessoas indicavam. Cada vez que lia esses textos ou assistia a essas conferências, achava que os argumentos eram absolutamente convincentes. Enquanto estava ouvindo a pessoa falando, eu achava que ela estava coberta de razão. Ainda que eles citassem autores que nunca tinha lido, que não fazia ideia de quem fossem, o discurso deles em geral me parecia convincente. Mas, quando lia a poesia que eles produziam, eu sempre ficava meio decepcionado, achava que não estava à altura da proposta que eles tinham exposto. As experiências formalistas me pareciam estéreis ou ininteligíveis, ou até mesmo as duas coisas, e elas nunca correspondiam ao conceito que eu tinha de poesia. No caso da poesia participante, por mais que eu achasse que esses poetas estavam fazendo um trabalho importante para aquela época, a poesia deles, até mesmo para um adolescente imaturo como eu, parecia insatisfatória, muito primária.

Quando queria ler uma coisa que realmente me dava prazer, nunca lia alguma daquelas propostas que estavam no ar; recorria ao que via como os clássicos – Fernando Pessoa,[89] Manuel Bandeira,[90] Carlos Drummond[91] e João Cabral,[92] esses poetas que, aliás, permanecem até hoje como meus clássicos. Porque a minha formação em poesia em língua portuguesa foi de trás para frente – comecei pelos modernos e depois fui andando para trás, cheguei a Camões por volta dos trinta anos de idade.

---

89 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).

90 Sobre Manuel Bandeira, ver nota 11, p. 283.

91 Sobre Carlos Drummond de Andrade, ver nota 20, p. 247.

92 Sobre João Cabral, ver nota 21, p. 247.

Então, para mim, os clássicos são os poetas da geração modernista. Mas esses modelos eram extremamente elevados, e a poesia deles era para mim um ideal inatingível em matéria de apuro formal, que era o que me interessava. O efeito de todas essas tensões é que eu parei, desisti de escrever poesia e resolvi fazer cinema. Fui estudar cinema, comecei a escrever um livro de contos, que só concluí trinta anos depois, e parei de escrever poemas durante cinco ou seis anos.

Revendo esse momento da minha vida, percebo que também havia outro elemento em jogo, que na época não estava muito claro para mim e que fazia com que eu me sentisse fora do lugar no cenário poético. Enquanto os poetas participantes viam a linguagem meramente como veículo para um conteúdo ideológico, as vanguardas poéticas, em especial o concretismo, mas também a poesia-práxis e o poema processo, tendiam a acentuar o aspecto visual do poema, e para mim, desde sempre, a poesia era, acima de tudo, música verbal. Só descobri que gostava de poesia quando, morando nos Estados Unidos, com 11 anos de idade, me deram para ler pela primeira vez não poemas para crianças – como fazia desastradamente a escola primária do Brasil, que me fez criar horror à poesia na infância –, mas poetas de verdade.

Minha escola em Washington deu para os alunos lerem textos de William Shakespeare,[93] Emily Dickinson,[94] Walt Whitman.[95] Foi assim que descobri a poesia e a sonoridade do idioma inglês, pois eu estava aprendendo inglês ao mesmo tempo que descobria a poesia em língua inglesa. Quando voltei para o Brasil, a noção de descoberta de poesia ficou sempre associada à ideia do som do idioma. Por isso, quando comecei realmente a ler poesia séria, de volta ao Brasil, o que mais me interessava era o som. Mais ainda, esse momento em que comecei a ler poesia em língua portuguesa foi justamente a época dos festivais da canção, quando eu estava também profundamente envolvido com a música popular, descobrindo Caetano Veloso, Chico Buarque.

Assim, o que mais me fascinou a essa altura foi a descoberta da sonoridade da língua portuguesa. E justamente no momento em que eu estava descobrindo

---

93 Sobre William Shakespeare, ver nota 73, p. 64.

94 Emily Elizabeth Dickinson (1830–1886), uma das grandes poetas norte-americanas, cuja poesia se caracterizaria por linguagem elíptica, por uma tensão constante entre expressivo e descritivo, por ritmo quebrado em travessões e interrupções diversas, e por um sistema comparativo de construção de sentido propositadamente ambíguo e inconclusivo.

95 Walt Whitman (1819–1892), poeta, jornalista, editor e tipógrafo norte-americano, autor de *Franklin Evans* (1842), *Life and adventures of Jack Engle* (1852), *Democratic vistas* (1871), *Memoranda during the war* (1876), *Specimen days* (1882) e *Leaves of grass* (1855), cujos versos livres e longos imitavam propositadamente os ritmos da fala, obra que se dedicaria a rever e expandir ao longo de toda a sua vida.

a língua portuguesa no plano sonoro, todos esses movimentos de vanguarda enfatizavam o lado visual da linguagem. Enquanto o concretismo e a poesia-práxis eliminavam a sintaxe, considerada uma coisa reacionária, prosaica, o poema processo chegava a abolir a própria palavra. Minha fuga para a prosa e para o cinema correspondeu ao reconhecimento de que minha concepção de poesia estava em descompasso com minha época; era o reconhecimento da minha total incapacidade de fazer o que as melhores cabeças pensantes do momento afirmavam ser a poesia do nosso tempo.

Por que voltei a escrever poesia por volta de 1976? Por vários motivos, um deles a amizade com Italo Moriconi, que conheci em 1975, mais ou menos, e que estava escrevendo e publicando poesia. Nessa época eu estava descobrindo Konstantinos Kaváfis,[96] em traduções inglesas. Uma das primeiras coisas que me fez voltar à poesia foi minha empolgação com Kaváfis, que me levou a tentar traduzir poemas dele para o português, com base em duas traduções inglesas e em algumas indicações sobre como era o texto em grego. Aliás, o Italo me ajudou numa dessas traduções.

Outro motivo é que eu havia descoberto que não tinha o menor jeito para ser cineasta, que era um desastre total lidando com filmes, câmeras, atores. Além disso, estava muito insatisfeito com minhas tentativas de escrever contos, e o livro não avançava. Ainda outro motivo, sem dúvida alguma, foi que nessa época comecei a dar atenção àqueles livrinhos mimeografados, que eram vendidos ou distribuídos nas filas do Cinema 1, do Cine Paissandu, nos *happenings* do MAM, nos bares da Zona Sul que eu frequentava. Aqueles poemas eram despretensiosos; tinham muito pouco em comum com o meu ideal de acabamento formal. Mas o que eles me diziam era o que eu realmente queria ouvir – ou seja, que existia poesia fora das ortodoxias das vanguardas e da *intelligentsia* de esquerda, e – mais importante ainda – que era possível escrever uma poesia comprometida com os valores da língua falada, uma poesia que não aspirasse à condição de arte plástica e sim à condição de música, poemas que fossem, acima de tudo, cadeias sonoras lineares, e não disposições de linhas numa folha de papel.

É por esse motivo que hoje os poetas da geração mimeógrafo não despertam em mim apenas os habituais sentimentos fraternos que todos nós temos pelas pessoas da nossa idade, que viveram as mesmas experiências numa mesma época, ainda mais quando foi uma época tão tumultuada quanto a nossa; tenho por eles também um sentimento de gratidão pessoal, por eles terem me

96 Konstantinos Kaváfis (1863–1933), um dos maiores poetas gregos modernos, autor de obra breve e notável, que revisava continuamente, sem jamais se decidir a publicá-la em livro, valendo-se apenas de pequenos folhetos e de sua eventual divulgação em periódicos.

mostrado que era possível escrever a poesia que eu tinha certeza que era a única que eu era capaz de escrever. Então fica esse pequeno depoimento aí para a gente começar a discussão.

LU MENEZES: Paulo, com seu livro *Paraísos artificiais*, você se revelou tão bom contista quanto poeta. A sua disposição ao escrever conto foi muito diversa daquela ao escrever poesia? Eu lhe pergunto isso porque, como leitora, considero você um poeta voltado, sobretudo, para temas abstratos, um autor altamente reflexivo, filosófico, e simultaneamente, dotado de um domínio do verso e de uma força plástica sempre surpreendentes. Ora, a mesma força plástica, guardada a diferença de gêneros, permeia os contos. Nos poemas, sinto um autor cada vez melhor e cada vez mais cético, amargo, desencantado com a realidade, embora, com um humor finíssimo, consiga a proeza de infundir leveza ao desencanto. No conto, muito pelo contrário, a realidade parece – mais que o atrair – entusiasmá-lo. Os contos parecem provocar em você uma total disponibilidade para a realidade. Talvez o fato de ter sido um ex-quase-cineasta contribua para isso; afinal, a realidade demanda, exige a máxima adesão de um cineasta. Repito: para a escrita do conto, você teria uma disposição muito diversa daquela que anima a da poesia. O que você diz sobre isso?

PAULO HENRIQUES BRITTO: Olha, Lu, a poesia – pelo menos a poesia do nosso tempo, a poesia moderna – é essencialmente voltada para a própria linguagem. Isso, aliás, é uma crítica que muitas vezes é feita, com certa justiça: os poetas de hoje basicamente estão escrevendo para outros poetas. A poesia virou, acima de tudo, crítica da linguagem. Isso é uma coisa que começou talvez com a geração modernista, num segundo momento, depois daquele primeiro momento de descoberta, de deslumbramento. Muitos dos modernistas clássicos foram se voltando para um viés de crítica da linguagem; Drummond fez isso, e Cabral então, que é de uma geração posterior, mais ainda. A poesia do nosso tempo tende a fazer um trabalho em cima da própria linguagem.

Já na ficção – embora também exista uma ficção puramente metalinguística – há uma tendência, e acho que é algo natural, de ter um envolvimento maior com o mundo. Quanto a *Paraísos artificiais* – tirando dois, que são mais recentes –, todos os contos foram escritos nos anos 1970. Comparando os contos mais antigos com os recentes, e comparando os meus primeiros livros de poesia com os mais recentes, percebo uma coisa que o Italo foi o primeiro a reparar: meu primeiro livro de poesia e os contos mais antigos são extremamente solipsistas. Aquele conto em que há um sujeito deitado na cama – "Uma doença" – e os poemas do meu primeiro livro são muito solipsistas. Então, acho que há aí um progresso, uma coisa pessoal minha; estive à beira da esquizofrenia por volta dos vinte anos, e de lá para cá eu espero que esteja melhorando um pouquinho,

estou mais ligado à realidade externa, o que se reflete na poesia e na ficção também. Mas, enfim, a ficção, naturalmente, tem uma disposição maior a trabalhar com isso que a gente chama de realidade, com coisas concretas.

CÉLIA PEDROSA: Você considerou a tendência reflexiva, metalinguística, como uma das formas de diferenciar a poesia e a prosa, genericamente consideradas. Como você caracterizaria a realização específica dessa tendência na sua poesia? Eu, em princípio, já ressaltaria nela uma combinação de ceticismo racionalista e lirismo lúdico, mobilizado por referências a imagens como a do circo, do idílio, do prazer prosaico, sugerido, por exemplo, pela visão de uma *bombonnière*. A lembrança dessa última, inclusive, está me fazendo lembrar também dos perversos bombons da "Circe", de Cortázar.[97]

PAULO HENRIQUES BRITTO: Claro, quem não lembra? Inesquecível. Não é uma boa ideia para ter depois que você acabou de comer um bombom, mas enfim...

CELIA PEDROSA: Pois é, você que adora chocolate... Mas então acho que é um contraste muito grande entre todo esse movimento para a *bombonnière*, para o funâmbulo, para o encantador de serpentes, imagens do universo infantil, lúdico, e a "nadificação" que você acaba fazendo. Quer dizer, você convoca elementos, digamos, deliciosos e afetivos para provar o nada. Nesse sentido é que eu queria retomar a palavra ceticismo. Então, não sei se há alguma melancolia, mesmo que irônica, nessa história; é uma coisa meio perversa, cética, e eu queria que você falasse sobre isso, para além da simples constatação do metalinguístico.

PAULO HENRIQUES BRITTO: Minha formação intelectual sempre me levou para o lado do ceticismo; sempre tive uma atitude muito desconfiada em relação a tudo. Minha única empolgação ideológica... Todo mundo da minha geração foi marxista, e eu fui me empolgar pela gramática gerativo-transformacional de Noam Chomsky[98] [*risos*]. Foi a primeira e a única vez na minha vida que me

---

97 Referência ao conto "Circe", incluído na coletânea *Bestiário*, do escritor argentino Julio Cortázar (1914–1984). Trata-se da história de Mario, um bancário de 19 anos que se encanta por Delia Mañara, moça pertencente a uma família reclusa e que já perdera anteriormente dois noivos. O conto gira em torno do amor de Mario, de seu ceticismo diante das desconfianças dos vizinhos de que haveria algo estranho na vida dos Mañara e de Delia. Desde o começo, pela referência à ninfa grega e pelo jeito esquivo e uma curiosa relação com os bichos, por parte da moça, sugere-se que Mario poderia talvez ser o terceiro noivo a morrer. Ao final, revela-se que os bombons, delicadamente preparados por Delia Mañara, escondem, em seu recheio, não apenas gostos sutis, mas também o corpo de uma barata envenenada.

98 Noam Chomsky, linguista, filósofo, cientista cognitivo, professor emérito em linguística no MIT (Instituto de Tecnologia de Massachusetts), e ativista político norte-americano, nascido em 1928, realizou contribuição fundamental à linguística moderna, com a formulação da gramática transformacional, ou generativa. Autor, entre outras obras, de *As estruturas da sintaxe* (1957), *Aspectos da*

empolguei por algum projeto ideológico; aí achei que aquilo era uma maravilha e virei linguista. Eu não estudei literatura, larguei cinema para estudar linguística, fiquei absolutamente entusiasmado por aquilo. Então, depois da gramática transformacional, passei para a semântica; e a minha dissertação de mestrado foi em semântica formal, uma coisa derivada da matemática. Sou ex-aluno da matemática também, e, nesse momento, voltei a estudar lógica matemática. Pois, no meio daquela empolgação, resolvi ler as *Investigações filosóficas,* de Wittgenstein,[99] e aquilo foi uma porrada. Por um triz não abandonei minha dissertação por causa de Wittgenstein. Ele me fez achar que minha pesquisa era uma perda de tempo total. Mas eu já estava no meio da dissertação, o que é que eu ia fazer?

Defendi a dissertação, mas não passei ao doutorado. Abandonei a linguística, e jurei a mim mesmo que não embarcava mais em nenhuma viagem. Wittgenstein foi para mim o último balde de água fria. Nas *Investigações,* ele demonstra que qualquer tentativa de sistematizar a linguagem é uma absoluta perda de tempo. Não vou debater Wittgenstein aqui e agora, mas o livro deixa bem claro que não tem o menor sentido tentar uma formalização da linguagem humana. Assim, a minha tendência à descrença evidentemente ficou muito fortalecida. Por isso, uma coisa que faço muito nos meus poemas é esboçar uma teoria, ou algo assim, e depois jogar um balde de água fria em cima, criar todo um esquema que depois anulo. Não acho que seja uma questão de desespero, não. As pessoas que têm algum tipo de empolgação ideológica ou religiosa acham que, se você não acreditar na causa em que elas acreditam, você entra em parafuso, morre, porque aí nada faz sentido. Esse é um problema que não tenho; sempre achei que nada fazia o menor sentido.

Uma leitura que mexeu muito comigo no final da adolescência foi aquele textinho do Jean-Paul Sartre[100] bem simples, porque eu sou muito analfabeto em filosofia. Era aquele texto que ele escreveu, de divulgação sobre o existencialismo, para todo mundo entender. O título é *O existencialismo é um humanismo*. É nesse texto, bem elementar, que ele diz uma coisa fantástica: a existência em si não tem

---

teoria sintática (1965), *Linguística cartesiana* (1966), *Gramática transformacional* (1957), *Estrutura lógica da teoria linguística* (1955).

99 *Investigações filosóficas*, livro póstumo (publicado em 1953) de Ludwig Wittgenstein (1889–1951), filósofo austríaco naturalizado britânico, cujo trabalho incluiu estudos de lógica, matemática e filosofia da linguagem. Foi professor de filosofia da linguagem da Universidade de Cambridge, no Reino Unido, entre 1929 e 1947. Em vida, Wittgenstein publicou apenas um livro, o *Tractatus logico-philosophicus*, de 1921.

100 Jean-Paul Sartre (1905–1980), filósofo, dramaturgo, romancista, crítico literário francês. *O existencialismo é um humanismo* foi uma palestra escrita e publicada por Sartre em 1946, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de divulgar suas ideias filosóficas.

o menor sentido, você é que dá sentido a ela; se você não der, ela vai ficar sem nenhum. Então sempre tive essa ideia de que nada tem um sentido intrínseco, nada tem a menor lógica; o que a gente faz é tentar dar sentido às coisas.

O que aprendi quando li Wittgenstein, e desbundei com isso, é que você não deve levar a sério nem mesmo essas tentativas de dar sentido às coisas; você tem que fazer isso porque é uma necessidade humana, de organizar as coisas, você tem mesmo que fazer isso, mas ao mesmo tempo não deve levar muito a sério. Tem que saber que isso é apenas uma organização que você está fazendo para manter a sua sanidade mental, ou para obter algum objetivo muito prático, tipo organizar uma gaveta, ou coisas mais sérias que isso... Você não pode achar que essa organização que está dando à sua vida corresponde a alguma essência ou ao que quer que seja. Se você fizer isso, vai levar uma traulitada mais cedo ou mais tarde. Aquele poema, "Idílio",[101] é totalmente irônico; o poema não é só uma sacaneada nos concretistas, mas, por extensão, em qualquer projeto grandioso levado muito a sério; acho que isso está bem claro.

IDÍLIO

Um sonho, musculoso e maternal,
um sonho quer pacificar o mundo.

Desejo de formas claras e puras,
de nitidezes simples, minerais,
certezas retilíneas como agulhas.

Nada de nebuloso, frouxo ou úmido
há de turvar o brilho do cristal
de uma razão sem jaça e sem nervuras,
sem óleos malcheirosos e carnais.

O sonho, sorridente e diurnal,
espargirá sobre um túmulo de dúvidas
flores estritamente artificiais,

entre diagonais e ângulos agudos.
O sonho quer estrangular o mundo.

CÉLIA PEDROSA: Mas o exemplo que eu dei? Você não só constata o nada, mas também é como se você perversamente...

101 O poema "Idílio", de Paulo Henriques Britto está no livro *Trovar claro* (São Paulo: Cia. das Letras, 1997. p. 77).

PAULO HENRIQUES BRITTO: Pois é, voltando aos concretistas, acho que eles organizam demais, tudo é muito sistemático, tudo é muito certinho. A poesia vai caminhar para isso, isso aqui é o futuro da poesia, o mundo caminha para o socialismo, a poesia caminha para o concretismo... Essas coisas me incomodam muito, acho isso muito ingênuo. Então, o título, no caso desse poema, é uma coisa irônica; esses projetos da modernidade que dizem que a poesia vai ser isso, o romance vai ser aquilo, acho que essas coisas se desvanecem em pouco tempo. Agora, por que essas imagens de circo? Eu nunca fui muito a circo, não; não sei de onde tirei isso, minha infância não tem muito circo, foi totalmente urbana, foi mais ficar em casa lendo livro mesmo, não sei de onde tirei essas coisas circenses que aparecem ali; não tem nada a ver com a minha infância particular, não. O circo é uma coisa que aprendi mais vendo filmes do Fellini e do Bergman do que uma experiência realmente minha.

LU MENEZES: Estou querendo fazer uma segunda pergunta. Porque a primeira era justamente sobre a sua relação com o modernismo, com os poetas concretos, os poetas marginais e os artistas da MPB (Música Popular Brasileira). Mas a segunda diz respeito ao seu emprego de formas fixas, como sonetos e sextinas. Eu pergunto de que modo essas formas ocorrem a você. Para um poeta romântico essa pergunta não se colocaria, porque idealmente a forma e o tema devem vir como uma coisa só, inteira, orgânica, o mesmo ocorrendo com um poeta marginal.

PAULO HENRIQUES BRITTO: Que é um romântico também, não é?

LU MENEZES: Pois é, na verdade, é um romântico. Já para o João Cabral, segundo ele afirma, tudo é planejado, o poeta decide o tema e a forma de antemão. Ele pode escolher um tema e pensar na forma mais adequada para ele, ou pode esboçar as formas de que se constituirá o livro e preenchê-las em seguida. Para mim, tanto a forma quanto o tema se imbricam um no outro, e eu oportunisticamente tento explorá-los. Então, queria saber como é para você. Por exemplo, no caso de "Até segunda ordem", do livro *Trovar claro*,[102] a relação da ironia entre forma e tema é constitutiva do poema, tema e conteúdo parecem ter sido concebidos simultaneamente, um como avesso do outro. Como é que, de modo geral, se é que há um modo geral, se coloca essa questão entre forma e tema para você?

PAULO HENRIQUES BRITTO: Olha, é bem o que você falou que você faz, é uma coisa fortuita, ora sai de uma ideia abstrata, ora sai de uma palavra. E já aconteceu de eu traçar um esquemazinho métrico e dizer: vou preencher isso assim

102 BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*, p. 43.

e assado. Já fiz isso e deu certo. Um poema que foi feito assim, por exemplo, foi aquela minha única sextina, que é um poema[103] de que eu gosto muito, acho que é o meu poema favorito.

VILEGIATURA

Munidos de maçãs, lápis e fósforos,
conquistaremos Nínive amanhã,
se não der praia e a noite for de sono.
Porque afinal os dias são dourados
e tudo é matinal nessa estação
de água fresca, madrigais e cópulas.

São tantas mãos e bocas, tantas cópulas,
tantas razões de se riscar um fósforo,
é tão horizontal essa estação,
que é puro engodo a ideia do amanhã.
E por que não beber o sol dourado
enquanto não nos sobrevém o sono?

Ideias sussurradas pelo sono,
pela sofreguidão de muitas cópulas.
Enquanto isso, Nínive dourada
aguarda a combustão de nossos fósforos
ao primeiro suspiro da manhã.
Rechacemos o torpor da estação

(e como é modorrenta essa estação,
tempo de bandolins, maçãs e sono!)
e vamos nus, na bruma da manhã,
buscar a glória, traduzida em cópulas,
claustros, tributos, castiçais e fósforos,
caixas de música e ídolos dourados.

Tomaremos a cidade dourada
na hora derradeira da estação,
quando já não restar nem mais um fósforo,
uma gota de sol, de céu, de sono.
A entrada triunfal será uma cópula
na imensidão da última manhã.

---

103 Trata-se do poema "Vilegiatura", publicado no livro *Trovar claro* (1997).

Quando acordarmos, já será amanhã,
os olhos turvos de sonhos dourados,
as peles mornas recendendo a cópulas,
bagagens esquecidas na estação,
jornais, explicações, ressaca e sono,
um alvoroço de café e fósforos.

Os fósforos primeiros da manhã
riscam o sono e o sonho do Eldorado.
Dessa estação só vão restar as cópulas.

Eu queria escrever uma sextina, tinha acabado de ler *Mais provençais*,[104] do Augusto de Campos, e estava lendo um poeta moderno americano, James Merrill,[105] que tem um livro maravilhoso que trabalha com todas as formas, *The changing light at Sandover*,[106] e tinha umas sextinas fantásticas lá. E aí encontrei num livro de John Ashbery[107] uma sextina também, e resolvi: quero escrever uma sextina. E foi quase tudo planejado. Depois é que descobri que das seis palavras finais, duas eram proparoxítonas, duas eram paroxítonas e duas eram oxítonas, isso eu juro que foi sem querer, não foi escolhido, não.

Por outro lado, em "Até segunda ordem", a ideia partiu do título de um livro da Flora Süssekind chamado *Até segunda ordem não me risque nada*,[108] sobre a poeta Ana Cristina Cesar. Eu li o livro e fiquei com o título na cabeça. Era uma fase em que tudo que eu escrevia virava soneto, e aí comecei a fazer uma série de sonetos, comecei uns quinze, e no final restaram aqueles cinco. Assim, a coisa é fortuita, muitas vezes é uma frase que li em algum lugar que fica na cabeça e eu fico remoendo. Mas a fonte principal dos meus poemas são os meus cadernos.

---

104 CAMPOS, Augusto de. *Mais provençais:* Raimbaut e Arnaut. Florianópolis: Noa Noa, 1982. 2. edição ampliada. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

105 James Ingram Merrill (1926–1995), poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta norte-americano, autor de *Nights and days* (1966), *Divine comedies* (1976), *The inner room* (1988), entre outras obras.

106 *The changing light at Sandover* é um longo poema narrativo, que, segundo o poeta James Merrill, documentaria duas décadas de mensagens ditadas por espíritos durante sessões com o tabuleiro Ouija. Foi publicado originalmente em três volumes, ao longo de vários anos, entre 1976 a 1980. Em 1982, seria reunido em volume único pela Editora Atheneum.

107 John Lawrence Ashbery (1927), poeta e tradutor norte-americano contemporâneo, autor de *Some trees* (1956), *Self-portrait in a convex mirror* (1975), *A wave* (1984), *Where shall I wander* (2005), entre outras obras.

108 SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada* – os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: 7Letras, 1995.

Dos 18 anos de idade para cá, tudo o que escrevo é em caderno espiral, já tenho uns vinte cadernos assim. Quando tenho vontade de escrever e estou sem ideia, pego um caderno mais ou menos a esmo e começo a folhear. Porque eu anoto tudo, não jogo nada fora. E às vezes tem um verso solto que eu acho interessante, aí eu copio o verso; quando tenho uns quinze ou dezesseis versos desses que nunca deram em nada, começo a brincar com eles, e às vezes sai uma coisa dali. Então um verso anotado em 1978 ou 1980 vai virar um poema em 2000 e tal.

Normalmente, é assim, uma coisa meio a esmo, e confesso que não levo muito a sério essa história do Cabral, de bolar tudo em esquemas. É que nem aquela história de Edgar Allan Poe:[109] ele prova por *a* mais *b* que o tema mais poético possível é uma mulher bela que morre; e aí ele vai e escreve "O corvo". Essas coisas não dá para levar muito a sério não, nem os próprios poetas que dizem isso levam a sério.

Obviamente tem muito de fortuito, de acidental, em tudo. É aquela história do *a call from the producer*, como dizia o Cole Porter.[110] Quando lhe perguntaram qual era a principal fonte de inspiração dele, ele respondeu: *A call from the producer*. Muitas vezes é isso mesmo. Por exemplo, Carlito Azevedo me pergunta se eu não tenho um poema novo para *Inimigo rumor*, eu digo que tenho, e não tenho nada, é mentira; mas aí eu sento e escrevo alguma coisa. Às vezes, é assim que a coisa acontece.

ITALO MORICONI: Não sei se tenho uma pergunta específica, até porque as coisas que eu estava interessado em suscitar já foram ditas no seu depoimento. Por exemplo, uma coisa que estava pensando em levantar era a questão geracional, que você levantou, e as pessoas sempre ficam naquela ambiguidade, se existe ou não isso de geração. Mas acho que você colocou bem a questão: é que mesmo aqueles que não se identificam com uma geração poética, por exemplo, são contemporâneos dela. Foi isso que Antonio Candido[111] escreveu no prefácio

---

109 Edgar Allan Poe, contista, poeta, crítico literário, editor norte-americano, autor da coletânea de contos *Tales of the grotesque and arabesque* (1839), de poemas como "O corvo" (1845) e "Annabel Lee" (1849), de ensaios como "The poetic principle" (1848) e "A filosofia da composição" (1846), do romance *A narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838), entre outros textos. A referência é ao ensaio "A filosofia da composição", publicado por Edgar Allan Poe (1809–1849) em 1846 na *Graham's Magazine*, no qual comenta o processo de escrita do seu poema "O corvo" (1845).

110 Cole Albert Porter (1891–1964), compositor e letrista norte-americano, autor de canções extraordinárias como "Anything goes", "Night and day", "You do something to me", "I get a kick out of you", "I've got you under my skin", "Just one of those things", "Easy to love", "I concentrate on you", entre muitas outras.

111 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*

para *Raízes do Brasil*,[112] de Sérgio Buarque de Holanda: a consciência de geração se amplia com o tempo, mesmo que não haja uma identidade. Por exemplo, você, poeta dos anos 1970, não se identifica, ou pelo menos não se identificou num primeiro momento, com a geração marginal, embora o seu programa claramente deva muito a toda a questão do coloquial na poesia. Porque se há algum traço distintivo na sua poesia hoje é exatamente essa combinação das formas fixas com um compromisso muito grande com o coloquial. Talvez você seja atualmente o poeta no Brasil que tem o maior compromisso com esse coloquial falado, inclusive no conto. Mas a questão da geração, mesmo na área da literatura, transcende a isso, porque se identificam aproximações no que se refere a valores mais amplos. Então, de repente, você é da geração de 1970, mesmo não fazendo poesia marginal. Esse é um primeiro comentário.

Uma segunda coisa, também em ritmo de depoimento, porque não tenho condição, neste momento, de fazer uma releitura dos seus textos, até por falta de distanciamento... Porque, realmente, nos meus primeiros tempos de Rio de Janeiro, chegando de Brasília, eu e o Paulo éramos companheiros diários, nós éramos colegas lá no Ibeu [*Instituto Brasil-Estados Unidos*], e partilhamos muita coisa naquele momento em que a gente é muito mais aberto com as coisas que faz, quando a gente está começando. Algumas coisas muito importantes na minha vida eu aprendi com o Paulo. É incrível que você tenha se lembrado do Kaváfis, um dos poetas de que eu mais gosto até hoje, apesar de não poder lê-lo na língua original. Depois das traduções do José Paulo Paes, me atraiu mais ainda essa língua, o grego moderno. Foi o Paulo quem me apresentou esse poeta, e muitos outros também. E foi você também que me despertou para uma das minhas grandes paixões, que é toda aquela tradição dos *Lieder* alemães, que eu acho fantástica. Porque você tem uma ligação muito profunda e muito visceral com a música, sem falar no rock, e todo mundo sabe que você é uma das pessoas que mais entende de rock antigo, além de música erudita. E para os poetas, por exemplo, para os irmãos Campos e para Ezra Pound,[113] existe uma

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.

112 *Raízes do Brasil*, do historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902–1982), foi publicado originalmente em 1936, e revisado significativamente pelo autor em 1947, 1955, e 1967. O prefácio de Antonio Candido, intitulado "O significado de *Raízes do Brasil*", foi incluído na quinta edição, de 1967, incorporando-se, de certo modo, ao livro nas subsequentes edições.

113 Sobre Ezra Pound, ver nota 5, p. 236.

relação muito profunda na reflexão formal sobre o poema e na reflexão formal sobre a música.

Então, chego assim, à minha questão, que é mais uma sugestão. Acho que talvez seja interessante você falar um pouco sobre como é a sua experiência com a música, como ela se relaciona com a sua formação de poeta.

PAULO HENRIQUES BRITTO: Tudo a ver. É um assunto em que eu acho que não toquei ainda, só muito por alto, a questão da música. Eu sou na verdade um músico frustrado. Estudei quatro anos de piano clássico e parei porque constatei a minha absoluta falta de talento musical. Eu, como gosto muito de música e tenho um ouvido excelente, me iludi achando que tinha musicalidade, mas coordenação motora é realmente fundamental para fazer música, e a minha coordenação motora é uma tragédia.

Mas esses quatro anos em que eu estudei música foram importantíssimos para mim; eu aprendi a ler partitura e me enfronhei em música, quando voltei dos Estados Unidos, por volta de 1964, 1965. Como estava redescobrindo o português, depois de ter aprendido a gostar de poesia no estrangeiro, e isso foi na mesma época em que comecei a estudar música, na minha cabeça essas coisas ficaram muito ligadas. Mas constatei que me tornar músico não era uma opção plausível, e um dos grandes fascínios da poesia para mim foi a possibilidade de fazer música usando uma coisa com que eu sabia trabalhar: as palavras.

Escrever poesia para mim era uma maneira de me aproximar do que eu mais gostava, pois do que eu mais gosto até hoje realmente é a música. Gosto muito mais de música do que de literatura. Por isso, minha preocupação com poesia foi sempre muito com o aspecto sonoro. Em Washington, a professora que nos deu para ler Shakespeare, Walt Whitman, Emily Dickinson, Edgar Allan Poe, sempre fazia a gente pensar não só na historinha do poema, mas no que o poema fazia como objeto sonoro. Então, a leitura que eu fiz graças a ela foi sempre uma leitura muito sonora. Eu me lembro dela lendo "The bells",[114] aquele poema do Edgar Allan Poe puramente onomatopaico.

Quando voltei para o Brasil, já havia feito essa associação muito forte entre poesia e música; e daí o meu espanto e o meu estranhamento quando descobri que os poetas mais importantes do momento estavam interessados em

114 Acredita-se que o poema "The bells" tenha sido escrito por Edgar Allan Poe em maio de 1848. Teria sido submetido três vezes à *Union Magazine* até ser aceito, mas só seria publicado em novembro de 1849, depois de sua morte. Antes disso, porém, foi divulgado pelo *New York Tribune* no dia 20 de outubro de 1849 sob o título de "O último poema de Poe". Por sua sonoridade, "The bells" despertou o interesse de inúmeros compositores e músicos, de Sergei Rachmaninoff ao dinamarquês Poul Ruders ou à banda de rock inglesa Pink Floyd.

aproximar a poesia das artes plásticas. Minha ligação com as artes plásticas nunca foi muito forte, minha paixão sempre foi a música. Então, à medida que comecei a escrever a sério, é claro que passei a me interessar pelas formas tradicionais, clássicas, pela questão da rima, das assonâncias. Mas você tinha perguntado como é que eu juntava isso com a fala coloquial...

ITALO MORICONI: Como você vê o problema verbal, que é o que interessa. Quer dizer, existe a musicalidade e existe a oralidade. Como é que você pensa a relação do verbal ou da prosódia do poema com relação à fala? Porque eu tendo a achar mais importante pensá-la em relação à fala do que propriamente em relação à música. No entanto, a música foi fundamental para certos conceitos modernistas de poesia, como em Ezra Pound.[115] Então, queria saber em que medida você dialoga mais com a fala ou mais com a música, ou se na verdade as duas coisas estão muito relacionadas.

PAULO HENRIQUES BRITTO: Olha, o que fez essa ligação fundamental na minha cabeça foi a MPB. Outra coisa importante na minha formação quando voltei para o Brasil em 1964, e logo depois, em 1965, 1966, foram os festivais da canção. O que você tem na música popular é essencialmente a fusão de música com fala coloquial, não é? Os músicos de que eu gostava mais e que eu estava descobrindo na época eram Chico Buarque e Caetano Veloso, que trabalhavam muito com a oralidade. Torquato Neto e os outros letristas da tropicália, todos eles trabalhavam com uma dicção muito coloquial. Então, essa redescoberta da língua coloquial, da língua falada, como fonte de música foi uma coisa importantíssima para mim, até porque as tentativas desastradas que eu mencionei de fazerem a gente gostar de poesia na escola, no Brasil, tiveram o efeito de me fazer ficar horrorizado não só com poesia como com a própria ideia de uma dicção poética. Até hoje, confesso a vocês, é com muita dificuldade que leio Olavo Bilac, que é o poeta que mais me empurravam pela goela abaixo na infância. Criei horror a qualquer dicção poética elevada. E a música popular para mim era música, era palavra, mas ao mesmo tempo era coloquial, então juntou essas três coisas. Eu lia Fernando Pessoa, lia Drummond, mas esses poetas eram modelos elevados demais para mim. Já a música popular que eu ouvia era uma coisa muito mais próxima e que me parecia mais alcançável,

115 Pound chamou a atenção, ao tematizar a poesia provençal, para a qualidade e o grau de simbiose da conjunção entre palavra e melodia (*motz el son*) realizada por esses poetas-músicos. Foi, nesse período, que, além da música da linguagem, e influenciado em especial pela música trovadoresca, ele se voltaria para a linguagem musical. E faria crítica de música, com o pseudônimo de William Antheling, de 1917 a 1921, dedicando-se, ainda, ele mesmo, durante as décadas de 1920–1930, à composição, e criando duas óperas (*Le Testament de Villon* e *Cavalcanti*) e o esboço de uma terceira (com árias extraídas de Catulo e Safo), além de peças para violino.

embora eu não tivesse capacidade de compor uma canção. Mas o que eles estavam fazendo com a palavra era o que eu queria fazer: uma coisa que rime, que tenha uma forma redondinha, uma métrica regular, mas sem se afastar da fala. E o que reforçou muito isso também foi a questão da língua inglesa, a leitura da poesia inglesa moderna.

ITALO MORICONI: É isso que eu queria aproveitar e perguntar se você concorda com aqueles que achavam que a sonoridade do inglês era feita para a poesia e que a coisa era mais difícil com a língua portuguesa. Como é que você compara as duas línguas, lembrando que você é um tradutor das duas línguas?

PAULO HENRIQUES BRITTO: Não, não, eu não acho que o inglês seja mais apropriado à poesia que o português. A questão é que no inglês a distância entre a língua falada e a língua escrita é muito menor que em português. Isso é o que me chamou a atenção. Você lê um poeta inglês do século XIX, que é o século daquela dicção poética empolada, e é muito despojada a sintaxe do inglês literário, é muito direta, não tem aquela coisa rebarbativa, aqueles "ouviram do Ipiranga as margens plácidas". Eu só fui entender que o sujeito de "ouviram" é "as margens plácidas" quando eu já tinha quase vinte anos... Antes eu não tinha a menor ideia de quem "ouviram" o brado retumbante... [*risos*]. Esse tipo de sintaxe o inglês não permite.

Uma coisa que Pound escreveu que nunca saiu da minha cabeça é que não se deve escrever em poesia nada que em certas circunstâncias você não possa dizer, que não seja concebível dizer em certas circunstâncias. Agora, pensa na nossa poesia parnasiana. É inconcebível qualquer pessoa falar aquilo; mesmo sob tortura ninguém fala daquele jeito. Então é isso que eu acho interessante do inglês; não acho que o inglês seja naturalmente poético, nada disso, mas é que essa pouca distância que há entre a língua falada e a língua escrita no inglês faz com que a poesia de língua inglesa, mesmo a poesia mais elevada, seja muito mais próxima da língua falada viva de hoje. Isso me mostrou que é possível fazer música com palavras, que era o que eu queria fazer, sem me afastar demais da fala normal.

JÚLIO CASTAÑON GUIMARÃES: Eu gostaria de voltar ao que você falou sobre a linguagem oral, ou melhor, sobre a tensão entre linguagem oral e seu trabalho com as formas fixas, aproximação que inicialmente causa certa estranheza. A impressão que tenho é que há não só um uso da forma fixa, mas também da forma de experimentação. Em *Macau*, há os sonetoides, que seriam um exemplo disso, ou até outros poemas que nem levam o nome de sonetos nem têm nenhuma referência a isso. Há alguns poemas, também, que têm 14 versos, uma estrofe única de 14 versos, e é inevitável que se tenda a associá-los ao soneto. Lembrei também de alguns poemas seus que têm pelo menos um traço

narrativo, a partir do que se poderia talvez estabelecer uma ponte com a ficção (mas este já é outro encaminhamento da experimentação). A minha pergunta inicial era sobre esse assunto, mas de certa forma você já falou sobre isso.

Eu havia pensado ainda em outra pergunta, que talvez se possa conectar com esse assunto pelo viés formal. No texto que você escreveu para o livro *Sobre Augusto de Campos*,[116] você trata de tradução. Na introdução do texto, há uma pergunta sobre que relação haveria entre o alto desempenho do Augusto de Campos na tradução e os textos críticos em que ele defende alguns postulados em relação à tradução; se haveria alguma distância entre a prática da tradução e os postulados ou, ainda, se essa prática existiria de certa forma independentemente deles? Talvez você não apresente a questão exatamente desse modo, mas me parece que seu texto permite que se leia isso. Você poderia falar sobre isso, sobre os contatos entre a sua prática experimental com as formas fixas e o seu trabalho de tradução, principalmente aqueles em que você lida exatamente com esse aspecto, como no caso do poema de Lord Byron,[117] entre tantos outros?

PAULO HENRIQUES BRITTO: Realmente, para mim, a prática da tradução de poesia é uma coisa da maior importância. E evidentemente eu aprendi a fazer tradução lendo as traduções do Augusto e do Haroldo de Campos. A minha escola de tradução foi realmente ler aqueles livros deles, que foram lidos e relidos e treslidos e desmanchados, uns eu tive que comprar de novo de tanto que eu usei. E a tese que defendo naquele artiguinho[118] sobre o Augusto é a seguinte: há no trabalho do Augusto um certo descompasso entre a teoria e a prática. A teoria do Augusto de Campos é a de que poema não se traduz exatamente: ele não é um tradutor, é um *transcriador;* o Haroldo, irmão dele, fala em *transluciferação*, um negócio radical. Aí você vai ver a tradução dele, e é de uma fidelidade absoluta. A diferença da fidelidade dele é que os tradutores menos inspirados pegam a historinha do poema e ficam fiéis à historinha do poema, mas vai para o espaço a parte sonora, a parte de métrica, ritmo, som. O que é fantástico na tradução do Augusto que eu analiso, a tradução daquele poema[119]

---

116 Trata-se do livro *Sobre Augusto de Campos* (Organização de Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 7Letras, 2004).

117 George Gordon Byron (1788–1824), poeta inglês, figura fundamental do movimento romântico inglês e da luta pela independência grega, autor de *Hours of idleness* (1807), *Childe Harold's pilgrimage* (1812–1818), *The corsair* (1814), *Beppo* (1818), *Don Juan* (1819–1824), entre outras obras.

118 BRITTO, Paulo Henriques. Augusto de Campos como tradutor. SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Sobre Augusto de Campos*, p. 323-324.

119 Trata-se da tradução do soneto "Carrion-Comfort", de Gerard Manley Hopkins, por Augusto de Campos.

absolutamente impossível de traduzir do Hopkins,[120] é que a fidelidade dele se dá em todos os planos. Ele não só conta a mesma historinha do poema como mantém uma estrutura sonora, de rima, de aliterações, que não é idêntica – o que seria impossível – mas totalmente análoga à do original.

O trabalho prático do Augusto de Campos é mais interessante do que a proposta teórica dele. Eu não sentiria atração por um tradutor que se apropriasse tanto do trabalho do outro; quer dizer, como tradutor, poderia ser interessante como criação, você fazer uma paráfrase, mas como tradução não me convenceria. Sou um tradutor muito convencional, acho que você tem que ser fiel aos elementos do original. E o que me parece admirável no trabalho dos irmãos Campos, em particular do Augusto... Não posso falar muito do Haroldo porque ele traduz do hebraico, do grego, línguas que desconheço, mas o Augusto trabalha muito com o inglês, que conheço bem, e com provençal, que dá para arranhar um pouquinho. Então o que eu acho fantástico no trabalho do Augusto é que a proposta teórica dele me causa certo estranhamento, você fazer uma coisa que é *mais* do que uma tradução. Para mim, tradutor tem que fazer tradução mesmo. Mas quando vejo o trabalho dele, acho que é perfeito, é aquilo que eu quero fazer, tudo que eu sonho na vida é fazer uma tradução tão boa quanto a dele. A tradução dele me parece absolutamente fiel.

Por que esse descompasso entre teoria e prática? Talvez eu esteja me afastando um pouco da pergunta, mas é um assunto que me fascina: por que é que tradutores fantásticos como os Campos fazem questão de dizer que o que eles fazem não é tradução, e sim "transcriação", "transluciferação", "transmefistofilização", ou lá o que seja. Por que isso? A conclusão a que cheguei é a seguinte: há todo um estigma associado à tradução, de que é uma coisa secundária. E é claro que é secundária mesmo; para você fazer uma tradução tem que haver um texto antes de você, você se coloca numa posição secundária em relação ao autor. Pois os Campos são orgulhosos demais para assumir isso [*risos*], eles não podem ser só tradutores, então eles são "transluciferadores" e tal. Ora, o que eles são é tradutores excepcionais, mas eles não assumem, não querem dizer que estão só traduzindo, que eles estão sendo fiéis ao original, isso é muito pouco para eles.

---

120 Gerard Manley Hopkins (1844–1889), um dos maiores poetas ingleses da era vitoriana, só teria sua obra publicada postumamente. Foi autor do poema "O naufrágio do Deutschland" e da bela série de "sonetos terríveis", entre outros poemas, cujos experimentos rítmicos, sintáticos, imagéticos fizeram dele um dos criadores da poesia moderna de língua inglesa. Augusto de Campos publicou traduções de Hopkins inicialmente no livro *Verso reverso contraverso* (1978), depois em *Hopkins: cristal terrível* (Florianópolis: Noa Noa, 1991), que foram, em seguida, reunidas na edição intitulada *Hopkins: a beleza difícil* (São Paulo: Perspectiva, 1997).

Já eu, quando traduzo, assumo que estou traduzindo mesmo. Na hora de fazer o meu poema eu quero ser um poeta, quero ser eu, mas quando traduzo um texto de outra pessoa não tenho o menor pejo de assumir que meu texto vai ser secundário sim, a minha tradução vai ser perecível como toda tradução. Espero que daqui a vinte anos alguém faça uma tradução melhor – se bem que não posso imaginar como é que alguém vai conseguir traduzir Hopkins para o português melhor do que o Augusto; para mim ninguém vai conseguir ultrapassar aquilo. Realmente, a minha meta como tradutor sempre foi fazer um trabalho no nível do deles, apesar de eu ver com pé atrás a argumentação deles.

Voltando à outra questão que você falou, a da narração. Você tem toda razão, tenho um fascínio pela ideia de usar a poesia para fazer outras coisas que não seja ficar especulando em torno da natureza da poesia, que é o que a poesia moderna acaba fazendo, e o que acabo fazendo também. E quando comecei a ler Byron... Foi uma coisa engraçada. Eu tinha que dar um curso sobre os poetas românticos ingleses e conhecia pouquíssimo dos românticos ingleses. Tinha seis meses para me preparar; comprei as obras completas dos seis grandes e comecei a ler aquilo tudo. Byron eu deixei para o final, pensando: esse cara deve ser um porre, um poeta totalmente fora de moda. Aí, li os que já conhecia um pouco e gostava, como William Blake;[121] outros que não conhecia quase nada e comecei a gostar, como Coleridge;[122] o único de que realmente acabei não gostando mesmo foi Shelley,[123] que me pareceu insuportável. Mas Byron eu deixei para o final... Comecei a ler aquela versalhada dele, aquelas histórias de capa e espada, peças líricas sentimentais, e achei ruim demais.

Pensei: vou ler só o melhor dele, dizem que é o tal do *Don Juan*, o último livro dele. E comecei a ler o *Don Juan* – os ingleses falam "djuan" mesmo, a gente fala "ruan", mas eles falam "djuan", quando não falam "djúan", às vezes a métrica obriga a ser "djúan", o que é um horror. Mas sim, comecei a ler *Don Juan* e fiquei abismado, achei aquilo uma maravilha, e depois comecei a ler o resto da obra dele de trás para adiante, começando com os últimos livros, até chegar

121 William Blake (1757–1827) poeta, pintor e gravador inglês, autor, entre outros livros, de *Poetical sketches* (1783), *Cantos da inocência* (1789), *Cantos da experiência* (1794), *O matrimônio do céu e do inferno* (1793), *The book of Urizen* (1794), *Milton* (1804).

122 Samuel Taylor Coleridge (1772–1834), poeta, crítico e ensaísta inglês, figura fundamental do romantismo inglês, autor de *The rime of the ancient mariner* (1797), *Kubla Khan* (1798), *Christabel* (1800), *Biographia literária* (1817).

123 Percy Bysshe Shelley (1792–1822), poeta romântico inglês, autor de *Alastor, or the spirit of solitude*, *Adonaïs*, *The Cenci* (1819), *Prometheus unbound* (1820), entre outras obras.

aos primeiros. E Byron, com todas as suas deficiências, que são muitas, quando é bom, é muito bom – no *Don Juan* e naquele poema que eu traduzi, *Beppo*.

E o que achei fascinante em Byron é que ele tem em abundância uma coisa que falta à nossa poesia, à poesia do século XX, que é esse interesse pelo mundo real, aquilo que tem a ver um pouco com o que a Lu estava falando aqui no começo. T. S. Eliot[124] disse uma coisa crudelíssima sobre Byron: que o verso de Byron é o tipo de verso que um estrangeiro que aprendesse muito bem inglês seria capaz de escrever... Ou seja, que Byron não tem sensibilidade para a língua inglesa, que poderia escrever em qualquer outro idioma, que não explora os recursos da língua inglesa. E isso é verdade. Ele tem deficiências, é um poeta extremamente limitado em termos de recursos, toda essa abundância de vocabulário que o inglês tem, aquela possibilidade de aliteração do inglês, ele não explora nada disso, trabalha o inglês quase como se fosse francês, como se fosse uma língua qualquer; não pega o que há de específico no idioma.

Mas o que eu acho um barato em Byron, e que deixou marcas em mim, é ele usar a poesia não para falar do próprio umbigo, como a poesia do século XIX fazia, ou para falar da própria palavra, como a poesia do século XX notoriamente faz, e sim para contar histórias, para criticar os contemporâneos dele e a Inglaterra, para soltar farpas contra a ex-mulher... Enfim, é uma poesia totalmente disponível para tudo, voltada para o mundo. Achei isso muito bacana, fiquei empolgado com isso, e não tenho dúvida de que foi depois de ler Byron que eu tive ideia de fazer "Até segunda ordem"; sem a leitura de Byron jamais teria pensado nisso, nessa poesia mais narrativa. Eu gosto de narrar, mas hoje escrever um poema narrativo em língua portuguesa é uma coisa muito estranha, não é uma coisa que as pessoas façam. Em inglês, está havendo uma volta dos poemas narrativos... Confesso que eu não li nenhum desses livros, mas tem havido, nos últimos dez, quinze anos, poemas narrativos, romances em versos em língua inglesa. O único que li foi o do Derek Walcott, poeta que ganhou o Prêmio Nobel, originário de Santa Lúcia, uma ilha caribenha. Ele tem um poema maravilhoso chamado "Omeros"...[125]

Mas então em inglês essa coisa ainda existe, poesia narrativa; antes, Eliot tentou viabilizar a poesia dramática, o drama em versos, e agora está havendo uma volta à poesia narrativa. Mas em português não tem ninguém fazendo isso. A poesia brasileira está ainda muito presa a toda aquela temática, aqueles

---

124 Sobre T. S. Eliot, ver nota 42, p. 146.

125 Derek Walcott, poeta caribenho nascido em 1932. O poema "Omeros" foi publicado originalmente em 1990. Walcott ganhou o Prêmio Nobel em 1992. A Companhia das Letras lançou em português a tradução de "Omeros" feita por Paulo Vizioli, em edição de 1994.

recursos do modernismo, ou da segunda geração do modernismo pelo menos, ainda não conseguimos sair daquela esfera. Quer dizer, até tem gente saindo, mas talvez para outro lado, que talvez não me interesse muito. Tenho toda uma discussão com Italo sobre a volta do sublime...[126] Agora uns poetas estão saindo dessa esfera circunscrita da poesia, mas para voltar para a esfera do sublime, e não é uma coisa que me interessa, andar para trás. Eu queria ver se a gente podia fazer uma coisa diferente. Talvez fosse para o lado da narrativa, usar a poesia para uma coisa que não fosse estritamente presa ao que a poesia vem fazendo desde Drummond e Cabral. Isso seria muito interessante.

ITALO MORICONI: Eu queria só voltar um pouquinho à questão da tradução. Queria levantar uma questão sobre a tradução poética, que eu acho crucial. Os irmãos Campos trazem no plano da teoria da tradução uma proposta que tem a ver um pouco com algumas ideias de Walter Benjamin,[127] com algumas ideias de Pound, uma proposta que contrasta brutalmente com o conceito que os nossos grandes modernistas – a geração de Bandeira[128] e Drummond – tinham da relação da poesia com a língua. Porque Augusto e Haroldo têm uma proposta em que a tradução é o próprio ato da criação. Na verdade, eles querem também suplantar o conceito romântico de criação *ex nihilo* por um conceito de tradução. Aí é por isso que precisam de uma outra palavra, porque não é nem tradução nem criação, é uma outra coisa, onde não haveria mais essa relação de secundariedade.

Mas o mais importante é que, para eles, a tradução é uma forma de violação, violação da língua, e a própria criação poética precisa ampliar o horizonte sintático, morfológico, etc. e tal. E, ao contrário, toda a proposta da poesia modernista é de uma estética em que se desenvolve aquilo que já é da índole da

---

126 O conceito filosófico de sublime, na era moderna, foi desenvolvido pelo filósofo irlandês Edmund Burke (1729–1797) no livro *A philosophical inquiry of the ideas of sublime and beautiful* (1756). Foi ele o primeiro a reivindicar os conceitos de belo e de sublime (mutuamente excludentes) como base para descrever a experiência estética. A antinomia entre o sublime e o belo seria retomada por Immanuel Kant (1724–1804) em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1764) e na *Crítica do juízo* (1790). Nas últimas décadas do século XX, a questão do sublime ganharia redefinição pós-moderna com a publicação de *O sublime e a vanguarda* (1982), de *O inumano: considerações sobre o tempo* (1990), e de *Lições sobre a analítica do sublime* (1991), de Jean-François Lyotard.

127 Walter Benjamin (1892–1940) é um dos mais importantes pensadores do século XX. Filósofo, ensaísta, crítico literário e tradutor alemão, autor de obras como *Origem do drama trágico alemão* e *Trabalho das passagens*, extraordinária obra historiográfica inacabada, na qual apresenta uma história cotidiana da modernidade tendo por foco a Paris do século XIX; e também de obras autobiográficas, como *Rua de mão única* e *Infância berlinense*; de ensaios fundamentais, como *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* ou *O narrador*, além de dramas e escritos radiofônicos.

128 Sobre Manuel Bandeira, ver nota 11, p. 283.

língua. Eu diria inclusive que o seu projeto de coloquialismo dentro da criação poética, assim como o da poesia marginal, se aproxima exatamente dessa concepção que é a dos modernistas, de que existe uma índole da língua.

É exatamente contra isso que os Campos estão indo na teoria da tradução deles, porque, para eles, a poesia vai criar língua. Eles dizem assim: "Vamos germanizar o latim", citando inclusive traduções alemãs – germanizar o latim, hebraizar... Enfim, há sempre uma hibridização. E aí eu acho que tem um divisor de águas muito grande.

PAULO HENRIQUES BRITTO: Olha, Italo, sinceramente eu acho que, mais uma vez, a diferença é muito mais na teoria do que na prática. Quando o Augusto traduz Hopkins, que faz gato e sapato do inglês, ele faz gato e sapato do português. Agora, vê se quando ele traduz as canções dos provençais, ele toma liberdades desse tipo, vê se quando ele traduz Donne – e John Donne[129] é um poeta que fica muito próximo do que seria a fala inglesa da época – vê se ele faz isso... Ele não faz, porque é fiel ao texto. Ele vai fazer piruetas quando o original faz piruetas; quando o original não faz piruetas, ele não faz, no que está certo.

ITALO MORICONI: Você tem razão, Hopkins faz muita pirueta. Aí, embora eu não queira fazer um bate-boca, acho que a gente pode argumentar que o neologismo no Hopkins tenta seguir a índole da língua, inventando dentro da língua, e o neologismo dos irmãos Campos não está na índole do português. Mas eu vou parar aqui.

PAULO HENRIQUES BRITTO: Italo, só para estender essa polêmica mais um pouquinho, não concordo totalmente. Hopkins não vai na índole do inglês, e sim na do anglo-saxão, que é uma língua morta; ele vai buscar no anglo-saxão palavras que no inglês moderno foram substituídas por palavras de origem latina. Ele era tão caturra que fazia questão de usar palavras só do anglo-saxão. Ao usar recursos poéticos essencialmente da poesia anglo-saxônica, você pode dizer que num certo sentido ele está indo no espírito da língua sim, porque o anglo-saxão é o antepassado do inglês, mas anglo-saxão é anglo-saxão e inglês é inglês. Se dou um poema em anglo-saxão para um inglês nativo que nunca estudou anglo-saxão, ele não vai entender patavina, é muito mais diferente do inglês moderno do que o latim do português. É mais fácil para um brasileiro

129 John Donne (1572–1631), um dos maiores representantes da poesia elisabetana inglesa do século XVII, também pregador anglicano, para quem, segundo T. S. Eliot, "um pensamento era uma experiência que modificava a sensibilidade", e cuja poética pautada pela agudeza, pela elaboração conceitual e por grande audácia imagética se realizaria exemplarmente tanto em seus poemas amorosos quanto em seus sonetos sacros e sermões, de que são exemplares as *Canções e sonetos*, os poemas que constituem *La Corona*, os *Sonetos sacros*.

que nunca estudou latim ler um texto latino – vai pegar uns vinte por cento, talvez, do que leu – do que um falante do inglês, que nunca estudou anglo-saxão, ao ler um texto em anglo-saxão – ele vai entender só cinco por cento.

Então, quando você diz que o Hopkins vai na índole da língua, não é bem assim, porque ele busca coisas que foram abandonadas desde a invasão normanda de 1066. É evidente que, num certo sentido, ele ainda está dentro de uma esfera do inglês, enquanto Augusto de Campos, quando faz uma coisa como "pé-imprimiu", está totalmente fora do português, mas insisto no meu ponto: Augusto só vai tomar liberdades de certo tipo se o original tem liberdades correspondentes; ele não faz isso gratuitamente, como um leitor desavisado da teoria dele, que não conhecesse as traduções práticas dele, poderia ser levado a pensar. Eles são muito cautelosos, o Augusto e, até onde eu posso julgar, o Haroldo também. Porque quanto ao Haroldo, eu realmente não conheço as línguas que ele traduziu. Mas um dos textos dele que conheço bem, que é a tradução do final do *Fausto*[130] – o meu alemão todo consiste em acompanhar as letras dos *Lieder* de Schubert[131] e Hugo Wolf,[132] ou seja, é quase nenhum, eu só sei o som e olhe lá –, mas pelo que deu para olhar, comparando com o original, Haroldo também não toma nenhuma liberdade violenta; ele usa soluções dentro dos recursos do barroco do português para traduzir o barroco do segundo *Fausto*.

Mas vamos parar por aqui, que esse é um assunto que dá muito pano para manga. Eu queria retomar um ponto do início da sua fala: a relação entre criação e tradução. Não há como a gente separar totalmente uma atividade da outra. Quer dizer, é claro que num certo momento eu separo; quando digo que, quando estou escrevendo a minha poesia, quero fazer uma coisa que seja minha, e quando estou traduzindo quero fazer uma coisa que não seja minha. É claro que acaba sendo minha também, sob certos aspectos, mas estou interessado em fazer algo que seja de Byron, de Elizabeth Bishop,[133] de Wallace

130 CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

131 Franz Peter Schubert (1797–1828), compositor austríaco responsável pela consolidação do *Lied*. Escreveu mais de seiscentos *Lieder*, musicando textos dos mais diversos autores, de Shakespeare a Goethe.

132 Hugo Philipp Jacob Wolf (1860–1903), compositor austríaco de origem eslovena, autor de um conjunto significativo de *Lieder*, baseadas em textos de Eduard Mörike, Joseph Freiherr von Eichendorff, Goethe, Paul Heyse, Michelangelo.

133 Elizabeth Bishop (1911–1979), poeta norte-americana, cuja obra concisa, marcada pela construção rítmica precisa e imprevisível (ligada, no entanto, ao recurso recorrente a formas fixas), pelo exigente exercício descritivo (em diálogo estreito, porém, com a poesia meditativa dos poetas metafísicos ingleses), fez dela uma das (discretamente) maiores poetas do século XX. Não à toa se toma frequentemente trecho de um de seus poemas – "Caranguejo desgarrado" – como uma espécie de poética bishopiana: "[...] Creio nas abordagens oblíquas, indiretas, e guardo meus sentimentos para mim"

Stevens,[134] para citar os três poetas que traduzi mais a sério. Mas é claro que isso acaba deixando marca no seu trabalho; a separação não é tão radical quanto você pretende que seja.

Depois de algum tempo traduzindo um determinado poeta, ao encontrar coisas em português que funcionam analogamente ao modo como você acha que aquele poema estrangeiro funciona na língua original dele, você acaba levando a sua língua para certo lado, e aquilo acaba sendo incorporado ao seu idioma. Não tenho nenhuma dúvida de que a tradução de Stevens, que eu fiz quando ainda estava elaborando a minha voz poética, foi fundamental para mim. Quer dizer, traduzir poesia é uma coisa que acaba deixando marcas que enriquecem você. E nesse sentido, o Augusto tem toda razão: você acaba anglicizando ou germanizando a sua língua, acaba sendo uma coisa fertilizante. É muito bom para uma língua ganhar elementos de outras línguas. Sou inteiramente a favor desse tipo de impureza, de coisas trazidas das outras línguas.

JUSSARA QUADROS: Pode-se dizer que as operações de tradução guardam certa analogia com as metamorfoses. *As metamorfoses,* de Ovídio,[135] foram um dos modelos de eleição para Pound e seus *Cantos*, e Augusto de Campos fez observações interessantes a esse respeito, em *Verso reverso controverso*. Essas metamorfoses vislumbram-se na passagem de uma língua a outra e podem ser aproveitadas ou repelidas, podem ser ocultadas ou algo de seus efeitos pode vir a ressoar entre as margens de escolhas abertas ao tradutor. Gostaria que você comentasse como você vê o grau de alcance dessas metamorfoses,

(trad. Paulo Henriques Britto). Autora de *North & South* (1946), *A cold spring* (1955), *Questions of travel* (1965), *The complete poems* (incluindo poemas dispersos, em 1969), *Geography III* (1976), *An anthology of twentieth century Brazilian poetry*, ed. Elizabeth Bishop e Emanuel Brasil (1972), e outros volumes compilados depois de sua morte.

134 Wallace Stevens (1879–1955), um dos grandes poetas modernistas norte-americanos, cuja obra lírico-meditativa costumava tratar de modo propositadamente grave as coisas prosaicas e com humor as irremediáveis. "Um poeta atento para a precisão do impreciso", como disse sobre ele Augusto de Campos, para o qual "mesmo as *fluttering things* [coisas esvoaçantes] têm uma *distinct shade* [sombra nítida]. Autor de *Harmonium* (1923), *Ideas of order* (1936), *Owl's clover* (1936), *The man with the blue guitar* (1937), *The necessary angel* (1951), *Transport to summer* (1947), *The auroras of autumn* (1950), *The collected poems of Wallace Stevens* (1954) e outros livros publicados postumamente.

135 Públio Ovídio Naso (43 a.C.–17 ou 18 d.C.), poeta latino, autor de *Heroides*, *Amores*, *Arte de amar*, *A cura para o amor*, *Metamorfoses*, *Os fastos*, *Íbis*, *Tristia*, *Cartas do Ponto*, entre outras obras. Quanto ao épico virgiliano, *Metamorfoses*, obra fundamental da literatura ocidental, foi tornada pública por volta do ano 8 e é constituída de doze mil versos hexâmetros, 15 seções e cerca de 250 relatos de metamorfoses que registram os mitos gregos e romanos desde o caos e a formação do cosmos, passando pelo surgimento de animais, plantas, aves, minerais, acidentes geográficos, até a transformação de César em estrela.

de ressonâncias que aparentemente só passariam a fazer parte do original no momento de sua tradução, e ao mesmo tempo gostaria de perguntar se sua produção poética acolhe restos e resíduos dessas metamorfoses bastante preciosas colhidas em sua prática como tradutor.

PAULO HENRIQUES BRITTO: É exatamente o que acabei de falar, impressionante! A questão do grau a gente não sabe muito bem. Já dei um exemplo do Stevens. Outro exemplo: fiquei alguns anos trabalhando com Elizabeth Bishop, e isso reforçou uma coisa com que eu já estava trabalhando, trabalhar forma fixa com linguagem coloquial. Quando traduzi Bishop, já estava com as minhas opções mais ou menos definidas, mas ela veio reforçá-las, sem dúvida alguma. Se eu tivesse passado seis anos trabalhando com um poeta que trabalha o verso livre, uma forma da qual gosto muito, não tenho dúvida que eu estaria voltando a trabalhar com verso livre. Todo mundo é um pouco Zelig,[136] fica trabalhando muito com um autor e acaba incorporando coisas dele.

JUSSARA QUADROS: A segunda pergunta é a seguinte: você fez uma tradução impecável, exemplar de *Gravity's rainbow,* de Thomas Pynchon.[137] Gostaria que você fizesse alguns comentários sobre essa tradução, porque se trata de um texto em prosa de grande complexidade poética.

PAULO HENRIQUES BRITTO: *Gravity's rainbow*, *O arco-íris da gravidade*, foi talvez o texto mais difícil que já traduzi. Não sei se alguém aqui já leu esse livro, no original ou na minha tradução. É um livro pouco lido no Brasil, e nos Estados Unidos ele tem um *status* impressionante... Como disse Wander Melo Miranda, professor da Universidade Federal de Minas Gerais, *Gravity's rainbow* é o *Ulysses*[138] dos americanos. Só fui ler o livro do Pynchon quando a Companhia da Letras me encarregou de traduzi-lo. É um livro extremamente difícil. Minha primeira reação foi dizer que não queria, porque ia dar muito trabalho, mas eles insistiram. Comecei a fazer, e lá pela página 200 eu já estava absolutamente apaixonado pelo livro; demorei umas duzentas páginas para realmente entrar no texto. Ele desencadeou uma revolução, em 1973, na prosa da língua

136 Personagem do filme homônimo de Woody Allen, cuja marca é a mimese, é colar-se de tal modo a quem está a seu lado que acaba se metamorfoseando continuamente e aderindo às mais diversas e contraditórias situações.

137 Thomas Ruggles Pynchon, Jr. (1937), escritor norte-americano, recluso, mas prolífico, um dos mais importantes romancistas contemporâneos, autor de *V.* (1963), *O leilão do lote 49* (1966), *O arco-íris da gravidade* (1973), *Vineland* (1990), *Mason & Dixon* (1997), *Contra o dia* (2006), *Vício inerente* (2009), *Bleeding edge* (2013), *Slow learner* (1984).

138 Referência ao romance *Ulysse*s, do escritor irlandês James Joyce, escrito entre 1914 e 1921 e publicado em 1922.

inglesa, que hoje já é uma tendência solidificada; ele foi um dos pioneiros. O que Pynchon faz é incorporar à prosa narrativa uma série de materiais e linguagens que caracterizam os chamados gêneros "menores" ou mesmo "baixos" – o desenho animado, a piada pornográfica, o poema rabiscado em parede de banheiro –, tudo isso misturado com elementos do alto modernismo – jogos de palavras, paródias e pastiches de absolutamente tudo que vocês podem imaginar, programa de televisão, filme de Hollywood, cenas de musicais; de repente, todos os personagens começam a dançar e cantar e vira um musical da Broadway. É uma loucura total. Para vocês terem uma ideia, o romance se passa nos últimos meses da Segunda Guerra Mundial, na Inglaterra, e nos primeiros meses do pós-guerra, na Alemanha destruída, mas a linguagem e uma série de elementos da história evocam o período em que o livro foi escrito — final da década de 1960, início dos anos 1970. A obsessão com drogas, com maconha, com ácido lisérgico, aparece no livro, mas Pynchon consegue fazer com que a coisa não fique anacrônica. Elementos da contracultura californiana entram num romance passado na Europa do pós-guerra. Então vocês imaginem a dificuldade.

Some-se a isso o fato de Pynchon ter formação de engenheiro, e o livro ter muita coisa sobre balística, detalhes sobre armamentos alemães. Por sorte, encontrei, por intermédio do Luiz Eduardo Soares,[139] que na época estava ligado ao governo do estado do Rio de Janeiro e à área de segurança, o contato de um perito em armamentos da Segunda Guerra Mundial, que, com o fim da Guerra Fria, passou a trabalhar basicamente como consultor de tradutores de videogames de guerra. Ele dominava toda essa nomenclatura e me mandou uns e-mails preciosos. Combinar esses elementos todos num texto foi um trabalho extremamente difícil, e ao mesmo tempo muito gratificante. Levei praticamente um ano para terminar a tradução – é um livro de oitocentas, novecentas páginas. Mas é um tipo de trabalho que tenho a impressão de que não deixou nenhuma marca na minha escrita; o tipo do texto do Pynchon é tão diferente do que eu faço em poesia ou em prosa que eu acho que dificilmente houve alguma metamorfose, algum contágio com o que escrevo.

LU MENEZES: Você fica sempre jogando para escanteio esse período na adolescência em que você estudou cinema na Califórnia...

---

139 Luiz Eduardo Soares, antropólogo, cientista político e escritor brasileiro, grande estudioso de questões ligadas à segurança pública, autor de *Meu casaco de general* (2000), *Cabeça de porco* (com MV Bill e Celso Athayde, 2005), *Elite da tropa* (com André Batista e Rodrigo Pimentel, 2006), *Elite da tropa 2* (com André Batista, Rodrigo Pimentel e Claudio Ferraz, 2010), *Segurança tem saída* (2006), *Histórias de vida e morte* (2015).

PAULO HENRIQUES BRITTO: A minha passagem pelo cinema foi meteórica; estudei um ano e meio de cinema; na verdade um ano só; os primeiros seis meses, eu fiquei no ciclo básico, fazendo cursos que não tinham nada a ver com cinema. Cheguei a fazer uns dois ou três filminhos, e daí em diante a minha relação com cinema é só de espectador. Sou um apaixonado por cinema, mas tenho a impressão que a Califórnia para mim foi um desvio de rota, não deu em nada, e não deu em nada porque parece que a minha vida toda eu estava tentando fugir das palavras; primeiro foi a música, depois foi o cinema, sempre tentando fazer alguma coisa que não ficasse circunscrita ao domínio das palavras. Acho que, quando voltei para o Brasil e fui fazer linguística, foi uma espécie de capitulação: o meu negócio é a palavra mesmo. E aí a coisa andou, eu me empolguei pela linguística, e da sintaxe passei para a semântica, e da semântica passei para a poesia e a tradução. Hoje, não entendo por que fiquei tanto tempo querendo fugir das palavras. Creio que tinha certo preconceito de que as palavras são algo de muito frágil... Cinema é uma coisa maior, a música é uma coisa maior, a palavra seria algo mais limitado, óbvio demais. Quer dizer, com palavra todo mundo mexe, não é? Mas música, você tem que ser um especialista, cinema também. Palavra, quem é que não fala?

Venho de uma família em que ninguém tem vocação artística; antes da minha geração, todos os homens eram engenheiros, militares, e as mulheres eram donas de casa, professoras primárias. Essa obsessão por literatura sempre causou estranheza lá em casa – ninguém jamais me censurou, ninguém tentou me desviar disso, mas sempre senti que aquilo era visto com estranheza. Talvez eu tenha incorporado certo preconceito. E só comecei a produzir, a fazer coisas que passaram a me interessar, quando resolvi assumir a limitação de só trabalhar com palavras, que isso é a única coisa que sei fazer mesmo. Cada vez tenho mais certeza de que a maturidade é você reconhecer os seus limites e fazer alguma coisa dentro deles. O adolescente acha que pode ser tudo, que vai poder ser tudo; mas tem uma hora em que você para e pensa: não, eu realmente só sei fazer isso aqui, e aí começa a fazer o que você sabe fazer. Só então é que as coisas começam a andar. Esse foi o meu momento de maturidade, quando resolvi ficar nas palavras. Hoje já estou mais ou menos resignado com isso, acho que não é vergonha viver de palavras. Paciência... Há coisas muito piores, não é?

ELIZABETH JOBIM

JOÃO SALDANHA

A artista plástica Elizabeth Jobim e o coreógrafo João Saldanha se conheceram pessoalmente no dia do depoimento em dupla realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa em 13 de dezembro de 2016. E, no entanto, como acabaríamos descobrindo ao longo da conversa, os dois são primos, foram criados no Rio de Janeiro, mas jamais tinham se encontrado antes. Foram, no entanto, alguns pontos de contato de outra ordem que nos chamaram a atenção, e nos levaram a tentar reuni-los para uma discussão conjunta sobre a trajetória e o processo de trabalho dos dois.

De saída, pela forma de ambos trabalharem o movimento. No trabalho de Elizabeth Jobim, o modo como opera com o gesto expressivo e com a linha-cor no desenho e na pintura e com a difícil narratividade fragmentária presente na escrita gráfica exercitada por ela em seus ambientes e sequências de telas. E, nas experiências coreográficas de João Saldanha, a construção propositada de uma métrica irregular dos movimentos, que recusa tanto prescrições miméticas quanto cartas marcadas estilísticas, e se desdobra em formas diversas e exigentes de tratar o ritmo na dança.

Não só nas formas de inventarem e reinventarem o ritmo parece haver certo diálogo (involuntário) à distância entre os trabalhos de Elizabeth Jobim e João Saldanha, mas também na indagação metódica e ativa sobre o espaço, fundamental à poética dos dois. E que, no caso de Saldanha, incluiria diversas aproximações ao campo da arquitetura, como em *ExtraCorpo* (2006), diálogo com a obra de Oscar Niemeyer (em particular com a curva livre que orienta seus desenhos e projetos), como em *Paisagem concreta* (2010), em que se volta para o trabalho de Burle Marx, ou como em *Aventura entre pássaros* (2012), projeto que, ao lado do estudo do movimento dos animais, teve no arquiteto Affonso Eduardo Reidy, e no aspecto ventilado de seus prédios, outro de seus pontos de partida.

Na trajetória de Elizabeth Jobim, é sobretudo com exposições como "Aberturas" (2006), "Endless lines" (2008), "Em azul" (2010), "Blocos" (2013), que se materializa a saída da tela para o espaço, a expansão tridimensional no sentido de instalações arquitetônicas e ambientes cromáticos, nos quais, ao lado das séries de telas, figuras e linhas (em longas sequências lado a lado ou em blocos), cabe igualmente

ao espectador, em seu percurso pelo espaço, criar ângulos diversos de observação, reinventar a experimentação gráfico-cromática proposta pela pintora.

Não deixa de ser curioso também que, nesses involuntários pontos de contato, os dois artistas tenham estabelecido, no começo dos anos 10 do século XXI, interlocução quase sincrônica com a obra de Hélio Oiticica. João Saldanha, num trabalho como *Núcleos* (2011), no qual teve por referência as placas móveis e coloridas de madeira, em formatos variados, e presas por fios de náilon a estruturas no teto, produzidas por Hélio nos anos 1960. A expansão cromática da tela para o espaço ambiental por parte de Elizabeth Jobim dialoga não apenas com Hélio Oiticica (mas também, e intensamente, com ele), ao explorar, de modo diverso, tensão semelhante à que se faz presente no trabalho dele – entre espaço pictórico e superação do quadro – desde os "metaesquemas" geométricos dos anos 1950. O que teria manifestação exemplar no conjunto de "Blocos" expostos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2013, nos quais simultaneamente revisitaria tanto as suas formas de experimentação cromática (pintura, escultura, instalação), quanto a história da arte moderna brasileira – em particular o neoconcretismo de Willys de Castro e Hélio Oiticica, e sua relação com ele.

Foi a partir dessas interseções que organizamos o encontro de Elizabeth Jobim e João Saldanha na Casa de Rui Barbosa, mas outros pontos de contato e de diferenciação surgiriam ao longo da conversa, entre eles a tematização pelos dois do processo de formação como uma série de encontros e necessidades reais, e da criação como experiência viva de escuta e apropriação do mundo, releitura da história da arte, e revisitação necessariamente crítica do próprio trabalho.

Depoimentos

JOÃO SALDANHA: Vou começar lendo um pequeno texto. Eu tenho que escrever... Do contrário, não consigo lembrar muito das coisas que eu fiz e por que fiz. Então resolvi escrever alguma coisa sobre isso. Queria dizer também que estou encantado de conhecer você, Beth. Nós somos primos e nem nos conhecíamos. Estamos nos conhecendo aqui. Não é engraçado isso?

ELIZABETH JOBIM: Verdade! Também adorei conhecer você.

JOÃO SALDANHA: Parando para rever o que foi feito, e como foi feito, nesses tempos velozes de produção, de criação, eu me deparo com muitas incertezas. Sobre o que foi feito, sobre como essas realizações se deram, em benefício de quê, de quem. Sobre quais as motivações que permearam todo esse contexto artístico – tanto coletivo quanto individual. Então encontro apenas uma resposta que me alenta e que se mostra coerente com esse momento tão grande de contradições que a gente vem vivendo – que são os encontros.

Porque os encontros em busca de uma expressão qualquer, o desejo de repassar estados, emoções, pensamentos, enfim, toda essa operação de trabalho é fundamento de uma convivência entre pessoas. As perspectivas podem ser tantas num trabalho coletivo e as horas passam, a noite passa, os meses passam, até que chega o dia de você exibir alguma coisa que foi feita nesse período. E aí se inicia também toda uma vulnerabilidade, a de esse trabalho estar sujeito a opiniões, a críticas, ao desgaste próprio do ser humano.

Fazer uma arte viva, torná-la viva, implica, acho, ser capaz de morrer todos os dias, construir e reconstruir todos os dias. Com a consciência de que a memória e a repetição são ferramentas, mas o saber, a síntese e o sentido são motrizes para a matéria-arte. Todo o resto é desnecessário quando temos o sentido de um trabalho, quando a sua matéria predomina sobre o que é esperado, sobre o previsível, e nos surpreendemos, e surpreendemos os outros, sem que saibamos inteiramente os nossos motivos.

Penso também nos tropeços, nos enfeites, na preguiça a que nós todos estamos sujeitos, quando perdemos o fio da meada, por exemplo. Penso nos conflitos gerados na resistência tão comum a um trabalho quando ele é movido por outros motivos, quando ele ajuda o sustento e não sustenta quem o faz. E penso também nessas oposições que são comuns ao trabalho de grupo. Porque gente é algo que dá trabalho, que dá muito trabalho.

Lembro que, ao contrário do sustento, quando há uma necessidade real que leva à realização de um trabalho, todas essas questões, esses fardos, somem, desaparecem. E aí o que existe na arte não é sentimento nobre. O que existe mesmo é trabalho. É a persistência – sem heroísmo, sem idolatria – no trabalho.

No trabalho coletivo de grupo, como o de uma companhia de dança ou de teatro, existem lideranças e verticalidades que vão se formando aos poucos, que vão também, em comum acordo, se desfazendo. Quando essas verticalidades se transformam em comunicação de poder, em leis impressas pela vaidade própria a todos nós, aí o que vemos é a fragilidade, a infantilidade, coisas tão sujeitas a aparecerem no trabalho coletivo.

Ficar à espera de uma proposição é muito comum nessas circunstâncias de trabalho. Então, é preciso criar um corpo preparado para expressar ideias. Fico pensando agora no que seria um corpo preparado para expressar ideias. E não sei se consigo defini-lo. Digamos que, se existem uma projeção e uma afinidade entre linguagens, entre criadores e criações, é interessante perceber as surpresas a que se está sujeito e como esse processo de convivência, como esses contextos variam e afetam a forma de você produzir, de você realizar um trabalho, principalmente se pensamos em trabalhos em grupo. E é esse fator humano de convivência diária que me motiva a continuar a trabalhar com arte viva.

Mas recorro sempre, é claro, a algumas pessoas, todas elas bem intensas. Recorro a pensadores – ao Darcy Ribeiro, ao Gilles Deleuze,[1] ao Cláudio Ulpiano,[2] ao Michel Foucault,[3] ao Hélio Oiticica, à Fayga Ostrower, ao Wassily Kandinsky,[4] ao Roberto Burle Marx.[5] E recorro aos meus parceiros – à Laura Samy,[6] que está aqui na minha frente, ao Marcelo Braga,[7] que não está mais aqui, mas que

---

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

2 Cláudio Ulpiano (1932–1999), pensador e professor fluminense, estudioso da obra de Gilles Deleuze, cuja prática filosófica, para além do livresco e das salas de aula e pautada pelo diálogo, fez dele personagem de grande relevância na vida cultural carioca dos anos 1980 e 1990, não só em aulas ministradas na Uerj e na UFF, mas sobretudo nos numerosos cursos livres ministrados pela cidade, inclusive em espaços públicos abertos.

3 Sobre Michel Foucault, ver nota 6, p. 340.

4 Wassily Kandinsky (1866–1944), artista plástico russo, participante do grupo Der Blaue Reiter [*O Cavaleiro Azul*] (1911–1914), professor da Bauhaus de 1922 a 1933, mudando-se, em seguida, para a França, onde passaria a residir. Foi um dos introdutores da abstração no campo das artes visuais, e um teórico da arte, cujo pensamento se acha sintetizado em *Do espiritual na arte* (1912), *Ponto, linha e plano* (1926), e nas notas dos cursos da Bauhaus.

5 Roberto Burle Marx (1909–1994), arquiteto-paisagista e artista plástico brasileiro, responsável pelo terraço-jardim do Edifício Gustavo Capanema, pela criação do primeiro Parque Ecológico do Recife, pelo jardim público da Praça de Casa Forte, no Recife, pelo paisagismo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do Aterro do Flamengo, entre outros trabalhos.

6 Laura Samy, bailarina e pesquisadora carioca, nascida em 1971, graduada em teoria do teatro pela Unirio, e com atuação importante e continuada na Companhia Atelier de Coreografia, criada por João Saldanha em 1987, além de trabalhos independentes, como o seu estudo de movimento ligado à dança macabra.

7 O bailarino, figurinista, cenógrafo e coreógrafo Marcelo Braga, morto em 2014, em consequência de um linfoma, atuou durante mais de duas décadas ao lado do coreógrafo João Saldanha, na Companhia Atelier de Coreografia. Iniciou os estudos de dança na Escola da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes, em Belo Horizonte, nos anos 1970, e, na década seguinte, estudou dança clássica na Joffrey Ballet School e dança moderna na Alvin Ailey School, em Nova York. Em 1999, recebeu o prêmio RioArte como bailarino pelo trabalho em *Três meninas e um garoto*, coreografia criada por João Saldanha para o 8º Festival Panorama de Dança, celebrando os dez anos de parceria com Braga. Em 2012, Braga estreou o espetáculo solo *O homem vermelho*, no qual, assinando criação, direção, atuação, texto, luz, figurino e projeto cênico, revisitava situações e reflexões ligadas ao seu período de tratamento do câncer, trabalho pelo qual receberia os prêmios Fada 2011 e Klauss Vianna 2012. *Romeu*, o segundo solo escrito e roteirizado pelo artista, tendo como ponto de partida o personagem shakespeariano, teve estreia póstuma, em 2016, com interpretação e direção final do bailarino e coreógrafo João Saldanha. Do terceiro trabalho que encerraria a trilogia pensada por Braga, e que se chamaria *Copacabana*, ele deixou apenas um pequeno texto.

esteve próximo da minha vida por tantos anos, à Paula Nestorov,[8] ao Sacha Amback.[9] Enfim, são essas as pessoas que sempre estiveram por perto me trazendo questões e me trazendo os seus tormentos, as suas ideias. Então é isso. Fico à espera das perguntas, depois de ouvirmos a Elizabeth Jobim.

ELIZABETH JOBIM: Primeiro, gostaria de agradecer o convite à Flora e à Tânia, e ao João Saldanha, que está aqui ao meu lado e topou partilhar essa mesa comigo, e também aos que vieram fazer perguntas, enfim a todos vocês aqui.

Queria começar falando um pouco da minha formação e dos muitos encontros produtivos que tive. São muito importantes esses encontros que a gente tem na vida. E queria agradecer a essas pessoas que foram de grande generosidade comigo e que possibilitaram o início e a realização do meu trabalho. E aí estão incluídos artistas, curadores, críticos e, claro, também amigos.

Estudei comunicação visual na PUC. Ainda não sabia bem o que queria, mas gostava de desenhar. Lá conheci, como colegas, Ana Linnemann,[10] Inês

8 Paula Nestorov, bailarina e coreógrafa carioca. Iniciou seu trabalho como coreógrafa em 1993 com o solo *De pedra e cal* e, em 1996, criou a Paula Nestorov Cia. de Dança. Apresentou, ao lado de Lia Rodrigues e João Saldanha, o projeto Peças Coreográficas. Assinou também com João Saldanha o espetáculo *Danças no porão*, realizado no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, em 2006. E, com Antonio Saraiva, criou, entre outros trabalhos, *Metal* e *Chegança*.

9 Sacha Amback, pianista, tecladista, arranjador, produtor musical e compositor carioca, nascido em 1962. Criador da trilha sonora para filmes como *Doces poderes* (1996), de Lúcia Murat; *Madame Satã* (2000), de Karim Aïnouz; *Ônibus 174* (2000), de José Padilha; *João* (2003), de André Siqueira e Beto Macedo; *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2011), de Vinicius Coimbra; *Nome próprio* (2008) e *O fim e os meios* (2014), de Murilo Salles, e para espetáculos como *Entreato*, de Paulo Caldas; *O baile da Ilha Fiscal* e *Milágrimas*, de Ivaldo Bertazzo. Além da trilha musical para diversos trabalhos de João Saldanha, como *Dança de III*, *A fase do pato selvagem*, *Sopa*, *Três meninas e um garoto*, *Afirmações intencionais: Acidentes*, *Soma*, *Monocromo*, *ExtraCorpo*, *III Danças*, *Paisagem concreta*, *Núcleos* e *Aventura entre pássaros*.

10 Ana Linnemann, artista carioca, nascida em 1958. Formada em design pela PUC-Rio, com mestrado em escultura pelo Pratt Institute, em Nova York, e doutorado em linguagens visuais, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, a artista tem trabalhado, em suas séries mais recentes, com a exposição de objetos comuns a situações inusitadas e a deslocamentos funcionais. Como em *O mundo como uma laranja*, onde artefatos e objetos de uso diário são descascados ou fatiados, ou em *Os invisíveis*, onde as coisas abandonam seu repouso e operam movimentos inesperados.

Araújo[11] e Célia Euvaldo,[12] hoje artistas, assim como a Cecília Cotrim,[13] a Ana Teresa Jardim[14] e também a Cláudia Saldanha.[15] Ali comecei a me interessar por arte e, no final do curso, me bateu uma dúvida. Tranquei matrícula. Fiquei meio assim sem saber para onde ir. E acabei entrando com a Inês Araújo para um grupo de estudos que acontecia na casa da Anna Bella Geiger.[16] Ela nos fornecia acolhimento, informação e aquela inexplicável combinação de exigência e incentivo que faz a pessoa buscar seu caminho. Anna Bella nos mostrava trabalhos dela e também líamos textos, discutíamos. Era um grupo bem bacana. E Anna Bella nos fazia buscar o que havia em nosso trabalho e incentivava que trouxéssemos isso para o mundo. Eu estava começando mesmo. Era um período de muitas descobertas, eu fazia muitos desenhos. Fazia, sobretudo, desenhos abstratos. E nós líamos e conversávamos sobre textos contemporâneos e históricos, como o livro *Projeto construtivo brasileiro na arte*.[17]

---

11 Inês Araújo, artista gráfica e professora do Departamento de Linguagens Artísticas do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Graduada em comunicação visual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1984) e em artes plásticas pela École Nationale de Beaux-Arts de Paris (1992), com mestrado em processos artísticos contemporâneos pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2007), e doutorado em linguagens visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFRJ (2012).

12 Célia Euvaldo, pintora e artista gráfica paulista, nascida em 1955, cujo trabalho tem nos arranjos verticais e horizontais de traços pretos e brancos e em sua espessura elementos composicionais fundamentais.

13 Cecília Cotrim, crítica de arte e pesquisadora em história da arte contemporânea. Graduada em comunicação visual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1985), doutora em história da arte pela Universidade Paris I, Panthéon-Sorbonne, com especialização em história da arte e da arquitetura do Brasil pela PUC-Rio, é a organizadora, ao lado da crítica Glória Ferreira, dos volumes *Clement Greenberg e o debate crítico* (Ministério da Cultura/Funarte, 1997) e *Escritos de artistas: anos 60/70* (Jorge Zahar, 2006).

14 Ana Teresa Jardim Reynaud, escritora carioca, nascida em 1956, autora de *A cidade em fuga* (Rocco, 1998) e *Tanto tempo sem te ver* (7Letras, 2015), entre outras obras.

15 Cláudia Werneck Saldanha, licenciada em educação artística pela PUC-Rio (1982), com mestrado em artes visuais pelo Pratt Institute, em Nova York (1990), é professora de artes e história da arte do Colégio de Aplicação da Uerj. Foi diretora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage de novembro de 2008 a julho de 2014, onde implementou os cursos gratuitos e abertos à comunidade e um programa de 900 bolsas de estudos para jovens artistas. Foi também coordenadora das Galerias Sérgio Porto (1993 a 2004) e diretora de teoria e pesquisa do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (de 2005 a 2008). Exerce a função de diretora do Paço Imperial, no Rio de Janeiro, desde outubro de 2014.

16 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.

17 AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte* (1950–1962). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

Nesse tempo, a informação não circulava muito aqui no Brasil, o meio era precário, era muito difícil ver coisas, ver coisas de fora, ver a nossa própria arte, problema que de certo modo ainda existe. Mas não havia onde ver nossos artistas em museus. Você não tinha como ver Oswaldo Goeldi,[18] Mira Schendel em museus ou qualquer coisa assim, só em exposições. Idas a São Paulo eram fundamentais para o corpo a corpo com o Masp e a Bienal, que era onde você podia ver alguma coisa ao vivo. E nessa época consegui uma coisa que era muito rara. Consegui uma assinatura da revista *Artforum*,[19] que chegava atrasada, mas chegava mensalmente. E a gente lia aquilo, olhava, e a revista significava uma preciosa janela para o mundo, para o que estava acontecendo fora daqui.

Depois de pilhas de desenhos, fiz uma viagem de alguns meses a Nova York, em 1982. Estava com vinte e poucos anos e não era a minha primeira saída do Brasil, nem a primeira ida ao Metropolitan[20] ou ao MoMA.[21] Mas cheguei lá com outros olhos naquele momento, a arte estava dentro de mim. Fui aos museus, e cada trabalho que eu via, cada obra era uma experiência, algumas mais fortes do que outras. Podia às vezes até ser uma experiência ruim ou fraca, mas a convivência com essas obras era muito intensa.

Minhas referências eram Picasso, Matisse, Klee,[22] Kandinsky, Mondrian,[23]

---

18 Sobre Oswaldo Goeldi, ver nota 41, p. 300.

19 *Artforum* é uma revista mensal especializada em arte contemporânea, com dez número anuais, criada em São Francisco, em 1962. Para consultá-la *online*, cf. <www.artforum.com>.

20 O Metropolitan Museum of Art, aberto ao público em 20 de fevereiro de 1872, é o maior museu norte-americano, com uma das mais vastas coleções de arte do mundo. Funciona na 5ª Avenida n. 1000, em Nova York. Além do prédio principal, o museu inclui duas extensões: The Cloisters, em Fort Tryon Park, dedicado à coleção de arte, arquitetura e artefatos da Europa Medieval, e o Met Breuer, na Avenida Madison, uma expansão do programa de arte moderna e contemporânea do museu.

21 MoMA, The Museum of Modern Art [*Museu de Arte Moderna*] de Nova York, fundado em 1929, está localizado no seguinte endereço: 11 West 53 Street, Nova York. E desde 2000 inclui também o MoMA PS1, em Queens (22-25 Jackson Avenue, Long Island City, NY), originalmente Institute for Art and Urban Resources, criado em 1971.

22 Paul Klee (1879–1940), artista suíço-alemão, com uma das obras pictóricas mais importantes do século XX, na qual se redefinem o conceito de composição e o uso das cores e do ritmo gráfico-cromático, e na qual desenho e pintura se relacionam estreitamente com a música, o teatro, a poesia, a matemática, a biologia. Klee foi também professor da Bauhaus e autor de importante discussão teórica sobre a criação artística, de que são exemplares textos como *Sobre a arte moderna*, *Confissão criadora*, *Caminhos do estudo da natureza*, *Tentativas de exatidão no campo da arte*, além de seus diversos volumes de diários.

23 Pieter Cornelius Mondrian (1872–1944), pintor holandês, fundador, ao lado de Theo van Doesburg, Van der Leck e Huszar, da revista e do movimento De Stjil, pautado pelo neoplasticismo, segundo o qual se deveria buscar a redução da linguagem pictórica a seus elementos básicos e, com o objetivo

Malevitch e muita *action painting*,[24] com Willem de Kooning[25] e Jackson Pollock no topo. Helen Frankenthaler[26] me interessava, assim como depois o Bram van Velde.[27] Era verão e consegui fazer vários cursos avulsos de pintura, um no Pratt Institute, outro na SVA, a School of Visual Arts, com vários professores.

---

de alcançar uma objetividade real, a liberação da obra de arte de sua dependência da percepção individual momentânea e do temperamento do artista. Indo morar em Nova York em 1940, Mondrian se veria influenciado pelo dinamismo da vida urbana e pelos ritmos da música norte-americana, o que o levaría a uma intensificação da exploração das possibilidades construtivas da cor.

24 A expressão *action painting*, aplicada a artistas que, entre os anos 1940 e o começo da década de 1960, enfatizaram o ato físico de pintar como parte essencial da obra, foi cunhada pelo crítico Harold Rosenberg no ensaio "The American Action painters", publicado originalmente em dezembro de 1952 no periódico *Art News*. Nele, tematizava a pintura de Arshile Gorky (1904–1948), Franz Kline (1910–1962), Willem de Kooning e Jackson Pollock (1912–1956), para quem "antes da ação", antes do encontro físico entre o gesto pictórico e o material, a tinta, a tela, não haveria "nem sujeito, nem objeto".

25 Willem de Kooning (1904–1997), pintor, escultor, gravador e desenhista holandês, radicado em Nova York, e ligado à New York School, como Jackson Pollock, Elaine de Kooning, Lee Krasner, Franz Kline, Robert Motherwell, Philip Guston, Clyfford Still. Na década de 1930 experimentaria várias possibilidades pictóricas, trabalhando com pinceladas violentas tanto composições geométricas, quanto as abstrações biomórficas, quanto os exercícios figurais. E se manteria, em sua trajetória, essa tensão entre abstração e figuração, e a mudança constante de estilo, ligada ao uso de novas técnicas, e à pesquisa de diferentes meios de expressão. Depois da sua primeira exposição individual, em 1948, ganharia reconhecimento, mas comentaria não estar interessado em como fazer uma boa pintura, pois não trabalhava com "a ideia de perfeição", e sim com a indagação sobre "até onde poderia ir". Daí as suas constantes revisões, suas séries – como as várias séries de *Mulheres* (1948–1953), ou a série de "interiores fantásticos" (como os quadros *Carole Lombard* e *Night*). Nos anos 1960 se interessaria, ainda, pelo registro paisagístico-pastoral, empregando uma palheta voltada para tons mais claros de amarelo, azul e rosa. E, em meados dos anos 1970, realizaria uma série de "paisagens corporais"— nas quais se fundiam paisagem, abstração e figurações femininas – como uma revisitação de trilhas diversas da própria obra.

26 Helen Frankenthaler (1928–2011), pintora norte-americana da segunda geração de artistas abstratos do pós-guerra, cujo trabalho, iniciado nos anos 1950, se situa na transição entre o expressionismo abstrato e a *color field painting* (pinturas planas, pautadas em grandes campos de cor), e abriga simultaneamente um processo consistente de formalização e o envolvimento corporal, gestual, espontâneo, na ação pictórica. Incluída pelo crítico Clement Greenberg na exposição "Post-painterly abstraction", em 1964, a pintura de Frankenthaler (geralmente em grandes formatos e com intensa diluição da tinta em terebintina) costuma exibir formas fluidas e massas cromáticas abstratas em composições propositadamente simplificadas.

27 Bram (Abraham Gerardus) van Velde (1895–1981), pintor e gravador holandês que transitou entre pinturas geométrico-representacionais de colorido intenso e outras marcadas por um abstracionismo expressivo, algumas delas em grandes formatos e feitas a guache, como as realizadas em 1973 para a Chapelle-sur-Carouge. Teve, em vida, entre seus melhores críticos, o pintor Willem de Kooning, que resenhou, nos anos 1940 uma de suas exposições, e o escritor Samuel Beckett, que se voltaria para sua obra em *Le monde et le pantalon* (1945–1946), *Peintres de l'empêchement* (1948) e em *Three dialogues* (1949).

Na Art Students League,[28] que é um lugar assim da antiga lá, onde Jackson Pollock estudou, fiz uma aula de orientação com o Richard Pousette Dart,[29] que era um expressionista dos anos 1950, do grupo do Pollock.

E, claro, também havia muitas exposições interessantes de americanos e europeus que acabavam de aparecer com aquela energia da coisa nova, como o Anselm Kiefer,[30] o Julian Schnabel,[31] o A. R. Penck[32] e também o Keith Haring,[33] que desenhava sobre quadros negros no metrô.

---

28 Art Students League, escola livre de arte, fundada em 1875, na qual nunca houve notas ou certificados acadêmicos, que funciona na West 57th Street, em Nova York, e pela qual passaram, em períodos de formação, artistas como Eva Hesse, Cy Twombly, Helen Frankenthaler, Roy Lichtenstein, Donald Judd, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, entre outros.

29 Richard Warren Pousette-Dart (1916–1992), artista gráfico, pintor, escultor e fotógrafo norte-americano, figura fundamental na New York School of Painting. As suas pinturas oscilavam entre superfícies densamente povoadas, com aplicação direta da cor pelo tubo de tinta, com o uso de areia, folheados dourados e prateados e materiais diversos, entre eles estruturas caligráficas e hieroglíficas, e um outro conjunto de trabalhos, mais sintéticos, como aqueles em que faz uso apenas de grafite sobre superfícies brancas.

30 Anselm Kiefer, pintor e escultor alemão, nascido em 1945, cuja obra – frequentemente em escala monumental – tem se voltado para uma indagação inclemente e vigorosa sobre o futuro da cultura e da arte (daí a recorrência do tema e da forma do livro, por exemplo) e sobre a história e a cultura alemãs (com foco no Holocausto, na arquitetura de Albert Speer, no romantismo alemão, nos temas wagnerianos, na poesia de Paul Celan e de Ingeborg Bachmann, entre outros temas).

31 Julian Schnabel, pintor e cineasta norte-americano, nascido em 1951. Diretor de *Basquiat* (1996), *Before night falls* (2000), *The diving bell and the butterfly* (2007), *Lou Reed's Berlin* (2007), *Miral* (2010), Schnabel, em sua trajetória como pintor, iniciada nos anos 1970, transitou entre o intenso diálogo com o expressionismo abstrato, as pinturas-colagens usando louça quebrada, um uso expansivo de inscrições verbais, o gosto pelo retrato e os recentes exercícios cromáticos sobre reproduções ampliadas de fotos diversas.

32 Ralf Winkler, que adotou o nome A. R. Penck, pintor, gravador, escultor e baterista de jazz alemão, nascido em 1939, um dos representantes da nova figuração alemã dos anos 1980, que tem nas figuras pictográficas, em símbolos antropomórficos e formas totêmicas elementos característicos de seu imaginário plástico.

33 Keith Haring (1958–1990), artista gráfico, pintor, *street-artist*, *performer* norte-americano, cujo trabalho se desenvolveu fundamentalmente no East-Village nova-iorquino de fins dos anos 1970 e dos anos 1980. Depois de estudar na School of Visual Arts (SVA), voltou-se para o *graffiti*, para o desenho com tinta-spray e para a escala vasta dos muros da cidade, que se faz presente também nas pinturas em superfícies convencionais. Desenvolveu, ainda, experimentos com combinações verbais, anagramas e com um alfabeto geométrico composto de 25 figuras e símbolos recorrentes, que empregava em arranjos diversos. Elizabeth Jobim se refere aí aos *Subway drawings*, de Haring, que eram feitos por ele (às vezes 30 ou 40 por dia) com giz sobre os painéis cobertos de papel preto (para esconder antigos cartazes publicitários) das estações de metrô, e que seriam registrados, em comum acordo com o artista, pelo fotógrafo Tseng Kwong Chi.

Então voltei para o Brasil e comecei a conhecer muita gente e a participar de coletivas. A primeira coletiva de que participei foi na galeria da Faculdade Candido Mendes, em Ipanema. Eu ia a cursos e palestras e assim fui conhecendo mais pessoas, e, com a Inês Araújo e a Ana Linnemann, entrei em contato com uma turma um pouco mais velha. Conheci o Paulo Sergio Duarte,[34] o Paulo Venancio,[35] o João Moura Jr.,[36] o Everardo Miranda,[37] o Tunga[38] e a Iole de Freitas,[39] de quem fiquei muito próxima. E era um convívio muito bacana. Logo conheci também, de São Paulo, o Rodrigo Naves,[40] o pessoal do Casa 7,[41] o José Resende,[42]

---

34 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 Parque Lage. Autor, entre outros trabalhos, de *Anos 60: transformações da arte no Brasil* (1998); *Waltercio Caldas* (2001) e *Carlos Vergara* (2003).

35 Paulo Venancio Filho é curador, crítico de arte, professor titular de história da arte na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e autor, entre outros estudos, dos livros *Waltercio Caldas: manual da ciência popular* (1982), *Marcel Duchamp: a beleza da indiferença* (1986), *Milton Dacosta: a construção da pintura* (1999), *Primos entre si: temas em Proust e Machado de Assis* (2000), *Iberê Camargo* (2001). Paulo Venancio foi o responsável pelo ensaio crítico que acompanha o livro *Elizabeth Jobim*, publicado pela Editora Cosac Naify em 2015.

36 João Moura Jr., jornalista, poeta e tradutor. Nasceu no Rio de Janeiro em 1950, e vive em São Paulo desde a década de 1980. Foi crítico de cinema na revista *IstoÉ* e editor dos suplementos Folhetim, da *Folha de S. Paulo*, e Cultura, de *O Estado de S. Paulo*. Autor de *Páginas amarelas*, coletânea de poemas publicada pela Editora Duas Cidades em 1988 (com desenhos de Elizabeth Jobim) e tradutor de *O Baphomet*, de Pierre Klossowski, e, ao lado de José Paulo Paes, da coletânea *Poemas*, de W. H. Auden, editada pela Companhia das Letras.

37 Everardo Miranda, artista plástico e arquiteto carioca, nascido em 1951, formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, cuja trajetória artística se iniciaria nos anos 1970, e prosseguiria pelos anos 1980, passando por uma desaceleração ao longo de duas décadas de ativa dedicação ao serviço público, período durante o qual foi responsável pela revitalização do Espaço Sérgio Porto, pela criação do projeto de instalações do Parque da Catacumba, pela série de vídeos da RioArte e pelo projeto Esculturas Urbanas, no Corredor Cultural carioca. Em 2005, retomaria sua produção artística, realizando gravuras a partir de séries gráficas dos anos 1970, pinturas murais e uma série de intervenções em diferentes projetos arquitetônicos.

38 Sobre Tunga ver nota, 43, p. 208.

39 Iole Antunes de Freitas, escultora, gravadora, artista multimídia mineira, nascida em 1945. Nos anos 1970, voltou-se para a relação entre o corpo, o espaço e o movimento, e para a fragmentação da imagem corporal, trabalhando sobretudo com fotografia e com registros em super-8. Nos anos 1980, focando o espaço tridimensional, criaria esculturas com fios, tubos de metal e tecidos. A partir da década de 1990, intensifica-se a relação do seu trabalho com a arquitetura e o espaço real, assim como o uso de materiais translúcidos e de telas de metal vazadas.

40 Sobre Rodrigo Naves, ver nota 56, p. 216.

41 Sobre Casa 7, ver nota 14, p. 171.

42 Sobre José Resende, ver nota 55, p. 216.

a Sophia Telles,[43] a Sônia Salzstein.[44] Jorginho Guinle[45] foi muito importante, tanto na sua pintura quanto nos textos.[46] Ele era superinteligente, escrevia, participava de debate, era incrivelmente generoso e conseguia ver qualidade nos trabalhos dos jovens, escrevia, incentivava. Foi muito importante para a gente.

É importante também falar que os anos 1980 foram de muita pluralidade, apesar de alguns textos críticos da época darem a impressão contrária. Conheci também o Carlos Vergara[47] e o Sérgio Camargo,[48] além do Aluísio Carvão[49]

---

43 Sophia da Silva Telles, historiadora da arquitetura, com trabalhos importantes sobre a arquitetura moderna no Brasil, sobre Paulo Mendes da Rocha, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, entre outros estudos. Atualmente é professora adjunta da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de Fundamentos Teóricos da Arquitetura e Urbanismo, na Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

44 Sônia Salzstein é professora de história da arte no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Autora, entre outros trabalhos, de livros sobre Volpi (2000) e Franz Weissmann (2001). Organizou, ainda, obra sobre Mira Schendel (*No vazio do mundo/Mira Schendel*, 1997) e o volume *Diálogos com Iberê Camargo* (2003).

45 Sobre Jorginho Guingle, ver nota 4, p. 339.

46 Quando houve a mostra sobre a Geração 80, no Parque Lage, Jorge Guinle Filho escreveu "Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal – Geração 80, ou como matei aula de arte num shopping center" para a edição especial sobre a exposição publicada pela revista *Módulo* em julho de 1984, texto que é considerado uma espécie de manifesto daquela geração de pintores brasileiros. Ele deixaria outras reflexões importantes, voltadas para a noção de imagem na nova pintura, para o trabalho de Tarsila do Amaral, Leonilson, Iberê Camargo, para a relação entre o expressionismo e o neoexpressionismo, além de entrevistas com Mira Schendel, Cildo Meireles, Carlos Zilio, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Antonio Dias, para a revista *Interview*, entre 1980 e 1982.

47 Carlos Vergara (Carlos Augusto Caminha Vergara dos Santos), pintor, gravador e fotógrafo gaúcho, nascido em Santa Maria em 1941. No Rio de Janeiro, nos anos 1960, ao lado do trabalho com artesanato de joias e como analista de laboratório, iniciaria seus estudos com Iberê Camargo (1914–1994) e participaria das mostras "Opinião 65" e "Opinião 66", no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1967, seria um dos organizadores da mostra "Nova objetividade brasileira". Como pintor, seu trabalho inicial se aproxima da nova figuração dos anos 1960, com obras marcadas por certo traço caricatural e um tratamento que dialoga com o expressionismo e a arte *pop*. Desde a década de 1980, Vergara intensificaria a experimentação material em suas pinturas e monotipias, trabalhando em superfícies diversas e utilizando pigmentos naturais, minérios, cores terrosas, texturas de pedras ou de folhas.

48 Sobre Sérgio Camargo, ver nota 69, p. 368.

49 Aluísio Carvão (1920–2001), pintor, escultor, ilustrador, ator, cenógrafo, professor no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Integrou o Grupo Frente entre 1953 e 1956, e assinou, ao lado de Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape e do poeta Reynaldo Jardim, o Manifesto Neoconcreto, em 1959, participando, em seguida, da "Exposição de arte neoconcreta" no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Salvador. Participaria também da mostra "Nova objetividade brasileira", no MAM-RJ, em 1967. Durante a década de 1970, trabalharia no campo das artes gráficas e do desenho industrial. Quanto à sua pintura, desde o período neoconcreto, trabalharia no sentido de abolir a diferenciação entre forma, cor e fundo, e teria na cor o seu elemento fundamental, que, de acordo com o crítico Mário Pedrosa, "por sua intensidade e saturação, pesa sobre a superfície impondo-lhe até mesmo a forma".

e do Eduardo Sued,[50] com quem estudei no MAM. É muito curioso, porque, nessa época, eu fazia um trabalho expressionista que não tinha nenhuma relação, por exemplo, com o trabalho do Sued ou do Carvão, e hoje em dia é muito natural ver que estudei com eles, porque são muito mais próximos daquilo que estou fazendo agora.

Todos eles eram como sacerdotes que alimentavam um fogo sagrado do qual eu poderia também partilhar. Ninguém ganhava muito dinheiro, havia muita conversa, muito tempo para conversa, muito tempo de visita aos ateliês de amigos e de amigos ao meu ateliê.

Depois de registrar esses encontros e o meu período de formação, passo a falar, usando algumas imagens, do meu trabalho e da minha trajetória desde os anos 1980.

1. As primeiras exposições



Elizabeth Jobim. *Sem título*, 1983. *Painstick* sobre papel, 70 x 100 cm. Foto: Pat Kilgore

Eu já havia participado de um Salão Nacional em 1982, quando, em 1983, participei da minha primeira pequena coletiva na Galeria de Arte da Faculdade Candido Mendes de Ipanema, que era dirigida pela Maria de Lourdes Mendes de Almeida. Enfim, esse era um momento de volta da pintura, havia novas

50 Sobre Eduardo Sued, ver nota 67, p. 366.

galerias e uma energia muito forte. Então eu estava ali, estava aprendendo, estava elaborando o meu trabalho e, ao mesmo tempo, já estava lá mostrando.

Em 1984, fui incluída meio de paraquedas na exposição "Como vai você Geração 80?", pois estava viajando e a Inês Araújo me indicou ao Paulo Roberto Leal[51] para participar. Se observarmos bem a maioria dos trabalhos dessa exposição, vemos que aquele não é o trabalho que essas mesmas pessoas vieram a fazer futuramente. Foi uma primeira mostra de trabalhos, para depois haver um amadurecimento. Não é o caso do Jorginho Guinle, que era uns dez anos mais velho e já tinha um trabalho incrível. Ele, sim, já tinha um trabalho maduro.

Os meus trabalhos dessa época, na verdade, eu considero anteriores a um trabalho mais pessoal. Mas, por outro lado, é curioso como, estando ainda no começo, acho que guardam uma força mesmo hoje em dia. Depois dessas, foram muitas as coletivas. E em 1985 fiz a minha primeira individual na GB Arte e pude contar então com um texto lindo do Paulo Venancio.

Eu ia bem, o trabalho caminhava, tinha um reconhecimento crescente, mas senti necessidade de ter uma formação um pouco mais teórica, de história da arte, e em 1988 entrei para o curso de especialização em história da arte e da arquitetura do Brasil na PUC. Foi muito produtivo. Entre os meus colegas estavam a Cecília Cotrim, o Luiz Camillo Osorio[52] e o João Masao Kamita.[53] A minha turma foi a quarta do curso de especialização.

Lá comecei a ler, de forma mais ordenada, textos de filosofia, história da arte, estética. Os professores eram Ronaldo Brito,[54] Wilson Coutinho,[55] Fernando

---

51 Paulo Roberto Leal (1946–1991), pintor, escultor, artista gráfico, professor e curador carioca. Em 1984, ao lado de Marcus de Lontra Costa e Sandra Magger, seria responsável pela curadoria da mostra "Como vai você, Geração 80?", na Escola de Artes Visuais do Parque Lage – EAV/Parque Lage, no Rio de Janeiro.

52 Luiz Camillo Osorio, crítico e curador de arte, professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, autor de *Olhar à margem* (2016) e *Razões da crítica* (2005), entre outros livros. Foi curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 2009 e 2015 e do pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza de 2015. Assinou as colunas de crítica de arte nos jornais *O Globo* (1998/2000 e 2003/2006) e *Jornal do Brasil* (2001).

53 João Masao Kamita, crítico e pesquisador de arte e arquitetura, formado em arquitetura e urbanismo pela Universidade Estadual de Londrina, com mestrado em história social da cultura pela PUC-Rio e doutorado em arquitetura e urbanismo pela Universidade de São Paulo. É professor das graduações em história e em arquitetura e urbanismo, e do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, na PUC-Rio. É autor do livro *Vilanova Artigas* (2000) e um dos organizadores de *Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea* (2004).

54 Sobre Ronaldo Brito, ver nota 16, p. 345.

55 Wilson Coutinho (1947–2003), crítico de arte carioca, com mestrado em filosofia na Universidade Católica de Louvain, na Bélgica, e importante atuação, desde meados da década de 1970, como jornalista cultural em publicações como *Opinião*, *ArteHoje*, *Veja*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo* e

Cocchiarale,[56] Jorge Czajkowski.[57] Carlos Zilio dava o curso de história da arte brasileira, com seminários sobre Goeldi, Guignard,[58] Giovanni Battista Castagneto,[59] Iberê Camargo. Eu já tinha muito interesse por esses trabalhos. No início olhava muito o Goeldi e também o Iberê, que produzia muito e fazia a série das fantasmagorias. Era um trabalho incrível, muito atual, que tinha a ver com essa nova pintura e ao mesmo tempo era sofisticado, reunia uma bagagem incrível que ele tinha e, paralelamente, um tema muito cru. Era uma coisa incrível, porque, sendo de uma geração anterior, ele estava ali, inteiramente atual.

Sempre tive essa vontade de olhar para a nossa tradição recente, valorizada apenas por um pequeno grupo de pessoas, enquanto o mercado vendia um modernismo acomodado e folclorizado. Era um grupo relativamente pequeno de pessoas engajadas em encontrar um lugar para obras preciosas que não tinham quase nenhuma visibilidade ou reconhecimento. E aquilo era um esforço coletivo para afirmar a arte contemporânea no Brasil e ter uma produção crítica sobre esses trabalhos modernos, que não eram valorizados ainda. O curso de especialização da PUC, criado pelo Zilio, foi importante para isso, e hoje a gente tem uma produção, um estudo, e eu participei disso. Estávamos começando e o pessoal um pouco mais velho estava dando aula, procurando um lugar para essa nossa produção moderna e contemporânea.

O Globo. Dirigiu documentários sobre Cildo Meireles e sobre Rubens Gerchman. Foi curador do Museu de Arte Moderna do Rio, em 1997. Na RioArte, órgão ligado à Prefeitura do Rio, onde trabalhou entre 1993 e 2003, editou as coleções Perfis do Rio, Cantos do Rio e Arenas do Rio, sobre personalidades, lugares e temas ligados à cidade.

56 Sobre Fernando Cocchiarale, ver nota 40, p. 146.

57 Jorge Paul Czajkowski (1948–2010), arquiteto e urbanista mineiro, formado pela UFRJ em 1972. A partir de 1977, foi professor de planejamento de arquitetura na FAU/UFRJ, onde criou e coordenou o Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD (1982–1993) e editou *Arquitetura Revista*, entre 1983 e 1990. Foi também professor de história da arquitetura no curso de especialização em história da arte e da arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, onde participaria do Conselho Editorial da revista *Gávea*.

58 Sobre Alberto Guignard, ver nota 52, p. 358.

59 Giovanni Battista Castagneto (1851–1900), pintor, desenhista, professor. Exerceu a profissão de marinheiro em Gênova e, acompanhado do pai, se mudaria para o Rio de Janeiro em 1874. Em 1878, matriculou-se nos cursos de desenho figurado, desenho geométrico e matemática na Academia Imperial de Belas-Artes (Aiba), onde estudaria até 1884, tendo como professores Zeferino da Costa (1840–1915) e Victor Meirelles (1832–1903), entre outros. Sua obra seria marcada pela pintura de marinhas e paisagens litorâneas.

Pensando sobre o que falar aqui, neste depoimento, me dei conta de toda essa mudança e de como, sem perceber, minha formação se deu dentro desse momento de esforço coletivo de afirmar criticamente uma produção brasileira que já existia, mas não tinha lugar.

2. As *Sabinas* e os desenhos de observação



Giambologna. *Rapto das Sabinas*, 1583 (réplica), 110 x 40 x 40 cm



Elizabeth Jobim. *Rapto das sabinas*, 1988. *Painstick* sobre papel, 133 x 96 cm. Foto: Pedro Oswaldo Cruz

Em 1987, comecei a usar um modelo para desenhar. Isso se deu inicialmente de forma casual, porque eu tinha na minha casa uma escultura, um bronze, que é uma réplica de *O rapto das Sabinas*, escultura maneirista de Giambologna.[60] E, um belo dia, comecei a desenhar essa escultura. Essa escultura tem movimento, gesto, você pode vê-la de todos os lados. E comecei a fazer trabalhos desenhando essa escultura.

O gesto, o corpo, que havia já nos meus primeiros desenhos, passam a ser processados, então, pelo olhar para o modelo. Os desenhos eram quase abstratos, mas traziam essa experiência de olhar uma escultura maneirista de Giambologna, com corpos em movimento, e que podia ser vista de todos os ângulos.

Comecei também a usar duas folhas de papel 100 x 70 cm em cada desenho. Há aí uma combinação de fluxo e corte, continuidade e fragmentação. Aparecem esses elementos que considero constituintes do meu trabalho. Existe nesses desenhos

60 Giambologna (1529–1608), nascido como Jean Boulogne (também conhecido como Giovanni da Bologna e Giovanni Bologna), foi um escultor maneirista, cujas obras, cheias de movimento e com um preciso polimento da superfície, serviram de modelo para as gerações seguintes de escultores europeus. Entre seus trabalhos mais conhecidos estão o *Mercúrio*, o grupo do *Rapto das Sabinas*, o *São Lucas*, o grupo de *Hércules e Nesso*, e uma série de esculturas de Vênus.

uma relação com o olhar, com a percepção, com o captar a forma das coisas no mundo e como você, a partir do momento em que olhou e formou, na sua mente, a imagem que está vendo, vai para o suporte e registra essa percepção de algum modo. Isso traz um esforço de captar e reproduzir a forma e a espacialidade e, nesse caso, não era uma "simples" pedra bruta, mas uma escultura em bronze. Se, por um lado, isso era feito com um desenho fluido, por outro lado trazia muitas referências e, claro, a prática acadêmica de cópia de esculturas.

3. Série *Laocoonte*



Elizabeth Jobim. *Laocoonte*, 1988. Carvão sobre papel, 185 x 194 cm. Foto: Pat Kilgore

Em 1988, fui chamada pela Iole de Freitas para participar da exposição "Desenho contemporâneo brasileiro" na Funarte. E a Funarte funcionava no Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Então, fui lá para o prédio do museu e encontrei uma cópia em gesso do *Laocoonte*,[61] que é uma estátua helenística. E fiz uma

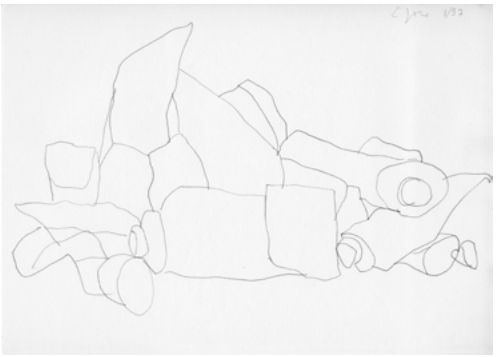
61 *Laocoonte* é uma escultura em mármore (hoje no Museu do Vaticano), representando o sacerdote troiano Laocoonte e seus dois filhos sendo esmagados até a morte por duas serpentes, como punição por alertar seus compatriotas contra o cavalo de madeira (repleto de soldados) enviado pelos gregos, incidente narrado por Virgílio no Canto II da *Eneida*. Baseado em obra realizada por três escultores de Rodes (Agesandro, Atenodoro e Polidoro), o grupo escultórico é na verdade a cópia romana produzida entre 4–37 a. C. a partir de obra em bronze datada de aproximadamente 140 a.C. Essa escultura daria origem, no século XVIII, a reflexões fundadoras sobre as relações entre as artes produzidas por Johan Joachim Winckelmann, G. E. Lessing e Johann Wolfgang von Goethe. A escolha do motivo e do desenho de observação como método, por parte de Elizabeth Jobim, coloca necessariamente a sua série em diálogo com os muitos retornos às discussões sobre o paralelo entre as artes e sobre as relações entre espaço e tempo na arte.

série também baseada no *Laocoonte*. Os trabalhos traziam esse caráter gestual e abstrato, que eu já trabalhava antes, só que agora olhando para a escultura. O olhar para a escultura passou a processar esse gesto. Porque fui até a Funarte e desenhei lá, de observação, a série *Laocoonte* diante da cópia do *Laocoonte* em gesso. Entrou aí, como nas Sabinas, esse elemento que é isso de olhar uma coisa que está no espaço e é tridimensional e passar isso para o plano. E essa questão do uso das duas folhas, da divisão dos papéis, coloca uma fragmentação.

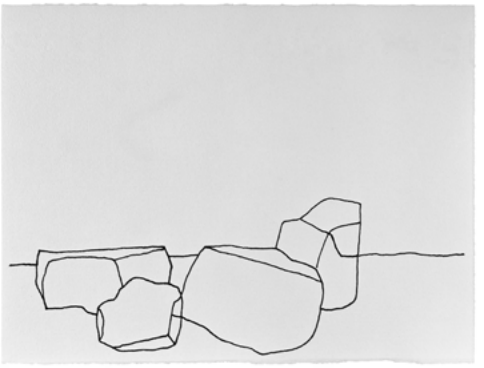
Nesse mesmo ano, fiz uma exposição na Galeria Paulo Klabin, com as séries *Sabinas* e *Laocoonte*. O Ronaldo Brito escreveu um texto muito bom sobre ela, chamado "Improvisos reflexivos".

E acho que esses pontos que apareceram nesses trabalhos, de certo modo, existem até hoje. E vários outros trabalhos bem diferentes que eu venho fazendo partem de desenhos de observação.

4. Tubos e pedras



Elizabeth Jobim. *Sem título*, 1997. Grafite, 21 x 29 cm. Foto Pat Kilgore



Elizabeth Jobim. *Sem título*, 2001. Nanquim sobre papel. 16,5 x 21,7 cm. Foto: Pat Kilgore.

Depois de terminar o curso de especialização na PUC, emendei no mestrado em desenho e pintura em Nova York, na School of Visual Arts. Concluído o mestrado, voltei ao Brasil e dei uma parada. Quando recomecei aos poucos, me fechei no ateliê e comecei a fazer uns desenhos de observação de coisas que estavam lá, objetos de trabalho que estavam à minha volta, e fiz, então, uma série de pequenos desenhos de tubos de tinta amassados. E depois comecei a fazer com pedras, que desenho até hoje.

Essas pedras eu comecei a desenhar quando estava no interior do estado do Rio, numa região com enormes rochas de granito negro, onde passa um rio também. Peguei algumas dessas pedras num solo de saibro onde elas ficavam semienterradas, e elas tinham umas facetas, umas formas brutas de uma geometria irregular. E lá pareciam ser parte de uma gradação que vinha desde as grandes rochas até a areia.

5. Pequenos formatos e desenhos maiores



Elizabeth Jobim. *Sem título*, 1996. Óleo sobre madeira, 38 x 46 cm. Foto: Pat Kilgore

Essa é uma pequena pintura de uma série em pequenos formatos que fiz de tubos, e depois de pedras em 1996, 1997. Teve o impacto da obra do Philip Guston,[62] que vi em Nova York, e também do Giorgio Morandi[63] e do De Chirico.[64] Algo de estranheza e também de despretensão no momento captado.

Também fiz séries de desenhos bem maiores, várias folhas de papel com a tinta escorrida, diluída em água. Mostrei esses trabalhos no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em 1997. A galeria foi um apoio constante e um lugar muito especial para estar, tanto pela pessoa da Raquel quanto pelos artistas ligados ao Gabinete de Arte.

6. Ocupação de espaço



Vista da exposição no Centro Universitário Maria Antonia, 2002. Foto: Antonio Saggese

62 Philip Guston, nascido Phillip Goldstein (1913–1980), pintor e gravador canadense-americano ligado ao grupo conhecido como New York School, que teve papel fundamental na transição do expressionismo abstrato para o neoexpressionismo na pintura norte-americana. Com uma pintura bastante ligada ainda ao expressionismo abstrato nos anos 1950, Guston tenderia, em fins dos anos 1960, para uma pintura mais representacional e próxima à linguagem dos *cartoons*, e se manteria, ao longo de sua trajetória, nessas idas e vindas entre figuração e abstração.

63 Giorgio Morandi (1890–1964), um dos maiores pintores italianos do século XX, conhecido sobretudo por suas naturezas-mortas e paisagens estáticas. Aspectos que caracterizam o seu trabalho são a investigação e a expressividade dos objetos do cotidiano, assim como a exploração precisa das cores sombrias e das variações de luz.

64 Giorgio de Chirico (1888–1978), pintor greco-italiano que cunharia, ao lado de Carlo Carrà (1881–1966), a expressão "pintura metafísica" para definir o próprio trabalho e uma poética crítica ao futurismo. Sua pintura parece figurar uma "outra realidade", metafísica, além da história, o que já se anunciava nos seus trabalhos de inícios dos anos 1910 e se consolidaria entre 1917 e 1920, com seus espaços vazios, abandonados, enigmáticos, povoados por elementos temporalmente incongruentes – colunas, torres, monumentos neoclássicos, chaminés de fábricas, luvas, bolas. E por figuras meio humanas, meio escultóricas, sombras, silhuetas.

Em 2000, fui convidada para expor no Centro Universitário Maria Antonia, lá em São Paulo, pelo Lorenzo Mammì,[65] e propus então meu primeiro trabalho maior, de ocupação do espaço. Utilizei elementos desses desenhos que eu fazia e também as mesmas folhas de papel que usava nos grandes desenhos. Embaralhei partes de trabalhos maiores e fiz uma espécie de propagação que se estendia por boa parte da galeria, o que criou um ambiente líquido e aéreo ao mesmo tempo. Foi a minha primeira ocupação, a minha primeira instalação.

Depois dessa instalação, faria várias outras. As ocupações do espaço são uma coisa que me interessa muito. E fico feliz de ter tido a oportunidade de fazer esses trabalhos, que, na verdade, só dá mesmo para fazer em instituições como a galeria do Centro Maria Antonia.

7. Ocupação em pintura



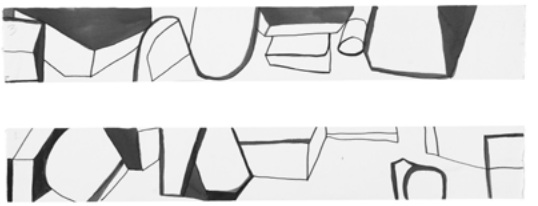
Elizabeth Jobim. *Aberturas*, 2005. Óleo sobre tela, 2 x 32 m. V Bienal do Mercosul, Porto Alegre. Foto: Beto Felício

Em 2005, Paulo Sergio Duarte me chamou para participar da Bienal do Mercosul e propus uma ocupação em pintura, em uma sala construída com painéis especialmente feitos para esse trabalho. Paulo Sergio topou e foi uma oportunidade incrível. Foi a primeira vez que usei tela e também planejei os tamanhos e fiz um risco, baseado na série das pedras. Foi esse esboço que orientou o trabalho. Essa instalação é grande e, em vez de ter um projeto

65 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).

mental ou feito com geometria ou qualquer coisa assim, coloquei as pedras e fui desenhando. Inicialmente com linha, depois com tinta, e depois desenhei já cortando os pedacinhos de papel do tamanho que teriam as telas e foi assim que passei do esboço para a tela. Tem uma coisa curiosa nesse trabalho. O Paulo Sergio tinha escrito algum tempo antes um texto para uma exposição minha no Centro Cultural São Paulo com trechos que parecem ter sido escritos para esse trabalho que foi feito para a Bienal do Mercosul. É algo que acontece, um texto pode antecipar ou inspirar você numa direção.

8. Estudos

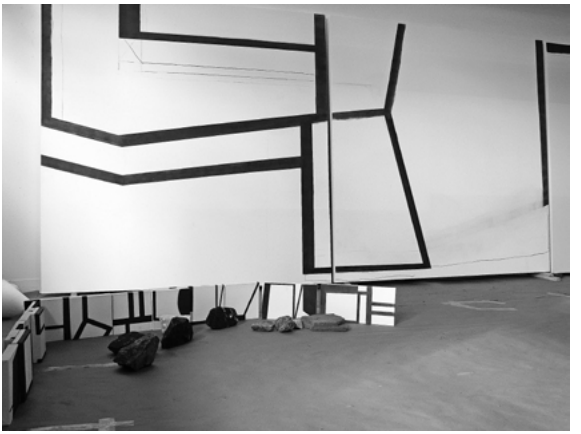


Elizabeth Jobim. "Endless lines" (estudos), 2008. Lehman College Art Gallery, Bronx, Nova York. Foto: Pat Kilgore

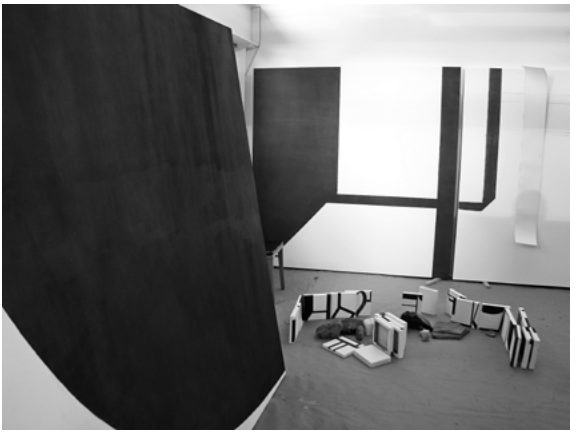
Esses estudos são a base para trabalhos grandes e gosto muito de desenhar de observação, porque o desenho de observação é um pouco como um transe, em que você fica muito atento à percepção, tem um vaivém de olhares da coisa para o papel e do papel para as pedras. Esse desenho de observação funciona como uma base, tem a divisão em partes e essa divisão ocasiona os encontros entre as telas ou entre as folhas.

Por vezes, o desenho é num papel comprido e, por vezes, numa segunda etapa, ele já vai se realizar sobre os pedaços de papel que correspondem às telas. Isso foi um ponto muito importante para mim, esse trabalho com a fragmentação e a continuidade, essa construção. A meu ver, essas superfícies que se encadeiam são equivalentes a encontros, ou seja, quando duas partes se encontram, elas se transformam numa terceira coisa que não está em nenhuma delas, só aparece aí, nesse encontro. São como letras numa palavra, cartas de baralho no jogo.

9. Fragmentação e encontros



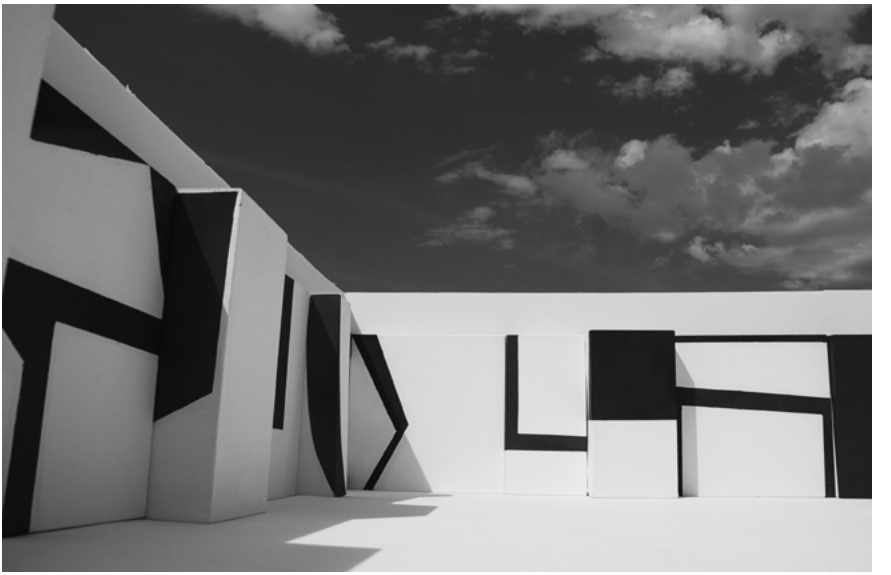
Maquetes e trabalhos da exposição “Endless lines”, 2008. Foto do ateliê, Bronx, NY (EUA)



Maquetes e trabalhos da exposição “Endless lines”, 2008. Ateliê, Bronx, Nova York. Foto: Elizabeth Jobim

Depois fiz, em 2008, um trabalho no Lehman College, no Bronx, em Nova York, com a curadoria da Claudia Calirman e da Susan Hoetzel. Nesse trabalho eu peguei algumas pedras lá de Nova York também. Ele é todo subdividido e os pedaços vão se encontrando e formando essas relações. Na minha maneira de ver, uma coisa muito importante desse encontro das partes é a possibilidade de virtualmente cada um desses pedaços se encontrar com algum outro. Então há a fragmentação. Tudo hoje, na verdade, é fragmentado, mas, ao mesmo tempo, por esses encontros, aparece uma continuidade que não é totalmente contínua, mas tem interrupções.

10. Maquetes



Maquete no ateliê da artista, Jardim Botânico, Rio de Janeiro. Foto: Elizabeth Jobim

Essa é uma maquete do trabalho que mostrei em Nova York. E queria falar um pouco sobre as maquetes, que são superimportantes para mim. Nesse caso, é uma maquete feita com telinhas, nas quais já vou fazendo o risco do que vai ser a instalação. Peguei essas telinhas, levei para Nova York e ampliei lá. E, por meio dessas fotos, você começa a ver coisas em que você não pensou. Então, por exemplo, nessas fotos, observei que havia uma borda da telinha e aí depois passei a utilizar as laterais das telas também.

Trabalho com maquetes há muitos anos e elas têm múltiplas funções. Desde uma miniatura de um trabalho grande, para avaliar, até um grupo maior de pequenas telas que depois se tornarão uma grande pintura num certo espaço. Enfim, é muito divertido fazer essas maquetes. Acho que um dia vou fazer uma exposição só de maquetes.

Essas instalações demandam planejamento, e não trabalho com projeto e sim com essas maquetes. Elas permitem ainda um improviso, um improviso organizado, e também demonstram uma característica, que é a possibilidade de variar os tamanhos. Esse uso do volume vem de olhar as fotos das maquetes. Com elas aprendi muito e elas começaram a ter trabalhos filhotes, ou seja, nos últimos tempos, as maquetes de um trabalho vão se transformando em outros.

11. Instalação com volumes

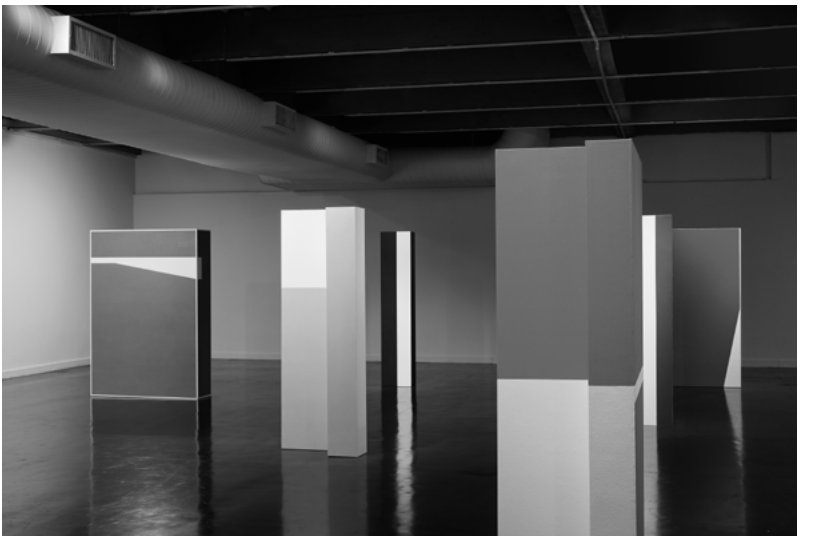


Vista da exposição "Em azul". Estação Pinacoteca, São Paulo, 2010. Foto: Romulo Fialdini

Em São Paulo, em 2011, fiz também um trabalho para uma sala da Estação Pinacoteca, com telas de espessuras diferentes, formando uma variação de volume. A Taisa Palhares foi a curadora dessa exposição e uma grande parceira. E esse trabalho é também uma instalação, só que há essa variação de espessura. Por ser uma instalação, você tem que percorrer o espaço para ir percebendo o trabalho e, nesse caso, você realmente tem que rodear tudo, porque as partes se ocultam e aparecem conforme você vai andando. E isso tem a ver com Willys de Castro,[66] com os objetos ativos de Willys de Castro. Aí me chamaram para falar, na Pinacoteca, sobre a relação desse meu trabalho com o do Willys. E eu pude me debruçar no trabalho dele e me voltar para as questões que ele apresenta.

66 Willys de Castro (1926–1988), pintor, gravador, desenhista, artista gráfico mineiro. Fez, nos anos 1950 e 1960, cenários e figurinos para o Teatro de Arena e para o Teatro Cultura Artística em São Paulo. Dedicou-se, igualmente, à programação visual e a projetos de padronagens para tecidos. Em sua obra destacam-se os "objetos ativos", realizados entre 1959 e 1962, que eram peças de madeira retangulares, entre o pictórico e o escultórico, exibindo pinturas geométricas em três de suas arestas, com a quarta fixada à parede, de modo que o espectador não podia abranger toda a extensão do trabalho com um único olhar e devia movimentar-se para observar o objeto em sua totalidade.

12. Blocos



Exposição "Blocos". Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 2013. Foto: Pat Kilgore

Meditando sobre a questão do objeto ativo do Willys de Castro, percebi como ali a tensão entre a tela e o objeto era importante e particular. Isso me levou a decidir usar a tela no meu trabalho seguinte, os *Blocos*, e usei tela colada sobre madeira. Optei também por deixar os grampos à mostra. É claro que poderia ter eliminado os grampos. Mas quis que tivesse grampo aparente, porque, para mim, esse grampo diz "eu sou uma pintura aqui grampeada sobre a madeira".

Tinha pensado em fazer um trabalho sem parede, solto no espaço, peguei as maquetes que tinha de um trabalho anterior, rearrumei, tirei uma foto e comecei a pensar esse outro trabalho. Acho que penso hoje em dia muito por meio dessas maquetes, porque elas se rearrumam e vão me sugerindo novas coisas. Porque, depois que você está envolvido no trabalho, parece que ele vem para você... Você está no ateliê e, de repente, o seu trabalho está lá. É só você fazer. Dá muito trabalho e, de repente, você visualiza aquilo. Peguei, então, vários outros trabalhos e estudos para uma pintura maior e essas maquetes, e foi assim que fui pensando esse trabalho que eu fiz no MAM, com o Luiz Camillo Osorio e a Marta Mestre.[67]

67 Marta Mestre, curadora portuguesa que trabalhou no MAM-RJ (como curadora assistente) e em Inhotim. Graduada em história da arte pela Universidade Nova de Lisboa e em cultura e comunicação/museologia pela Universidade de Avignon.

O processo é quase como se o trabalho novo se apresentasse ao olhar. As maquetes da Pinacoteca foram rearrumadas e sugeriram um trabalho no espaço, autoportante, fora da parede. Nos *Blocos*, planejei os elementos, com medidas moduladas, e fiz a ligação entre eles pela cor e por linhas horizontais que percorrem o espaço. De cada ponto há uma vista diferente, uma combinação de cores, que se move enquanto a gente anda no espaço. Não tem só uma composição, todos os elementos se comunicam e falam entre si, pelo uso de elementos comuns.

O trabalho são telas coladas sobre madeira. Ele tem essa característica, que é a montagem ter passado a ser uma coisa muito importante no que faço. A ideia, como já comentei, é o encontro e a relação entre as partes. E criei as relações entre elas através da cor das linhas. Este é um trabalho em que você entra e começa a vivenciá-lo ao percorrê-lo e, mudando o ponto de vista, você vê uma vista inteiramente diferente. Acho que essas ideias têm um pouco dos *Penetráveis*[68] do Hélio Oiticica e dos objetos ativos do Willys.

Hoje me sinto próxima de indagações de artistas como Hugo Houayek[69] e Rafael Alonso,[70] que pensam a pintura expandida. Eles foram meus assistentes e é como um ciclo que se fecha, você troca com jovens, é muito rico.

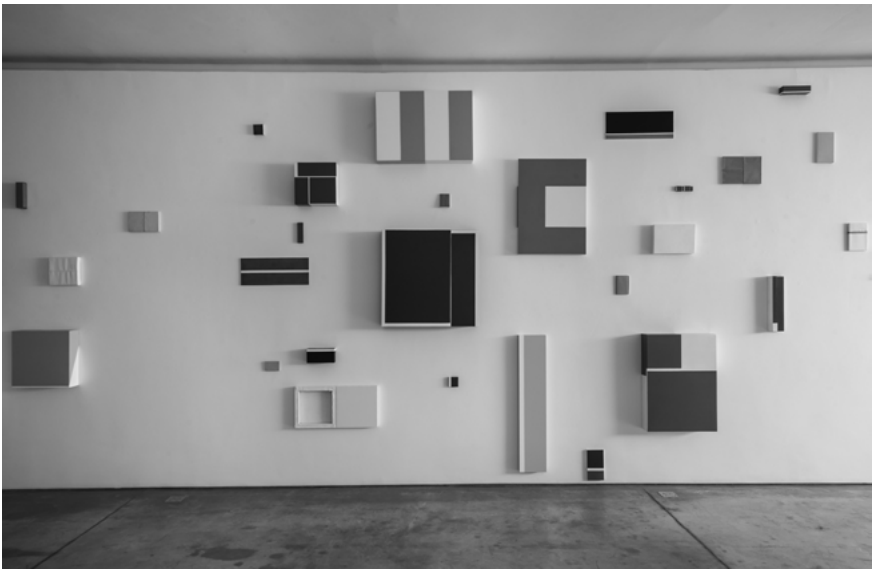
---

68 Propostos, no começo dos anos 1960, por Hélio Oiticica como forma de interação entre o construtivo e o comportamental, e entre as pesquisas espaciais de Mondrian e o contexto político-artístico brasileiro, os *Penetráveis* sugerem apreciação sensorial não contemplativa, e sim ambiental, vivencial, da obra, e configuram espaços nos quais a pintura se expande pelo espaço e o espectador/participador age, vivencia experiências visuais, táteis, olfativas, auditivas e até ligadas ao paladar. Definidos como "estruturas fixas a serem desvendadas pela incursão do indivíduo", como "lugares de um percurso", seriam muitos os projetos e os *Penetráveis* realizados pelo artista ao longo dos anos 1960 e 1970, a começar pelo *Penetrável PN1*, de 1960, e da maquete do Projeto Cães de Caça (com cinco penetráveis), em 1961, passando pelos penetráveis *PN2* e *PN3*, que faziam parte da obra *Tropicália*, de 1967, pelas seis cabines de *Eden* (1969), pelos penetráveis intitulados *Magic square* (1977–1979) até *Tenda-Luz*, o *PN27 Rijanviera*, o *Penetrável azul in azul* (1979), realizados depois de sua volta ao Brasil em 1978.

69 Hugo Houayek (1979), artista, pesquisador e curador, formado em pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde cursa o doutorado em linguagens visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas-Artes da UFRJ. Autor de *Pintura como ato de fronteira* (2011). Expõe regularmente desde 2002, destacando-se as exposições "Sobre helicópteros e cavalos", na Galeria Amarelonegro, no Rio de Janeiro, e "Atos visuais", na Galeria Fayga Ostrower, em Brasília, em 2008.

70 Rafael Alonso (1983), artista, doutorando em linguagens visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas-Artes da UFRJ, onde se graduou em pintura e foi professor entre 2009 e 2010. Fez parte do Programa de Aprofundamento da EAV Parque Lage em 2010. Em seus trabalhos – objetos, instalações, pinturas –, costuma se voltar para as relações entre pintura e cotidiano. Expõe regularmente desde 2003, destacando-se a sua primeira individual, "Torto", realizada na galeria A Gentil Carioca em 2016, na qual livros, mobílias, roupas, objetos, cartões de estacionamento, dão origem a pinturas abstratas que realizam um inventário visual da sua vida ao longo do ano.

13. Parede [abertura, liberdade, improviso]



Parede, 2016. Madeira, dimensões variadas. Vista da exposição na Galeria Raquel Arnaud, São Paulo. Foto: Romulo Fialdini

Depois de feitos os *Blocos*, fiz algumas pinturas pequenas, alguns estudos. Olhando para o que havia na parede, me veio a ideia de fazer uma combinação de pinturas com aspectos bem diversos. O trabalho, que chamei de *Parede*, se constitui de um grupo de pinturas de formato pequeno ou médio e alguns objetos, numa montagem determinada.

Retangulares, quadradas, horizontais, verticais. Com linhas horizontais ou verticais. Finas ou volumosas. Cores diversas, puras, sujas, terras, transparentes, claras, escuras, fortes, artificiais, naturais. São pinturas que conversam e mostram seus lados, que mostram como é esse suporte chamado pintura. Se não é mais o espaço virtual, então tem sua espessura. E a pintura sem moldura, que tem suas laterais pintadas e ativadas, é um objeto também.

Alguns desses trabalhos exploram a lateral das pinturas. A arte moderna e o neoconcretismo pensaram o suporte da pintura, pensaram a pintura sem a moldura, que era a separação entre a obra e o mundo. Utilizando a borda da pintura, você fica mais atento ao fato de que ela não é um plano imaterial, de que ela é um objeto físico. Então, fiz esse conjunto em que você tem cores diferentes, cores claras, cores escuras, e tem formatos quadrados, horizontais, verticais, compridos.

E então, para minha surpresa, objetos apareceram e foram para a parede conversar com as pinturas também. São objetos ligados ao fazer. Há um caderninho, por exemplo, que coloquei junto com a pintura, e há um pedacinho de madeira, uma pedra. Acho que as pinturas estão se perguntando se elas são pinturas, se elas são objetos, ou se os objetos estão querendo conversar com as pinturas. Esse trabalho também é uma conversa entre os elementos, porque um elemento sozinho não faz tanto sentido quanto o encontro dele com outro que tem uma característica diferente.

Enfim, acho que meus trabalhos têm muita referência e é curioso, porque eu penso que minha formação foi acontecendo assim um pouco por acaso, mas o meu trabalho tem muito de história. Nunca pretendi realmente estudar história da arte, era só para suprir uma falta que sentia que tinha, era uma vontade de estudar. Mas hoje olho o meu trabalho e vejo a presença da história da arte. Vejo essas referências que vão desde Barnett Newman[71] até Lygia Pape, do balé neoconcreto[72] ao objeto ativo, e são todas referências muito fortes. E uma coisa que também está muito presente na *Parede* é o fato de a montagem ser talvez quase tão importante quanto os elementos de um trabalho. Porque ela cria outra situação.

Pensando em toda a trajetória que fui registrando aqui, acho que houve, nessas décadas, um avanço incrível no estabelecimento de uma história da arte nossa, houve um aumento no profissionalismo, um aumento geral no interesse por arte e na valorização no mercado. Por outro lado, há o aspecto negativo disso, e, se mundialmente os museus estão lotados, há uma atitude quase predatória nisso também.

O que me parece mais interessante hoje no Brasil é que temos uma visão muito mais rica de nossa própria história e podemos ver mais claramente as relações entre os trabalhos realizados aqui. E acho muito importante que possamos visualizar esses fios condutores das relações que se estabelecem na arte.

JOÃO SALDANHA: Foi lindo. Eu estou achando interessante olhar os seus trabalhos daqui, da mesa, meio de lado, porque se criam umas sombras, quando vistas as imagens assim em diagonal. É engraçado isso de a tela de um computador deixar gráficos os trabalhos que são projetados ali.

ELIZABETH JOBIM: É.

---

71 Sobre Barnett Newman, ver nota 67, p. 265.

72 Idealizados por Lygia Pape (1927–2004), os balés neoconcretos consistiam, o primeiro, em quatro cilindros e quatro paralelepípedos com oito bailarinos dentro, movimentando-se num palco, e o segundo, em um quadrado e um retângulo pintados de rosa e rosa e azul, com dois bailarinos.

JOÃO SALDANHA: E é bom também poder transportar o trabalho assim desse jeito. Tenho problemas em mostrar o meu trabalho em vídeo. Eu detesto.

ELIZABETH JOBIM: Mas é tão lindo o seu trabalho.

JOÃO SALDANHA: Mas, em vídeo, ele chapa e aí eu olho e detesto tudo que vejo. Acho que um trabalho de arte cênica, se você não tem uma pessoa com um entendimento de dramaturgia para transpor para uma linguagem específica de registro fotográfico ou em vídeo, não adianta, não funciona. Na verdade, só conheço uma pessoa que fazia isso muito bem, a cineasta belga Chantal Akerman,[73] que morreu recentemente. Ela era fantástica, porque conseguia em plano-sequência traduzir lindamente, por exemplo, a obra de Pina Bausch.[74] Às vezes ficava melhor até do que o próprio trabalho. Acho que a dança tem esse problema. Porque é uma arte viva e então o vídeo chapa o trabalho. Mesmo no caso de Merce Cunningham,[75] que tem um aspecto superformal, e que trabalha com as linhas acentuadas, fica chato ver em vídeo. Você tem vontade de dormir vendo os vídeos. Em função disso, não quis trazer imagens, porque, no caso da dança, acho que empobrece. Vista numa outra mídia, ela parece que já está morta, que já morreu...

ELIZABETH JOBIM: Concordo com você quanto aos trabalhos que têm um volume. Eles realmente ficam chapados na reprodução. Isso diminui muito o que é a obra. Eu penso também que há alguns trabalhos que meio que proíbem a própria reprodução.

---

73 Chantal Akerman (1950–2015), cineasta, artista e escritora belga. Entre seus filmes mais importantes, estão *Je, tu, il, elle* (1974), *Jeanne Dielman* (1975), *News from home* (1976), *D'Est* (1993), *Là-bas* (2006), *No home movie* (2015). Realizou também instalações, nas últimas décadas, como *From the other side* (2002), *Maniac shadows* (2013) e *Now* (2015).

74 Sobre Pina Bausch ver nota 98, p. 93.

75 Mercier Philip Cunningham, mais conhecido como Merce Cunningham (1919–2009), bailarino e coreógrafo norte-americano, cujas coreografias abstratas, experimentais, eram sobretudo indicações de direção e movimento pautadas, segundo ele, por um "movimento natural, sem finalidade específica, em que não se procura um encadeamento lógico de movimentos, mas sim explorar os elementos fornecidos pelo acaso". Daí chamar de "eventos" grande parte de seus trabalhos, porque seriam "acontecimentos únicos" ligados fortemente à experiência "do instante presente". A Merce Cunningham Dance Company (MCDC) foi criada em 1953, no Black Mountain College, e incluiu o compositor John Cage (mantendo-se independente a criação da música e da dança), o pianista David Tudor, o artista visual Robert Rauschenberg e, depois, Jasper Johns, Mark Lancaster, William Anastasi, Dove Bradshaw. Entre os bailarinos que trabalharam com ele regular ou temporariamente, estiveram Carolyn Brown, Viola Farber, Paul Taylor, Remy Charlip, Trisha Brown, Lucinda Childs, Karole Armitage. Criou também obras de videodança, coreografias usando o programa de computador DanceForms, e programas *online* sobre determinados aspectos do seu trabalho.

JOÃO SALDANHA: Mas adorei ver aquela maquetinha num espaço enorme e você dentro dela na perspectiva do Cristo Redentor visto lá fora. Essa relação do espaço da instalação com a figura humana é sempre transformadora e causa sensações as mais diversas. Acho que na dança também há isso, porque se cria uma dualidade imensa entre as linguagens empregadas. E entre o que é proposto, o motivo pelo qual você vai propor aquele trabalho dentro daquele contexto e o próprio ambiente. Adoro fazer uns espaços-instalações e aí começo a entrar também nessa perspectiva de tentar inverter a condição frontal da plateia.

Mas é interessante porque algumas vezes fiz isso intencionalmente, querendo estar num ambiente, numa instalação, e, ao realizar o trabalho, ele acabou se organizando na caixa preta, e ficou lindo assim. Eu adoro a caixa preta. Então é uma coisa de uma contradição absurda.

Em Lyon, fiz *ExtraCorpo*,[76] para a XII Bienal de Dança. Era um trabalho sobre a relação da dança com os códigos, as linhas e curvas da arquitetura de Oscar Niemeyer. Achei legal o lugar em que trabalhamos. Era uma galeria de arte que foi transformada para a realização do trabalho. O público ficava no entorno e era um espaço todo branco, neutro, com os dançarinos fazendo as proposições formais e os jogos de encaixe. Mas a figura da plateia estava sempre presente, qualquer que fosse a direção. Às vezes eu ficava pensando: "Nossa! Aquela estampa daquela camisa está me perturbando", enfim, aquelas idiotices que a gente cria quando está vendo um trabalho. E aí, quando esse trabalho foi para um espaço com um palco, ele meio que limpou e eu tive uma apreciação maior dele. É engraçado isso, não é? Às vezes é isso – você acha que deve fazer uma coisa de uma forma, por algum motivo é obrigado a modificar a leitura e curiosamente acaba ficando melhor.

ELIZABETH JOBIM: É porque às vezes o trabalho tem, independentemente, a sua potência.

JOÃO SALDANHA: É também o acaso entrando ali. E falando para você: "olha que lindo". O terrível é quando você acaba fazendo um negócio pior, mas isso acontece.

ELIZABETH JOBIM: É. Acontece sim.

JOÃO SALDANHA: E tem umas montagens que são determinadas pela própria proporção do espaço. Vi esse sequencial azul seu no Paço Imperial e fiquei bastante impressionado. Achei muito boa aquela montagem ali.

ELIZABETH JOBIM: Foi, foi muito bacana.

---

76 Em 2006, *ExtraCorpo* estreou na França e foi coproduzida pela XII Bienal de Lyon. Nesse mesmo ano, recebeu o Prêmio Funarte Klauss Vianna para montagem e circulação da obra.

JOÃO SALDANHA: Mas, agora, vendo nas fotos esse espaço em São Paulo, me parece que o pé-direito era maior, pensei que deve ter ficado incrível ali.

ELIZABETH JOBIM: É. Cada lugar tem uma história. Gosto muito de usar espaços antigos, digamos assim. Porque são tantos estilos que passaram por eles...

JOÃO SALDANHA: Qual era mesmo o espaço no Paço?

ELIZABETH JOBIM: No Paço? Era na Sala Princesa Isabel. É Princesa Isabel aquela sala quadradinha, não é? Ah... Treze de Maio.

JOÃO SALDANHA: Todas as salas lá têm nomes?

ELIZABETH JOBIM: Têm sim.

JOÃO SALDANHA: Eu fiz um trabalho no Paço. Você viu? Chamava-se *Danças do porão*.[77] Era na Sala dos Arqueiros. Hoje em dia não poderia fazer, porque não pode mais subir tanta gente ali, e era muita gente subindo. Subiam sessenta pessoas em cada apresentação. Aí um dia o Lauro Cavalcanti, que era o diretor na época, falou: "João, eu acho melhor você não colocar sessenta pessoas não, porque vocês podem cair de lá". Aí eu me dei conta de que podia cair. Mas era lindo e tinha uma cenografia do Chico Cunha[78] que reproduzia em tecido a rosácea da sala. Foi bem legal.

Debate

PAULO VENANCIO: Beth, já escrevi sobre seu trabalho tantas vezes que fiquei aqui pensando que pergunta eu podia fazer para você. Acho que não vai ser bem uma pergunta, mas um comentário, que tem a ver com uma conversa que eu estava tendo com alguém sobre pintura. Pensando nesse momento em que você começou a sua trajetória, nos anos 1980, fui me lembrando desse contexto, e você se referiu a alguns nomes que nos entusiasmavam na época – o Penck, o Schnabel. Eu me lembro do Jorginho Guinle falando entusiasmado do Schnabel. O Jorginho pressionava e convencia a gente. E o Schnabel e tantos outros... Quase

77 *Danças do porão*, com João Saldanha e Paula Nestorov, foi realizado no Paço Imperial em 2003. Era um espetáculo no qual os dois coreógrafos faziam perguntas um ao outro sobre seu universo criativo e tentavam respondê-las com experimentos físicos realizados com os próprios corpos, tendo por base uma seleção prévia de 23 músicas.

78 Chico Cunha, artista plástico e cenógrafo carioca, graduado em arquitetura pela Universidade Santa Úrsula, com especialização em história da arte e arquitetura no Brasil pela PUC-Rio, com participações em inúmeras exposições desde os anos 1980 e instalações realizadas no Paço Imperial, no Oi Futuro, no Parque Lage. Foi o responsável pela cenografia dos seguintes trabalhos de João Saldanha: *Baleias* – Deborah Colker/João Saldanha/Lia Rodrigues (1989), *Sopa* (2000), coreografia de Saldanha, com a Companhia Atelier de Coreografia; *Danças do porão* (2006), com Paula Nestorov e João Saldanha, e *Três meninas e um garoto* (2009), coreografia de Saldanha, com a Companhia Atelier de Coreografia.

tudo isso sumiu. Quer dizer, não ficaram com a força que pareciam ter naquele tempo. Talvez Basquiat...[79] Mas, nesse caso, possivelmente porque morreu. É como dizem sobre o Pollock, que ele também teria morrido na hora certa. Não sei se é só uma impressão, não sei se você sente o mesmo, mas talvez a pintura tenha perdido um pouco da força, daquela força plástica que parecia ter naquela época. E hoje não sei se há isso, não percebo tanto o que está acontecendo na pintura. Pergunto isso porque você passou por essa experiência como pintora.

ELIZABETH JOBIM: Sim, sim, é difícil falar sobre isso. Acho que sim. Teve gente que desapareceu totalmente. Já o Kiefer continua trabalhando. Acho que ele tem um trabalho importante.

PAULO VENANCIO: Especialmente os alemães.

ELIZABETH JOBIM: Especialmente os alemães sim. Enfim, o Schnabel trabalha, mas talvez não tenha mais tanto interesse assim. Acho que, para a gente, para mim ao menos, é muito curioso, porque está tendo uma nova volta da pintura agora. E o que me surpreende é como tem coisas parecidas, em termos mesmo de trabalho, com aquela época. Há certa repetição de algumas coisas, mas o contexto é muito diferente.

Hoje em dia tem uma produção enorme, tem milhares de artistas, tem trabalhos gigantescos, acho mesmo que nunca houve tantas esculturas públicas e com um público gigantesco também, e, no entanto, parece que não toca tanto as pessoas. A pintura não morreu, mas, naquele momento, parecia ter havido uma revolução muito grande nos anos 1970 e essa volta também se apresentava como uma coisa de muita força. E acabou talvez não sendo tão forte. Outros trabalhos que aconteceram paralelamente, alguns trabalhos conceituais de fotografia dos anos 1980, por exemplo, são muito interessantes e parecia que nem se olhava muito para eles na época.

Acho também que aqui no Brasil a gente era muito jovem e a pintura da geração dos anos 1980 só amadureceu nos anos 1990, os que ficaram trabalhando com pintura só desenvolveram o próprio trabalho muito posteriormente.

ANGELO VENOSA: Concordo com você, Beth. Eu também percebi recentemente que a pintura está voltando e com uma aparência semelhante ao que a gente fez, ao que a gente fazia. Mas o contexto mudou muito. Uma coisa que não se pode

79 Jean-Michel Basquiat (1960–1988) nasceu em Nova York, filho de imigrantes, pai haitiano e 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 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.

esquecer é que o mercado, que para nós era uma coisa lá longe, hoje tomou conta, e mais para o mal do que para o bem. Isso faz uma enorme diferença.

Mas queria fazer uma pergunta a você, Beth, que, aliás, ainda não está muito formulada. Você vai ter que me ajudar a formulá-la. Há um trânsito no seu trabalho, há escalas muito diferentes, o que acho muito interessante e curioso, e há procedimentos que são muito distintos também. Há, por exemplo, um desenho que é muito gestual, e, recentemente, há um trabalho que, pela própria natureza dele, é muito projetual. Então como é que isso flui? Acho que você até pode adivinhar por que estou perguntando isso. Porque tenho angústias parecidas no meu trabalho, que é cada vez mais projetual, mas guarda uma essência que não tem nada a ver com projetos. O projeto é necessário para que ele venha ao mundo, mas talvez não seja constitutivo do trabalho. Agora acho que a pergunta está virando um rodopio. Não sei nem se foi mesmo uma pergunta.

ELIZABETH JOBIM: Vamos falar sobre o assunto... Eu vou tentar...

ANGELO VENOSA: Se quiser falar sobre isso no Couve-Flor,[80] também está tudo bem [*risos*].

ELIZABETH JOBIM: Acho que o seu trabalho é mais projetual que o meu. O meu é bem pouco projetual... Fico pensando sobre isso das maquetes. Elas me ajudam a projetar sem projetar, porque eu vou meio que experimentando. E acho que você tem uma coisa em que está trabalhando agora, muito interessante, que é a degeneração do projeto. Acho muito interessante isso nesses seus trabalhos pequenos, em que você está usando o erro da máquina.

Eu nunca tinha me dado conta do quanto o meu trabalho não era projetual até que a Ana Holck[81] e o Tunga comentaram isso. Mas agora estou fazendo trabalhos com a mão. É assim – uns a gente faz com a mão, em outros temos que lidar com um projeto. Fazer trabalho grande, e dentro de um lugar específico, com uma medida específica, impõe que se faça um projeto. Você precisa projetar, não tem como improvisar. Mas o trabalho tem essa ambiguidade, que é, mesmo tendo a projeção, ter algum improviso também... O meu trabalho mudou desde que comecei. Era bem mais gestual, mas sinto que ele mantém esses elementos,

---

80 Restaurante que funcionava no bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, na Rua Pacheco Leão, 724.

81 Ana Holck, artista e arquiteta carioca, nascida em 1977, cujo trabalho, em geral em grande escala e empregando com frequência materiais industriais fora de seu uso habitual, é norteado por um pensamento arquitetônico e por investigações sobre o espaço e a experiência da forma. Entre suas exposições mais importantes estão "Bastidor", no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 2010; "Notas sobre obras", na Galeria Mercedes Viegas e "Canteiro de obras" no Paço das Artes, São Paulo, em 2006; "Elevados", no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, em 2005; "Quarteirão", no Maria Antonia, na USP, e "Fuga" na Funarte, Rio de Janeiro, ambos em 2004; "Transitante", na Galeria Cândido Portinari, na Uerj, e no Centro Cultural São Paulo, em 2003.

tem a coisa do improviso, tem o gestual, o corpóreo e, ao mesmo tempo, há planejamento, está agora mais no espaço, em diálogo com a arquitetura.

E há outra coisa: mesmo na série *Pedras*, eu desenho pedras muito pequenas e, no trabalho, elas parecem muito grandes. Então acho que isso é uma coisa muito forte, pois, na verdade, não é bem qualquer tamanho que as coisas vão assumir. E tem uma reversibilidade. O Paulo Venancio e a Ana Holck um dia fizeram um comentário sobre isso, dizendo que parecia uma coisa da *Alice no país das maravilhas*. Porque você não sabe se foi a pedra que cresceu ou se foi você que diminuiu, se você está vendo uma pedra desenhada por uma formiga ou se você está vendo um universo microscópico. E tem isso de a geometria não ser uma geometria de formas *a priori*, de ela ser meio orgânica. E eu até hoje desenho, porque acho importante que seja assim.

CLÁUDIA SALDANHA: Eu queria dizer que acho que, desde o início, é muito pintura o seu trabalho. Tanto é que você continua afirmando que é pintura, mesmo quando faz os relevos e os objetos. Essa exposição do MAM, por exemplo, que você mencionou no final da sua fala, nela você faz uma transformação da tela num grande sólido. E acho que aquele raciocínio é o tempo todo pintura. Quando você disse ainda agora que o trabalho, no início da sua carreira, era muito gestual e que depois mudou, a sensação que tenho é que existe aí toda uma linha de raciocínio que se mantém. Sinto esse raciocínio de pintora até hoje, mesmo quando você está trabalhando com superfícies tridimensionais. Não sei se você concorda comigo...

ELIZABETH JOBIM: Acho uma pergunta bem difícil, Cláudia. Porque, por exemplo, esse trabalho dos blocos, com certeza, é para mim um trabalho de pintura. A própria situação de você ter esses elementos de cor soltos no espaço, acho que é uma coisa que vem da pintura. Mas acho que o meu trabalho oscilou muito entre o gráfico e o pictórico, porque eu trabalhava com papel e trabalhava com pintura. E colocava tinta no papel, outra hora era o desenho, o *paint stick*, o carvão... Então acho que tem muita pintura, mas tem muito essa contaminação também, isso de poder passar de uma coisa para outra. Esses meus trabalhos mais recentes são também fruto do contato que tenho com algumas pessoas mais jovens que trabalham comigo. Como o Rafael Alonso e o Hugo, de quem já falei antes... Hoje em dia eles trabalham com uma noção de pintura expandida, na qual a pintura, o elemento pictórico, não necessariamente está lá no pano, mas pode estar junto com outros materiais e no espaço. Também aí há uma contaminação, um trânsito de uma coisa para outra.

Mas eu acho que, no momento, sem dúvida o eixo central do meu trabalho é a pintura e a tradição da pintura, da discussão do suporte e do material e os desdobramentos disso, como foram os trabalhos do Hélio Oiticica e da Lygia Clark. Principalmente o Hélio, acho, porque sinto que, com o tempo, cada vez

mais aparece o fato de o trabalho dele ser pintura. Mesmo que ele tenha negado a pintura, aquilo era pintura no espaço.

PAULO VENANCIO: Eu queria fazer uma pergunta para o João.

JOÃO SALDANHA: Não sei se vou saber responder.

PAULO VENANCIO: Enfim, eu não sou da área.

JOÃO SALDANHA: Você é. Claro que você é da área.

PAULO VENANCIO: Então está bem, sou da área. É que vi uma vez o Merce Cunningham dançando um solo.

JOÃO SALDANHA: Ele dançando solo? Era impressionante, não é?

PAULO VENANCIO: Pois é.

JOÃO SALDANHA: Ele estava velho já?

PAULO VENANCIO: Já. Relativamente velho. Dançando mais torto ainda. E como é que fica agora? Uma pintura eu posso rever. Este solo não.

JOÃO SALDANHA: É. Um Merce Cunningham torto.

PAULO VENANCIO: Não, mas eu queria rever. Eu queria continuar revendo.

JOÃO SALDANHA: O Merce Cunningham não vai dar. Só se você fizer uma mesa espírita [*risos*]. Estou brincando. Mas quem sabe? Como é que você pode rever um Merce Cunningham? Eu acho que de alguma forma talvez dê.

PAULO VENANCIO: Ou outras experiências de dança... Você acha que é possível?

JOÃO SALDANHA: Acho que ele deixou um legado. E acho engraçado porque o Cunningham se preparou mesmo para morrer. Então ele deixou a companhia funcionando do jeito que gostaria que funcionasse por mais dois anos ainda e deixou tudo esquematizado para quando a morte dele acontecesse. É muito impressionante. E tudo foi registrado.

PAULO VENANCIO: Mas eu digo assim, a experiência daquele momento, de vê-lo dançar.

JOÃO SALDANHA: Mas ele deixou em corpos, ele deixou em outras pessoas um pensamento, um tipo de expressão que fatalmente você vai enxergar aí por bem uns – sei lá – sessenta anos. Nós continuamos a ver *Giselle*,[82] não é? De quando é *Giselle*? De 1841, e está lá até hoje. Você vai ao Teatro Municipal e vê. Acho

---

82 *Giselle* (*Giselle, ou les Wilis*), balé romântico em dois atos, realizado pela primeira vez pelo balé do Théâtre de l'Académie Royale de Musique na Salle Le Peletier em Paris, no dia 28 junho de 1841, com a bailarina italiana Carlotta Grisi como Giselle. O *libretto*, de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges e de Théophile Gautier, se inspira em *De l'Allemagne*, de Heinrich Heine, no poema "Fantômes" (de *Les Orientales*), de Victor Hugo. A música é de Adolphe Adam. A coreografia original era de Jean Coralli

que essa linguagem do corpo é uma linguagem persistente. E há essa tradição de ela ser passada de pessoa a pessoa. Eu tive dois professores que dançavam balé russo. Uma está viva, com 94 anos, a Tatiana Leskova.[83] Ela aprendeu com aquelas pessoas que fazem parte de toda uma história, de todo um legado. Eu seria o que depois dela aprendeu, já a quarta geração. Não sei se é isso que você queria saber quando você disse querer ver o Cunningham especificamente.

FLAVIA MEIRELES: Posso talvez aproveitar essa questão para formulá-la de modo um pouco diferente. Porque ela parece com o que eu queria perguntar, só que de outro ponto de vista. Na verdade, a questão que eu queria trazer para o João tem a ver com isso, no sentido de ativar uma memória. Porque eu queria pegar uma frase sua aqui, em que você fez uma pausa longa e ficou sem terminar. Foi quando você falou sobre a necessidade de se ter o corpo preparado para expressar ideias.

JOÃO SALDANHA: Aí depois eu parei, não foi?

FLAVIA MEIRELES: Aí deu uma pausa bem longa. E parou. Então vou tentar articular uma questão aqui. O que percebo do seu trabalho é esse investimento de persistência e de insistência no corpo para produzi-lo, prepará-lo, atualizá-lo, para algumas ideias-mote. Por exemplo: ideias de espaço, ideias de relação, de duração... Como quando você leu *Matéria e memória*,[84] do Bergson, para trazer como motivação para o *ExtraCorpo.* Então, como é que essas ideias se corporalizam, se imprimem? Eu me lembro, num ensaio, e eu ainda não sabia quem era o Lennie Dale,[85] a certa altura, no ensaio, quando você se mexeu, você se lembrou dele.

JOÃO SALDANHA: Você lembrou quem era o Lennie?

FLAVIA MEIRELES: Você falou. Você falou sobre ele e você dançou e percebi aquela história ali na minha frente.

JOÃO SALDANHA: E o Cristian fez um trabalho e colocou o Lennie lá [*risos*].

---

e Jules Perrot, mas a que se celebrizou e vem se repetindo ao longo dos séculos é a sua releitura por Marius Petipa para o Balé Imperial de São Petersburgo, na virada do século XIX para o XX.

83 Tatiana Hélène Leskova, nascida em 1922, francesa de ascendência russa, mas naturalizada brasileira, com formação com mestres e coreógrafos russos, como seus pais, exilados na França, e que, decidindo viver no Brasil, no período da Segunda Guerra, manteria uma escola de dança em Copacabana, que dirigia e na qual deu aulas, de 1952 até 2002.

84 *Matéria e memória* (1896), obra de Henri Bergson (1859–1941) sobre a memória e as relações entre o corpo e o espírito.

85 Leonardo La Ponzina, conhecido como Lennie Dale (1934–1994), coreógrafo, dançarino, ator e cantor ítalo-americano radicado no Brasil desde 1960. Dirigiu diversos espetáculos no Beco das Garrafas, reduto de músicos cariocas, tendo gravado diversos discos nos anos 1960. Em 1973, criou o grupo Dzi Croquettes, de dança e teatro, importantíssimo como foco de produção contracultural e discussão comportamental no Brasil dos anos 1970.

FLAVIA MEIRELES: Não digo no sentido de que era o Lennie Dale. Mas de que tem alguma coisa que persiste, alguma coisa que se imprime no corpo. Então, se a gente não vai mais ver o Merce Cunningham, vemos coisas que persistem. Não gosto da ideia de transmissão, mas das coisas que se imprimem de alguma maneira no corpo e que vão se transformando. Mas falta fazer a minha pergunta...

JOÃO SALDANHA: Ah! Isso não era uma pergunta?

FLAVIA MEIRELES: Esse era só um comentário. A pergunta é essa: nesse trabalho de insistência, nessa criação que passa por uma insistência e necessariamente por uma relação com a memória, como é que você tem trabalhado essa aceleração do tempo que a gente vive e que vai modificando também os modos de produção? Eu estou pensando nos trabalhos coletivos em que você tinha dez meses, um ano, para realizar uma criação e agora os prazos são menores, muito menores. Como é que você vê isso hoje? Como é que você trabalha com esses prazos?

JOÃO SALDANHA: Eu não trabalho mais com um grupo de pessoas. Isso já há três anos. Na última incursão que tive com oito bailarinos, eu chegava e pedia para todos dormirem por quarenta minutos. O que no início foi um sacrifício, porque é muito difícil você dormir com quem você não conhece. Mas era a única forma de a gente eliminar primeiro certo tipo de ansiedade e isso como uma proposição de trabalho. Passados dois meses, isso passou a ser uma norma, quase uma técnica. A gente chegava e dormia quase quarenta, cinquenta minutos. E acordávamos com uma disposição impressionante para enfrentar essas dinâmicas que são tão próprias do trabalho físico.



João Saldanha. *Aventura entre pássaros*, 2012. Cena do espetáculo com Celina Portella, Olivia Secchin, Thiago Sancho, Samuel Frare, Fernando Klippel e Lucas Rodrigues. Foto: Renato Mangolin

Essa questão da memória é uma coisa muito louca porque, como eu estava falando, é evidente que a gente acaba usufruindo dessa ideia, mas, cada vez mais, quando vejo trabalhos que são calcados na eficiência da memória, eu me desinteresso deles, porque parecem ficar enrijecidos e engessados e com um grau de eficiência que realmente me parece que chapa a perspectiva da expressão. Claro que a memória está implícita, mas a noção de perspectiva, do que está sendo feito agora, me interessa mais. Pela negociação que é feita entre a partitura, a ideia do trabalho e o seu desenvolvimento, nos trabalhos coletivos.

Você participou de um trabalho meu muito complexo que é o *ExtraCorpo*. A nossa última versão foi incrível e nunca vou me esquecer dela. Porque vocês cinco – tinha uma pessoa faltando – vocês cinco – Clarissa também fez, Laura também fez – repetiram uma parte do trabalho e isso foi muito interessante. E aí vocês de repente perceberam que estavam repetindo aquela parte do trabalho e não teve o menor problema. Foi uma beleza repetir e ele se manteve numa outra temporalidade e se expressou como tal. A ideia do trabalho estava ali e talvez essa tenha sido a ideia mais bem representada do trabalho. Acho que vocês poderiam ficar duas horas fazendo aquele trabalho.

Não sei se respondi a você. Mas é isso. Essa relação com o corpo, esse preciosismo que geralmente as pessoas acreditam que existe até para a própria preparação do corpo, tem-se a ideia de um corpo saudável e de um corpo disposto... Acho que não é isso, que precisamos procurar esse corpo até estarmos preparados... Porque existe uma carga e uma descarga de intensidades muito constante nesse processo. O que me parece sempre curioso é que, em determinados casos, existe um enorme desgaste e você percebe que, em determinados corpos, aquilo vai se esmaecendo e deixando de ser, e que em outros existe a possibilidade da renovação e de novos achados, novos motivos, que é o que mantém o trabalho vivo e constante.

Nessa ideia de propagação da memória de um trabalho, há uma história curiosa que é a de uma bailarina do New York City Ballet[86] nos anos 1970, que levantou, por escritos do Nijinsky[87] e por imagens da época, a *Sagração da*

86 O New York City Ballet (NYCB) foi fundado em 1948 pelo coreógrafo George Balanchine (1904–1983) e pelo empresário Lincoln Edward Kirstein (1907–1996), tendo como primeiro diretor musical Léon Barzin.

87 Vatslav Fomitch Nijinsky (1889–1950), bailarino e coreógrafo russo de origem polaca, considerado um dos maiores bailarinos de seu tempo, cujo reconhecimento internacional se deu na Cia. Ballets Russes de Sergei Diaghilev, na qual o seu primeiro papel de destaque foi como Albrecht, em *Giselle*, que estreou em Paris em 1911. Como coreógrafo, as três coreografias assinadas por ele – *L'après midi d'un faune* (1912), *Jeux* (1913) e *A sagração da primavera* (1913) – tiveram impacto fortíssimo, rompendo com muitos aspectos do balé tradicional.

primavera.[88] E essa *Sagração da primavera* que a gente conhece aí, pela Ópera de Paris e até pelo próprio New York City Ballet, jamais se vai poder dizer que é a *Sagração da primavera* que o Nijinsky fez. Com tudo que era o espetáculo, com os figurinos, a cenografia e toda a narrativa da coreografia, é ela que tem aquela indicação. Foi essa bailarina que levantou tudo isso. E, no entanto, é curioso porque, todas as vezes em que eu assisti à *Sagração da primavera*, eu tinha a certeza de que estava vendo a obra do Nijinsky.

É engraçado isso de um mundo em que tantas reproduções existem. Às vezes, não é curioso, você vai a um museu e olha para um trabalho e pensa "será que isso é mesmo daquela pessoa, daquele artista?" Pode ser de tanta gente um trabalho. Não sei se essa questão da autoria é tão fundamental assim em arte. Não sei mesmo se é. Talvez a expressão do trabalho, para mim, pareça mais encorajadora do que a autoria dele. Cada vez mais. Aliás, Beth, você citou tantas influências no seu trabalho. Acho que é algo assim também.

ELIZABETH JOBIM: É bom que seja.

JOÃO SALDANHA: A assinatura do trabalho não é mais importante do que o que você desenvolve, como ideia, como pensamento...

ELIZABETH JOBIM: É... Isso é que é maravilhoso.

JOÃO SALDANHA: Por que o Hélio Oiticica, por exemplo, está tão presente nas nossas vidas sempre, na sua, na minha e na de tantas outras pessoas?



João Saldanha. *Núcleos*, 2011. Cena do espetáculo com Ana Paula Marques. Foto: Renato Mangolin

ELIZABETH JOBIM: Acho que isso é que é a troca.

JOÃO SALDANHA: Os trabalhos vão se atravessando, não é?

---

88 *A sagração da primavera* é uma composição para balé de Igor Stravinsky, criada em 1913 para a companhia Ballets Russes, de Sergei Diaghilev. A estreia se deu no Théâtre des Champs-Élysées em 29 de maio de 1913, com coreografia original de Vaslav Nijinsky e cenografia e figurinos de Nicholas Roerich.

ELIZABETH JOBIM: É.

JOÃO SALDANHA: Tenho questões em relação à autoria atualmente e a verticalidades assim. Essas relações verticais têm sido uma questão para mim e nem sei se vou conseguir fazer um próximo trabalho. Mas isso também não é importante agora.

LAURA SAMY: Fiquei pensando que a Beth falou, num determinado momento, que fez um trabalho que só podia ser feito dentro de uma instituição. Aí pensei imediatamente em dinheiro e em meios para se realizar um trabalho e muitas das pessoas com as quais convivo, e que vêm vivendo da dança, vivem numa situação de precarização constante. As pessoas estão sendo empurradas literalmente para fora das instituições. E aí eu fiquei pensando nisso... E sei que você tem pensado muito sobre isso, João, a gente conversa muito sobre isso. E fiquei pensando nas palavras também, fiquei pensando que durante muitos anos pouco se problematizou, por exemplo, a escrita de uma ficha técnica. O que é que aparece ali? Basicamente inventamos que, ao invés de coreógrafo, se assinaria direção e criação e que o intérprete da performance entraria como intérprete-criador... Só que isso acaba não significando nada, as palavras não têm muito corpo... E com isso não problematizamos essas relações. Tínhamos que perder um tempo pensando sobre isso, tínhamos que ganhar campo e espaço para de fato problematizar esse convívio, porque isso acaba determinando também o resultado de um trabalho. Agora, voltando para a pergunta que ia fazer a você, João, eu vejo que, nos seus últimos trabalhos, você tem sido convidado a se deslocar do lugar do coreógrafo, o que também me parece ser algo desejado por você, não é?

JOÃO SALDANHA: Eu também fui me deslocando.

LAURA SAMY: Você foi desejando se deslocar.

JOÃO SALDANHA: Passei a falar que eu era um artista. Passei a falar que eu não era mais um coreógrafo. A partir do momento em que fazia a minha luz e fazia minhas cenografias.

LAURA SAMY: Mas isso você sempre fez.

JOÃO SALDANHA: Eu sei. Mas eu colocava nomes. Pia Franca, por exemplo.

LAURA SAMY: Pia Franca... É mesmo... Que ganhou até prêmio. Uma cenógrafa que ganhou prêmio e era o João e o Marcelo.

JOÃO SALDANHA: Chegou uma hora em que passei a falar que eu era um artista porque eu achava que era um artista mesmo. Engraçado que, nas minhas fichas técnicas, primeiro tinha "bailarinos", depois era "dançarinos", depois foi "intérpretes", "intérpretes-criadores", "colaboradores"... E dizia-se às vezes "dançam". "Dançam" somos eu, você e Marcelo.

LAURA SAMY: Mesmo assim foi muito difícil descolar o trabalho da sua autoria.

JOÃO SALDANHA: Mas eu fiz o máximo para isso. A imprensa é que não ajudou.

LAURA SAMY: Parece que agora está piorando essa questão da verticalidade, parece que está aumentando, que estamos construindo novos mitos. Estamos vivendo uma era de construção de heróis da dança, parece que a gente não sai disso e me parece até que está pior, que tem uma falta de espaço, muito calcada nisso dos nomes. Você vai conversar e você escuta nomes. Eu acho que você vem problematizando isso.

JOÃO SALDANHA: Acho angustiante tudo isso e o fato de termos que nos relacionar com isso e com essas relações de poder, porque elas estão instituídas.

LAURA SAMY: Mas isso está em nós também.

JOÃO SALDANHA: Em nós também, mas elas estão muito instituídas. Até o critério de quem vai julgar um projeto, um edital, é complicado. Porque a gente sabe que tem um tipo de perfil que vai ser olhado de modo diferente pelo tipo de gente que vai julgar esses projetos. Não consigo escrever projeto para instituição nenhuma.

LAURA SAMY: Não. Não consegue, mas vai ter que conseguir porque é isso... A gente continua tendo que lidar com essas instituições...

JOÃO SALDANHA: Não tenho nenhum projeto para nenhuma instituição atualmente.

LAURA SAMY: Foi um comentário gigantesco o meu, mas eu queria que você falasse desse seu último trabalho com o Thiago Granato,[89] que acho que foi um convite dele e foi muito interessante de ver... Queria perguntar se você acha que tem alguma diferença na relação ali, se você acha que se inauguram coisas ali...

JOÃO SALDANHA: Acho que sim. Primeiro porque adoro o trabalho dele. Eu gosto de trabalhar com ele, como gosto de trabalhar com você. O Thiago Granato participou de umas quatro criações conosco. E o que acontece com ele especificamente é que ele é um dançarino e criador que está fora do Brasil, que construiu um nome, uma força fora do Brasil, e que está batalhando pelo espaço dele. Acho que ele tinha interesse na minha parceria e eu também tinha interesse na parceria dele, e foi um trabalho muito intenso e muito rico eu poder assisti-lo produzindo coisas que abrissem e aguçassem o meu interesse e poder dizer coisas que serviram de motivação para ele. Foi muito legal.

CLÁUDIA SALDANHA: E aquele trabalho que você fez sobre o Burle Marx? Como é que fica o artista...

---

89 Thiago Granato, *performer* e coreógrafo brasileiro residente na Alemanha, que foi artista residente, em 2015, do Les Recollets, em Paris, tendo participado também do programa de pesquisa, ensino e criação E.x.e.r.ce 8, coordenado pelo coreógrafo Xavier Le Roy, no Centre Chorégraphique National de Montpellier. Apresentou as peças: *Plano B* (2008), *We are not superficial*, *We love penetration* (2008), *Tombo* (2009), *Basement* (2011), *This is concrete* (2012), *Projeto Coreoversações* (2016).

JOÃO SALDANHA: Ah, sim. Você está falando do *Paisagem concreta*,[90] que era ligado ao Burle Marx, era "Como é que fica o eu artista". Na verdade, fica de uma forma interessante. Porque a gente começa com aquela coisa meio Bob Wilson[91] e termina sempre em quermesse, ou em artes cênicas.



João Saldanha. *Paisagem concreta*, 2010. Cena do espetáculo com Laura Samy e Jamil Cardoso (ao fundo). Foto: Renato Mangolin

Às vésperas da estreia desse trabalho, por exemplo, eu me vi com a Celina Portella[92], que é bailarina e também artista plástica, e com Fernando Klipel, também bailarino, tingindo os parquês, porque o cara que foi lá tingir tingiu errado. Então, mão na massa. Passei a noite toda com cheiro de tinta e de cera. Uma loucura.

---

90 *Paisagem concreta*, dirigido por João Saldanha, com os intérpretes Celina Portella, Fernando Klipel, Jamil Cardoso, Laura Samy e Vivian Miller, foi um espetáculo que estreou em 2010 no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro, cujos movimentos foram inspirados no conceito do trabalho do paisagista Roberto Burle Marx.

91 Robert Wilson, encenador, *performer*, artista visual, dramaturgo e ator norte-americano, nascido no Texas em 1941, que se tornaria referência do teatro experimental desde os anos 1960. Criador, em 1968, da companhia experimental, a Byrd Hoffman School of Byrds, com a qual produziu *The king of Spain* and *The life and times of Sigmund Freud*, em 1969. Entre os trabalhos realizados por ele estão: a ópera *Einstein on the beach* (com o compositor Philip Glass), em 1970; *Deafman glance* (1972), *The civil wars: a tree is best measured when it is down* (1983–1984); *The black rider* (1990), em colaboração com Tom Waits e William S. Burroughs; *The life and times of Joseph Stalin* (1973); *KA MOUNTain and GUARDenia Terrace: a story about a family and some people changing* (1972); *A letter for Queen Victoria* (1974), *Death, destruction & Detroit* (1979). Cf. *site* oficial: <http://www.robertwilson.com/1914>.

92 Celina Portella (1977), artista plástica e bailarina carioca. Formada em artes plásticas pela Université Paris VIII, trabalha sobretudo com vídeos que, pensando a representação do corpo e a relação entre o corpo e o espaço, dialogam com a arquitetura, a escultura, o cinema e a performance. Como bailarina e cocriadora, tem trabalhado com os coreógrafos Lia Rodrigues e João Saldanha.

A perspectiva com relação ao espaço, àquele espaço, acho que é complementar, na verdade. Já que você só está montando uma estrutura... Ali tinha, por exemplo, uma porta com aqueles olhos mágicos.[93] Então as pessoas iam até o proscênio e a plateia tinha que se deslocar. E aí elas viam os bailarinos dançando numa escala que não é habitual, até que depois isso ganhava a escala real. Então tinha essa brincadeira com as escalas. E o que mais tinha? Laura, me ajuda?

LAURA SAMY: Tinha um cenário[94] incrível.

JOÃO SALDANHA: Tinha um cenário incrível. E tinha essa coisa – uma pergunta que era constante, porque a gente montava uma escultura de uma agave gigantesca e você via que era uma coisa *fake*. Você via que era uma escultura artificial. E ela ficava com vida. E, num determinado momento, você tinha visto a montagem e aquilo tinha a força de uma coisa viva, mesmo você tendo conhecimento de que aquilo era cenográfico.

Eu estava num momento terrível da minha vida, com Marcelo já bem doente e ele não ia fazer essa produção. A única coisa que eu conseguia fazer, nas minhas manhãs, era andar dez quilômetros. Era a única coisa que conseguia fazer – andar, andar, andar. Então comecei a andar. E não tinha essa ideia de flanar, de passear. Era andar mesmo. Devo ter andado ao longo desses meses o mesmo que a estrada Rio-São Paulo. E nessas andadas havia composições aleatórias e composições métricas, e foi surgindo essa ideia da escala da figura humana e a expectativa de fundo que tinha aquela coisa ondulante do Burle Marx.

É evidente que o trabalho foi feito sob alguma pressão – eu tinha uma instituição, tinha um banco, então tinha que estrear. Eu, por mim, teria feito um trabalho de duas horas, mas ele tem oitenta minutos. Tinha uma parte do trabalho que eu achava que não estava finalizada ainda, porque eu precisava desses passeios horizontais. E eles só tinham uma perspectiva mais frontal, não tinham a perspectiva lateral. Porque não tinha mais tempo. Havia uma estreia e esse era o ano da Copa do Mundo… Tinha muita coisa envolvida e chega uma hora em que você tem que estrear e então estreou. Isso acontece, não sei se acontece a mesma coisa com você, Beth.

ELIZABETH JOBIM: Acontece, lógico.

---

93 Na primeira parte do espetáculo, exigia-se deslocamento físico dos espectadores. Tanto o objeto do seu olhar quanto o próprio observador ficavam sempre em movimento. E Marcelo Braga criou um dispositivo nesse sentido, baseado em orifícios situados em vários lugares, semelhantes aos olhos mágicos das portas de apartamentos. Os espectadores iam observando, assim, apenas recortes de uma cena sempre em movimento. Na segunda metade, a plateia já ocupava os assentos habituais e podia observar os bailarinos-passantes andando no palco.

94 O cenário era de Marcelo Braga, as esculturas de Marina Vergara, a iluminação de Adelmo Lapa e a trilha sonora de Sacha Amback.

JOÃO SALDANHA: Tem prazo, e você vai... sai do prazo. Mas tem que estrear. O resultado foi que eu adorei esse trabalho, é um dos trabalhos de que gosto, mas tenho a sensação de que ele seria incrível se fosse um trabalho de duas horas. Mesmo porque habitualmente, no mercado de artes cênicas e dança, convencionaram-se trabalhos de cinquenta minutos ou sessenta minutos. Acho isso uma chatura, porque você tem que fazer o trabalho de acordo com o que o trabalho exige e pede a você, e não com essa extensão já prevista.

Só fui entender mesmo isso fazendo o *Romeu*,[95] do Marcelo Braga, que era um trabalho em que eu dançava vinte minutos e tinha um texto de uma hora e quarenta, e as pessoas permaneciam ali porque elas estavam curiosas e queriam de fato assistir. Então essa questão da temporalidade é uma questão absurda se a gente vai criando o hábito de que tem que ser feito desse jeito, de um jeito só, com uma duração padronizada. Aí vira uma questão comercial, não é? Tem um trabalho de uma amiga minha que durava vinte minutos e eu falei para ela: "Nossa! Esses vinte minutos são incríveis. Esse é o seu trabalho". E ele tinha uma força muito grande com essa duração. Só que ela teve que fazê-lo em sessenta minutos. Então ela se viu obrigada a ficar num jogo de repetição que enfraquecia a ideia, que era muito forte nos vinte minutos que deveriam ser o tempo de duração da apresentação. Mesmo porque a convivência com um trabalho, com aqueles vinte minutos, na verdade é uma convivência completamente atemporal, no sentido de ser de uma intensidade tamanha que você não tem noção do tempo enquanto você está em contato com a obra.

Então existem essas questões que são firmadas por instituições e são legitimadas, tais como essa da duração, tais como quem deve ou não receber não sei o quê ou que nome deve aparecer em tal lugar. Essas questões são terríveis e realmente precisam ser combatidas.

MARCELO OLINTO: Eu tenho uma pergunta. Como entrou, nos seus trabalhos, a necessidade de utilizar a palavra? Porque as artes cênicas têm sempre uma narrativa; já a narrativa da dança obviamente tem muitos conceitos, mas que

---

95 *Romeu*, texto de Marcelo Braga, direção e atuação de João Saldanha. A estreia se deu no dia 22 de dezembro de 2015, na Sala Multiuso do Espaço Sesc, no Rio de Janeiro, e o trabalho seguiu em temporada até 24 de janeiro de 2016. Sobre o espetáculo, João Saldanha comentaria à época da estreia: *Marcelo Braga estava construindo uma trilogia que abordava a questão da sobrevivência sob a perspectiva de uma doença rara. Fez* O homem vermelho *e, mal havia terminado de escrever, começou a conceber* Romeu*, e deixou apenas um texto introdutório de* Copacabana*, aquela que seria a última abordagem sobre suas questões existenciais. Na verdade, a voz é do Marcelo, eu sou um mediador atravessado por ele que procura ser ora narrador de uma história, ora a personagem em questão. Como é um texto que tem a possibilidade da morte muito presente, e pelo fato de termos sido companheiros por 25 anos, é um mergulho emotivo dentro do amor da minha vida, um lugar para renovar esse amor e entender que existem esses ciclos para os quais não fomos e não estamos muito bem preparados*. Cf. <http://idanca.net/um-lugar-para-renovar-o-amor/>.

eu, como espectador, não necessariamente apreendo, mesmo compreendendo o que essa narrativa está me contando. Mas a palavra não. A palavra tem outro significado e outro poder também e você começou a utilizar a palavra nos seus trabalhos... Você acabou de dizer, aliás, que no *Romeu* você tinha uma hora e quarenta de texto e vinte minutos de corpo. Gostaria que você falasse um pouco sobre isso da palavra no seu trabalho.

JOÃO SALDANHA: A primeira vez que eu usei a palavra no meu trabalho foi num trabalho chamado *A fase do pato selvagem*,[96] em que, num momento de fronteira, um ator-bailarino saía do palco – e a cenografia era uma espécie de instalação[97] – e ele ia com um texto ali. Nem me lembro muito bem qual, mas acho que era um texto do Gaston Bachelard.[98]

LAURA SAMY: Só para dizer que era o Frederico Paredes[99] que, aliás, estaria presente aqui hoje, mas ele pediu desculpas por não poder comparecer.

JOÃO SALDANHA: Eu ia exatamente falar sobre ele. Então é isso. Era o Frederico Paredes. E ele ficava ali, digamos, uns cinco minutos. Cinco minutos com aquele texto.[100]

Na minha produção seguinte, que era um trabalho chamado *SOPA*,[101] a palavra já veio com várias outras conotações. A palavra vinha quase como um desafio

---

96 *A fase do pato selvagem* tinha como base tripla Ibsen/Lou Salomé/Bachelard, apresentando-se como releitura coreográfico-cênica de um texto de Lou Andréas-Salomé em que ela retomava a peça *Pato selvagem*, de Ibsen, e do ensaio *A poética do espaço*, do filósofo Gaston Bachelard. Foi um trabalho realizado em 1998 pelo Atelier de Coreografia, e dirigido por João Saldanha.

97 A coreografia se desenvolvia dentro de uma instalação em acrílico, concebida pelo cenógrafo Maurício Sette. Eram três paredes de quatro metros de altura por oito de comprimento, que produziam espaços em suas margens sob a forma de cantos, esquinas, rodapés.

98 Gaston Bachelard (1884–1962), filósofo e professor francês, voltado em particular para a filosofia da ciência e da criação artística, autor de *Le nouvel esprit scientifique* (1934), *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine* (1937), *L'intuition de l'instant* (1932), *La dialectique de la durée* (1936), *La formation de L'esprit scientifique* (1938), *La poétique de l'espace* (1957), entre outras obras.

99 Frederico Paredes é coreógrafo, bailarino e professor de técnica de dança contemporânea e de composição coreográfica na Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro.

100 A trilha sonora, do músico e compositor Sacha Ambak, incluía também gravações de aulas de Cláudio Ulpiano e montava trechos de falas do professor, sublinhando a sua deambulação urbana em busca de diálogo, como num trecho em que ele era ouvido dizendo "caminhar pelas ruas sem direção, perambulando, perambulando".

101 *SOPA*, espetáculo dirigido por João Saldanha e apresentado originalmente no Espaço Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, em 2000. Os intérpretes eram Marcelo Braga, Laura Samy, Paula Neves e Frederico Paredes. A cenografia era de Chico Cunha, a luz de Adelmo Lapa, o figurino de Pia Franca e a trilha sonora de Sacha Amback e Milton Guedes.

entre os bailarinos e com uma métrica sonora, era como um corpo também sonoro. Mas ela era também complementar, porque, de alguma forma, ilustrava uma paisagem. Era uma instalação toda verde do Chico Cunha, com um chão também todo verde e num determinado momento eles falavam... digamos... tenho que lembrar o que era que eles falavam... Falavam "azulejo". Falavam "sopa". Eles usavam palavras que transbordavam aquela cena. Mas eu tinha pensado em mais uma palavra no final. Porque ela tinha um ritmo. E ela se impunha. Então essa palavra era *boulevard*. Como estávamos naquele espaço todo verde, você construía um *boulevard* ali. Não tinha *boulevard* nenhum, mas as pessoas construíam mesmo. É engraçado porque nesse trabalho acabei fazendo duas sessões durante três semanas no Sérgio Porto. E ainda tinha que fazer outra sessão, porque ia muita gente mesmo. E era um público *grunge*, jovem, que frequentava o Sérgio Porto naquela época, usando bermudão Nirvana. Muito curioso. Eu nunca tive um público assim jovem. E nesse trabalho eu tive. Eu acho que as palavras trouxeram esse público de alguma forma. Mais do que propriamente a escrita corporal.

E desde essa época fiz uma série de outros trabalhos em que fica essa fusão. Fiz um trabalho[102] com você, Marcelo Olinto, que muita gente percebe como dança. E, no entanto, ele é um trabalho que tem muito texto, você quase enlouqueceu, tem muito texto e muito, muito, muito, muito corpo. E há esse trabalho que o Marcelo Braga pensou e que eu fiz em 2016. Era *a priori* um trabalho para ele mesmo fazer e tem muito texto, muito texto, e eu não teria jamais condição e nem memória para usar todo aquele trançado de palavras. Foi então que resolvi contar aquela história que conto em *Romeu*. Claro que, depois de uns meses, a história já tinha partes soltas em mim. Mas o ato de contar aquilo ali, e a dinâmica e o ritmo, fizeram com que eu o percebesse como dança. Assim como *Pahoma*,[103] o trabalho que fiz para a Luciana Fróes e para Nádia Nardini. Para mim, aquilo é uma partitura de dança muito mais do que um texto teatral, apesar de aquele trabalho partir de um texto. O texto entra como um corpo que a voz é capaz de emitir, e acho que já nem consigo mais ter essa fronteira entre dança e palavra.

CARMEM LUZ: Vou fazer uma pergunta para o João, mas também queria fazer uma pergunta para a Beth. Vou começar por você, Beth. Fui filmar um artista

---

102 Trata-se de *Como estou hoje?*, espetáculo escrito e dirigido por João Saldanha, com atuação de Marcelo Olinto. O monólogo foi apresentado como parte das comemorações dos 25 anos da Cia. dos Atores em 2013.

103 O espetáculo *Pahoma* estreou em 2015, com encenação e texto de João Saldanha, atuação de Luciana Fróes e Nádia Nardini, trilha original de Sacha Amback, trilha sonora incluindo Burt Bacharah, Coots, J. Fred/Gillespie, Haven, Grainger, Porter / Robbins, Everett; iluminação de Russinho; direção de arte de Marcela Saldanha; preparação vocal de Eveline Hecker; visagismo de César Renckel.

plástico no Benin e fiquei lá no ateliê dele umas quatro horas e, durante o tempo em que estive lá, ele trabalhava com um rádio ligado só em notícias, só notícias o tempo inteiro. Perguntei, então, a ele: "Mas como é isso? você trabalha com o rádio ligado?" E ele disse para mim: "Ah... Eu preciso dessa música". Então queria saber de você, Beth, sobre a sua prática no ateliê, se há música lá, e com que tipo de música você trabalha – entendendo música num sentido bastante amplo.

ELIZABETH JOBIM: Adoro escutar música trabalhando e ultimamente a escuta de música mudou muito e não consegui me atualizar ainda completamente, porque o CD não funciona mais. Gosto de vários tipos de música, jazz, música clássica, erudita, música brasileira também e um pouco de música *pop*. E agora estou retomando essa escuta, usando esses novos programas de computador, e o que acontece também é que os meninos que estão no ateliê, trabalhando comigo, escolhem lá as *playlists* deles e a gente vai fazendo umas trocas de *playlist*. De vez em quando está muito barulhento e aí eu coloco um pianinho, um jazz. Eles adoram colocar coisas superanimadas e aí a gente vai conhecendo coisas novas.

CARMEN LUZ: João, para você tenho uma pergunta que tem a ver com a música também. Como é que a sua coreografia e a sua escrita conversam com a música? Já escutei no seu trabalho a pura nobreza da música popular brasileira. Já escutei Paulinho da Viola cantando Cartola e já escutei uma preciosidade que era o ponto da Jurema, um ponto de umbanda. Então gostaria que você falasse um pouco sobre isso.

JOÃO SALDANHA: Spotify. Rapidinho.

ELIZABETH JOBIM: Eu agora estou no Spotify e na Apple Music. Mas teve um momento que eu não estava usando esses recursos e aí ficou meio complicado. Mas, enfim, voltando à pergunta, eu acho que meu trabalho tem uma coisa musical também.

JOÃO SALDANHA: Curiosamente, não trabalho com música. É engraçado isso, não é? Pouca gente acredita nisso, mas eu tenho uma dificuldade enorme. Às vezes me forço a trabalhar com música, mas a música me dispersa muito. E também as ideias e o que eu tenho para dizer... Mas eu trabalho com um parceiro musical, que é o Sacha Amback. Então, é assim o meu trabalho com a música – é geralmente um trabalho paralelo em que também interfiro na composição. Passo a ser parceiro do Sacha nessas frequências, nessas músicas e músicos do século XIX, do século XVII, e também música tecnológica e as mais diversas expressões. Gosto de todo tipo de música, mas no trabalho especificamente eu tenho muita dificuldade. As músicas que vocês viram nesse último trabalho, no *Romeu*, algumas tinham sido pontuadas pelo Marcelo... Aliás, outro dia, a senhora que trabalha lá em casa falou assim para mim: "Você é Xangô". E, olha, eu cantava um ponto de Xangô nesse trabalho...

ELIZABETH JOBIM: Desculpa, eu vou interromper. É que reparei que a sua dança não é muito relacionada à música no próprio movimento da dança.

JOÃO SALDANHA: É... Talvez não.

ALGUÉM DA PLATEIA: É cunninghamiana.

JOÃO SALDANHA: Pode ser, mas sem intenção de plagiá-lo. Para quem quiser ver o trabalho do Cunningham, há muita coisa gravada, está lá, é ver. É. E há o John Cage.[104] Eu ia ficar muito feliz de ter podido trabalhar com ele, tenho certeza de que nos daríamos superbem. Toda vez que vejo aqueles filmes do Cage, penso que nasci na época errada. Porque é por intuição, por dispersão que se dá essa questão da música para mim... Eu às vezes fico meses sem ouvir música nenhuma, eu consigo fazer isso e acho um alívio. E às vezes não, fico contaminado e não consigo nem deixar terminar uma música. Aí eu entro nessa ansiedade, nessa falta de escuta que é habitual nesses tempos que estamos vivendo. Nunca se produziu tanta música e nunca se escutou tão pouca música. Talvez também nunca se tenha produzido tanta pintura, tanta coisa, e nunca tenha se visto tão pouco a pintura e tudo mais. Mas é esse mundo. E ele é vertiginoso e nos dispersa desse outro mundo onde se pode adentrar em camadas mais profundas e ter um encontro de verdade com alguma coisa que a gente olha e ouve e percebe como arte. Porque, quando isso acontece, você tem um encontro e aquilo toma você de fato.

ANA HOLCK: Queria fazer uma pergunta para a Beth, mas que também é um pouco para o João. Beth, queria que você falasse um pouco da sua relação com a arquitetura e com o espaço, que acho que foi crescendo mais recentemente. E você, João, está nos dizendo que você não faz dança com música ou para a música. Eu queria saber, então, se a relação com o espaço e a arquitetura se tornou mais determinante, para você, na dança também. Fiz essa pergunta um pouco genérica, para que vocês desenvolvam um pouco o tema, como quiserem.

ELIZABETH JOBIM: Desde que passei a fazer esses trabalhos de ocupação, o meu trabalho está totalmente dentro da arquitetura, ele tem que ser planejado. Vou aos lugares, procuro conhecer os lugares e depois faço a maquete. Esses trabalhos têm uma relação com a arquitetura, assim como as pinturas tinham também uma relação com o mural. O trabalho está nessa relação com a arquitetura, mas ele mantém também sua autonomia. É óbvio que ele não é uma pintura totalmente autônoma, com moldura, que você coloca na parede e onde não há um diálogo. Mas o que acho que esses trabalhos fazem é um diálogo da pintura com a arquitetura, sendo que, nessa relação, as duas se mantêm.

---

104 Sobre John Cage ver nota 64, p. 263.

O que acho que houve realmente foi um envolvimento maior em comentar a arquitetura. No trabalho dos *Blocos*, por exemplo, você percorre o trabalho e ele tem elementos que poderiam ser colunas, que poderiam ser portas. E há a questão da montagem... A pintura ainda é a pintura, mas ela não tem mais a autonomia que a pintura tinha em outro momento, ela não vive mais num mundo paralelo. Mas ela está ali em cada lugar. Ao colocar o trabalho no espaço, você olha tudo. Você olha o rodapé, você olha a porta... Tudo começa a aparecer. Tudo fica meio acionado assim.

JOÃO SALDANHA: Acho que existem trabalhos que você faz que são extremamente musicais, absurdamente musicais. O *Soma*, por exemplo. Ele partia de uma mandala, constituída de blocos e fragmentos, e havia movimentos bem retilíneos ao lado de diagonais e círculos, havia formas estáticas e sinuosidades, formas estáticas e movimentos espiralados que o trabalho ia tomando e contrastando, e havia um rigor musical[105] muito grande ali. E ele era completamente fora do que se estava produzindo em termos de dança naquele momento, remetendo, de alguma forma, talvez à dança moderna norte-americana.

LAURA SAMY: Tinha a ver também com a espacialidade.

JOÃO SALDANHA: Sim, tem a ver com espacialidade. Tem a ver com forma. E acho que a arquitetura entra nessa relação não só para construir espaços ou em ambientes que você adentra e onde você se transporta, e aquilo começa a causar coisas em você. Acho que a arquitetura está também na própria métrica desenvolvida pelos movimentos. Eu acho que eu tenho uma habilidade para tratar essa métrica dos movimentos. E talvez isso, aqui no Brasil, não seja muito compreendido. Dizem que eu sou uma das poucas pessoas que faz isso aqui em dança. Não sei se acredito muito nisso, mas já me disseram, alguns críticos que já escreveram sobre o meu trabalho já disseram isso. E essa é uma maneira de compor que, de alguma forma, está contextualizada, está ligada a um espaço urbano, a um ritmo urbano, a uma relação com a cidade. Ela está impressa no trabalho. Acho, por exemplo, que o *Paisagem concreta* é um trabalho extremamente urbano. Eu não tinha tanta clareza do que ele representava e do que significava, como trabalho, porque ele era também bastante performático e nele cada indivíduo tinha um desenvolvimento muito particular, mas, cada vez que tenho contato com ele na minha memória, vejo que tudo aquilo remetia e configurava de outra maneira esse ritmo louco das cidades, onde as coisas se agrupam mesmo nas suas ambivalências, nas suas ambiguidades.

---

105 A trilha era constituída de "Peças para piano" de Gyorgy Ligeti, de duas peças de Giacinto Scelsi e terminava com "The Juliet letters", interpretadas por Elvis Costello e pelo Brodsky Quartet.

GABRIELA MACHADO: Posso ver uma relação entre os trabalhos de vocês dois no sentido de como o processo do trabalho é importante. E hoje vejo isso como muito mais importante do que uma obra em si mesma. E o seu trabalho, Beth, eu vejo muito pela propagação do próprio trabalho, pelo modo como os elementos são importantes para que ele se forme. É como se fosse uma partitura. Esses seus últimos trabalhos são, para mim, como uma partitura na qual todos os elementos têm que conversar entre si. Vejo que, na sua *Parede*, você pensa numa combinatória, numa propagação dos elementos. Então, todas as coisas são importantes. Penso que a cena do seu estúdio, onde estão as pessoas que trabalham com você, onde está a música que você escuta, tudo que está ali dentro forma o olhar que constitui esse trabalho. É por isso que, na minha opinião, ele vem para o espaço. É por isso que eu acho que ele vem para uma escala pública, como o do João também.

Acho que existe uma relação, ligada ao fazer, que pode ser muito parecida em trabalhos como os de vocês dois. Não sei. Estou aqui pensando e falando. E queria entender também como vocês se relacionam com o tempo da vida de vocês para a criação do trabalho, porque hoje acho que isso pode ser um grande problema. Como você consegue se desconectar da loucura da vida para poder se conectar com o que o trabalho vai dar a você. Porque essa cena que eu vejo sendo construída por ambos é uma situação em que se está inteiramente dentro dela e, no entanto, há a hora de sair e voltar para casa... E aí como é que é?... Esse tempo, eu acho importante falar dele: desse intervalo em que você tem que largar aquilo para ir para outras coisas, em que você constrói esse universo dos sentidos e da percepção, desse parar e perceber onde está esse hiato. Penso nesse tempo de dois mundos, que é o da arte, o da criação, e o dessa vida em que você está conectado com todas as coisas, em que você está vivendo.

JOÃO SALDANHA: Não consigo entender isso como uma divisória, eu não trato dessa forma. Então, quando você faz essa fronteira, eu percebo realmente que sou neurótico, obsessivo, porque não tenho essa fronteira. Estou constantemente trabalhando para mim todas as horas, todos os dias, trabalho a trabalho. Eu sou um existencialista, então padeço dessa questão. Não me lembro assim de coisas como férias, essas coisas que seriam intervalos. Não sei, mas esse hiato... Digo honestamente para você que não tenho esse hiato. Ele não existe, não o percebo, e acho que, se percebesse, eu ia ficar muito angustiado. Primeiro, porque gosto muito de trabalhar e não consigo entender que a minha vida não é um trabalho. É isso... Para mim, é isso. Mesmo quando estou farreando, eu estou trabalhando. E olha que eu gosto de farrear...

ALGUÉM DA PLATEIA: Porque as coisas estão todas ligadas, não é?

JOÃO SALDANHA: Nossa! Então, quando estou farreando, é muito trabalho. Mas é sério, e pode às vezes até parecer injusto, porque – caramba – eu trabalho tanto.

ELIZABETH JOBIM: Acho que hoje em dia as demandas vêm de todos os lados. O telefone começa a decidir coisas sobre a sua vida e até manda você ir dormir ou qualquer coisa assim. E eu também tinha muito esse ritmo de 24 horas assim. Eu me lembro muito do meu pai,[106] da convivência com o meu pai em certa época, em que ele tinha ensaio toda noite e era trabalho. Só que era todo mundo reunido fazendo música de noite e bebendo. Não tinha nada mais incrível do que aquele trabalho. E o trabalho de arte também, ele tem vários lados complicados, mas basicamente é muito prazeroso... Adoro desenhar e planejar coisas que estão me arrebatando e aí o que você quer é realizar aquilo. Mas hoje em dia eu tenho sim que organizar umas paradas assim, porque é muita coisa e é importante você poder ficar sozinho também. Tem muita gente até mesmo no seu próprio ateliê, então até o ateliê, que antes era aquele lugar em que você ia e ficava sozinho, já não é mais assim. Aliás, uma coisa que é boa, em todo ateliê, é que tenha uma cama para você poder descansar e dormir também.

Sobre esse trabalho que você comentou, a *Parede*, acho que ele é muito um trabalho de ateliê. Eu tenho muito isso... E o meu trabalho é muito em torno do ateliê de pintura. E, nesse trabalho especialmente, são vários elementos e há a procura de não estabelecer uma diferença entre o trabalho pronto e o trabalho em processo, entre o trabalho com acabamento impecável e o trabalho que quase não tem nada. É como se tudo pudesse se comunicar, desde a coisa que não é nada, desde a pedra, que é o tema, a madeira, que é um material que vai ser usado para alguma coisa e que, de repente, é um elemento também. Então esse trabalho da *Parede* é muito assim. E acho que ele tem também uma despretensão que me interessa, essa de incluir coisas muito diversas e não ter um nível para algo ser considerado um trabalho acabado. Isso relativamente... Porque meu trabalho em geral é bem acabado, e pintado e envernizado, coisas assim. Mas eu acho que o espírito dele é um pouco isso. E a *Parede* tem isso de ser um momento em que você olha e, através da sua própria visão, você faz uma comparação, você olha de uma coisa para outra e aí vem aquela fagulhazinha, uma fagulha de que não precisa necessariamente você ir para uma sala gigantesca e coberta de cima abaixo com uma tinta extraordinária. Você pode ter isso também com esses elementos do dia a dia.

JOÃO SALDANHA: Que bom, não é?

ELIZABETH JOBIM: A gente trabalha, mas tem que se divertir.

CLARICE SILVA: Trabalhando com você, João, uma vez você me falou sobre como você é em cena. Eu acho que perguntei sobre isso porque, na época, isso foi há uns dez anos, havia muito tempo que você não estava na cena. E me lembro até

106 O pai de Elizabeth Jobim era o compositor, maestro, pianista, cantor e arranjador Antonio Carlos Jobim (1927–1994).

hoje que você me respondeu que, para estar em cena, você precisava de muita coisa. E isso ficou meio em suspenso para mim, porque uma coisa que eu percebia, na parceria com você, era que eu levava muita coisa comigo. Não saberia dizer o quê, mas era só a sensação de que era muita coisa. Então queria que você falasse um pouco sobre essa "muita coisa" de que você precisaria em cena.

JOÃO SALDANHA: Eu, na verdade, tenho um problema seriíssimo, porque quero muita coisa e também tenho horror ao psicologismo. Você sabe muito bem disso. Muitas pessoas sofrem comigo, porque elas começam a querer contar suas histórias pessoais e aí eu falo: "Vai para a análise porque aqui não é lugar disso". Enfim, eu não gosto de psicologismo. Mas acho que você tem que trazer absolutamente todas as suas questões. Quando digo muita coisa, é porque é muita coisa mesmo, e é porque eu sou uma pessoa muito desordenada, muito anárquica. Então, para eu entrar nessa disciplina de me expor, e para mim é muita coisa eu estar exposto, preciso de umas, sei lá, oito horas do meu dia para me preparar para isso. Desde o que eu como até o grau necessário de concentração, para não entrar nessa dispersão que me é tão comum. Porque acontece essa dispersão e tenho que tratar dela, já que vou entrar no âmbito de comunicação. Então eu preciso fazer exercícios respiratórios, eu preciso fazer aula de balé. De balé mesmo. Para eu poder me sentir confiante, para poder me expressar e para me sentir confortável na cena. Não sei se eu consigo ficar muito confortável. Mas houve algumas vezes em que consegui. Não é sempre assim, são algumas vezes.

Esse trabalho é muito exigente. E você está sempre sendo atravessado por tantas pessoas... Quando fiz aquele trabalho no Paço Imperial, fiquei dois meses lá de quarta a domingo, olha que absurdo. E houve um dia em que duas pessoas estavam assistindo numa sala, com uma película separando a gente, e elas estavam detestando estar ali, elas ficavam conversando, e eu tinha um solo para fazer. Então fui chegando perto, fui me aproximando aos poucos, e tinha um tecido que se mexia só com a minha respiração, e aí eu fiquei olhando para aquela senhora e falei baixinho: "A senhora está me atrapalhando". Aí ela me disse: "Eu estou achando uma merda" [*risos*]. Eu tive que ouvir isso. Mas respondi: "A senhora pode ir embora". Aí ela disse que ia embora e saiu com a amiga, e duas pessoas sentadas no chão adoraram elas terem saído. E aí eu comecei a tremer, tive uma reação, mas não porque elas foram embora e sim pela minha própria iniciativa. E para eu me recuperar, para eu seguir, custou um tempo. Tive vários tropeços. Mas depois foi um alívio. Porque há essa relação entre você perder o que você está fazendo e a conquista de outra coisa dentro de um mesmo momento, dentro do que se está vivendo naquele momento, e essa conquista é muito prazerosa também.

A performance tem uma coisa de você se encontrar de novo na cena, que é um sentimento delicioso. Eu reconquistei isso. E isso acontece com todos nós.

Eu já vi todos vocês que trabalharam comigo assim, em estados os mais diversos, e todos que estão aqui batalharam e eu ficava muito comovido. Com a Laura Samy, me lembro de uma vez, no Teatro Municipal, em que ela mudou um negócio naquela rampa e aí eu disse: isso vai dar uma merda *fudida* . Ela esqueceu a coreografia, isso, assim, numa fração de segundos, o teatro tinha mil e tantas pessoas, mas aí, de repente, ela resgatou tudo. Foi só uma fração de segundos, mas foi uma vida. E depois simplesmente retomou, quer dizer, existe isso, não é? Estamos sujeitos a isso, não é? Então acho que se você não leva você todo, você inteiro, em situações como essas, você se entrega. Mas, se você está inteiro lá, você consegue retomar de alguma forma sim.

ALGUÉM DA PLATEIA: É o que resta fazer.

JOÃO SALDANHA: É. Essa coisa da arte cênica é meio delicada, porque você está ali.

LAURA SAMY: Mas ela é feita exatamente dessas retomadas.

JOÃO SALDANHA: É... E tem esses momentos de epifania. E o que a gente pode dizer deles? São tão especiais, é um gozo você ficar ali, porque não é assim sempre. Porque é diferente – talvez a montagem, ou talvez a parede do lugar ou porque talvez aquela parede tivesse aquela tomada... É por isso que às vezes a gente se prende a algumas coisas que parecem absurdas para outras pessoas, mas que são de extremo valor.

HUGO HOUAYEK: Queria fazer uma pergunta para a Beth, mas que é também para o João. Ficamos falando do trabalho e a minha questão vai no sentido do que leva vocês a trabalharem: se é uma insatisfação, se é uma insatisfação satisfação, se é a busca de uma coisa ou se é o encontrar alguma coisa?

ELIZABETH JOBIM: Eu vou pedir pra você responder primeiro, João, porque eu vou ter que pensar.

JOÃO SALDANHA: O que me leva a trabalhar?

HUGO HOUAYEK: É...

JOÃO SALDANHA: Porque não é só um motivo.

HUGO HOUAYEK: Sim.

JOÃO SALDANHA: Eu acho que são vários motivos e eles são realmente de matérias muito diversas. Atualmente, o que me leva a trabalhar? Nossa...

HUGO HOUAYEK: Era para ser uma pergunta leve.

JOÃO SALDANHA: Atualmente eu talvez preferisse não estar trabalhando. Atualmente eu preferiria estar...

HUGO HOUAYEK: Mas você falou que a vida deveria estar sobreposta ao trabalho.

JOÃO SALDANHA: Sim. Mas estou dizendo que preferiria não estar trabalhando para provar desse sentimento. Eu tenho falado nisso já há alguns anos e não tenho conseguido. Que engraçado, não é? Mas já fui levado a trabalhar, por exemplo, por uma empolgação infantil por algum assunto, por hiatos, pela própria ideia do hiato ou do vazio, por persistência também. Foi assim com uma coreografia que fiz para o corpo de baile do Teatro Municipal, que apontava para uma série de coisas, e ela ia morrer, ela ia virar bolor, mas, então, eu mudei o nome e fiz para mim e foi incrível. Fiz com pessoas que eram da minha praia e foi incrível. Então aí foi por isso, por persistência, por não querer deixar que aquela coisa morresse na instituição. Por insistência, por teimosia, por vontade plena.

ELIZABETH JOBIM: Escrevi aqui uma resposta [*risos*]. Teve uma ocasião em que parei de trabalhar e foi um momento na minha vida em que poderia ficar muito tempo sem fazer nada. Eu estava fazendo umas coisas que não me interessavam muito, estava meio perplexa. Claro que já tive também aquele momento de não trabalhar e ir à praia... Mas houve esse momento em que interrompi o trabalho. E senti que ficaria louca se eu não trabalhasse, que a minha vida seria uma coisa assim muito... Não sei. Eu não teria muita coisa mais para fazer, acho... E porque eu tenho uma satisfação muito grande em trabalhar. Acho que a gente tem muitas ideias, muitas coisas a serem feitas e acho também que a gente trabalha para trocar. Eu sinto meu trabalho muito assim: gosto de pegar coisas do passado e trazer à tona, gosto de atualizar coisas que já foram feitas há algum tempo e acho que fazer arte é dialogar com coisas que já foram feitas e com muita coisa a ser feita. E esse diálogo com o passado só é interessante se você consegue fazer um diálogo com o presente.

JOÃO SALDANHA: Isso é bom.

BIA RADUNSKI: A minha pergunta é bem sintética. É apenas isso: de que é que um artista precisa?

JOÃO SALDANHA: O que um artista precisa? Precisa de espaço.

ELIZABETH JOBIM: Acho que precisa de troca, também, com outras pessoas.

JOÃO SALDANHA: Precisa de espaço. Se não me der um espaço, eu troco do mesmo jeito. É espaço também.

LAURA SAMY: Pensando no seu trabalho e conhecendo alguns dos estímulos e referências que atravessam os seus processos criativos, penso que seria relevante tratar da sua relação com o cinema. O espaço da cena em seus trabalhos é sempre delimitado e às vezes recortado pela presença de superfícies planas, mais ou menos rígidas, mais ou menos translúcidas, sobre as quais incidem as intensidades da luz e do movimento dos corpos. Em *III Danças*, você reveste o

espaço da sala com telas brancas e projeta imagens nessas superfícies, imagens emprestadas do cinema ou imagens registradas por nós. Recentemente, em *Tao do caminho*, você utiliza novamente a projeção e imprime no teto o olhar de um galo que olha o corpo da *performer* deitada no chão. Mesmo quando não há o uso da projeção, existe a presença da tela, que muitas vezes serve para revelar ou fazer desaparecer o *performer*, como, de formas distintas, acontece em *Monocromos* ou *Núcleos*. Vejo essa presença, tanto a do cinema quanto a da tela, como elementos importantes na criação da espacialidade nos seus trabalhos. Você poderia falar dessa relação com o cinema, como ele inspira, ou como ele interfere na construção do espaço da cena?



João Saldanha. *III Danças*, 2008. João Saldanha, Marcelo Braga e Laura Samy em ensaio do espetáculo. Foto: Laura Samy

JOÃO SALDANHA: O cinema com que eu tive contato na adolescência vinha da Itália e da França com uma força de linguagem e pensamento que impulsionava toda uma geração a perceber o vigor característico, a simulação e as intenções transpostas, em forma de arte, a toda uma formulação intelectual que obviamente era política. Essa sensibilidade não se resume a uma linearidade, tampouco a fórmulas de realização, porque elas são também intuitivas. Claro que no cinema de Antonioni,[107] com atores como Monica Vitti[108] e Alain Delon, existe a magnitude da beleza como dispositivo de atração, uma camada sobre

107 Sobre Antonioni ver nota 39, p. 355.

108 Monica Vitti (nome artístico de Maria Luisa Ceciarelli), atriz italiana de teatro e cinema, nascida em 1931, que atuou em alguns dos filmes mais importantes de Michelangelo Antonioni – *A aventura* (1960), *A noite* (1961), *O eclipse* (1962), *O deserto vermelho* (1964), e quase duas décadas depois em *O mistério de Oberwald* (1981) –, além da participação em obras como *Le fantôme de la liberté* (1974), de Luis Buñuel, *Modesty blaise* (1966), de Joseph Losey, entre outras.

outras tantas que vigoram e transformam o olhar e a perspectiva do espaço e do tempo. Pasolini[109] torna-se brutal na sua exploração do belo, ele aparece para compormos o que, em Fellini,[110] lemos como grotesco, e que, no cinema pasoliniano, aparece em estado bruto, no estado bruto de afetos sem coerência, violento e desumano por ser, sobretudo, humano. Como dançar camadas de movimentos e fazer alusão a alguma forma de vida sem ser ilustrativo? Pergunta que dimensiona e proporciona a figura, o corpo no espaço, seu uso! Pina Bausch nos deu ferramentas e variantes e abusou da repetição, porque nós nos repetimos mesmo. É fato! Seus ambientes criados por Rolf Borzik[111] mudaram a perspectiva da cena, tornando-a cinematográfica como na telinha, o reverso do que a belga Chantal Akerman fez com sua obra, levando para o cinema o palco, em planos sequenciais delicados e cênicos. Woody Allen,[112] Wim Wenders,[113] Nelson

---

109 Pier Paolo Pasolini (1922–1975), cineasta, roteirista, escritor e intelectual italiano, responsável por reflexões fundamentais, na Europa do pós-guerra, não apenas sobre cinema, sobre a relação entre cinema e literatura, mas sobre a persistência, a expansão e as formas que assume o fascismo na contemporaneidade. Entre outras obras, dirigiu *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *Uccellacci e uccellini* (1966), *Édipo rei* (1967), *Teorema* (1968), *Medeia* (1969), a sua *Trilogia da vida* – composta pelos filmes *Decamerão* (1971), *Contos de Canterbury* (1972) e *As mil e uma noites* (1974), e seu último filme *Salò, ou os 120 dias de Sodoma* (1975).

110 Federico Fellini (1920–1993), diretor de cinema e roteirista italiano, um dos maiores da segunda metade do século XX. Dirigiu, entre outros filmes, *Os boas-vidas* (1953), *A estrada* (1954), *Noites de Cabíria* (1957), *A doce vida* (1960), *Oito e meio* (1963), *Julieta dos espíritos* (1965), *Satyricon* (1969), *Os palhaços* (1971), *Roma* (1972), *Amarcord* (1973), *E la nave va* (1983), *Ginger e Fred* (1986).

111 Rolf Borzik (1944–1980), designer, nascido na Polônia e criado na Alemanha, com estudos de desenho e retratística realizados no ateliê do pintor holandês Poppe de Maar in Haarlem, cursos de pintura, entre 1963 e 1966, em Amsterdã e Paris, e formação em artes gráficas e design pela Escola Folkwang em Essen, onde conheceu Pina Bausch, que estudava, então, com Kurt Jooss, e com quem passaria a viver em 1970. De 1973 a 1980, foi o responsável pelos cenários e figurinos do Tanztheater Wuppertal, exercendo influência decisiva sobre o trabalho de dança-teatro do grupo. Desde *Fritz* e *Iphigenia in Tauris*, trabalhos que já apontavam para a redução ao essencial e a proximidade com o dia a dia que marcariam a poética do grupo, até *Keuschheitslegende* (Lenda da castidade), em 1979, em que o chão do palco (pintado como um mar) transformava-se num "mar de paixões" povoado de crocodilos, pelo qual os dançarinos navegavam, com humor, em poltronas e sofás. Passando por obras como *Macbeth* (Ele a toma pela mão e leva para o castelo, os outros os seguem), *Café Müller, Le sacre du printemps, Kontakthof*, *Arien*, *O castelo de Barba-Azul*, de Bartok; *Os sete pecados capitais*, de Brecht e Weill.

112 Woody Allen (Allan Stewart Königsberg), cineasta, roteirista, escritor, ator e músico norte-americano, nascido em Nova York em 1935, diretor de *Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979), *A rosa púrpura do Cairo* (1985), *Hannah e suas irmãs* (1986), *Match point* (2005), *Meia-noite em Paris* (2011), *Blue Jasmine* (2013), *Café society* (2016), entre outros filmes.

113 Ernst Wilhelm Wenders (Wim Wenders), cineasta alemão, nascido em 1945, diretor de *Alice nas cidades* (1974), *Movimento em falso* (1975), *O amigo americano* (1977), *O estado de coisas* (1982), *Paris, Texas* (1984), *As asas do desejo* (1987), *Pina* (2011), entre outros filmes.

Pereira dos Santos[114] e Bernardo Bertolucci[115] são também muito inspiradores, por apresentar-nos a nós mesmos; Almodóvar[116] faz isso com cor e humor, Chantal Akerman faz com paixão ao teatro, e o Raul Ruiz[117] também! Eu poderia falar de influências por horas, mas nada como uma boa caminhada ou um passeio de ônibus para criarmos uma perspectiva potente da vida!

MARÍLIA SOARES MARTINS: A minha pergunta é para os dois. Em determinado momento você falou, João, algo assim: "Eu agora não estou mais trabalhando com um grupo". Porque existe uma diferença naquilo que eu imagino seja a escrita corporal. Existe uma escrita que é feita a partir dos movimentos de determinadas pessoas com quem você trabalha. E há também um outro lado, que é a sua imaginação, que são as coisas que você viu, sei lá, o Merce Cunningham, por exemplo. Então fiquei imaginando cá comigo se, nesse seu percurso, você foi caminhando para uma escrita corporal um pouco mais solitária. Como você vê esse seu percurso? A pergunta também vale para a Beth, porque ela começou falando da sua trajetória dentro de uma geração e depois marcou muito claramente o momento em que, pessoalmente, individualmente, sentiu que a sua linguagem amadureceu. Mas você também ressaltou que recentemente trabalha com muita gente no seu ateliê. Então, ao contrário da trajetória do João, que foi caminhando um pouquinho mais para solidão, a sua talvez tenha sido inversa. Queria que vocês relacionassem esse momento atual com a trajetória de vocês.

JOÃO SALDANHA: Na verdade, costumo desde sempre trabalhar bastante sozinho. Tenho um trabalho meu que é extremamente solitário. Apesar de existir esse trabalho coletivo, sempre existe um trabalho que é comigo mesmo. Mas eu gostava muito, e às vezes ainda gosto, de me mover potencialmente... Isso aconteceu muito com a Laura Samy e com a Flavia Meireles também. Eu

---

114 Nelson Pereira dos Santos (1928), cineasta brasileiro, diretor de *Rio, 40 graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957), *Vidas secas* (1963), *Fome de amor* (1968), *Azyllo muito louco* (1970), *O amuleto de Ogum* (1974), *Memórias do cárcere* (1984), entre outros filmes.

115 Bernardo Bertolucci, cineasta e roteirista italiano, nascido em 1941, diretor de *O conformista* (1970), *O último tango em Paris* (1972), *1900* (1976), *La luna* (1979), *O último imperador* (1987), *O céu que nos protege* (1990), *Os sonhadores* (2003), entre outros filmes.

116 Pedro Almodóvar, diretor de cinema espanhol nascido em 1949. Na sua filmografia destacam-se, entre outras obras, *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), *Carne trêmula* (1997) *Tudo sobre minha mãe* (1999), *Fale com ela* (2002), *Volver* (2006).

117 Raoul Ruiz (1941–2011), cineasta chileno exilado na França, diretor de filmes como *A vocação suspensa* (1978), *A hipótese do quadro roubado* (1979), *Os destinos de Manoel* (1985), *Ilha do tesouro* (1985), *Richard III* (1986), *Três vidas e só uma morte* (1996), *Genealogias de um crime* (1997), *O tempo reencontrado* (1999), *Vertigem da página branca* (2003), *Klimt* (2006*), Mistérios de Lisboa* (2010), entre outros.

observava o modo de se mover delas e entrava numa disposição física ligada à delas. Então, com esse intuito, o movimento fluía no meu corpo. É engraçado esse empréstimo de uma disposição física. Mesmo porque eu não tenho a virtuose das duas. Mas existe uma disposição que você pega emprestada e eu ainda consigo ter uma técnica boa para poder me mover. Sempre gostei de produzir partituras e repassá-las e, claro, de começar a trabalhar posteriormente com a matéria que me era dada.



João Saldanha em *III Danças*, 2010. Foto: Laura Samy

A questão de trabalhar sozinho se dá também por isso de que é meio inviável você bancar um grupo X de pessoas. Para mim, passou a ser bom também me ver nesse lugar, num lugar assim de desafio. Na verdade, entrei em cena recentemente para substituir uma pessoa que morreu, e essa pessoa era o meu companheiro. Vivi 25 anos com ele. Aí tinha uma coisa assim de você honrar a coisa e fazer. Não foi uma tarefa muito fácil. E nem me sinto um grande intérprete ou um grande bailarino. Eu dou conta do recado. Prefiro trabalhar em um grupo. Se fosse uma escolha, eu trabalharia mais em grupo. Atualmente não chega a ser uma escolha, porque está complicado e acho que a situação vai ficar cada vez mais complicada. Então é trabalhar isoladamente. Até que não é tão distinto assim de trabalhar em grupo. Tenho chegado às vezes a essa conclusão. Da mesma forma que eu cheguei à conclusão, quando perdi o meu parceiro, de que eu sempre fui meio sozinho também. Você é sozinho. Você tem ali aquela pessoa que você ama, mas você é sozinho e é isso. Você tem que lidar com isso. Você olha e pensa que não é tão diferente. É só um pouco diferente, mas não é tão diferente. E isso surpreende, a cada dia isso me surpreende. Talvez eu goste de ser solitário, pode ser. Pode ser.

ELIZABETH JOBIM: Acho que é muito importante ter essa troca, mas isso não tem que se dar necessariamente na produção. Quando eu era jovem, tinha muito essa troca de visita, havia as visitas aos ateliês dos outros, as conversas; há nas artes

plásticas uma solidariedade. Tem muita coisa assim: "Ah eu conheço um marceneiro bom ali", "Olha, eu comprei um negócio, não sei o que, não sei onde", estamos sempre trocando uma figurinha assim. Esse negócio de edital é que é uma loucura, antigamente não tinha, mas era horrível porque não tinha nada. E agora tem e é um inferno, porque você tem que seguir as normas, você tem que se preocupar com as notas fiscais, com coisas assim. E aí acaba dando uma formatada e tira a liberdade. E você não pode mesmo dar conta disso tudo sozinho.

Mas antigamente eu fazia o meu trabalho bem sozinha e realmente não necessitava da presença ninguém. Nos últimos tempos, passei a trabalhar com outras pessoas e é uma coisa de que eu gosto bastante. Gosto de trabalhar com pessoas que são estudantes de arte e isso é uma coisa muito rica. Eu acho que assim se fecha um ciclo, esse ciclo de trocas do que você recebeu. E a gente recebe muito na vida, não é? Não sei, eu me sinto muito privilegiada. Mas vejo que uma coisa assim acontece com outras pessoas que também têm prazer em receber os mais novos e trocar experiências. Porque a troca é muito importante e, à medida que se vai amadurecendo, vai cada um para um lado... Nessa área, trabalhando muito, produzindo, nós vamos, sem querer, nos afastando dos companheiros de geração. Acabamos, de certa maneira, tendo menos tempo. Menos tempo para jogar conversa fora. Mas menos tempo não é zero tempo. Claro que tenho várias pessoas próximas com quem tenho diálogo e que eu acho que, se eu não tivesse essa interlocução, talvez eu ficasse um pouco enlouquecida também.

ANA LINNEMANN: De todas as movimentações que ocorreram no seu trabalho, Beth, existe uma que eu considero especialmente determinante, que é o momento em que você abandona o gesto, e o trabalho começa a lidar de forma mais clara com preocupações espaciais, que vão acabar conduzindo você, mais recentemente, a um procedimento escultórico. Será que você poderia falar sobre isso? Sobre como ocorreu o abandono da questão gestual e o que motivou essa mudança?

ELIZABETH JOBIM: Quando vejo o trabalho como um todo, realmente, na aparência externa, ele de fato passou de um extremo ao outro. De uma coisa extremamente gestual e quase informe a coisas extremamente retas e pintadas em várias camadas, com rolo e tal. Acho que não houve um corte, que foi uma coisa que foi indo e dá para ver muito claramente no trabalho como uma coisa vai saindo da outra. O que eu acho muito curioso, ao olhar para a minha formação, é que era muito de geometria, de minimalismo, verificar como essas coisas aos poucos acabaram entrando mais no meu trabalho. E isso aconteceu de modo prático. Teve um momento em que eu fazia aqueles desenhos escorridos, e, para fazer aqueles desenhos, olhava pedras e desenhava as pedras, só que desenhava as pedras com um pincel aguado, o pincel fazia movimentos

arredondados, a tinta escorria, e era uma tinta transparente, tinha uma série de coisas. Depois, então, quando passei para a tela, passei a colocar tinta com rolo, rolo de tinta de parede, que era assim quase que como se fosse um lápis. Quando peguei esses mesmos desenhos de pedra e fiz com esse instrumento, eles ficaram geométricos. E apareceu assim uma geometria que na verdade já estava lá no momento em que eu olhava a pedra e desenhava, em que eu fazia o estudo. Só que ela não era visível no trabalho final. E foi assim... Ele ficou mais rígido, depois foi simplificando, até que, de repente, eu estava fazendo esculturas monocromáticas no espaço. Meu processo de trabalho é muito assim, ele vai acontecendo, é o trabalho que fala comigo. Eu acho que a coisa mais importante é conseguir escutar o trabalho. Se você estiver em condições ideais para escutá-lo, ele vem para você. Teve uma época, quando comecei a fazer esses trabalhos com volumes, que eu fazia os trabalhos e me perguntava: "Mas que diabo de trabalho é esse? Isso não é nem trabalho de mulher, essas coisas pesadas e rígidas". Mas agora eu já assumi, como mulher, esses trabalhos, e vejo que são trabalhos de mulher sim.

MILTON MACHADO

RODOLFO CAESAR

Rodolfo Caesar, compositor de música eletroacústica, pesquisador e coordenador do Laboratório de Música e Tecnologia (LaMuT) da UFRJ, e Milton Machado, arquiteto, pintor, desenhista, escultor, fotógrafo, professor da Escola de Belas-Artes da UFRJ, realizaram diversos trabalhos em conjunto. E foram parceiros e cúmplices de primeira hora do projeto Cultura Brasileira Hoje: Diálogos, desde a idealização dos primeiros encontros, quase sempre presentes no auditório da Casa de Rui Barbosa ou participando como entrevistadores de muitos dos depoimentos realizados na Fundação.

Foram, de fato, muitos os trabalhos desenvolvidos em parceria por Milton e Rodolfo. Entre eles, há o *Dueto 1+I, para executantes extremamente atentos e isolados um do outro* (1978). A princípio, uma aquarela, na qual se percebeu, todavia, uma vocação de partitura, que seria executada como tal no Concerto Plástico, no Parque Lage, em 1982, por Leo Kupper e Anna Maria Kieffer, e em 2002 por Rodolfo Caesar e Vânia Dantas Leite, no Espaço Sérgio Porto. Houve também dois trabalhos com mapotecas: *Heavy metal*, *(des)Concerto para 6 mapotecas de aço e 5 objetos metálicos*, de 1986, cuja sonoridade se baseava em cinco corpos sonoros (bilha, escova, trilho de cortina, serra circular, vareta), acompanhados do barulho de gaveta fechando; e *Hi-fi* (alta-fidelidade), de 1987, trabalho pautado em sonoridades gravadas em cinco momentos predeterminados do processo de fabricação das mapotecas na fábrica Fiel. Outra parceria foi em *Edifício Galaxie* (1982–1994–2003), fotos e vídeo realizados por Milton Machado, trabalho ao qual Rodolfo Caesar acrescentaria um trecho de Schubert com pequena alteração de velocidade.

A afinidade intelectual entre eles e os diversos processos colaborativos de trabalho vivenciados pelos dois ao longo de anos de convivência foram elementos decisivos nesse depoimento em dupla, realizado no dia 16 de dezembro de 2004, que acabaria se convertendo, simultaneamente, numa reflexão sobre a concepção artística pessoal de cada um e numa sucessão de pequenas intervenções imagéticas e musicais, fundamentais para um auditório verdadeiramente lotado de estudantes e artistas em formação.

Depoimentos

MILTON MACHADO: É um prazer especial estar aqui, para este depoimento, mais uma vez ao lado do Rodolfo Caesar, que eu chamo de Duda e que me acompanha há muitos anos, e eu a ele, claro. Nós nos conhecemos em 1970 ou 1971, no Instituto Villa-Lobos,[1] no Rio, que era uma escola muito louca... Era uma escola de música, claro, mas aconteciam muitas outras coisas incríveis lá. E o Duda, além de ser mais moço, era o Moço, um apelido que ganhou no Villa-Lobos. Parecia um anjo de escola dominical anglicana. Tocava trompa. Ele era estranho, a seu modo, e eu também era estranho ao meu modo. Daí a cumplicidade que foi se criando. E acabamos trabalhando muitas vezes juntos ao longo de todos esses anos. Alguns dos objetos que vamos mencionar hoje são justamente dessa safra de colaborações.

Vou mostrar imagens de trabalhos de um certo Milton Machado, do qual se diz que é um sujeito que foi para a Inglaterra em 1994, tornou-se filósofo e nunca mais voltou, mandando-me ao Brasil como seu representante. Para este debate, decidi comentar trabalhos antigos, que provavelmente parte da plateia conhece, mas que outros não conhecem ou conhecem muito pouco, porque são coisas mostradas uma vez ou outra, principalmente em São Paulo, onde exponho mais regularmente. Esses trabalhos servem de roteiro para o debate sobre o que eu faço, com a ajuda de muitos parceiros.

Começo por um trabalho que se chama *Convergências*. Foi uma pequena animação de pouco mais de dois minutos que fiz com dois companheiros muito prezados, Alexandre Fenerich[2] e Larissa Pschetz.[3] O vídeo foi realizado a propósito de um evento – na verdade um conjunto de exposições – que aconteceu em

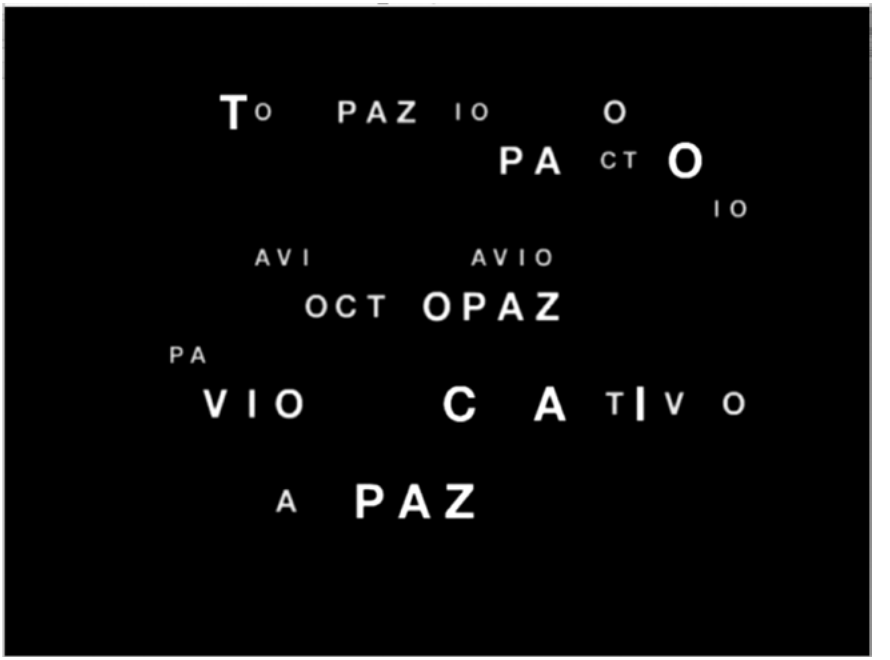
---

1 A Escola de Música Villa-Lobos, fundada em junho de 1952 e idealizada como um centro popular de ensino de música, funciona no centro do Rio de Janeiro e está vinculada atualmente à Secretaria de Estado de Cultura e à Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro-Funarj.

2 Alexandre Sperandéo Fenerich, compositor, flautista e *sound designer*, doutor em musicologia pela USP com pesquisa sobre a relação entre música concreta, intimidade e voz. Trabalha com composição musical sobre mídias digitais e tem colaborado, desde 2001, com compositores, diretores de cinema, dançarinos, artistas visuais e teatrólogos. Trabalha, desde 2005, com Tato Taborda em seu multi-instrumento Geralda e com Giuliano Obici no Duo N-1, centrado em experimentações sonoras e audiovisuais. É membro do grupo de criação musical colaborativa Personna, com Fernando Iazzetta, Rodolfo Caesar e Lilian Campesato.

3 Larissa Pschetz, formada em 2003 pela Esdi (Escola Superior de Desenho Industrial, da Uerj), é mestre em design de interface pela Universidade de Ciências Aplicadas de Potsdam, na Alemanha, com doutorado nas universidades de Dundee e Edimburgo, no Reino Unido, num projeto de pesquisa apoiado pela Microsoft Research. Trabalha desde 2015 como professora de design no Edinburgh College of Art, na Universidade de Edimburgo.

Juiz de Fora, na Casa de Cultura Murilo Mendes. O projeto era em homenagem ao centenário do poeta Murilo Mendes. Uma das exposições foi do acervo do poeta, e me convidaram para fazer esse trabalho, que desde então estava destinado a chamar-se *Convergências*, por conta do livro *Convergência* (1970) de Murilo Mendes[4] e do livro *Convergências* (1991), de Octavio Paz.[5]



Milton Machado. *Convergências*, 2005. Vídeo, 2'27", com Alexandre Fenerich, música, e Larissa Pschetz, animação e edição. Foto: acervo do artista

O trabalho já veio com essa encomenda, para eu explorar as convergências entre esses dois autores. Murilo Mendes e eu já temos uma primeira convergência porque nossas iniciais são iguais. Então eu fiz o DVD *Convergências*.

4 Sobre Murilo Mendes ver nota 40, p. 256.

5 Octavio Paz Lozano (1914–1998), poeta, tradutor e editor mexicano, um dos mais importantes intelectuais latino-americanos do século XX, autor, entre outras obras, de *O labirinto da solidão*, *Blanco*, *Sóror Juana Inês de la Cruz ou As armadinhas da fé*, *O arco e a lira*, *Os filhos do barro*, *Pedra do sol*, *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Seu livro *Convergências: ensaios sobre arte e literatura* foi publicado em 1991.



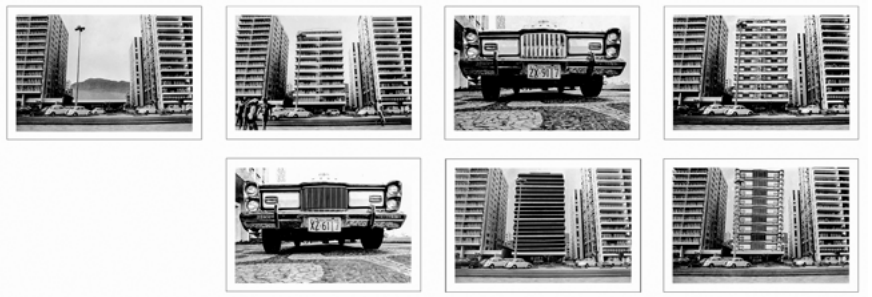
Milton Machado. *Convergências*, 2005. Vídeo, 2'27", com Alexandre Fenerich, música, e Larissa Pschetz, animação e edição. Foto: acervo do artista

Os meus colaboradores nesse trabalho são incríveis: Larissa Pschetz é uma espécie de bruxa dos teclados digitais e Alexandre Fenerich é um bruxo dos teclados musicais. Essa foi outra oportuna convergência. Durante essa homenagem realizada em 2004, o vídeo foi então exibido na sala especial do Centro Cultural Murilo Mendes.

Prossigo, falando agora sobre um trabalho que tem diferentes datações e se chama *Edifício Galaxie (sobre a mobilidade)*. Foram diversas parcerias e diferentes datações. Explico. As fotos originais são de 1975, ano de fabricação do carro e da recente inauguração do edifício. Naqueles tempos, um Ford Galaxie verde metálico novo em folha e um endereço na Avenida Vieira Souto em Ipanema eram dois objetos de luxo e sinais de *status* e mobilidade social.

Os dois objetos se relacionam pela oposição entre – em princípio – a mobilidade dos automóveis e a imobilidade dos edifícios. Mas casos típicos de (i)mobilidade não se aplicam estritamente e trocas de marcha e sublocações inesperadas relativizam essas oposições. Nem mesmo o exclusivo número de identificação da placa do carro resiste a tais condições móveis de estabilidade, ou condições instáveis de imobilidade. Então o carro e o edifício estão aqui como objetos não identificados. Mesmo sendo os mesmos, sempre são outros.

Esse é então um trabalho que foi inicialmente fotográfico, composto por um conjunto de sete imagens, das quais três são fotos diretas e quatro são fotomontagens. As fotos originais, como já disse, foram clicadas em 1975. E essas montagens foram feitas em 1982, não em computador, mas com tesoura e cola.



Milton Machado. *Edifício Galaxie (sobre a mobilidade)*, detalhe, 1982. Fotografia, 35 x 40 cm cada parte. Coleção do artista. Foto: Milton Machado

O trabalho *Edifício Galaxie (sobre a mobilidade)*, propriamente, é datado, portanto, de 1982, e foi retomado em 1994, quando realizei o vídeo em colaboração com Fábio Carvalho,[6] que fez a animação, dessa vez em computador. Essa versão era silenciosa. Em 2004, houve a colaboração de Duda (Rodolfo Caesar), que fez a música, na verdade uma composição de Franz Schubert,[7] como vocês devem ter reparado, mas retrabalhada por ele. Também em 2004, Larissa Pschetz fez uma nova edição do vídeo. Esse trabalho tem uma série de narrativas interessantes, que vou tentar descrever, começando pela primeira imagem.

Nessa primeira imagem, temos uma espécie de palco onde são encenados os dramas da mobilidade. Na foto seguinte, há o edifício, imóvel.

E, depois, vemos o Galaxie, agora o automóvel, móvel.

Na terceira foto, o Galaxie, móvel, se encontra imobilizado, porque o imóvel toma o lugar do motor do carro.

E, em seguida, o imóvel vira móvel porque o motor do carro toma o lugar do edifício.

---

6 Fábio Carvalho, artista carioca, nascido em 1965, foi aluno de Milton Machado na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

7 Franz Peter Schubert (1797–1828), compositor austríaco cuja obra registra a passagem do classicismo para o romantismo e inclui cerca de seiscentas canções (o *Lied* alemão), além de vasta produção em outros gêneros musicais – sonatas, óperas, missas, coros, sinfonias, entre elas, a *Sinfonia inacabada*.

Depois, são os Galaxies (auto)móveis que se tornam imóveis, porque estão dentro do imóvel, como seus habitantes, moradores.

Finalmente, o imóvel se torna móvel, porque é composto de uma pilha de automóveis móveis. A animação, feita por Fábio Carvalho, dá uma graça especial a toda essa mobilidade.

Mas, como eu disse antes, esse trabalho tem uma série de coisas curiosas, que prometi descrever. As fotos originais foram feitas em 1975, quando esse carro de luxo, um Ford Galaxie verde metálico, que por acaso era do pai de um amigo, era novinho em folha. E nesse edifício morava a mãe de uma amiga minha, de modo que já existe aqui certa intimidade com os dois Galaxies desde 1975.

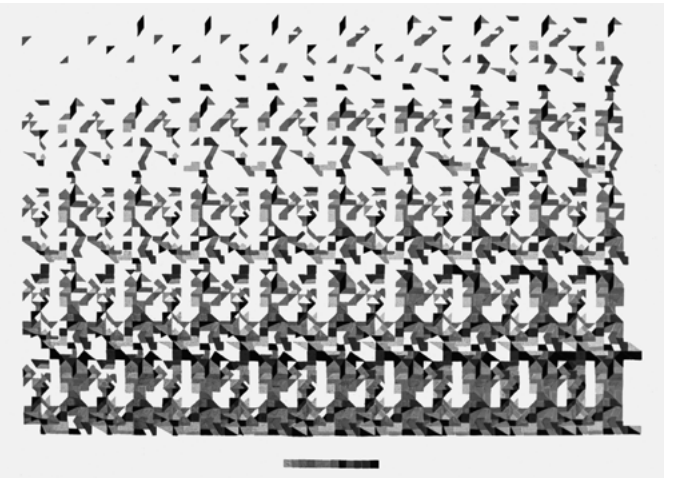
Esses negativos ficaram guardados comigo durante muito tempo, até 1982, quando finalmente revelei e ampliei as fotos e descobri que conhecia os caras que aparecem num grupo que se vê numa das fotos.



Milton Machado. *Edifício Galaxie (sobre a mobilidade)*, detalhe, 1982. Fotografia, 35 x 40 cm cada parte. Coleção do artista. Foto: Milton Machado

São todos capoeiristas, portanto muito dedicados às mobilidades. O primeiro da fila, além de mestre capoeirista, era campeão de ginástica olímpica. Logo atrás, mexendo com o chapéu do companheiro, está o Índio, que infelizmente morreu atropelado por um ônibus enquanto pilotava uma motocicleta. O primeiro da fila também morreu... Mobilidades nem sempre alegres. E há, ainda, um pequeno detalhe: conheci esses caras em 1978, no Grupo Senzala, onde eu também praticava capoeira. Mas os fotografei em 1975, isto é, três anos antes de conhecê-los. E só fui descobrir que os tinha fotografado e que os conhecia em 1982, quando ampliei as fotos!

Queria falar agora de outro trabalho meu que se chama *Dueto 1 + I, para executantes extremamente atentos e isolados um do outro*.



Milton Machado. *Dueto 1 + I, para executantes extremamente atentos e isolados um do outro*, 1982. Hidrográfica sobre papel, 70 x 100 cm. Coleção do artista. Foto: Milton Machado

A imagem foi retrabalhada em computador, a partir do desenho original, uma aquarela de 1978, concebida como uma partitura musical. Na estreia de *Dueto 1 + I,* em 1982, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, ela foi redesenhada com lápis hidrográfico. E em 2002 o desenho foi digitalizado e projetado num telão.

A primeira vez que se tentou uma interpretação dessa peça foi, então, em 1982, em evento no Parque Lage chamado Concerto Plástico, que reuniu músicos e artistas plásticos. Eu então propus ao Duda e a outros amigos, que na época compunham o Conjunto Vazio, dentre os quais os músicos e compositores Vânia Dantas Leite,[8] Tato Taborda[9] e Tim Rescala,[10] que fizessem a leitura da peça.

---

8 Vânia Dantas Leite (1945), compositora, pianista, regente, professora na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Voltada, desde 1965, para a música eletroacústica e para a pesquisa experimental. Em 1981, criou o Estúdio de Música Eletroacústica do Instituto Villa-Lobos, que dirigiu até 2012.

9 Tato Taborda (1960), músico, compositor e pesquisador de música contemporânea, voltado para experiências sonoras com objetos de cena, além de trabalhos associados ao teatro e à dança. Em 1992, construiu Geralda, um multi-instrumento, espécie de orquestra eletroacústica com mais de 70 fontes sonoras diferentes, regida pelo compositor-homem-banda, que para acioná-la usa todo o seu corpo, mãos, cotovelos, joelhos, cabeça, pés.

10 Tim Rescala (Luiz Augusto Rescala, 1961), compositor, pianista, arranjador, dramaturgo e ator. Do trabalho inicial estritamente como compositor, desde os anos 1980, passaria a associar experiência musical e teatral, criando peças e espetáculos pautados por essa interação.

Duda e Vânia começaram então a quebrar a cabeça para tentar decifrar a partitura, cuja estrutura procurarei explicar. Acontece que, por conta de uma hepatite coletiva, o Conjunto Vazio ficou literalmente vazio. Duda está aqui me corrigindo, lembrando que só dois ficaram doentes. De qualquer modo, o conjunto ficou doente. Estava por aqui um músico fantástico, o belga Leo Küpper,[11] também se apresentando no Parque Lage, junto com Anna Maria Kieffer,[12] *mezzo-soprano*. Propusemos a eles também que interpretassem a peça.

Lembro-me de Leo Küpper olhando longamente para a partitura, nós em silêncio, em volta do piano de Vânia, esperando pelas decisões dele. Depois de pensar um pouco, ele disse algo do tipo: "um naipe de metais, três guitarras, duas baterias". E nós: "Léo, não é nada disso, não há tempo, o concerto é amanhã; tem que ser só vocês dois". Ele então concluiu dizendo que só poderia fazer uma leitura "impressionista" da peça. E assim foi, e ficou muito bonito, só que completamente falso, uma leitura arbitrária que não tinha nada a ver com as notações da partitura. Eletrizante, tremendo som, mas eu me senti na obrigação de dar uma explicação ao público, o que resolvi fazer por um jornal. Escrevi uma carta aos leitores e comentei que a execução havia sido muito bonita, mas que não correspondia a uma leitura rigorosa da peça. A carta foi publicada, mas assinada por um certo "Nilton Machado"! Aí eu concluí que não era mesmo para dar certo. Apesar da beleza da execução, insisto aqui, porque foi mesmo muito bonito, e devo isso aos executantes e à sua extrema atenção.

Esse trabalho foi retomado mais tarde, em 2002, quando Duda e Vânia Dantas Leite fizeram uma leitura da partitura que considero brilhante. A peça foi apresentada no Espaço Cultural Sérgio Porto, por duas vezes, em dois concertos, um da Vânia, outro do Duda. Nós até pensamos em começar nossa apresentação hoje com esse dueto, com piano e demais equipamentos, e Duda talvez possa falar um pouco sobre isso.

Essa interpretação que Duda fez da partitura funciona da seguinte maneira: são 45 compassos – vou chamar de compassos, embora não sejam compassos propriamente,

---

11 Leo Küpper, músico, poeta e compositor belga, nascido em 1935, um dos pioneiros da música eletrônica europeia, criador de *Electro-poeme*, de *L'Enclume des forces*, em diálogo com o texto de Antonin Artaud, da obra eletrônica *Automatismes sonores*, de *Innomine*, *Kouros et Kore*, *Inflexions vocales*, *Le rêveur au sourire passager*, *Lumière sans ombre,* entre outras peças.

12 Anna Maria Kieffer (1941), *mezzo-soprano* e pesquisadora musical, sobretudo do repertório colonial brasileiro e latino-americano, que ajudaria a divulgar criando a Confraria-Conjunto de Música Antiga, responsável pela pesquisa, pela restauração de partituras e pela busca de instrumentos originais. No campo da música contemporânea, trabalharia fundamentalmente com os compositores Gilberto Mendes, Jocy de Oliveira, Leo Küpper e Daniel Teruggi. Com Küpper trabalharia na peça *Ways of the voice*, na qual se mesclam experimentação vocal, rezas populares e processos musicais eletroacústicos.

porque não se trata de uma partitura convencional –, mas, digamos melhor, são 45 compartimentos que comportam justamente esses eventos individualizados.

Notem que, no primeiro "compasso", vemos um pequeno triângulo vermelho, isolado. A figura no segundo compasso também é um triângulo vermelho. O primeiro triângulo equivale ao executante 1, nomeado pelo algarismo 1 arábico do título, *Dueto 1 + I*. Assim, o primeiro triangulozinho vermelho corresponde à execução que cabe a 1; o segundo triângulo corresponde à execução que cabe a I, nomeado pelo algarismo I, romano. Isso acontece durante toda a peça, ou seja, o que o executante 1 fizer o executante I também fará, ainda que com "instrumentos" diferentes. Por isso, eles têm que ser separados um do outro, como está indicado no título *Dueto 1 + I, para executantes extremamente atentos e isolados um do outro*.

E esses executantes devem ser extremamente atentos, porque, se no início é fácil descobrir que lhe cabe "tocar" um triangulozinho vermelho (segundo um código musical criado a cada execução), no decorrer da peça essa percepção se complica, sendo quase impossível achar a nota – que também não é uma nota convencional – que cabe a você, como executante 1 ou I, tocar. Na verdade, esse rigor de leitura, de os executantes só atacarem a nota a partir de sua identificação e decifração, nunca chegou a ser observado, porque isso iria demandar uma duração de, quem sabe, uns quatro dias. Nesse caso, dei uma espécie de "cola" para os músicos, que fizeram essa interpretação genial. Duda vai falar um pouco sobre a peça.

RODOLFO CAESAR: O Milton já disse: essa não é primeira vez que olho para essa partitura e tento fazer alguma coisa com ela. Já vinha olhando para ela há muito tempo. E essa foi a terceira versão, porque, na primeira apresentação, com participação do Leo Küpper, toquei sintetizador lá no Parque Lage... A segunda foi com a Vânia, uma apresentação bem interessante, para pianos e sons gravados, e é engraçado que o desenho, a malha, o desenho da gravação resultou muito parecido com esse desenho. Esse desenho é de fato uma partitura, no sentido de que há indicações que a gente pode decodificar, e, no fim, não sei se vocês perceberam, tem duas vezes o número um, um romano e um arábico, ali.

Na última versão (para a qual fiz as duas partes, as partes dos dois executantes), tomei como material sonoro uma palestra de Joseph Beuys, na qual ele falava "Ja Ja Ja Ja... Ne Ne Ne Ne..." muito mais vezes do que na peça que vamos ouvir agora. [*Rodolfo Caesar exibe então a composição realizada por ele para o* Dueto 1 + I].

Se esses seis minutos foram duros de escutar, imaginem os 64 da conferência original, em que Joseph Beuys fala a mesma coisa, só que com alguma entonação: "jajajajaja, nenenenene", que, segundo se diz, eram os sons que ele ouviu, ou os sons que prevaleceram na escuta de Beuys, no dia em que ele foi a uma daquelas cafeterias alemãs, onde senhoras alemãs vão tomar café com leite e

comer torta Floresta Negra.[13] Isso aconteceu em uma época em que ele passava por uma crise com a universidade, depois de ter sido expulso porque queria que cada candidato inscrito tivesse o direito de assistir às aulas dele. Como a universidade impunha uma prova para o ingresso, e ele não admitia essa prova, acabou sendo expulso de lá. Enfim, foi por essa época que Beuys fez essa conferência. *Ja* e *Ne*, *Sim e não*. Em minha nova versão do *Dueto*, esse "Ja" e esse "Ne", na voz de Beuys, vão, ao longo de 45 repetições, se juntando em uma palavra só, que termina sendo uma mistura das duas. Vou deixar o Milton continuar, e depois vou voltar a essa partitura.

MILTON MACHADO: Já falei algumas vezes de certa "crise de identidade", que me assombra desde que voltei ao Brasil... Antes preciso lhes contar que história é essa de ir e voltar. Eu saí do Brasil em 1994 e voltei em 2001, depois de morar sete anos em Londres, onde fiz meu doutorado em artes visuais. Eu nunca saía, é claro, na *Time Out*, a revista que anuncia o que vai acontecer durante a semana na cidade, que divulga os programas culturais, exposições, filmes, etc. Eu pensava: "Será que um dia vou sair nessa revista?" Acabei saindo algumas vezes até, mas sempre como Milton Machado, por conta de algumas exposições que fiz ou palestras que dei. Mas a maneira mais eletrizante de aparecer na revista foi quando eu saí como *showman*, dando um concerto no Comedy Theatre. Vou mostrar a imagem.



Milton Machado. *Me in*, 2001. Fotografia, 150 x 100 cm. Coleção do artista. Foto: Milton Machado

13 O bolo Floresta Negra é o nome brasileiro para a sobremesa alemã *Schwarzwälder Kirschtorte*, que significa 'torta de cereja Floresta Negra'.

Vocês podem ver que esse aí, que nela aparece, não sou eu, ou melhor, esse aí "é" eu, esse cara é igualzinho a mim e o meu filho Lucas não hesitava em reconhecê-lo como o papai. Este meu sósia é o Michael Feinstein.[14] E foi assim que finalmente saí na *Time Out*, como pianista e cantor, como "*the quintessencial cabaret performer*", um homem bem-sucedido, rico, ainda mais americano e com fartos cabelos.

Fascinado com a semelhança desse sujeito comigo, resolvi de certa forma assumi-lo como uma espécie de *persona*, ainda que temporária, provisória. Eu me apropriei, surrupiei sua imagem descaradamente, disfarcei-me nele, e assim me apresentei de volta ao Brasil em 2001. Então fiz a exposição *Sobre a mobilidade*, no Paço Imperial, no Rio. A mostra abriu aqui em 2001 e depois viajou Brasil afora. Fiz uma grande ampliação da foto do Michael Feinstein, com um *crop* necessário para disfarçar minha falta de cabelos. E na exposição, em São Paulo, reproduzi essa imagem no convite. Uma amiga paulista declarou-se chocada com minha vaidade, de imprimir no convite, e, ainda mais, de exibir na exposição um autorretrato com dois metros de altura. Mais indignada ela ficou quando revelei que aquele não era eu.

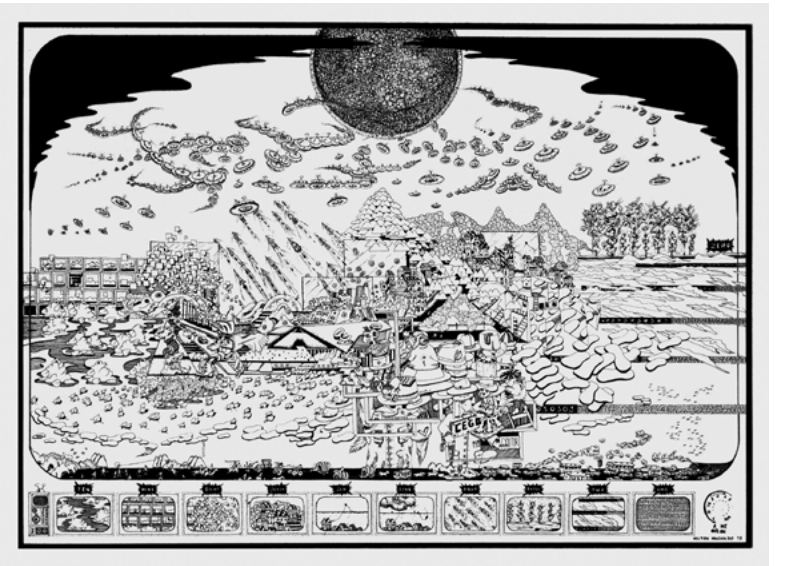
Esse trabalho tem a ver com a crise inevitável, resultante de meu longo afastamento do país, agravada por meu retorno sete anos depois. Se você é um artista plástico, sabe que nessa atividade há uma necessária e permanente negociação de perdas e ganhos. Essas instruções que aí estão, escritas numa capa da revista *Time Out*, propõem que você "mude sua imagem, mude seu emprego, mude sua vida amorosa, mude sua cara, mude seus amigos, mude sua religião, mude suas meias, mude sua vida". Nesse trabalho, então, aproprio-me da página com o anúncio que recortei da *Time Out*, na qual saí como Michael Feinstein, complementado por outro objeto, uma caixa de acrílico com uma pilha de revistas *Time Out* com uma interferência no título, no qual se lê *"me Out"* ,"estou fora". Ou, se você quiser, estou dentro, pelo menos provisoriamente, como cantor e pianista e com as meias trocadas. *The quintessencial cabaret performer*...

Bem, essa foi uma, entre tantas outras, crises produtivas de identidade. O que se segue tem a ver com outras identidades de artista, que vou, se houver tempo, retomar. Vou então mostrar coisas muito antigas, da época em que eu e Duda nos conhecemos. São espécies de máquinas, bonitas, mas também são calhambeques, às vezes não funcionam tão bem. São desenhos dos anos 1970, muitos dos quais vistos pela primeira e única vez em minha primeira exposição individual na Maison de France, em 1975, no Rio. A maior parte desses desenhos

14 Michael Jay Feinstein, cantor, compositor e pianista norte-americano, nascido em 1956.

pertence à coleção de Gilberto Chateaubriand e está no MAM do Rio. Por algum motivo, alguns deles quase nunca são mostrados em exposições da coleção, que têm privilegiado outros artistas.

Começo pelo desenho que se chama *Princípio do fim* e é de 1973. Conto algumas histórias relacionadas a esse desenho. No final deste depoimento, há o relançamento de *A Esperança no Porvir*, revista em quadrinhos que organizei e editei, com contribuições de 14 desenhistas, em 1973. Portanto, são trinta anos de existência da revista. O desenho *Princípio do fim* foi reproduzido na capa.



Milton Machado. *Princípio do Fim*, 1973. Nanquim sobre papel, 35 x 50 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ. Foto: acervo do artista

A história da revista é interessante, mas esse desenho tem uma história particular, que tem a ver inclusive com a coisa de princípio e de fim. Como disse, pertence à coleção do Gilberto Chateaubriand. Ele foi a uma galeria carioca – que nessa época ainda não era uma galeria, mas sim a boutique Veste Sagrada, que se transformava em galeria à noite. Depois se tornaria uma galeria importante, de cultura alternativa, chamada Central de Arte Contemporânea. Então o Chateaubriand foi comprar um trabalho qualquer, viu o desenho e pediu informações ao dono da galeria, Luiz Antônio Marangoni. "Este trabalho é de um amigo meu, um arquiteto que desenha", disse Marangoni.

E esse foi o primeiro desenho meu que Chateaubriand comprou para sua coleção. Daí vem a calhar o título *Princípio do fim*. Não sei se dá para ver, já que a

resolução desses calhambeques para projeções é péssima, mas tem, por exemplo, muito disco voador invadindo a Terra, assim como contagens regressivas antes da explosão final, cegos que são oráculos, policiais que são árvores, uma série de estranhas ocorrências... E eu tive que explicá-las, todas, para um agente do Ciex, o Centro de Informação do Exército. A história é a seguinte. Foi em 1973. Eu estava no Jardim Botânico, passeando com minha namorada, visitando a exposição de um amigo no orquidário. Minha namorada propôs que a gente ultrapassasse um cavalete com a advertência "Proibido passar". Aceitei o desafio. Dez passos depois fomos rendidos por um soldado com uma metralhadora que não quis ouvir minhas explicações de que tinha sido um engano. Ele, enfim, nos imobilizou.

Uns 18 sujeitos armados nos prenderam, e eu não sabia por quê, só que havíamos ultrapassado um cavalete. Decidiram chamar "o chefe", acho que era um coronel. Logo fiquei sabendo, por uma amiga que nos viu naquela situação, a razão da prisão, mas não revelei a meu inquisidor que eu sabia. Fomos de fato presos, eu e minha namorada, levados para uma delegacia na Gávea e logo separados. Confiscaram minhas chaves, foram à minha casa, trouxeram vários materiais para o inquérito. Trouxeram, por exemplo, fotografias – eu fazia muito *still* para cinema e teatro e havia fotografado *Tribobó City*, peça infantil de Maria Clara Machado, no Teatro Tablado. Havia fotos divertidas, como a que mostrava a personagem Madame Cafeteira, e que, aliás, era interpretada pela Vânia Velloso Borges, mãe do artista Barrão, com rosto de assustada, ameaçada com um revólver por um cara mal-encarado com um bigodão postiço... Era *Tribobó City*, um *western* divertidíssimo. E eu tive que explicar tudo isso para esse coronel, agente do Ciex, órgão de elite da repressão da ditadura. Ele me fez muitas perguntas, a maior parte sobre a revista, que tive que interpretar, página por página, história por história, quadrinho por quadrinho. E ele me perguntava: "o que são essas armas, o que são esses trabalhadores?", e eu argumentava que cada um pode interpretar a seu modo, e eu dizia "são árvores", e ele dizia "mas na minha interpretação são trabalhadores", e aí eu dizia "então cabe ao senhor interpretar".

Enfim, travamos uma batalha, e precisei ficar muito inteligente para poder me livrar daquilo. No final fui liberado, depois de muitas horas retido, inquirido, ameaçado, etc., por causa da revista. Mas o real motivo de minha prisão foi eu ter ultrapassado a cerca de proteção da casa do futuro presidente da República, o general Ernesto Geisel,[15] que estava para assumir a Presidência algumas semanas depois, e que morou por algum tempo em uma casa no bairro do Jardim

15 O general Ernesto Geisel (1907–1996) foi o quarto presidente da ditadura civil-militar brasileira. Seu governo se estendeu de 1974 a 1979.

Botânico, no Rio de Janeiro, antes de ir para Brasília. Pois lá estava eu, com minha máquina fotográfica e minhas teleobjetivas, cabelos muito compridos e uma namorada muito bonita, uma série de motivos... inoportunos, ameaçadores. Trouxeram de minha casa, além de fotos inofensivas, uma pilha altamente subversiva de *Esperanças no Porvir*. Meu pai era o dono da gráfica que as imprimiu, e eu havia encomendado mil exemplares, mas ele fez quatro mil, de presente para mim. Ainda devo ter umas três mil em casa. Tive então que explicar essa revista para quem não devia. Todas as histórias dessa revista são maravilhosas e horrorosas, sangrentas, violentas; afinal era 1973, foi por isso que o cara cismou tanto.

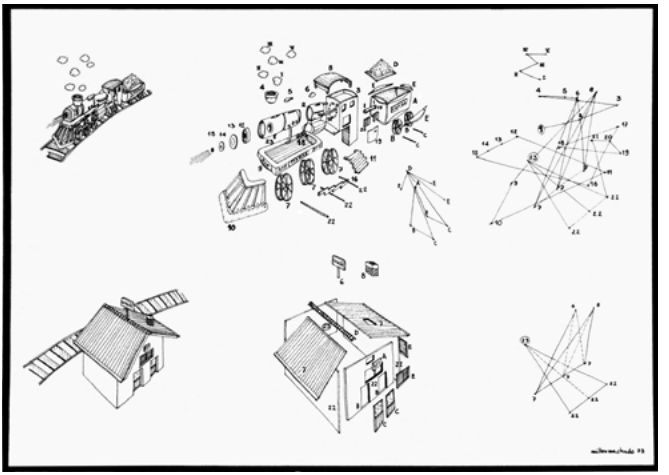
Nessa época, na revista, eram muito comuns as invasões de discos voadores. Marcianos, homenzinhos verdes, entre outros disfarces – era necessário disfarçar-se o tempo todo. Em *A invasão*, capítulo 1, "A decisão", os governantes de determinado planeta decidem invadir outro planeta. Os habitantes são os passarinhos que aparecem no desenho. É claro que a carta do Governante Rei comunicando a invasão a seus governados está escrita no idioma deles, daí ninguém consegue decifrar. O segundo capítulo é "O plano" (essas são coisas muito antigas, do início dos anos 1970...). "O plano" mostra justamente as armas secretas, as estratégias bélicas, geográficas, e a arma principal e definitiva, que é uma bomba de alto poder destrutivo. Embaixo, há também um plano de escravização dos habitantes do planeta invadido, que são pássaros cujo valor de troca varia de acordo com a idade, com o peso, com a promessa de engorda. Zero cruzeiros, 1 cruzeiro, dependendo da idade, etc. Finalmente, no capítulo 4, "A evasão", os pássaros se organizam e abandonam o velho planeta para ocuparem outras posições.

Essas coisas são engraçadas, eu diria até muito infantis; mas na época não eram, eram estratégias necessárias, às vezes era necessário se disfarçar de crianças inocentes, de pássaros fujões, para escapar de gaiolas. A gente tinha que se disfarçar em árvore, para não dizer que éramos trabalhadores, por exemplo. Porque nem sempre nosso trabalho era compreendido, só como mera subversão ou algo assim. Esperávamos que nossas armas secretas tivessem muito mais poder de destruição do que uma revoada de pássaros.

Mostro agora o desenho *Trem analisado*, que faz parte de uma série que chamo de *CQDs* – abreviatura de "como queríamos demonstrar".

Se você pegar um trem e desmontá-lo, numerar cada pecinha, produzir uma épura,[16] ligar os pontos dessa épura, dessa épura produzir uma seleção, que é outra épura, que corresponde a um outro objeto desmontado, você terá um trem que se transforma em estação.

16 Épura é uma representação, num plano, de qualquer entidade geométrica, mediante projeções ortogonais. É uma forma de representação muito usada em geometria descritiva e em desenho técnico.



Milton Machado. *Trem analisado* (da série *CQD*), 1973. Nanquim sobre papel, 25 x 36 cm. Coleção Victor Arruda. Foto: acervo do artista

O que se vê aí é esse processo, o trenzinho desmontado, desconstruído e reestruturado, de modo a virar estação. Isso também se passa com o *Avião analisado*, que se transforma em pipa. O aviãozinho desmontado, as peças numeradas, uma épura extraída de outra épura, que corresponde a um novo objeto desmontável, que é uma pipa.

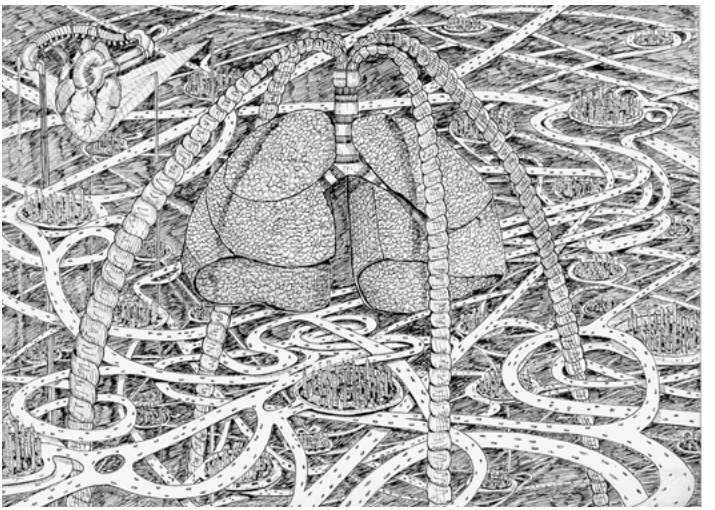
Era muito curiosa a maneira de produzir esses objetos, que eu não seria capaz de fazer hoje. Primeiro porque não tenho mais a capacidade de enxergar as coisas dessa maneira, com tanta acuidade. Eu não fazia muito planejamento; sentava-me à mesa, fumava um cigarro, um cigarro marca Minister, digamos, e saía fazendo essas coisas, surpreendentemente elaboradas. Acho um mistério incrível, mas era assim mesmo, eu não fazia estudos a lápis, desenhava direto a nanquim, o que me deixa surpreso, invejoso até.

Em outro desenho, *Bicicleta analisada*, tudo parte de um pontinho no cérebro desse sujeito que já é o ciclista, um ciclista imaginário e que imagina. E que entrega jornais. Produz-se uma faísca qualquer que o faz imaginar-se um ciclista carregando seus jornais. Com procedimentos semelhantes aos que mostrei, prova-se que 1 é igual a 7! Bem, de certa maneira. É uma matemática marota. Estou mostrando esses desenhos por levarem a trabalhos mais complicados, mais complexos, posteriores, que também devo mostrar. Há, por exemplo, a *Caneta analisada*, que se desconstrói para transformar-se nela mesma: uma caneta que escreve para si mesma, daí vai deixando rastros, para transformar-se em si mesma. Um pouco, talvez, como Michael Feinstein transformando-se em Milton Machado. E tem *O banquete riscado*, um banquete que jamais

se realiza, seja porque as cadeiras estão invertidas, seja porque a comida pega fogo, ou porque tudo vira de cabeça para baixo. Isso é 1974...

Já *O grupo* é um bando perigosíssimo, é preciso tomar muito cuidado porque se trata de pessoas cujos nomes, números, assinaturas, datas, nunca são as mesmas. Por exemplo, Victor de Luca pode se assinar Ronaldo Cerqueira, ainda que tenha como abreviatura Z, ainda que o número que o identifica, que aparece em cima, não corresponda ao número que aparece embaixo. Esses caras, todos eles, se condenam mutuamente por alta traição ao grupo; mas foram eles que assinaram o ingresso, o convite dessas mesmas pessoas para participarem do próprio *Grupo*. Depois, eles mesmos assinam sua condenação em praça pública por alta traição, para então assinarem a readmissão de cada um no *Grupo*. Por isso, precisam trocar de identidade o tempo todo, falsificar suas assinaturas, suas identidades, em nome da prevalência do mesmo grupo.

Outro grupo complicado é o familiar. *A maioridade de Mickey Merck* retrata pai, mãe e filho, membros da família Bergdöffern, taxidermistas desde 1947 – que por alguma coincidência foi o ano em que eu nasci. Outra coincidência é que as iniciais de Mickey Merck, MM, coincidem com as minhas. Então, o pai que está ali, careca, ganha cabelos, ganha um par de óculos, ganha um chapéu, ganha um bigodinho, ganha uma barba grande; depois é a mãe que ganha cabelos, óculos, chapéu, bigodinho, depois as mesmas coisas vão acontecendo com o pequeno Mickey Merck, Bergdöffern filho. Quando MM faz 21 anos, pula fora, abandona esse esquema perverso de repetições, de continuações, de atribuições herdadas, passadas de pais para mães e para filhos.



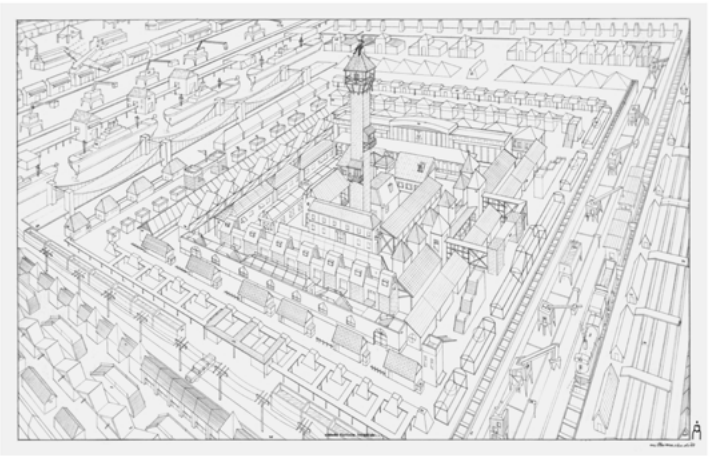
Milton Machado. *Pulmão*, 1976. Nanquim sobre papel, 35 x 50 cm. Coleção Daros Latinamerica, Zurique. Foto: Everton Ballardin/ acervo do artista

"Conspiração arquitetura" foi o título de uma exposição que fiz em 1981, e é a razão social do escritório que eu nunca tive; não sei se disse que sou arquiteto. Mas eu me defino como um "arquiteto sem medidas". "Conspiração arquitetura" reunia uma série de trabalhos em que... Bem, eu precisava fazer alguma arquitetura. Como vocês viram, preciso fazer música, daí que faço música com Rodolfo Caesar e com outros parceiros. Então eu preciso fazer arquitetura, preciso fazer música e faço de alguma maneira.

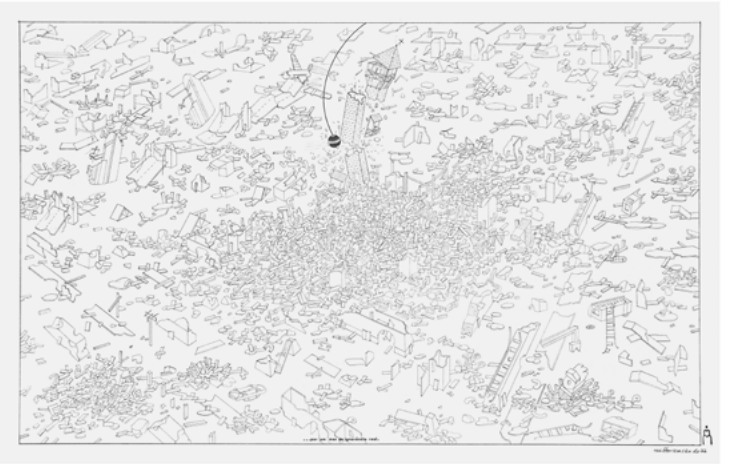
Cidade fictícia invadida... e *Por um mar de ignorância real* são dois desenhos de 1977. Há um detalhe do primeiro desenho, mostrando o Reizinho (de novo um reizinho?), figurinha vermelha e amarela, que brande seu cetro e ocupa a posição *A-Number One*, isto é, ocupa e reina dessa torre mais alta, sentadinho justamente no ponto mais alto da torre, a mais alta construção dessa cidade. A cidade é concebida como uma espiral plana, de modo que a torre é o número 1 de uma sequência de módulos, o elemento seguinte é composto por dois módulos, depois três, quatro, cinco módulos, e assim a cidade vai se desenvolvendo, em espiral. É um desenho todo feito a instrumentos, com lápis duro.

A cidade invadida é fictícia, mas a ignorância que nos invade é real. Notem que a bola de demolição no segundo desenho reproduz as cores do rei, e é ela que destrói a cidade. Se o primeiro desenho levou um ano para terminar, o segundo levou quinze dias. Demolir é mais fácil, eu só precisava ir rodando o papel.

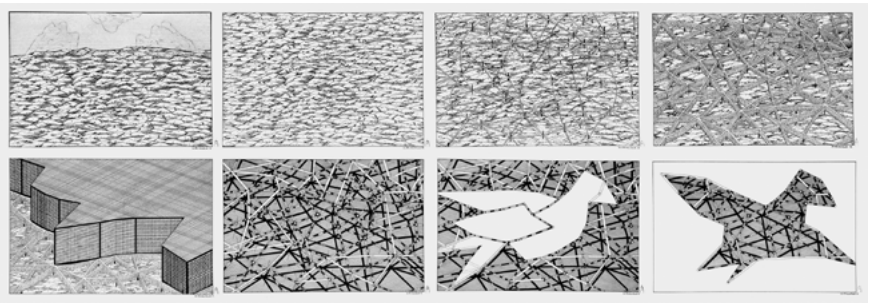
Outra cidade que podemos visitar é uma cidade real mesmo, assim como as chamas, igualmente reais. *Cidade real em chamas*, datado de julho de 1978, mostra uma vista do meu terraço em Santa Teresa, no Rio, na parte alta da Rua André Cavalcanti. Vemos aí o relógio da Central, o Ministério da Guerra, o quartel do Corpo de Bombeiros. Pois o quartel do Corpo de Bombeiros está pegando fogo! Portanto, um incêndio complicado, de graves proporções, com poucas esperanças de extinção. A data do desenho e a hora marcada no relógio coincidem com o dia e a hora em que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pegou fogo. Um incêndio que começa no Corpo de Bombeiros, que não tem como apagar, e de alguma maneira nosso museu ainda arde em chamas. Duda outro dia me chamou a atenção para o aviãozinho que aparece aqui também, quem sabe poderia ter algo de estranha premonição dos aviões dirigindo-se contra duas torres. Como disse, esse desenho faz parte de *Conspiração arquitetura*, um conjunto produzido no final da década de 1970. Graduei-me em arquitetura em 1970, mas depois de formado parei de trabalhar em escritórios. No entanto, nunca abandonei meu interesse teórico por arquitetura e urbanismo. O meu mestrado foi, aliás, em planejamento urbano e regional, pelo Ippur-UFRJ (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano da Universidade Federal do Rio de Janeiro).



Milton Machado. *Cidade Fictícia Invadida... por um Mar de Ignorância Real*, 1978. Desenho, da série *Conspiração Arquitetura*. Grafite e guache sobre papel, duas partes, 35 x 50 cm cada. Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ. Foto: acervo do artista



Milton Machado. *Cidade Fictícia Invadida... por um Mar de Ignorância Real*, 1978. Desenho, da série *Conspiração Arquitetura*. Grafite e guache sobre papel, duas partes, 35 x 50 cm cada. Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ. Foto: acervo do artista



Milton Machado. *Poder*, 1976. Desenho, da série *Conspiração Arquitetura*. Nanquim sobre papel, oito partes, 25 x 35 cm cada. Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ. Foto: acervo do artista

Depois fiz uma série de oito desenhos chamada *Poder*. Não são baleias, digo isso porque já me perguntaram se são baleias. Não são baleias, são complexos urbanos. Cada uma dessas conchas individualizadas já é um complexo de cidades, uma espécie de bolha autossuficiente, ligada a outras bolhas. Quem é arquiteto, ou conhece um pouco da literatura sobre arquitetura, poderá reconhecer referências a Yona Friedman,[17] a grupos como Superstudio[18] e Archigram,[19] entre outros arquitetos que propunham uma arquitetura conceitual e especulativa, que me interessa especialmente. Nessa época, fiz muita coisa desse tipo.

No segundo desenho dessa série, temos uma ampliação da vista geral. É necessário pensar em termos de escalas, pois se, no primeiro desenho, tínhamos complexos de cidades, ocorre nesse segundo desenho uma mudança de escala relativa, de modo que esses viadutos, esses pilares, esses complexos de edifícios, são elementos gigantescos. Esse novo piso que sobrevoa a malha anterior – é necessário imaginar tudo isso em movimento – tem muito a ver com as cidades móveis de Yona Friedman. Enfim, eu talvez estivesse procurando com isso um

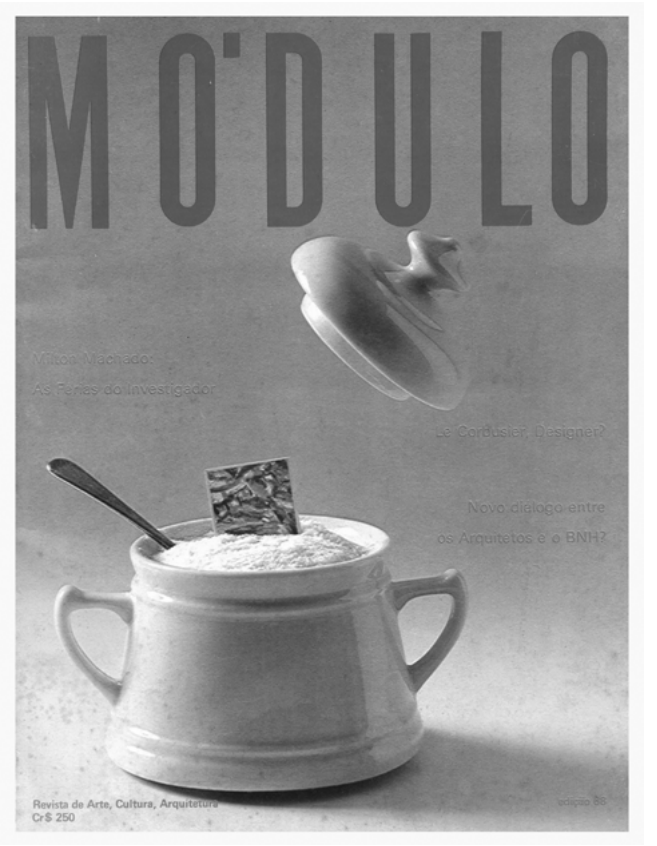
17 Yona Friedman, arquiteto húngaro, nascido em 1923, para quem a arquitetura não seria unicamente a arte de construir, mas sim de manejar um espaço, uma "cidade espacial". Nos anos 1960, produziu uma série de projetos de cidades utópicas, que se desdobravam em redes, estruturas móveis, tecnológicas, pautadas pelo compromisso social.

18 O Superstudio foi uma empresa que reuniu, nos anos 1960, um grupo de arquitetos (Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro e Roberto Magris, Piero Frassinelli), que procurava, via colagens, fotomontagens, filmes, imaginar novos espaços e praticar uma forma de antidesign.

19 Archigram (nome composto por pedaços das palavras *architectural* + *telegram/aerogram*) foi um grupo de arquitetos ingleses (Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Webb e David Green), da Architectural Association School of Architecture, que produzia projetos hipotéticos, na tentativa de, pela tecnologia, revisitar o que lhes parecia fundamental à arquitetura moderna. Exemplos desses projetos são a Walking City [*cidade móvel*], de Ron Herron, a Plug-in-City [*cidade "plugável"*], de Peter Cook, a Instant City [*cidade instantânea*], de Cook, Crompton e Herron.

modo de praticar uma arquitetura "séria", embora a que pratiquei durante anos em escritórios de arquitetura talvez pudesse ser considerada menos séria. O desfecho desse drama urbano, a imagem final no oitavo e último desenho, com um pássaro que voa, abandonando o sistema que o engendrou, na época me deixou um tanto cabreiro e insatisfeito. De certa forma, essa fuga estratégica acabou adocicando o trabalho.

No entanto, fui perceber mais tarde que a situação é recorrente. Eu me lembrei da série *A invasão*, em que os pássaros se organizam e abandonam seu planeta, em busca de novas posições. Curiosamente, e sem que eu percebesse, quando fazia os primeiros desenhos da série, o pássaro já estava presente, como um habitante da malha estrutural. O que fiz foi apenas libertá-lo, liberá-lo para a conquista de novas cidades, de outras estruturas, mas carregando consigo a marca das memórias. Tem a ver com os devires, quem sabe um devir-pássaro.



Milton Machado. *As Férias do Investigador*, 1981. Capa da revista *Módulo*. Foto: acervo do artista

O trabalho seguinte foi a exposição que fiz, em 1981, na Galeria Cesar Aché, no Rio de Janeiro, intitulada "As férias do investigador". A revista *Módulo*[20] deu capa para esse fato estranhíssimo, que vou relatar. Na capa da revista, estava uma foto do açucareiro de Madame exatamente no momento em que ela, ao sentar-se à mesa para o chá da manhã, percebeu um estranho cartão ali deixado por alguém. Madame ficou naturalmente muito assustada.

O cartão continha um desenho colorido, uma estranha marca e estranhíssimas palavras: ARPISHORTAR, CITENDITIS, TANHANASIAS. Madame chamou imediatamente o Investigador, que examinou o cartão e disse: "Minha cara Madame, fez muito bem em chamar-me, pois trata-se de um crime". Ela ficou ainda mais alarmada, mas, mesmo assim, conseguiu articular cinco perguntas, que fez ao Investigador: "Quando aconteceu o crime? Quem é o criminoso? Como ele cometeu o crime? Onde escondeu o corpo?" e, finalmente, "Quem é a vítima?" O Investigador, já dispondo sobre a mesa os instrumentos de investigação (lentes, lápis coloridos, pincéis, pastéis, aquarelas), iniciou o trabalho declarando: "Minha cara Madame, tenho certeza de que este cartão contém as pistas para o desvendamento desse mistério".

E passou a demonstrar o que disse. Para começar, pediu que Madame observasse as cores do desenho – amarelos, verdes e azuis. Enquanto investiga, o Investigador desenha. Em seguida, pede que ela repare que cada uma das cores aparece em quatro tons: quatro tons de amarelo, quatro tons de verde, quatro tons de azul. Madame fica impressionadíssima, mas o Investigador ainda não tem as respostas que procura. E diz: "Vamos examinar essa estranha marca, que podemos desmembrar em seus componentes: um círculo, uma horizontal, uma vertical. Três figuras, como são três as cores. Deve haver, portanto, alguma relação entre cores e figuras". E especula: "O círculo poderia designar um corpo celeste, um astro, talvez o sol, portanto amarelo; a vertical, algo que sobe e desce, como as plantas, cujas copas sobem para buscar a luz e cujas raízes descem para buscar a terra – e plantas são verdes; e a horizontal poderia designar a água, água em posição de repouso, em seu encontro com o céu no horizonte – e a água é azul! Portanto, minha cara Madame, está mais do que evidente: temos aí um diagrama para uma paisagem, cujos elementos são água e plantas sob o sol".

Ora, se temos um sistema de três cores e quatro tons, temos então 64 combinações possíveis desses elementos. Reparem que o Investigador vai se tornando

20 *Módulo*, revista brasileira voltada para a arquitetura, as artes, o urbanismo, o design e a discussão cultural de modo geral. Foi criada e era editada por Oscar Niemeyer. Em sua primeira fase, circulou de 1955 a 1965, quando foi proibida pela ditadura militar e teve sua sede destruída. Voltaria a circular, porém, entre 1975 e 1989.

cada vez mais minimalista. Daí ele recorre àquelas estranhíssimas palavras: ARPISHORTAR, CITENDITIS, TANHANASIAS, que são três, como são três as cores, e que podem ser separadas em quatro sílabas cada uma: *ar-pis-hor-tar, ci-ten-di-tis, ta-nha-na-sias*. Quatro sílabas, como são quatro os tons. Nesse momento, diz o Investigador: "Ahan-ahan! Nosso criminoso pode ser muito bom em crimes, mas é péssimo em separar sílabas, porque SI-AS na verdade são duas sílabas. Mas vá lá... (de outro modo minhas próprias investigações não dariam certo!). Acontece que, assim como antes tínhamos 64 combinações de cores e tons, temos agora 64 combinações de sílabas. Resta-nos então, minha cara Madame, procurar dentre elas aquelas que façam sentido".

ARCITA, ARCINHA, ARCINA, ARCISTA, ARTENA, ARTENHA, ARTENSIAS, ARDINA, ARDITA, ARTISTA, aí está! *artista* faz sentido; PISCINHA, PISCITA, PISCINA, aí está, *piscina* faz sentido; HORCINA, HORTENTA, HORTENHA, HORTENA, HORTENSIAS, aí está, *hortênsias* faz sentido. TARCITA, TARCINHA, TARSIAS, TARTENA, TARTENTA, TARDITA, TARDINHA, *tardinha* faz sentido. "Pois aí estão, minha cara Madame, as respostas para quatro de suas perguntas": ARTISTA, PISCINA, HORTÊNSIAS, TARDINHA. Quando aconteceu o crime? Quem é o criminoso? Como ele cometeu o crime? Onde escondeu o corpo? e, afinal, Quem é a vítima? Respostas: "O ARTISTA cometeu o crime, afogando a vítima na PISCINA e escondeu o corpo no jardim das HORTÊNSIAS à TARDINHA" [*risos*].

Madame não riu, mas ficou impressionadíssima: "Senhor Investigador, permita-me cumprimentá-lo por seu brilhante raciocínio. Mas falta-nos a resposta para a última pergunta: Afinal, quem é a vítima?" O Investigador pareceu preocupar-se com a hora, olhou para o relógio, eram 17h30, portanto à tardinha, voltou-se para Madame e disse: "Minha cara Madame, sinto muito, mas neste exato momento entro em férias. A última resposta a senhora terá de descobrir sozinha. Mas não fique preocupada, estou certo de que muito em breve a terá encontrado. Passe bem." E retirou-se.

Cruzou a porta, atravessou o jardim, admirou as hortênsias, dirigiu-se para o portão, esbarrou em alguém que estava entrando. Era o Artista, trazendo consigo o que parecia ser um quadro. Ao inclinar-se para cumprimentá-lo, o Investigador pôde ver que era mesmo um quadro, e ainda pôde ler o título em uma de suas margens: *As férias do investigador, viagem ao território dos enigmas*. Bem, Madame até hoje ainda procura a resposta para sua última pergunta. Não sei se vocês têm alguma ideia sobre quem pode ter sido a vítima. Pode ser o próprio trabalho, vítima do trabalho do trabalho...

O Investigador acabou se tornando uma espécie de outra identidade minha, e é comum pessoas menos atentas me chamarem de "detetive", até de "inspetor",

o que é uma apropriação indébita do trabalho e de suas/minhas identidades. A partir desse trabalho, talvez eu tenha mesmo iniciado um outro tipo de carreira. O que comentei aqui hoje é uma fração de minha produção, desenhos, em sua maioria. Em inícios dos anos 1970, eu não pensava tanto em Marcel Duchamp,[21] não pensava tanto em Barnett Newman, não pensava tanto nesse tipo de artista; eu pensava mais em Robert Crumb,[22] em Gilbert Shelton,[23] em Victor Moscoso,[24] na produção *underground* de quadrinhos americanos, tanto que concorri, em 1974, a um lugar no mestrado de Graphic Design do Royal College of Art. Aprovaram meus desenhos, mas não passei na entrevista, talvez porque tenham percebido que eu pensava muito em Marcel Duchamp, em Barnett Newman...

Vou então comentar alguns trabalhos que são marcados por outro tipo de atitude. Ocorre aqui um outro v0, um novo ponto de partida. Queria falar um pouco do meu trabalho com pintura. Há pouquíssimas imagens que mantive sem destruir, embora destruir não seja exatamente a palavra. Talvez "desconstruir", "reprocessar" sejam termos melhores. Em 1985, fiz uma exposição chamada "Somas e desarranjos", que tinha uma espécie de *slogan*: "ver as coisas pela metade para conhecê-las em dobro". É o que se passa com os dois trabalhos intitulados *Menos* e *Mais*. Se eu me dedicava com muito afinco a produzir imagens belas, às quais eu me referia como "o frescor das maravilhas", no verso dessas pinturas eu traçava alguma trama perversa. Nesse caso, a trama de horizontais já estava destinada a "comprometer" a integridade da bela pintura. Preparava minhas telas com fitas, que, uma vez conquistado o tal "frescor das maravilhas", eu deslocava segundo determinados procedimentos desconstrutivos. Em *Menos*, as fitas são deslocadas para uma segunda tela, submetendo a imagem à convivência, obviamente forçada, com um sinal de menos. Isso exemplifica o *slogan* "ver as coisas pela metade para conhecê-las em dobro". *Mais* implica um procedimento semelhante.

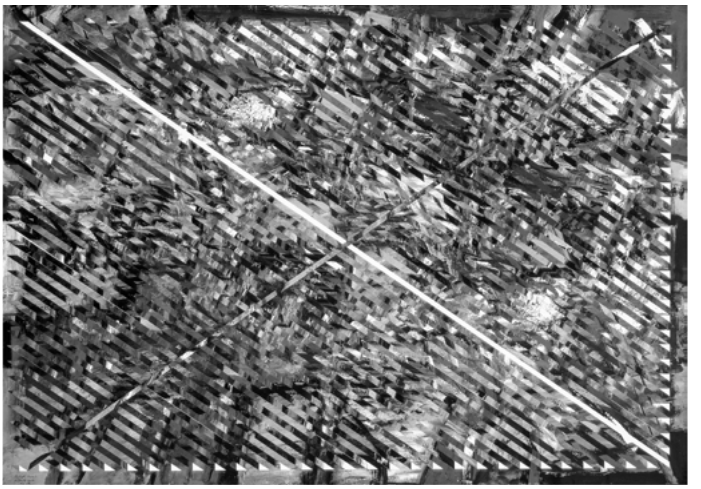
---

21 Sobre Marcel Duchamp ver nota 75, p. 267.

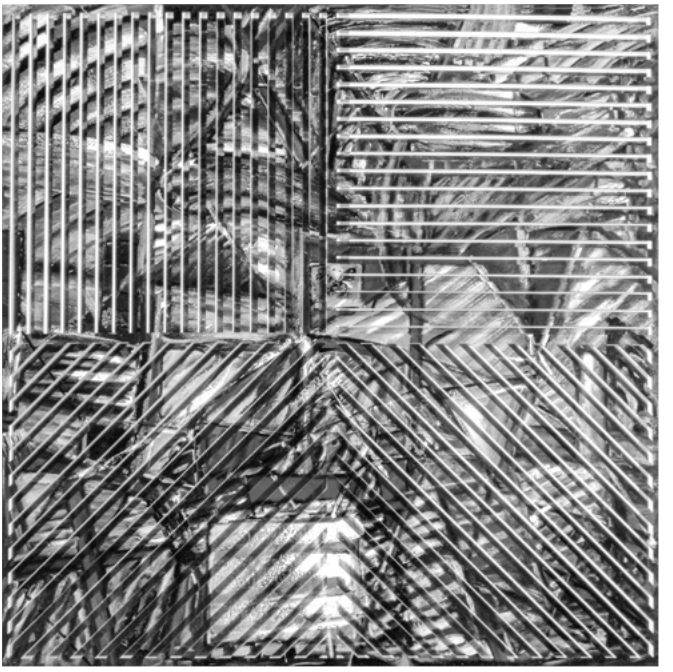
22 Robert Crumb, artista gráfico, músico e escritor norte-americano, nascido em 1943, um quadrinista cujo trabalho se caracteriza por um traço sujo, satírico, e por histórias cheias de sexo, drogas e *blues*. Foi o criador da revista em quadrinhos *Zap Comix* e de personagens como o velho guru *Mr. Natural*, um *Fritz the cat* bêbado e mulherengo, como *Angelfood McSpade*, mulher negra, independente, ou o reacionário *Witheman*, além de uma série de outros.

23 Gilbert Shelton, cartunista *underground* norte-americano, criador, nos anos 1960, dos *Fabulous Furry Freak Brothers*, um trio de maconheiros meio bufos – Fat Freddy, Phieneas e Freewheelin' Franklin.

24 Victor Moscoso, artista gráfico hispano-americano, criador de personagens como o Mr. Peanut, de *posters* para bandas de rock como Grateful Dead e The Doors, de capas de disco, desenhos psicodélicos e quadrinhos alternativos durante os anos 1960 e 1970.



Milton Machado. *Screw*, 1985. Acrílica sobre papel, 70 x 100 cm. Coleção Valéria Costa Pinto. Foto: Pedro Oswaldo Cruz/acervo do artista



Milton Machado. *Sol LeWitt um passo atrás*, 1985. Acrílica e colagens sobre papel, 50 x 50 cm. Coleção Fabio Settimi. Foto: Pedro Oswaldo Cruz/acervo do artista

Screw é outro desses trabalhos. Nesse caso a imagem é submetida a uma espécie de multiplicação, de exponenciação, além de o título expressar um comando que, evitando excessos de vulgaridade, vou traduzir como "dane-se". Dane-se a visão unificadora de quem vê, dane-se a unidade pictórica. Há, enfim, essa recusa radical e perversa em manter a imagem como ela gostaria de ser, como resultado de uma pintura aplicada, dedicada, bem-intencionada. Há aí, nessas operações de transferência, certa atitude de adiamento, um permanente adiamento da imagem boa e bela, uma promessa de frescor, mantida como promessa.

Sol LeWitt um passo atrás, mais um desses trabalhos, recorre a uma estrutura de horizontais, verticais e diagonais – somas e desarranjos? – que é a cara de LeWitt.

É curiosa essa coisa de cortar para montar de novo, que acontece em muitos de meus trabalhos – no avião que vira pipa, no trem que vira estação, no imóvel que vira automóvel... Outro dia alguém até me perguntou se eu já desmontei relógio para ver como funciona, e eu respondi: claro, tudo o que faço é desmontar relógios.

A propósito, lembro o trabalho *21 formas de amnésia* (*um pequeno museu imaginário)*,[25] que tem um subtítulo que eu tomei de André Malraux.[26] Eu havia feito um desenho muito ruim, prejudicado também pela incompatibilidade do pastel seco com o cartão Schoeller, que é muito duro e liso, inapropriado como suporte para materiais porosos. O desenho media 35 x 50 cm, e eu o cortei em 1.750 fragmentos de 1 cm^2. Passei a observar esses fragmentos, percebendo que aquelas imagens diminutas, resultantes de um corte arbitrário, eram muito interessantes, tanto que comecei a dá-los de presente para amigos. No final, restaram-me 1.707 fragmentos, e, com eles, fiz uma série de 21 colagens, algumas com apenas um fragmento, outras com cem, outras com mais de trezentos, montadas como quebra-cabeças cujas imagens-modelo são buscadas na própria história da arte. Cada uma dessas 21 colagens foi acondicionada em uma caixa de acrílico, a ser disposta sobre pedestais museológicos.

Das colagens, vou comentar apenas duas ou três. Em *Sinal de relativamente igual*, as imagens contidas nos fragmentos que formam as duas linhas do sinal de igual não são exatamente iguais, mas são muito semelhantes. São relativamente iguais. Foram tiradas sei lá de onde, não eram contíguas, cada uma veio de regiões diferentes do desenho original. Também por esse motivo, a paleta muda a cada colagem. Com aqueles 1.707 fragmentos, eu me dediquei a esse

25 Referência a "O museu imaginário", ensaio de André Malraux, publicado originalmente em 1947, depois editado como a primeira parte do livro *Vozes do silêncio*, em 1951. A terceira edição seria lançada em 1965.

26 André Malraux (1901–1976), intelectual francês, autor de *A condição humana* (1933), *A esperança* (1937), *As vozes do silêncio* (1951), entre outros livros.

esporte fantástico de buscar novas e inúmeras vocações para uma mesma imagem, perdida para sempre, valendo-me de minha "munição amnésia".[27] Tenho aí, em meu pequeno museu imaginário, *cézannes, rembrandts*, nus *descendo escadas*, *Bolinha e Luluzinha*, um Renoir[28] em que a mocinha com guarda-chuva caminha por uma relva, tudo perfeitamente – ou relativamente – identificável, em fragmentos de 1 cm².

O trabalho era exposto como uma espécie de ruína planejada e ordenada. Nada sobre os pedestais senão essas fragrâncias de imagens, esses vultos, esses fantasmas. As pessoas eram instruídas a levarem lentes de casa (em Londres foram fornecidas pela produção). Quem viu o vídeo *As férias do investigador*,[29] dirigido por Arthur Omar[30] em 1994 para a série do RioArte, terá reconhecido esse espaço. E dei uma tremenda sorte, porque, quando estávamos filmando, as cerâmicas do piso da centenária sala do Museu de Belas-Artes estavam soltando, ensejando uma apropriação muito oportuna. No vídeo, eu arranco ruidosamente as cerâmicas (eram quadradas!) e as empilho, repetindo um procedimento muito semelhante – relativamente igual – aos cortes que fiz no desenho original e que me levaram ao trabalho.

Mundo novo (assim mesmo, com M sublinhado) é uma série de pinturas de 1990 em que me utilizei de pó de tijolos quebrados e peneirados como pigmento. Tem esse título porque fiz as pinturas no ateliê de um amigo que mora na Rua Mundo Novo. Claro que não é só por isso. Há algo de heideggeriano nesse trabalho, em que todos os títulos são mundo ou Mundo, terra ou Terra, sempre com as iniciais sublinhadas, que podem fazer referências ao texto *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger.[31] O que vemos aí não é um tijolo, e pode

---

27 Explicação de Milton Machado: "Ammunition Amnesia" foi o título do texto de minha autoria publicado no catálogo da coletiva "Other modernities", realizada no London Institute, em 2000, onde esse trabalho foi exposto.

28 Pierre-Auguste Renoir (1841–1919), pintor francês do impressionismo.

29 *As férias do investigador*, de 1994, o vídeo de menos de meia-hora de Arthur Omar sobre o trabalho de Milton Machado, não é um documentário tradicional ou um retrato de artista, mas uma multiplicidade descontínua de imagens em movimento, uma enxurrada sonora, sem palavras, sem explicações, na qual se veem sucessivamente nuvens, lâminas, arquivos, um avião, uma fábrica e recortes diversos de trabalhos do artista.

30 Arthur Omar de Noronha Squeff, fotógrafo, artista multimídia, criador de vídeos, videoinstalações – como *Tristão e Isolda* (1983), *Silêncios do Brasil* (1992), *Inferno* (1994); séries fotográficas – como *Antropologia da face gloriosa* (1973–1998), *Demônios, espelhos e máscaras celestiais* (1998), *Esplendor dos contrários* (2001), *A pele mecânica* (2003). Entre seus filmes e vídeos, estão: *Triste trópico* (1973), *O nervo de prata* (1987), sobre a obra do artista plástico Tunga, *O inspetor* (1988) e *A coroação de uma rainha* (1993), produzido para o Channel 4, de Londres.

31 Martin Heidegger (1889–1976), filósofo alemão, um dos pensadores mais importantes do século XX.

parecer que estou falando como Denis Diderot[32] (*Ceci n'est pas un conte*) ou como René Magritte[33] (*Ceci n'est pas une pipe*), ou como Michel Foucault,[34] que escreveu *Ceci n'est pas une pipe,* um ensaio sobre Magritte, mas o fato é que isso *foi* um tijolo, que quebrei, moí e peneirei, para então utilizar-me do pó para criar o objeto, semelhante ao original, que moldei e que chamei de *Mundo*. O fio de prumo junto do objeto indica uma ocupação, uma apropriação e nomeação de lugar: uma *terra* que vira *Terra*, um *mundo* que vira *Mundo*.

Uma pintura da série tem um título que repete o título geral – *Mundo Novo*. Eu encontrei um fragmento de ferro, provavelmente caído de algum caminhão, na porta do ateliê. Esse objeto acaba fornecendo uma espécie de índice para a exposição. Produzi uma escultura de ferro, que aparece disposta no chão embaixo da tela, e, por ser ferro, ela começa imediatamente a se deteriorar, a oxidar. Daí a ideia de um "mundo novo", que tem a ver com a operação de retirar alguma coisa da esfera do consumo para colocá-la de volta na produção: terra que vira Terra, mundo que vira Mundo.

Depois fiz "Objetos de escultura", nome de outra exposição. O primeiro trabalho é *Heavy metal: desconcerto para 6 mapotecas de aço e 5 objetos metálicos*, outra colaboração com Duda, de 1986. Feito para uma exposição no Parque Lage, "Território ocupado", cuja proposta – ideia do curador Marcus Lontra – era ocupar o espaço da Escola de Artes Visuais. Mais uma vez, marcação de território. Eu era professor da escola, dava aulas sempre numa mesma sala, onde havia algumas mapotecas de aço para guardar materiais, com as gavetas

---

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.

32 Denis Diderot (1713–1784), escritor, enciclopedista e filósofo francês do século XVIII, cujos ensaios e comentários sobre artes plásticas configurariam uma nova forma de escrita crítica e fundariam, na moderna crítica de arte, a tradição dos escritores-críticos, na qual se incluiriam Stendhal, Musset, Baudelaire, Zola, Laforgue, Proust, P. Valéry, Apollinaire, Artaud, Breton, Malraux, Genet, Beckett, entre outros escritores.

33 René François Ghislain Magritte (1898–1967), pintor e artista gráfico belga, ligado ao movimento surrealista, cujo trabalho de construção imagética foi pautado por um conjunto peculiar de estratégias de desfamiliarização e de "desafio ao mundo real", incluindo deslocamentos, sobreposições, desmentidos entre palavra e coisa (como na série *La clef des songes*, de 1935), mutações (como o vestido que ganha seios em *Hommage to Mack Sennett*, ou como a pele de um corpo feminino convertendo-se em madeira em *Descoberta*), visões oníricas (como em "*Le sens de la nuit*"), cenas inquietantes (como a da pintura *L'assassin menacé*, de 1927), formas diversas de traição representacional (de que é emblemática a série *A traição das imagens*, obras nas quais a figura absolutamente reconhecível de um cachimbo se faz acompanhar da inscrição *Isto não é um cachimbo*).

34 Sobre Michel Foucault ver nota 6, p. 340.

semiabertas e desorganizadas. Daí surgiu a ideia da escultura, desse empilhamento de seis mapotecas de aço, cada uma com cinco gavetas, uma espécie de escada da qual resulta uma configuração de escala musical. Dediquei o trabalho a Luigi Russolo,[35] compositor futurista italiano que inventava máquinas de produzir barulho, como o *Rumorarmonio*. Máquinas de produzir música, enfim.

Chamei o Duda, desenhei a partitura que ele interpretou – e, na exposição, ela foi desenhada a giz sobre o quadro-negro. Os "*ssssbam*" na partitura indicam o som das gavetas correndo e batendo contra a estrutura do móvel, percorrendo distâncias diferentes porque as gavetas estão mais ou menos abertas, configurando a escada. Além de gravar o som das gavetas batendo, Duda selecionou cinco objetos, todos metálicos: um trilho de cortina, uma esfera, uma haste, uma lâmina de serra circular, uma escova. Na música, a esfera corre sobre o trilho (*rrrrrrrrr*), o trilho aciona essa pequena haste que faz vibrar (*diguidiguidigui*), que bate na lâmina (*tooiiinnn*), que é esfregada pela escova (*shiiiiiiii*), que recebe a bolinha (*ploc*), que corre no trilho, e assim por diante... Um *loop*, uma coisa que não para nunca, senão quando interrompida, quando se dá justamente o "desconcerto".

Duda e eu percebemos que, além de estarmos lidando com alturas diferentes, tínhamos esses cinco objetos, cada um correspondendo a uma das cinco gavetas. Em determinado momento na execução da peça musical há uma descontinuidade, uma interrupção. Esse é um dos desconcertos; outro, de outra ordem, é que isso acaba sendo uma "desescultura", porque, uma vez terminada a exposição, as mapotecas deixam de ser escultura, silenciam e voltam a ser mapotecas.

Esse trabalho gerou um segundo, ou uma nova versão, que é *Hi-Fi: alta fidelidade*, também com participação do Duda. Era um dos dois trabalhos que mostrei na 19ª Bienal de São Paulo, em 1987. Os conceitos são um pouco diferentes.

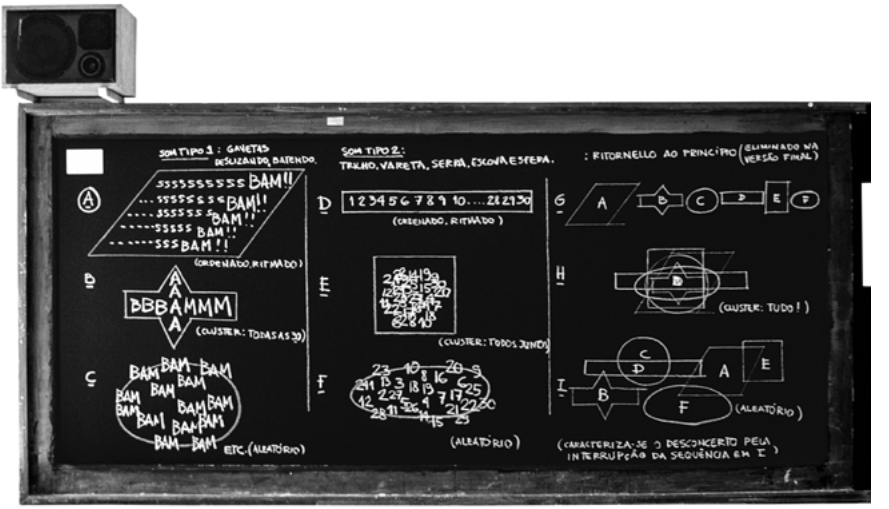
Hi-Fi tem esse nome porque as mapotecas eram da marca Fiel. E, já indicando fidelidade, a partitura desenhada a giz na parede é a planta do objeto, da escultura. Nesse caso, a única solicitação que fiz ao Duda foi que ele fosse a São Paulo gravar o som da fabricação das mapotecas, sons que ele depois processou em suas máquinas de produzir música. Se *Heavy metal* era barra pesada, muito *heavy* e muito *metal* mesmo – batidas, rodas, choques, esfregamentos –, aqui a música é *cool*, de uma suavidade impressionante, de fato muito, muito, bonita, pena que a gente não tem aqui para mostrar.

---

35 Luigi Russolo (1885–1947), compositor e pintor italiano, participante da primeira exposição futurista, autor de *A arte do ruído*, estudioso de formas novas de notação musical e inventor de um instrumento experimental – o *rumorarmonio (intonarummori)*, que produzia sons ou ruídos modificados.



Milton Machado. *Heavy Metal: (des)concerto para 6 mapotecas de aço e 5 objetos metálicos*, 1986. Mapotecas de aço, estrutura tubular, objetos, mesa, partitura a giz sobre quadro-negro, som. Música de Rodolfo Caesar. Foto: Milton Machado



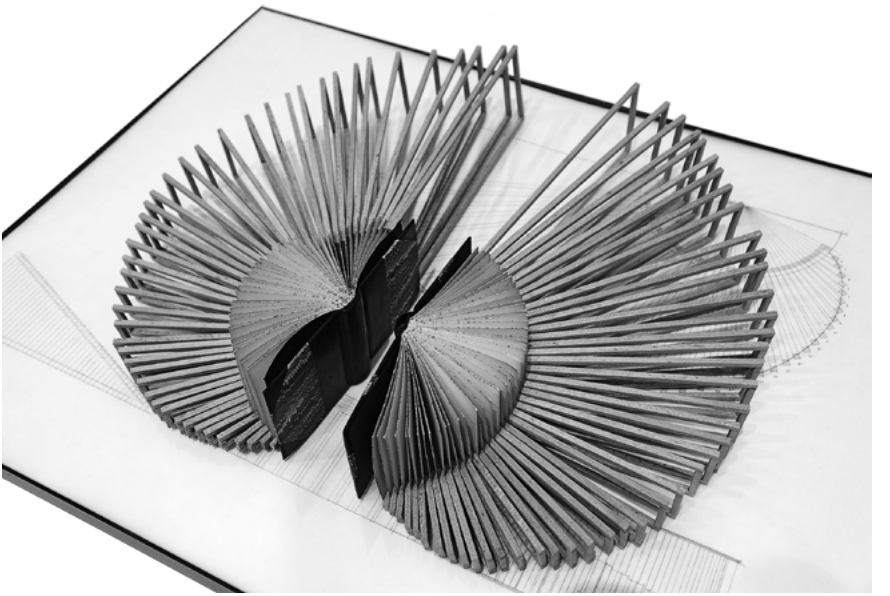
Milton Machado. *Heavy Metal: (des)concerto para 6 mapotecas de aço e 5 objetos metálicos*, 1986. Mapotecas de aço, estrutura tubular, objetos, mesa, partitura a giz sobre quadro-negro, som. Música de Rodolfo Caesar. Foto: Milton Machado



Milton Machado. *Semáforo*, 1986. Vidro, pintura esmalte, lanterna. 10 x10 x 70 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ. Coleção Fabio Faisal, São Paulo. Foto: Wilton Montenegro/acervo do artista

Outro trabalho que fiz para a 19ª Bienal foi o *Semáforo*, palavra que, para os paulistas, era o farol. Há uma primeira versão caseira do *Semáforo*, feita com uma lanterna que produz um feixe luminoso que atravessa a massa de vidros e projeta um foco esverdeado sobre a parede em frente.

Para a Bienal, tentei reproduzir o objeto em escala maior, mas não consegui encontrar uma lâmpada capaz de atravessar uma pilha com 25 placas de vidro plano de 10 mm, superpostas. De modo que acabei colocando duas fontes luminosas nas extremidades, voltadas para o interior da escultura. Um detalhe: chama-se *Semáforo* porque é um trabalho que vem das experimentações com pintura, com as transparências, as opacidades, as velaturas.



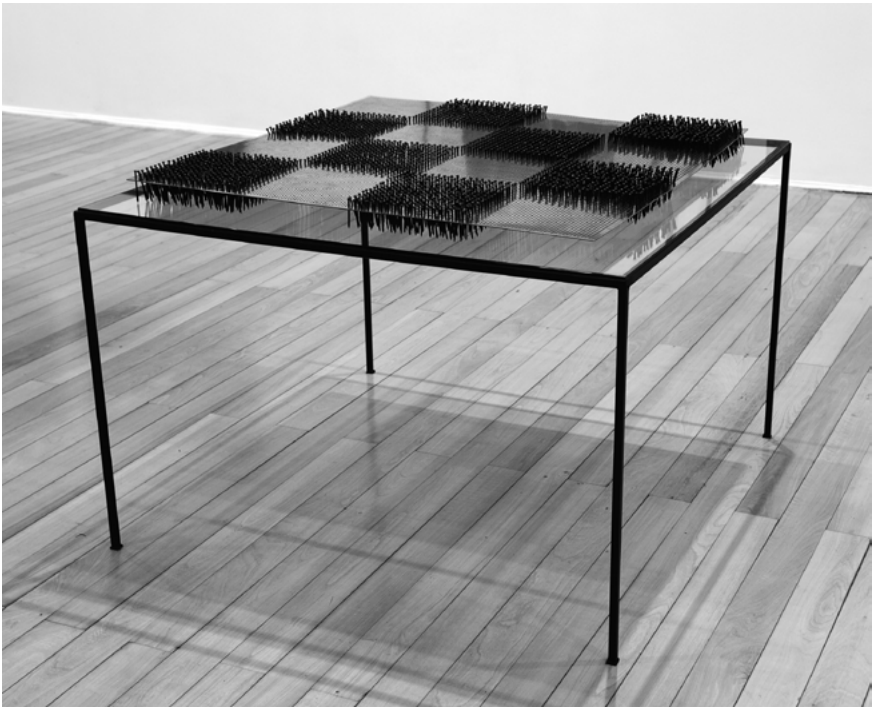
Milton Machado. *Dois burros girando em torno de dois postes aos quais estão amarrados perseguindo um pássaro que voa das mãos de Denis Diderot (Ceci n'est pas un conte)*, 1989. Livros artesanais, madeira de balsa, desenho, vidro, 50 x 70 x 20 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ. Foto: Wilton Montenegro/acervo do artista

Queria falar um pouco também de trabalhos que chamo de vira-latas, que se intrometem em meio a produções mais sistemáticas. São meio *hors d'oeuvre*, se quiserem, mas, tanto quanto os outros, constituem a obra.

Um deles é *Dois burros girando em torno de dois postes aos quais estão amarrados perseguindo um pássaro que voa das mãos de Denis Diderot*, com o subtítulo *Ceci n'est pas un conte* (que é um conto de Diderot). Se você amarrar um burro a um poste com uma corda, ele vai descrever uma curva conhecida como

involuta do círculo, caso particular das espirais, cujas propriedades matemáticas foram estudadas por Denis Diderot. As estruturas de madeira de balsa, escalonadas e distribuídas, descrevem justamente o final de uma involuta do círculo. São dois burros girando em torno de dois postes, na verdade em torno de um mesmo poste: um sou eu, o outro é você, amarrados, solidários na perseguição sabe-se lá de quê. São dois pequeninos livrinhos artesanais, de 7 cm de altura, com essas estruturas saindo das entre-páginas, tudo sobre a épura de uma involuta do círculo, estudada por Diderot.

Comento brevemente mais dois vira-latas. *Ladrão* é um deles. É fruto dos chutes dados por passageiros viajando no estribo dos bondes de Santa Teresa visando o espelho retrovisor do meu carro, e também de roubos, de arrombamentos. Daí tem chaves, fechaduras, pedaços de espelho, peças de reposição e embalagens.

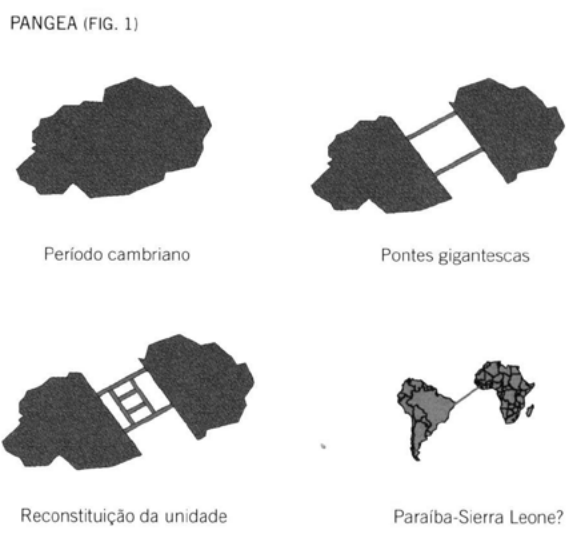


Milton Machado. *Diáfora*, 1993. Chapa de cobre perfurada, pregos de aço, mesa de ferro e vidro, 90 x 100 x 100 cm. Coleção do artista. Foto: Wilton Montenegro/acervo do artista

O último vira-latas de que vou falar aqui é *Diáfora* – uma série de três esculturas. A primeira versão foi *Diaforinha*, como eu o chamo carinhosamente. Encontrei pregos de cobre e um pedaço perfurado de ferro no ateliê em que trabalhava, apropriei-me deles e fiz esse brinquedinho, que faz um barulhinho gostoso, daí

virou uma espécie de mascote. Fazia, porque o objeto se perdeu em algum lugar do mundo das exposições. Há aí uma situação física, estrutural, muito curiosa, porque você pode regular a altura da placa como quiser, que pode ficar mais baixo, mais alto em relação aos pregos e que é estruturalmente muito resistente.

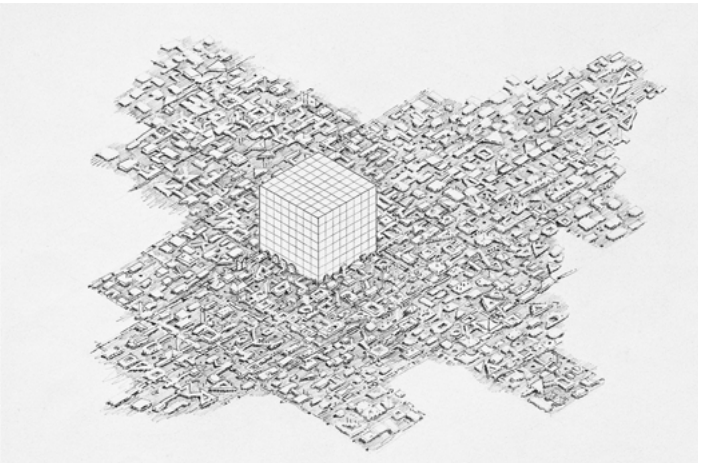
Fiz outras duas versões. Diáfora é quando um vocábulo aparece mais de uma vez em uma mesma sentença, mas com significados diferentes. Na Itália, onde estava trabalhando, eu gostava de exemplificar com a frase: *"Il sogno della mia vita è perdere la vita"*, o sonho da minha vida é perder a vida, ou perder a cintura. Isso é uma diáfora. Na versão romana há duas chapas de aço perfuradas, uma pendurada do teto, outra apoiada no chão. Há os quadrados determinados pelos pregos, que são semelhantes aos quadrados do piso da galeria. Há quadrados vazios, quadrados cheios de pregos, orifícios preenchidos e não preenchidos. Existem, portanto, vários vocábulos repetidos em situações diferentes, produzindo significados diversos. E há ainda uma versão de mesa desse trabalho, que expus em São Paulo. A mesa é de ferro e vidro, e a placa perfurada é de cobre, e estão lá os pregos.



Milton Machado. *Pangea. História do Futuro*, 1978 – em progresso. Desenhos, esculturas, fotografias, textos. Coleção do artista. Foto: acervo do artista

Finalmente, e para terminar, vou falar do trabalho *História do futuro*. Só posso falar dele de forma abreviada e pouco generosa, por ser extremamente complexo e porque é um trabalho que venho fazendo há muitos anos, desde 1978, desde quando cursava minhas pós-graduações em urbanismo e em planejamento urbano. Minha tese de mestrado se chamou *História do futuro*.

A origem do trabalho é de certa forma geológica. Eu havia lido um livro interessantíssimo escrito pelo paleontólogo Alfredo Brandão.[36] Nele, o autor especula sobre a existência da Pangeia, o continente único que, na era cambriana, foi fragmentado por efeito de cataclismos naturais, como terremotos, maremotos, etc. E eu, assumindo mais uma vez o papel do "arquiteto sem medidas", comecei a pensar em um projeto de reconstituição daquela unidade perdida. Se os continentes foram separados, devo reuni-los por meio de pontes gigantescas, que artificial e progressivamente levariam à reconstituição da unidade. Fiz um desenho com os continentes América do Sul e África separados, sendo unidos por pontes, por exemplo, entre Paraíba e Serra Leoa. Isso é tudo muito complicado... Depois fui percebendo melhor o que poderia estar fazendo, e até hoje continuo tentando perceber, já que não paro de fazer esse trabalho, permanentemente em progresso.



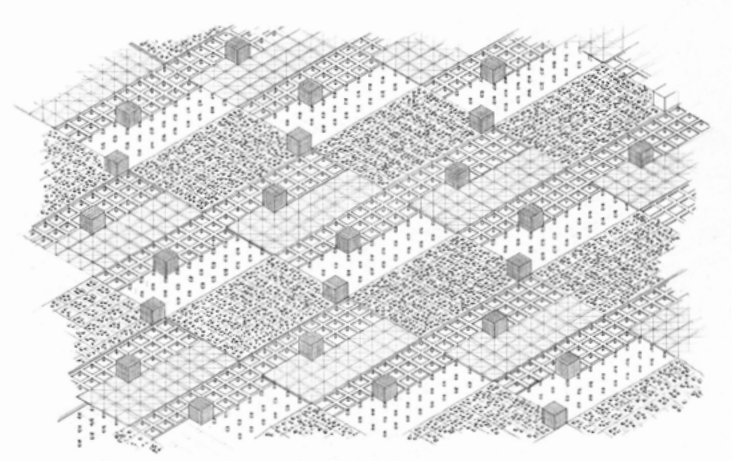
Milton Machado. *Mundo Mais-que-Perfeito, Cidade Mais-que-Perfeita + Módulo de Destruição (MD). Situação Limite: MD Imóvel na Posição Alfa. História do Futuro*, 1978 – em progresso. Desenhos, esculturas, fotografias, textos. Coleção do artista. Foto: acervo do artista

Concebi então um universo trinivelado, composto por três mundos: Mundo Imperfeito, composto por continentes, mares e pela Ponte Simbólica; Mundo Perfeito, composto por pilares, vigas e lajes; Mundo Mais-Que-Perfeito, composto por Cidades Mais-Que-Perfeitas e Módulos de Destruição. Vou apresentar o trabalho muito brevemente, deixando vocês um pouco na expectativa, porque o trabalho, afinal, vive e sobrevive de expectativas. Há um cubo enorme – e reparem como tem a ver com o trabalho *Poder*, que mostrei antes – que é o Módulo de Destruição. A cidade, à qual esse módulo pertence (ou vice-versa) é uma Cidade Mais-Que-Perfeita.

---

36 BRANDÃO, Alfredo. *A escrita pré-histórica do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

Quando fiz o primeiro desenho, não tinha a menor ideia daquilo que viria depois, nem daquilo que eu estava fazendo. A primeira série mostrava um Ciclo de Destruição de uma Cidade Mais-Que-Perfeita, em que o módulo abandona a Posição Alfa e se dirige para a Posição Omega. Tanto não sabia o que estava fazendo que o desenho – não que esteja errado – está imperfeito, antes de mais nada por ser um produto, afinal, do Mundo Imperfeito. O módulo deveria, na verdade, estar se movendo na direção oposta. Nesse primeiro movimento, o Módulo de Destruição está destruindo a Cidade Mais-Que-Perfeita. Depois, nos movimentos subsequentes, ele destruirá o Plano Ideal, as Pontes Efêmeras, os Pilares do Novo Mundo.



Milton Machado. *Mundo Mais-que-Perfeito, Cidades-mais-que-Perfeitas, 3º Movimento, Situação Dinâmica, Ciclos de Destruição (Módulos de Destruição em Movimento), Ciclos de Construção (Módulos de Destruição em Movimento), Ciclos de Vida (Módulos de Destruição na Posição Alfa). História do Futuro*, 1978 – em progresso. Desenhos, esculturas, fotografias, textos. Coleção do artista. Foto: acervo do artista

Na segunda série, há o Sistema de Tríades, em que temos sempre três cidades, uma vivendo seu Ciclo de Construção, outra seu ciclo de Destruição, a terceira vivendo seu Ciclo de Vida. Esse mecanismo que estou mostrando é permanente. Como sou o relojoeiro, sou eu quem determina que isso não deverá parar nunca. O primeiro e o último desenhos da série são representações muito semelhantes, aparentemente nada mudou. Mas o fato é que a coisa anda, o mundo caminha, o universo em questão está em constante movimento – *eppur si muove*.[37]

37 *Eppur si muove* [Mas ela se move]: frase atribuída a Galileu Galilei (1564 – 1642), que a teria murmurado depois de rejeitar publicamente, sob a imposição de um tribunal da Inquisição, a sua hipótese de que a Terra girava em torno do Sol.

Bem, vocês poderiam me perguntar então: mas por que e para que tudo isso? O que exatamente faz esse mecanismo funcionar? Primeiro, esse universo fictício é habitado. Por personagens conceituais, é claro. São três personagens: o Morto Vulgar, que é desprovido de representação, o Sedentário, representado por uma figura antropomórfica, e o Nômade, representado por uma esfera diminuta. Não são pessoas.



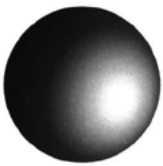
Milton Machado. *Morto Vulgar: representado por vazios, lacunas, vãos, páginas em branco. História do Futuro*, 1978 – em progresso. Desenhos, esculturas, fotografias, textos. Coleção do artista. Foto: acervo do artista

Se, em algum momento, vierem a ser identificados como pessoas terá sido por conta de analogias a que o trabalho precisa recorrer para adquirir algum coeficiente de realidade, para além das margens dos desenhos.

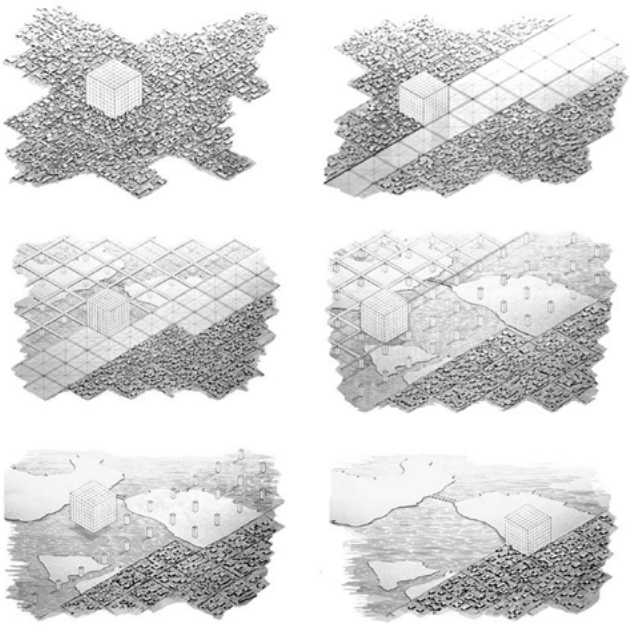


Milton Machado. *Sedentário: figura antropomórfica. História do Futuro*, 1978 – em progresso. Desenhos, esculturas, fotografias, textos. Coleção do artista

Uma analogia possível seria entre o personagem conceitual Nômade e o Artista. Não o artista que pinta quadros, o artista profissional que expõe em galerias, mas o Artista como "figura emblemática do homem criador". Um pouco como o artista desejado por Joseph Beuys. É importante frisar que o Nômade é uma pequena esfera e o Módulo de Destruição é um imenso cubo.



Milton Machado. *Nômade: pequena esfera. História do Futuro*, 1978 – em progresso. Desenhos, esculturas, fotografias, textos. Coleção do artista. Foto: acervo do artista



Milton Machado. *Cidades Mais-que-Perfeitas, Ciclo de Destruição, em Quatro Movimentos. História do Futuro*, 1978 – em progresso. Desenhos, esculturas, fotografias, textos. Coleção do artista. Foto: acervo do artista

O que acontece com os três personagens – o Morto Vulgar, o Sedentário, o Nômade – diante da passagem inexorável do Módulo de Destruição durante o Ciclo de Destruição da Cidade Mais-Que-Perfeita em que habitam? O Morto Vulgar é um personagem passivo, do qual poderíamos dizer que adere, se apega à cidade, daí, atropelado pelo Módulo, morre com ela. O Sedentário procura as Cavernas, que são elementos de ligação entre os três mundos superpostos. O Sedentário escapa penetrando nas Cavernas, dirigindo-se e transferindo-se para o Mundo Imperfeito. Finalmente, o Nômade, que é uma esfera muito esperta, descobre que é possível transferir-se da cidade que está vivendo seu Ciclo de Vida para uma cidade próxima, contígua, vivendo seu Ciclo de Construção e que está prestes a viver o seu Ciclo de Vida.

Portanto, se o Nômade se transferir sempre de uma cidade para outra, ele terá adquirido algo que Platão chama de uma "forma móvel de eternidade". O Nômade, como disse, é esperto. É esperto porque rola, por ser esférico, por ser pequeno, mas principalmente por afirmar sua diferença em relação ao Módulo de Destruição. É justamente por causa dessa diferença que se produz todo o movimento no universo de *História do futuro*.

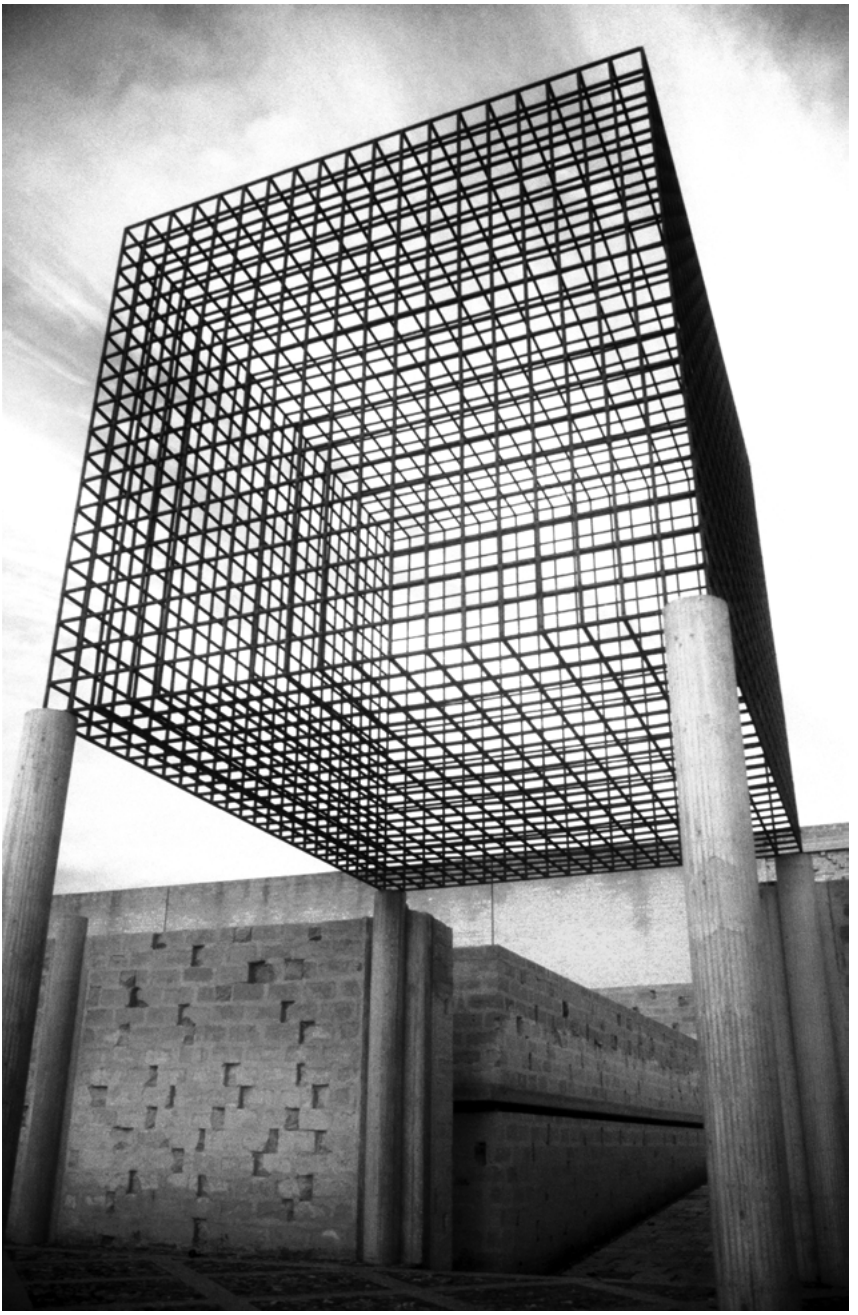
Só que existe apenas uma passagem possível de uma cidade para uma próxima: a Posição Alfa, onde o Módulo está como que imóvel, antes de iniciar o próximo movimento. De modo que o Nômade precisa negociar essa posição com o Módulo. Precisa confrontar o Módulo, fazer amor com o Módulo, fazer guerra ao Módulo, etc.

Se o Módulo é causa dos movimentos de *História do futuro*, ele é uma causa secundária, já que é acionado pelo Nômade. O Nômade é, portanto, a causa ativa, deflagrador de todo movimento, de toda ação. Nos textos teóricos, que podem ir da Vedanta[38] a Karl Marx, ocupo-me de descrever esse encontro, ou confronto produtivo entre esses dois sistemas de pensamento, suas trocas, suas negociações, seus intercursos.

Em 1990, eu estava na Europa por conta de uma exposição em Roma. Fui convidado, então, para fazer uma exposição na Sicília, no Museo Civico de Gibellina, uma cidade de cinco mil habitantes que foi destruída por um terremoto em 1968. Portanto, a cidade é marcada por algo que está na origem do trabalho *História do futuro*: cidades destruídas por terremotos, territórios cindidos... Ao lado da cidade destruída, foi construída uma nova Gibellina, moderna, com traçado modernista e com ares de Brasília, isso em plena Sicília.

---

38 A vedanta é uma filosofia milenar hindu para o autoconhecimento, para a iluminação espiritual e a paz. É uma das seis escolas ortodoxas que compõem o pensamento hindu antigo.



Milton Machado. *Módulo de Destruição na Posição Alfa. História do Futuro*, 1990–91 (destruída em 2013). Ferro, 380 x 380 x 450 cm. *Interventi*, individual. Case di Lorenzo. Coleção Museo Civico Gibellina, Itália. Foto: Milton Machado

Fomos ver o museu onde deveria acontecer a exposição, mas nos levaram também a um outro espaço, um belo edifício, e o escultor Ivens Machado,[39] que também participaria da exposição, sugeriu que deveríamos fazê-la ali. O prédio ainda estava em construção, eu até hesitei, mas logo decidimos que teria que ser ali. Para meu trabalho, era o espaço perfeito. Era um retângulo vazio, de formato semelhante às minhas Cidades Mais-Que-Perfeitas.

Ao longo do edifício, havia pilares, esperando a construção de uma pérgola. Pois para mim eram Pilares do Novo Mundo à espera do Módulo de Destruição! Falei que o trabalho vive de analogias. Pois lá estava eu em uma cidade destruída por um terremoto, onde encontrei pilares esperando por meu módulo. E ele era enorme: um quase cubo com 380 x 460 m.



Milton Machado. *Nômade. História do Futuro*, 1990–91. Mármore port'oro, ferro, madeira, 120 x 25 x 25 cm, ø 17 cm. *Interventi*, individual, Case di Lorenzo. Coleção Museo Civico Gibellina, Itália. Foto: Milton Machado

39 Ivens Olinto Machado (1942–2015), escultor, gravador e pintor brasileiro, cujo trabalho passa de um momento inicial, voltado para interferências em papel, folhas e cadernos pautados ou quadriculados, nos quais as linhas são interrompidas ou mudam de direção, para uma preocupação continuada com o volume e a massa, e para uma obra escultórica marcada pela brutalidade dos materiais, pela irregularidade e agressividade das superfícies, em geral em cimento, das quais se projetam, no entanto, cacos de vidro, azulejos, telhas, vergalhões de aço.

E eu precisava ainda do Nômade. Encomendei então uma esfera de mármore, que é abundante na Sicília. Mas tiveram dificuldade em achar uma peça disponível, daí tentavam sugerir que eu usasse uma bola de boliche, uma esfera de madeira, mas insisti que queria uma esfera de mármore preto. Finalmente acharam uma peça, que foi deslocada de uma obra civil onde deveria servir como acabamento de uma balaustrada.

Essa bola, essa esfera de mármore port'oro, negra com veios dourados, se observada com atenção, nela se veem os contornos da América do Sul, da América Central, da América do Norte e da África desenhados pela natureza na superfície da esfera. Os continentes, tal qual descritos nas narrativas sobre a fragmentação da Pangeia, origem do trabalho *História do futuro*. Como se não bastassem tantas sintonias, que prefiro não identificar como coincidências e sim como histórias do futuro, em frente ao local da exposição havia uma igreja com a forma de uma esfera atravessando um cubo. Acho que com essa sintonia fina termino minha apresentação. Obrigado.

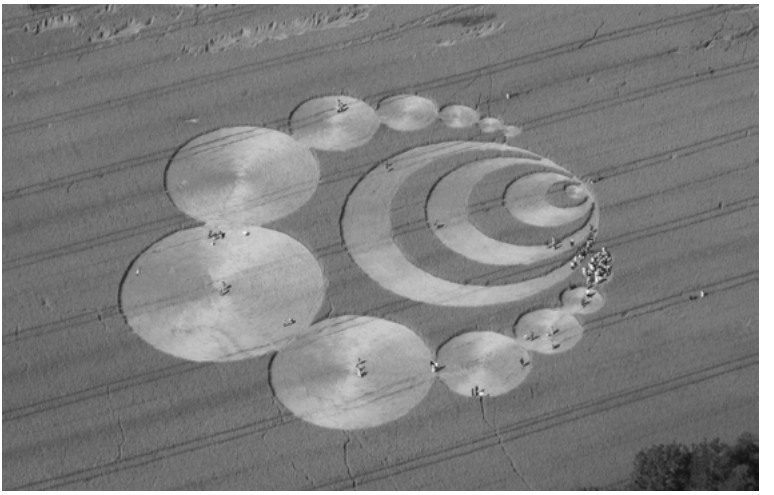
RODOLFO CAESAR: Vou fazer a apresentação de um trabalho que não é recente, mas que acho que sintetiza bastante a minha maneira de entender e de fazer música e que também expõe os contatos e contágios entre o meu trabalho e o trabalho do Milton. Como o Milton já falou, nós nos conhecemos desde 1971, mas acho que foi só em 1981 que aconteceu o primeiro *1+I*, o trabalho com a partitura do dueto, e em seguida veio *Heavy metal*. Mas antes do *Heavy metal* e do *Hi-Fi*, eu já vinha acompanhando *As férias do investigador*, um trabalho que o Milton expôs bastante claramente hoje, um trabalho que eu adoro. Quanto ao meu trabalho, vou apresentar *Círculos ceifados*, na verdade, vou apresentar uma espécie de "nota de programa".

Em concertos, é praxe termos aquela coisa, as notas de programa, em que se resume em cinco linhas o que se tem a dizer sobre a música, para convencer o ouvinte de que aquilo tem substância e interesse. Sendo eu muito inseguro, fiz logo umas oitenta, noventa páginas como nota de programa para uma música, que virou um *site* na *web* e que na verdade não é uma explicação da música, mas sim um exemplo. É um exemplo – dado por uma música – que serve para explicar um mistério, o mistério, no caso a origem dessas formas espirais, desses círculos ceifados que aparecem nos campos na Inglaterra e em outros lugares...

Existem explicações variadas sobre a origem desses desenhos – pictogramas, como gostam os aficionados –, por exemplo, a de que seriam dois sujeitos que se reúnem num *pub*, e de vez em quando bebem e conversam e, com compassos e transferidores, desenham coisas assim, depois, de noite, eles vão até os locais e os fazem nos terrenos. Eu acho bárbara essa explicação, mas não acredito nela. Alguns desses círculos ceifados são complicados demais, eu acho, para se desenhar no campo em uma noite...



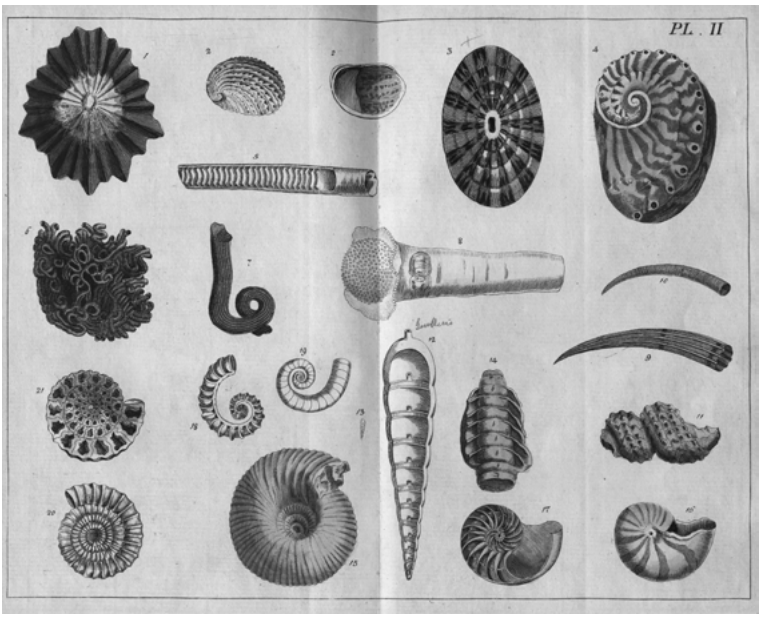
Crop circle [círculo ceifado] visto em Wiltshire, 1994



Crop circle [círculo ceifado] visto em Wiltshire, 1993

Parece que são 248 círculos. Baseado em minhas pesquisas sobre sons e ritmos da bioacústica através de Modulação de Frequência e do programa Csound, desenvolvi argumento improvável, jogando com o falso e o verdadeiro. E procuro compreender esses fenômenos conhecidos como *Crop circles*, esses círculos misteriosamente ceifados em campos de cereais, à luz da semelhança que

eles apresentam com as formas espiraladas dos abalones, moluscos em forma de orelha, segundo os modelos desenhados pelo sábio Emanuel Mendes da Costa,[40] que era um conquiliólogo, um especialista em conchas.



Desenhos de diversas formas de conchas de Emanuel Mendes da Costa [Reprodução extraída do livro *Elements of conchology: or, an introduction to the knowledge of shells*, 1726. The Natural History Museum, Londres]

Isso de fato aconteceu: Emanuel Mendes desenhou essas figuras no século XVIII. Tendo pertencido à Royal Society of Science, em Londres, diz-se que ele desfalcou a instituição,[41] tendo sido, por conta disso, preso. Na prisão na Inglaterra, teve oportunidade de desenhar e de pintar muitas, muitas conchas.

Há espirais saindo do centro, formas espiraladas que se desdobram em outras espirais. Alguns dos desenhos lembram muito os círculos ceifados, mas os que

40 Emanuel Mendes da Costa (1717–1791), botânico, naturalista, bibliotecário britânico, um dos primeiros judeus aceito como membro (*fellow*) da Royal Society of London, foi também membro da Sociedade de Antiquários de Londres, da Sociedade de Botânica, em Florença, da Sociedade Aureliano e da Spalding Gentlemen's Society. Autor de *A natural history of fossils* (1757), *Elements of conchology, or An introduction to the knowledge of shells* (1776), *British conchology* (1778).

41 Vejam-se, a respeito, os estudos de Geoffrey Cantor – The rise and fall of Emanuel Mendes da Costa: A severe case of "The Philosophical Dropsy"? *The English Historical Review*, v. 116, n. 467, p. 584–603, jun. 2001; e de George Sebastian Rousseau e David Haycock, The Jew of Crane Court: Emanuel Mendes da Costa, natural history and natural excess. *History of Science*, v. 38, n. 120, p. 127–170, 2000.

mais me interessaram foram aqueles em que as conchas parecem orelhas humanas. Essas conchas se chamam abalones e têm essa característica, parecem orelhas.

Então, a minha teoria é de que os círculos ceifados são produzidos por óvnis, objetos voadores não identificados, ou seja, sons. Sons de quê? Talvez de insetos, talvez de seres noturnos, a gente vai ver isso adiante. É, como vocês viram: aquelas espirais que contêm espirais... Ocorreu-me pensar nessa frase atribuída a Hermes Trismegisto, que diz: "É a verdade: tudo o que está embaixo é como o que está em cima, e tudo o que está em cima é como o que está embaixo". Então tudo o que é pequeno contém o que é grande, ou vice-versa.

Bem, aqui eu preciso falar um pouco da minha infância. Fui muito marcado pelo fermento em pó, ou melhor, marcado pelo rótulo... Não comi muito fermento, se não estaria gigante. É que o rótulo tem alguma ligação com o atomismo de Anaxágoras,[42] e com a homeomeria (que é o princípio atômico dele), que diz que, por exemplo, os ossos são feitos de ossinhos e a carne é feita de pequenos bichinhos de carne e o sangue de pequenos saquinhos com sangue e assim por diante. Dizia isso quinhentos anos antes de Cristo...



Observem a latinha antiga de fermento em pó Royal. Nesse rótulo o que a gente vê são várias latinhas, uma dentro da outra. Olhando a latinha de fermento a gente vê que lá dentro tem outra latinha e, com mais detalhes, se vê que, dentro da latinha, ainda tem uma outra latinha menor, mas infelizmente não tem outra dentro dela, parando por ali porque graficamente devia ser muito difícil prosseguir essa multiplicação interna de latinhas.

Outra marca da infância importante para mim é a espiral Durmabem, de que vocês vão ter experiência musical logo mais. Não só de sua forma, mas

42 Anaxágoras, pensador pré-socrático nascido em Clazômena, aproximadamente em 500–496 a.C. Coube a ele introduzir a noção do infinitamente pequeno e a tese de que "em cada coisa existe uma porção de cada coisa", sustentada na divisibilidade infinita, o que o coloca como uma espécie de pré-formulador da ideia de átomo.

também a do som do mosquitinho tocando o violão (que aparecia na caixa de Durmabem). Na verdade não conseguiram desenhar bem o violino – pois deveria ser um violino! Existe uma identidade acústica entre o som do violino e o som do mosquito. Só que, nessa caixinha, o violino virou violão.



Se analisarmos os sons, vamos descobrir a semelhança. Enfim, são processos que acho que têm aqui uma afinidade com o pensamento do Milton.

Algorítmica, o que é que seria isso? É um processo de composição em que vou tentar seguir – não exatamente uma fórmula – mas um procedimento, um sistema que eu mesmo crio e tento chegar a soluções a partir de premissas e encaminhamentos. Combinatória é uma dessas possibilidades, análise e síntese, trabalho muito com isso: analisando acusticamente sons e ressintetizando-os, como vocês vão ver, vão escutar. No fim se submete tudo ao processo de escuta. Eu não faria um trabalho algorítmico que se sustentasse apenas enquanto... algoritmo. O processo deve passar pela escuta, e, se acharmos que funciona, então vamos em frente: o algoritmo funcionou. Pelo respeito à escuta, declaro aqui minhas influências devidas a Pierre Schaeffer[43] e Pierre Henry.[44]

---

43 Pierre Henri Marie Schaeffer (1910–1995), compositor e teórico da música, pioneiro do rádio, responsável pelo setor de pesquisa da ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française) entre 1960 e 1975, experimentação radiofônica e com técnicas de gravação que o levará à criação, em 1951, ao lado de Pierre Henry, do Groupe de Musique Concrète (GRMC), que, em 1958, se tornaria Groupe de Recherches Musicales (GRM). Esses experimentos seriam sintetizados em livros como *Introduction à la musique concrète* (1950), *À la recherche d'une musique concrète* [Em busca de uma música concreta], de 1952, e *Traité des objets musicaux* [Tratado dos objetos musicais], publicado em 1966. E resultariam em composições como *Étude aux chemins de fer* (1948) ou *Symphonie pour un homme seul* (1949–1950), esta em parceria com Pierre Henry, na qual sons de piano preparado e percussão se mesclam a sons do corpo humano, passos, respiração, etc.

44 Pierre Henry (1927), compositor francês, pioneiro, ao lado de Pierre Schaeffer, da música concreta, criador de *Le microphone bien tempéré* (1950–1952), *Variations pour une porte et un soupir* (1963), *Paradise lost* (1983), *Dixième symphonie de Beethoven* (1979–1988), entre numerosas outras composições, além dos balés *Le voyage* (1961–1962) e *La reine verte* (1963), com coreografia de Maurice

Isso é inegável: tive a oportunidade de trabalhar com Schaeffer, tendo sido seu assistente; mas não foi só com Schaeffer e Henry que a minha cabeça musical se formou... Penso em Xenákis,[45] justamente o compositor que mais explorou a algorítmica. Penso em György Ligeti,[46] em Steve Reich[47] – o minimalista mais interessante de todos, na minha opinião, que me remete a Carles Santos,[48] também um minimalista, catalão, interessantíssimo, cuja peça *Tocatitocata* faz lembrar, em muito, o *Dueto 1+I* do Milton Machado. Começando com três sílabas *to, toca, tocati*, depois: *tocatitocata, tocatitocataxi, tocatitocataxium, tocatitocataxiumah*, daí seguindo em frente... Parece muito com o *1+I*, enfim, eu não saberia fazer essa peça... Tim Rescala a interpreta perfeitamente. Acho que ela contém mais de sessenta repetições.

Béjart, além de música para filmes, inclusive o experimento em 1993 de criar música para o filme mudo *L'homme à la caméra*, de Dziga Vertov.

45 Iánnis Xenákis (1922–2001), arquiteto, teórico musical e compositor grego, um dos mais importantes compositores do século XX. Entre seu vasto trabalho como compositor, estão obras como *Metastaseis* (1953–19544), *Psappha* (1975), *Plêiades* (1979), *Terretektorh* (1966). Exemplares da relação entre música e arquitetura, em seu trabalho, são o Pavilhão Philips que ele projetou para a Feira Mundial de Bruxelas em 1958 e para o qual ele e Edgard Varèse produziram música eletrônica em diálogo com as curvas e parábolas da construção, ou projetos mais recentes como os seus *Polytopes*, instalações com iluminação, ambiente e música produzidos por ele com o objetivo de criar experiências multimídia. Criou ainda um sistema, que denominou de UPIC, para a conversão de estímulos gráficos em som.

46 György Sándor Ligeti (1923–2006), compositor húngaro, autor de peças como *Apparitions* (1958–1959), *Atmosphères* (1961), do *Concerto de Hamburgo para trompa e orquestra de câmara* (1998–1999), da ópera *Le grand macabre* (1970), do *Poème symphonique* (1962), para cem metrônomos, de *Clocks and clouds* (1973), para 12 vozes femininas.

47 Stephen Michael Reich (1936), criador do movimento minimalista na música, ao lado dos compositores Terry Riley e Philip Glass, e um dos mais importantes compositores norte-americanos contemporâneos, com obras como *It's gonna rain* (1965), *Drumming* (1970–1971), *Clapping music* (1972), *Six pianos* (1973), *Music for 18 musicians* (1978), entre outras.

48 Carles Santos Ventura (1940), pianista, compositor, pintor, escultor, cineasta, fotógrafo, diretor teatral e *performer* catalão. Entre suas obras musicais estão *Concert irregular de Joan Brossa*, *Beethoven, si tanco la tapa... què passa?*, *La grenya de Pasqual Picanya*, *La Meua Filla Sóc Jo*. Entre as séries fotográficas, *La polpa de Sta. Percinia de Clavicònia*, *Els ulls dels fills de Bach' o 'Caligaverot*, entre outras. Entre suas obras plástico-musicais, há uma série de pianos transformados, como o *piano perverso,* que tem sapatos de salto alto, o *piano turbo,* com uma hélice incrustada nele; o piano que escuta, o piano salpicado de pintura e assim por diante.

E eu poderia falar de muitos outros compositores. Devo fazer ainda uma referência a Raymond Roussel,[49] escritor que me foi apresentado pelo Tunga,[50] justamente na época, na década de 1980, em que comecei a me interessar mais pelo que se vinha fazendo nas artes plásticas. Foi quando eu conheci *As férias do investigador*. Encontrei assim Raymond Roussel. Descobri outro dia um livro dele, em português, editado pela Forense. Não tem quase nada dele traduzido, e tenho a impressão de que nem dá para traduzir, de tanto que ele trabalha com jogos de palavras. Gosto muito dos livros do Roussel, sendo *Comment j'ai écrit certains de mes livres*[51] muito interessante, porque explica como é que ele escreve. Por exemplo: uma frase que tenha certa sonoridade, ele busca, em seguida, uma outra com a mesma sonoridade, mas que tenha um sentido completamente diferente. Outro escritor muito conhecido na França e que segue essa linha e que me interessa é Georges Perec.[52] Outro dia li um texto da Gertrude Stein[53] que tem uma forma espiral, lembrando muito esse tipo de montagem de estrutura... E eis que volto aqui a Milton Machado, e a nosso primeiro trabalho juntos, a *Heavy metal* e *Hi-Fi*, onde esse pensamento foi sendo feito em som.

Então vou voltar para *Os círculos ceifados*, para as conchas desenhadas pelo Emanuel Mendes da Costa. Volto às formas espiraladas do botânico para poder tratar de outra quimera, ou de outra mania de compositor, que são a série *fibonacciana*,[54] os

---

49 Raymond Roussel (1877–1933), escritor francês cuja obra tem como eixo jogos verbais, exercícios descritivos exaustivos, a exploração lúdica de homofonias, trocadilhos, paronomásias, elementos-chave de livros como *Impressions d'Afrique* (Impressões da África, 1910), *La doublure* (O substituto, 1897), *Locus solus* (1914), além das peças *L'étoile au front* (1914) e *La poussière de soleils* (1927), obras às quais retornaria no livro de publicação póstuma *Comment j'ai écrit certains de mes livres* [*Como escrevi alguns de meus livros*]. Sobre ele, disse, certa vez, o escritor argentino César Aira que Roussel é "a torre de Babel dos seus intérpretes e estudiosos".

50 Sobre Tunga, ver nota 43, p. 208.

51 *Comment j'ai écrit certains de mes livres* obra de Raymond Roussel publicada em 1935, dois anos depois de sua morte. Nela, diante da estranheza com que os contemporâneos recebiam seus textos, o escritor expõe o próprio método literário, o "procedimento" de composição de seus romances e peças teatrais.

52 Georges Perec (1936–1982), escritor francês, um dos mais relevantes da literatura no século XX, cuja escrita lúdica põe em diálogo romance, lógica, matemática. Autor de *As coisas* (1965), *Um homem que dorme* (1967), *W ou le souvenir d'enfance* (1975), *A vida: modo de usar* (1978), entre outras obras.

53 Sobre Gertrude Stein, ver nota 86, p. 271.

54 Leonardo Fibonacci, também conhecido como Leonardo de Pisa, Leonardo Pisano ou ainda Leonardo Bigollo (1170–1250), foi um italiano conhecido como o primeiro grande matemático europeu da Idade Média. Tornou-se famoso pela descoberta da sequência de Fibonacci, ou série de Fibonacci, e pelo seu papel na introdução dos algarismos arábicos na Europa. A série de Fibonacci é uma sequência de números inteiros, começando por 0 e 1, na qual cada termo subsequente corresponde à soma dos dois anteriores. Atualmente, a sequência de Fibonacci tem aplicações na análise de mercados financeiros, na ciência da computação, na teoria dos jogos e na teoria musical.

números da seção áurea. Béla Bartók,[55] e tanta gente mais usou isso, então achei por bem que talvez houvesse necessidade de encontrar alguma coisa com esses números, a fim de explicar o mistério dos círculos ceifados. Essas conchas, se tivéssemos aqui uma régua para medir, poderíamos descobrir que o diâmetro de uma espira, se comparado com o diâmetro da outra, estaria ordenado em valores correspondentes aos da série fibonacciana 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, etc. As explicações que apresento para os círculos ceifados recorrem, então, à série fibonacciana e a análises espectrais, passando por comentários sobre o mistério acusmático na experiência da escuta eletroacústica. A música funciona como chave e comprovação dessa teoria.

Fazendo uma análise bioacústica dos sons extraídos da natureza, tais como o espectro de um som gravado de pererecas no brejo [*som tocando*], que exponho à escuta de vocês agora, uma sequência muito rápida, descobri que seria fácil sintetizá-la a partir de um princípio chamado Modulação de Frequência, que não vou descrever em muitos detalhes agora. A partir da análise de um grãozinho descobri que, se as frequências vistas na imagem coincidissem com o que acontece no som, a frequência portadora seria de 1.597. A frequenciazinha, essa pequena distância, o pequeno intervalo que separa cada uma dessas frequências parciais, seria equivalente a 144 hertz. Esses dois números pertencem exatamente à série fibonacciana. Então é isso: o princípio de Modulação de Frequência aplicado à síntese de timbre. Vou usar o mesmo procedimento para produzir ritmo, "porque tudo que está em cima também está embaixo", todo grande está contido no pequeno, etc. Ou seja: como é que vai ser isso?

Como é isso aplicado à produção de ritmo? Por exemplo: aqui temos o cricrilar de um grilo, que vou submeter a uma ação. Nós temos aqui grupos – digamos grilos – com diferentes acelerações, porque estão submetidos à lei cuja forma é igual à curva que está em cima, sendo o resultado o som que vocês estão escutando. E temos aqui um tipo de utilização (há uns grilos aqui que não existem, que são absolutamente sintéticos, mas que podemos aproveitar) em que temos o mesmo desenho aplicado a cinco vozes.

São cinco "grilos", dispostos panoramicamente, cada indivíduo fazendo uma coisa muito parecida com o outro, quer dizer: existe um procedimento aqui, sob certo controle, que faz com que tudo não fique absolutamente desordenado. Nós percebemos certa ordem. Por exemplo, eles começam e terminam juntos [*som*

---

55 Béla Bartók (1881–1945), compositor húngaro, pianista, professor da Academia de Música de Budapeste e pesquisador musical, responsável, ao lado do compositor Zoltán Kodály, pela compilação de centenas de canções populares do Sudeste da Europa. Como compositor, um dos grandes do século XX, é autor de 153 estudos para piano, como, entre outras obras, a *Sonata para dois pianos e percussão* (1937), a ópera *O castelo de Barba-Azul* (1911), ou o *Segundo concerto para piano* (1931).

tocando]. Aqui já são alguns dos óvnis, como eu tinha dito, são alguns "fazedores de círculos". Agora mais uma aplicação, só que com menos intensidade de modulação, e menor quantidade de grãos também [*som tocando*]. Temos alguns monstros, agora, e eu não consigo dar nomes para isso, mico-morcego ou mico-morcego-mosquito, sendo que o mais engraçado é que visualmente essas análises parecem com mosquitinhos pousados na pele da gente. Esse aqui é um solo [*som tocando*]. E aqui vem um duo [*som tocando*]. Enfim, esses procedimentos é que vão produzir todas as espiras e braçadas panorâmicas que, logo em seguida, vou mostrar a vocês: são partes da peça *Círculos ceifados*.[56]

É uma peça feita em dois trechos, que eu chamo de duas diferentes teleologias. Pensando em teleologia com essa interpretação de sentidos, vetores que supõem ou implicam a existência de uma meta, um fim, uma finalidade. Por exemplo: vamos escutar aqui um som gravado, um inhambu, em que se percebe um encaminhamento para um fim, se percebe uma saída, quase se prevê o final do canto do inhambu. Porque há um sentido teleológico nessa coisa que se escuta [*som tocando*]. E o segundo exemplo de teleologia é aquele em que é a nossa escuta que nos predispõe a esperar que haja um encontro.

Um encontro de quê? Vou explicar: vamos ouvir dois sapos, cada um foi gravado de um lado com cada um dos microfones, e eles têm o mesmo som. Começam juntinhos, e pouco a pouco saem de sincronismo, indo – ao longo desse um minuto – e voltando. Chegam ao cúmulo da separação entre eles no meio do caminho. Depois desse meio do caminho, eles tendem a uma chegada conjunta. Não sei se eles têm consciência disso, eu não sou bioacústico, não tenho nem tanto interesse assim por isso, mas sei que na minha escuta fico buscando, fico esperando por esse momento, e considero essa espera um momento teleológico da minha própria atenção [*som tocando*]. Quer dizer, um deles deve estar fazendo 60 e o outro 59 sons por minuto, resultando nessa história toda.

Então, da primeira e da segunda teleologia, dos dois grandes trechos, eu vou apresentar só pedaços. O primeiro chamo de *Hermético*, e hermético nesse sentido é, enfim, uma licença poética. Trata-se da transição de uma escuta "sonora" em direção a uma escuta "musical". Não vou passar essa transição inteira porque é longa. Vou tocar um trecho já bem adiantado da peça, mas de fato o que acontece ali é a saída de uma escuta, digamos, "paisagística", para, pouco a pouco, a nossa atenção ir tomando uma expectativa diferente. Esqueci de dizer o porquê do "hermético": é porque nessa brincadeira eu considero herméticos os sons que apenas levam informação a respeito de alguma coisa,

56 Para *download* desse trabalho, acessar o *site* do Laboratório de Música e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LaMuT-UFRJ): <http://www.lamut.musica.ufrj.br/cropsite/> .

mas que se ocultam, se escondem como sons. Eles não mostram sua constituição... "fisiológica" para a nossa percepção, ocupados que estão em portar informação referencial ou causal. O que tem nessa parte da peça é justamente a passagem do som que nos traz informação "externa", no caso, de uma paisagem noturna, para uma situação de escuta mais "musicalmente" empenhada.

Já o segundo trecho, *Herpético,* também vai falar de uma transição, só que essa transição a gente já supôs, enfim, já estamos no pântano ouvindo música. O que vai acontecer é quase um concerto produzido por rãs, pererecas, e o herpético remete a isso, que herpes são os sapinhos e répteis às vezes gravados, ou então sintetizados, usando aquele procedimento que comentei no início, com o qual obtenho tanto o timbre quanto essa "braçada" panorâmica. Sendo a aceleração da braçada controlada por FM (Modulação de Frequência), então é uma questão de ritmo FM. E esse mesmo procedimento também é que vai controlar o espaçamento entre as alturas, *fibonaccianas*, assim como a amplitude. A quantidade de modulação vale tanto para o ritmo quanto para o timbre.

Então, para terminar, gostaria de ler um trechinho do *Bufo & Spallanzani*[57] de Rubem Fonseca, que considero um "grande mau escritor", um trecho de que gosto muito, talvez porque tenha uma frase que, de certa maneira, sintetiza o que vocês vão ouvir se acessarem o *site* do Laboratório de Música e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LaMuT-UFRJ) para escutarem a peça de que apresentei algumas partes aqui:

> Nesse momento de êxtase, a lua subiu no céu e cobriu a lagoa uma luz rutilante de prata, então o maestro pôde ver os seus cantores, eram mais ou menos uns cinquenta sapos dispostos em círculo em torno de um sapo trepado numa pedra, todos olhavam pra esse sapo que parecia [...]

No *site* do LaMuT tem muito mais do que o que falei, porque hoje abreviei bastante. E, antes de passarmos às perguntas, quero apresentar um trecho de uma peça maior que se chama *Lições americanas*, de 2002, que fiz com a Simone Michelin.[58] E um trabalho em que a música tem mais a ver com uma brincadeira, uma peça que eu chamo de *Affoschektra* [*som tocando*]. Obrigado [*palmas*].

---

57 *Bufo & Spallanzani* , romance de Rubem Fonseca publicado em 1986.

58 Simone Michelin é artista multimídia e pesquisadora gaúcha, professora da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cujos trabalhos – de que são exemplares, entre inúmeros outros, a instalação interativa *Bonjour bonsoir adieu tristesse* (2001), os vídeos *Verde, amarelo, azul, branco e vermelho* (1998) ou *Cacofonia* (2003) – estão pautados fundamentalmente pela confluência entre vídeo, arte eletrônica, arte digital e interatividade.

Debate

MAURO COSTA: Acho que fui chamado aqui porque eu sou um velho amigo dos dois. Trabalho um pouco com crítica de arte, misturando todas. Foi muito curioso ver como o trabalho dos dois, do Milton e do Rodolfo, tem essa arquitetura rigorosa, é extremamente matemático. Há matemática delirante e arquitetura delirante. E, nessa arquitetura, aparece um sinal nos dois, que são os discos voadores, os objetos voadores não identificados. Então, a pergunta é para continuar essa conversa. Arquitetura delirante e objetos voadores não identificados: como eles se conjugam no movimento criador?

RODOLFO CAESAR: Mauro, acho que não tem nem muito que responder para você. Eu acho que foram, sobretudo, os anos 1970... Tem alguma coisa aí, enraizada nessa época, que é a época em que nós (Milton e eu) estávamos fazendo a nossa cabeça, e o jeito de fazer a cabeça na época era, eu acho, muito ligado ao delírio. A matemática eu não sei, eu sempre fui péssimo em matemática, fui reprovado no primeiro ginasial, porque não conseguia fazer cálculos com números relativos, não conseguia multiplicar coisas, eu não tinha abstração para isso e fui reprovado, foi muito difícil aprender matemática para mim. Já o Milton é arquiteto.

MILTON MACHADO: Arquiteto sem medidas! Os objetos não identificados surgiram para mim na época como discos voadores mesmo, isto é, eu acreditava neles piamente. Ainda bem que não os vi, porque se tivesse visto deixaria de acreditar. É um pouco como os *readymades*, que no início eram objetos não identificados; daí gosto de pensar que uma boa companhia nessa minha prática de uma arquitetura sem medidas seria o Marcel Duchamp de *Three standard stoppages* (*Três interrupções padrão*, para traduzir o título). Trata-se do trabalho em que ele deixa cair três fios de um metro, da altura de um metro, e eles produzem três curvas diferentes. Se você construir uma casa com aqueles metros sinuosos e entortados, a casa vai cair, de modo que é um trabalho que nos faz acreditar na gravidade ao mesmo tempo que duvidamos dela.

Esse tipo de dilema também deve passar na cabeça dos pilotos dos discos voadores. Duda confessou que foi péssimo em matemática, mas Albert Einstein[59] também era péssimo em matemática, e se você procurar construir uma casa valendo-se da física de Einstein a casa também vai cair; quer dizer, são coisas que não servem para nada senão para produzir objetos desconhecidos, não

59 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.

identificados, que, no entanto, exigem que os conheçamos e identifiquemos, de modo que as casas continuem sendo construídas.

O curioso é que tive que revelar para aquele coronel do tempo da ditadura de onde vinham aqueles discos voadores, apelando sabe-se lá para qual física teórica, para quais metros retorcidos, para qual relatividade... E se a sua pergunta é macia, a dele era barra pesada, e eu tive realmente que inventar alguma origem convincente para o desconhecido. Vocês falaram de delírios. Curioso que o crítico de arte Wilson Coutinho[60] escreveu no *Jornal do Brasil* um texto sobre a exposição "Conspiração arquitetura", a que deu o título justamente de "Delírio na arquitetura". Mas isso se você considerar que arquitetura não é um tipo de delírio. Em minhas aproximações teóricas a esses campos, a arquitetura, assim como o planejamento urbano, são matérias filosóficas. Sem o delírio, tudo vira construção, pilares, vigas e lajes. Nessa construção, nem Einstein nem Duchamp teriam vez.

LUIZ CAMILLO OSORIO: Vou fazer uma pergunta ao Milton porque tem a ver com o título da sua tese de doutorado e tem a ver também um pouco com aquela nossa conversa que foi publicada na revista *Item*, em que falamos sobre essa exterioridade que você discute em sua tese, já desde o título, "Depois de *História do futuro*: (arte) e sua exterioridade". É no plural exterioridade?

MILTON MACHADO: Não. É: (arte) entre parênteses, sua exterioridade.

LUIZ CAMILLO OSÓRIO: Já discutimos a questão da exterioridade em alguns aspectos. Quando conversamos sobre a exposição de Damien Hirst,[61] você fez comentários sobre os valores da exposição, sobre o trabalho dele e sua relação com o mundo da arte. As diversas negociações operadas nesse mundo da arte são um aspecto importante da exterioridade, de uma exterioridade, não sei se no plural ou não, mas que, de alguma maneira – e não se trata de falar bem ou mal – você coloca meio "na geladeira", lida com ela de uma maneira mais negativa. Mas há outra exterioridade que aparece no texto que você publicou recentemente na *Arte & Ensaios*, que é a introdução de sua tese, em que as exterioridades seriam essas metamorfoses da obra, esses diversos tornar-se da obra em outra coisa. Isso que vemos em seu trabalho, esses *works in progress* são de fato essas exterioridades, as de uma obra que vai se tornando outra coisa, seja porque vão aparecendo novas parcerias, seja porque é da própria razão da obra ir de fato tornando-se outra, é esse seu ir e vir que constitui o delírio, e ela vai

60 Sobre Wilson Coutinho, ver nota 55, p. 449.

61 Damien Hirst, artista inglês cuja obra foi frequentemente objeto de polêmica e *marketing*, o que a levaria a uma supervalorização no mercado artístico internacional. Realizou talvez o seu trabalho mais significativo na série *Natural history*, composta de diversos animais mortos em tanques de formaldeído.

fazendo com que o sentido se processe, ou que esse não sentido se processe, por conta de uma exterioridade que lhe é própria, que é uma função da obra. Essa é uma exterioridade, digamos, positiva, esse metamorfosear-se em outra coisa, esse tornar-se outra coisa. E há outra exterioridade de que você sempre fala – e aí é outra leitura – que é o fato de você ter ido para o exterior e Milton Machado ter ficado aqui. Sempre que você fala nisso, fala com um tom mais rascante, um tom mais irônico, como se essa ida para o exterior tivesse sido problemática, do ponto de vista da sua obra. Gostaria que você falasse um pouco dessa exterioridade da arte e de como isso aparece em seu trabalho.

MILTON MACHADO: São duas questões bastante distintas. Uma essencialmente filosófica, porque a ideia de que a arte vive de uma *sua* interioridade é uma ideia modernista, como se chafurdar na obra de arte levasse você a encontrar coisas como a essência, como a própria origem da obra de arte, como o modo pelo qual se dá a "criação" da obra de arte, entre outras idealidades. Não acredito mais que exista uma essência, não penso na arte como uma coisa a ser equacionada de um ponto de vista ontológico, que se possa definir o *ser* da arte. Há algum tempo cheguei à confortável conclusão de que arte não existe, fiquei muito aliviado ao perceber que arte não existe senão como negociação de *sua* exterioridade (notar a ênfase no pronome *sua*). Se você pensar, por exemplo, no *Étant donnés*,[62] de novo Marcel Duchamp, e procurar responder a perguntas do tipo "o que é, sobre o que é aquele trabalho?", você não vai encontrar *uma* resposta. É sobre o voyeurismo? É sobre o nudismo? É sobre as quedas d'água? É sobre as energias? É sobre arte? É sobre pintura, sobre escultura, sobre engenharia, sobre eletricidade? Enfim... O trabalho não tem *um* tema, ele não tem *um* objeto, ele não tem *um* lugar, ele não tem *uma* equação, ele não tem *um* instrumento que nos possibilite chegar a qualquer lugar determinado, ele é avesso a qualquer teleologia. Então, quando falo dessa exterioridade, e isso talvez tenha algo a ver com Heidegger, com a ideia de que no interior das coisas haveria um lugar, que ele chama de clareira, *Lichtung*, onde a coisa não é propriamente aquilo que é, e que, no entanto, seria onde a coisa revela mais o que ela é. A imagem é de uma clareira aberta em uma floresta fechada, a clareira como o lugar a partir do qual a floresta se relaciona com aquilo que está fora, com o sol, com a luz que entra, com aquilo que não é *propriamente* floresta. Eis aí um pensamento que me ajuda muito a pensar essa ideia de exterioridade.

---

62 *Etant donnés: 1. La chute d'eau / 2. Le gaz d'éclairage*, trabalho a que Marcel Duchamp (1887–1968) se dedicou de 1946 a 1966 e que se constitui de um ambiente no qual há uma figura feminina nua cujo rosto não se vê, e que se acha com as pernas abertas, segurando (com uma das mãos) uma lamparina de gás, em meio a um quadro paisagístico, cena que só se mostra visível por meio de dois orifícios (colocados à altura do olhar do observador) presentes numa porta fechada feita de madeira maciça, mas descolorida, gasta.

Outra coisa é a questão dos *sites*. *Site* fala de lugar, de localização, e eu acho que não se sustenta mais – de novo, essa seria uma ideia modernista – nem uma ideia de *site*, nem de *site specific*. Penso que qualquer lugar pode ser um lugar para a produção de arte, até para o consumo de arte. Acho que estamos cercados por arte, em todo lugar e o tempo todo. Essa ideia de que "arte não existe" tem a ver com a ideia de que a história não existe. Não ainda, não agora já. Eu posso fazer gestos aqui, balançar meus braços como estou fazendo, mas isso não quer dizer que eu esteja produzindo história. Para que isso que estou fazendo se torne história, será preciso escrever isso, escrever sobre isso, e escrever bem. A mesma coisa acontece com a arte; se você não escrever sobre o trabalho *da* arte, os trabalhos *de* arte não vão se tornar arte, ainda que possam ser pinturas, objetos, esculturas... E nesse ato de escrever você já está lidando com a exterioridade. Agora, reparem que é *sua* exterioridade!

E por que eu coloco arte entre parênteses no título da tese? Para poder falar dela. Eu coloco arte dentro de certo intervalo, como uma medida provisória, de suspensão, para falar de intensidades. Na matemática, os parênteses servem para delimitar um intervalo. Portanto, (arte) serve para que eu possa reconhecê-la, para dizer que nesse intervalo eu posso falar de *uma determinada arte*. Só que essa *sua* exterioridade já pertence ao trabalho, como uma espécie de potência que o trabalho produz, que já prepara de certa forma a entrada dos discos voadores, se você quiser, que vão dinamizar a obra, que vão fazer a obra trabalhar, que a façam migrar para outros planetas. A ideia de *funcionamento* da obra também é uma ideia modernista, e acho que há artistas que ainda acreditam que exista um lugar, um *specific site* do trabalho, quando eu acho que não existe isso. O que existe é o lugar da escultura, o lugar da pintura, mas o lugar do trabalho é o trabalho. Quanto a o trabalho funcionar, ele funciona de acordo com a sua interioridade, isto é, com os mecanismos, as estruturas – os pilares, vigas e lajes, se você quiser – mas para o trabalho *trabalhar,* ele só trabalha via exterioridade. Essa coisa de ter que escrever sobre o trabalho, acho que ilustra bem.

A questão do tal Milton Machado que se foi ou ficou é mais uma brincadeira, porque... Bem, já que é uma brincadeira vou falar como uma brincadeira. Foi outro dia lá em meu ateliê um colecionador que disse querer comprar um trabalho meu. Eu falei: "Ótimo, que bom". Ele comprou o *Semáforo*, um objeto de 1986. E perguntei: "Cara, por que você não compra um trabalho meu?" E ele: "Como assim?" E eu: "Você está comprando um trabalho daquele artista que foi para a Inglaterra, não deste que está voltando da Inglaterra!" Bem, eu também não trouxe hoje aqui trabalhos desse tal artista que voltou, só mostrei trabalhos antigos, do tal que se foi. Quem sabe vocês me ajudam a promover o encontro entre esses dois artistas? De minha parte, prometo continuar ajudando a promover o encontro entre os trabalhos e o trabalho dos trabalhos.

Pensei em mostrar aqui, mas sabia que não iria dar tempo, um trabalho de 1978 que só foi se realizar em 2002, em São Paulo, que é *Homem muito abrangente*. Não quero falar muito desse trabalho, uma performance que faço com um atirador de facas. Trata-se de um trabalho que trata de forma muito clara da questão da exterioridade, das negociações entre o dentro e o fora, entre o ir e vir, entre a obra que é e a obra que será. Então, essa coisa de eu ter ido para o exterior pode ser vista como uma punição a que nos submetem, qualquer um de nós que abandone esse *specific site* brasileiro, ou que pelo menos pensamos que seja um *site* e que seja específico e que seja brasileiro. Até me lembro que você me colocou uma pergunta desse tipo na entrevista que fizemos juntos na revista *Item*. Era sobre a ideia de que eu teria abandonado a arena principal, ou seja, o circuito de arte, para fazer doutorado no exterior. Como se o trabalho acadêmico e universitário não fosse parte do trabalho, do trabalho de arte. De fato, não faz parte de e não contribui para o *funcionamento* do trabalho, porque o circuito cobra outro tipo de troco, espera outro tipo de retorno. Abandonar temporariamente a arena principal é uma *disfunção* do meu trabalho, necessária para fazer que o trabalho trabalhe. Um acidente de percurso, só que provocado por mim, rigorosamente planejado. Crio um ruído, crio um evento que esculhamba meu trabalho, desarranja meu trabalho, não porque tenha parado de trabalhar lá, é claro que não parei. Mas o trabalho sofreu uma mudança radical.

Não é só porque não enxergo mais tão bem quanto nos anos 1970 que não faço mais desenhos a nanquim, e sim porque meu trabalho procura uma nova abrangência, procura de novo uma abrangência maior, e que me surpreenda, que surpreenda o próprio trabalho. Não se trata de planejar: "Ah, agora vou ser abrangente!" Não, não é isso. Meu trabalho se coloca mais *no mundo*, e com isso coloco mais mundo em meu trabalho, percebe? Então, quando produzo uma escultura, como essa que faz parte de *Homem muito abrangente*, uma escultura feita com facas lançadas por um atirador de facas de circo, trata-se de uma escultura que faz parte de uma instalação, que envolve uma série de outras camadas, uma camada literária, uma camada circense, uma camada fílmica, uma camada sonora... Por isso as parcerias são possíveis e tão oportunas.

Por outro lado, faço mesmo assumidamente uma reclamação, eu que sou o rei da reclamação, disputo, aliás, com o Duda a primazia de ser o *grande reclamador*. Afinal, sou um pessimista, graças a Deus, acho o otimismo uma tolice total, não acho a menor graça. Procuro praticar um pessimismo produtivo e transformador, e isso implica assumir uma postura permanentemente crítica. Reclamo mesmo desse país que maltrata as pessoas, e não estou falando só de artistas plásticos profissionais que se afastam a trabalho por sete anos e que o sistema, no caso da arte, com seus circuitos e trocos, faz parecer que partiram

para nunca mais voltar. Entre nós é muito comum a sensação de que toda viagem é sem volta.

LUIZ ERNESTO: Acho que os dois têm coisas em comum, mas o trabalho do Milton é um trabalho que conheço há mais tempo. E é muito curioso... Tem quase uma compulsão de criar uma ordenação, de criar uma lógica, de criar um sistema; é complexo, rigoroso, muito meticuloso, a partir de situações muitas vezes efêmeras, contingentes, banais, coisas pelas quais a gente poderia talvez passar sem percebê-las. Acho que *As férias do investigador* é bem exemplar disso. Mas estou me lembrando de um trabalho que você não mostrou aqui, que você mostrou no Paço Imperial, feito com fragmentos de plástico que você achava nas ruas de Londres, uma coisa absolutamente casual, mas a partir da qual você criava uma ordem de cores. Você fotografou, depois agrupou os fragmentos. O que move você, por exemplo, ao encontrar um fragmento, a incorporá-lo em seu trabalho? O que, nesses milhares de acontecimentos fortuitos que nos cercam, de repente provoca em você uma fagulha para começar alguma coisa?

MILTON MACHADO: Exemplifiquei aqui com alguns trabalhos, entre eles *História do futuro* e com "Interventi", a exposição em Gibellina. Cheguei em uma cidade que eu já sabia que havia sido destruída por um terremoto. Apropriei-me dessa condição e escolhi o trabalho para fazer lá. Mas o fato de aquela esfera, que chegou a minhas mãos por acaso, ter em sua superfície os continentes desenhados pela natureza, de lá haver pilares enfileirados como que esperando a instalação do Módulo de Destruição, de haver em frente ao espaço da exposição uma igreja com formato de esfera atravessando um cubo, situações que remetem diretamente às narrativas do trabalho, convenhamos, são sintonias demais para serem consideradas fortuitas. Estou respondendo à sua pergunta da seguinte maneira: existe algum processo, que eu não saberia dizer qual é sem recorrer ao sobrenatural, uma tensão e uma atenção, uma curiosidade permanentemente em curso, que talvez venha do fato de eu ter tido uma formação multidisciplinar – estudei um pouco de engenharia, estudei arquitetura, estudei música. Por causa dessa disponibilidade do trabalho para trabalhar, para *disfuncionar*, para surpreender-me, acabam acontecendo coisas muito inusitadas.

Por volta de 1975, retornei de uma viagem de alguns meses pela Europa. Trouxe comigo uma linda cesta de palha que comprei em Ibiza, na Espanha. Um dia, desenhei a paisagem do meu quarto em meu apartamento no Jardim Botânico, vizinho ao Parque Lage, no Rio. A cesta de palha estava no desenho, jogada no chão, e havia também roupas penduradas em um cabideiro de parede, outras espalhadas sobre cadeiras, sobre a cama, uma verdadeira bagunça – não era um dia especialmente feliz de minha vida. Alguns dias depois de eu ter feito o desenho, sofri dois furtos consecutivos, em dois dias diferentes. Pois não é

que os ladrões roubaram exatamente as coisas que eu havia representado no desenho? Em dois dias seguidos! No primeiro, usando uma vara comprida, pescaram, do terreno do Parque Lage, as roupas penduradas no cabideiro. No dia seguinte, enchi a cesta com um monte de roupas para lavá-las na casa de meus pais. Estava com o carro emprestado de uma amiga, fazia sol e resolvi dar um pulo na praia. Encontrei minha amiga na praia e contei a ela o lance do furto de minhas roupas pescadas pela janela. Helena, a dona do carro, foi logo dizendo: "Olhe, a porta do meu carro não está fechando direito". Saí correndo, como que adivinhando. As portas do carro estavam escancaradas. Levaram a cesta com minhas roupas sujas. Quais roupas? Exatamente aquelas que eu havia representado no desenho – as que sobraram do primeiro furto! Seriam ataques dos discos voadores?

Há uma certa questão da ordem, digamos, da higiene. Você pode inocular o trabalho contra determinados vírus. Com isso, você protege o trabalho, e pode resultar certa limpeza aparente. Embora se possa considerar que o meu seja um trabalho limpo, que alguns até já arriscaram classificar de minimalista, ele na verdade é sujo por ele mesmo, contaminado por uma virulência interna. Gosto de pensar que se trata de um trabalho fissurado, incompleto. Outro sintoma, talvez, da falta de medidas de um arquiteto do desmesurado.

LAU CAMINHA AGUIAR: Eu queria fazer uma pergunta para o Duda. É um assunto que já está muito discutido, há muito tempo, mas eu queria perguntar sobre três trabalhos que você produziu – a série dos *Clipes*, e você, que é um homem do som, trabalhou com imagens, e tem trabalhado muito com a imagem tecnológica... Eu queria perguntar sobre essa ligação do som com essa imagem tecnológica. No seu caso, o que é que impulsiona e deflagra o trabalho? No caso dos *Clipes*, foram imagens ligadas à questão nuclear ou à sua própria memória pessoal? Como é essa mão dupla?

RODOLFO CAESAR: Obrigado pela pergunta ótima. É claro que a mídia, o suporte, é muito importante, e através desses novos suportes eu estou podendo aumentar o raio de, digamos, minha área de trabalho que durante muito tempo eu mantive no espaço daquilo que é sonoro. Trabalhava com fita magnética, técnicas analógicas, síntese, aqueles sintetizadores em que você espetava um fio do *input* ao *output*. E hoje você tem ferramentas que permitem levar o pensamento um pouco mais longe, porque você pode associar, ao mesmo tempo, uma imagem visual e uma imagem sonora a um ponto tal que você não sabe mais o que é o que... Deixa eu falar um pouco do passado: eu tinha falado do Schaeffer, que era um cara muito interessante, que lançou uma reflexão sobre a escuta que ainda não existia naquela época (nos anos 1950 e 1960). Tudo bem, a gente vai usar novos sons, mas esses sons precisavam de uma tensão

diferente, porque não cabiam na partitura, não cabiam no sistema de escrita, como bem lembrou o Milton. E se não está na escrita, não está na história, não é? Felizmente, para a música (aliás, nem sei se tão felizmente assim), o suporte gravado é uma forma de escrita, não deixa de ser, mesmo que seja um *bit*, o e 1, o e 1, você tem pelo menos uma maneira de gravar aquela música que não tem partitura de origem. Essa música que não tinha uma partitura de origem também não tinha meios de escrever e foi com isso que Schaeffer lidou. De que maneira falar dessa escuta: o que é que eu estou ouvindo? O que é isso aqui? E isso teve um efeito colateral na trajetória dele, que era um homem muito paradoxal, talvez até por isso muito interessante, porque isso fazia com que, de certa maneira, ele andasse um pouco contra o próprio trabalho.

Pierre Schaeffer, enfim, todo mundo sabe, morreu maldizendo a música concreta, que é a obra mais interessante que ele produziu (além de livros, pois ele também era escritor). Então o trabalho dele visa a isso, a entender o que está acontecendo com a escuta, e eu me dediquei a isso também, a essa questão da escuta... Trabalhei durante muito tempo fazendo música essencialmente para escutar: na primeira peça minha que tocaram na Bienal de Música Contemporânea, no Rio, o salão ficava todo às escuras: não tinha nada para ser visto. E assim, durante muito tempo, fui o que se chama um cultor do gênero acusmático, essa escuta que não tem uma identificação visível ali na hora da fonte sonora... e então a sua cabeça cria essa explicação.

Schaeffer construiu um sistema para isso e foi vítima do seu sistema, porque havia um tradicionalismo meio puritano nele, que fez que ele abandonasse aqueles sons que traziam referência externa e começasse a trabalhar com sons em que podia aplicar melhor aquilo que ele chamou de "escuta reduzida". Reduzir a escuta significa tirar qualquer vínculo, alguma coisa que você identifique como um evento. Você não vai mais ouvir isso [*estalo de dedos*], por exemplo, por ser um sinal de dedos, um estalar de dedos.

Quanto aos meios, quando falo em imagem tenho que dizer "a imagem que me veio pelos olhos" ou "a imagem que me veio pelos ouvidos", tal é a mistura dessas coisas. O que eu vejo, o destino dessa busca que o Schaeffer fez de tentar encontrar o que era intrínseco, o que existe dentro do som, quando se continua nesse esforço, você pode ir descobrindo que a sua percepção não vai parar naquilo que é "sonoro", ela vai entrar num outro regime de experiência, de experiência visual, tátil, etc. e tal. Isso acontece mesmo, acontece no exame de um som que você vai fazer. Num solfejo desse som, você vai acabar encontrando granulação, por exemplo, o que remete a muita coisa...

Outra coisa é que hoje existem experiências sonoras em que se pode dizer que o compositor imprimiu uma intenção... Por exemplo: através do som de cigarras

amontoadas, ir amontoando e fazendo um crescendo de som de cigarras, que de certa maneira tenta produzir uma diferenciação na sua sensação térmica. Aí você entrou num outro regime. Então é por isso que hoje eu não sei mais onde eu estou trabalhando. Comecei a trabalhar naquilo que entrava pelos ouvidos, mas, como disse Michel Chion[63] quando esteve no Rio, é absolutamente ideológica essa separação, a separação entre os sentidos, os cinco sentidos.

GLÓRIA FERREIRA: Eu queria agradecer o convite para estar aqui e agradecer, sobretudo, a apresentação que fizeram do trabalho de vocês. Minha pergunta vai no mesmo caminho da pergunta do Lau, e gostaria de dirigi-la a vocês dois. Essa relação, essa parceria, que Milton utiliza quando trabalha com você, é uma parceria que se pode encontrar na história da relação da arte com a música de diferentes maneiras, tanto no sentido da relação sinestésica, buscando mais a correspondência entre os sentidos, como no sentido de algo mais estrutural, se pensarmos, por exemplo, no *free jazz*, em John Coltrane e Jackson Pollock, ou se pensarmos em Paul Klee,[64] Piet Mondrian, no *boogie-woogie*, etc. É claro que, depois de John Cage,[65] depois de toda essa moçada, começou um tipo de contaminação diferente. Então, a pergunta que eu queria fazer a vocês, um pouco provocativa, é se, após o que pode ser considerado uma desqualificação das categorias, uma desqualificação da escultura, da pintura, etc. como categorias artísticas, estaríamos caminhando para e nos aproximando de uma desqualificação entre essas artes. Quando se fala da questão da imagem, por exemplo, onde ela ficaria? Há mudanças muito grandes, pois quando se fala arte, englobam-se todas as outras, inclusive a música. Então, a minha pergunta seria nesse sentido: se vocês veriam essas fronteiras, se elas estão aí, apesar de um de vocês ser músico e o outro ser artista plástico. As fronteiras estão se esgarçando?

RODOLFO CAESAR: É... Mas o Milton é músico, *As férias do investigador* é uma partitura, contraponto puro, ou pelo menos superpolifônica... Glorinha, que pergunta! Isso tem a ver com a formação também. Eu não tive formação em artes plásticas, acho que sou um cineasta frustrado, acho que vejo muito mais filme do que escuto música, vejo pelo menos um filme por dia... E o cinema já tem essa mistura. É um produto com certa independência – não vou usar a

63 Michel Chion, ensaísta francês e compositor de música experimental, voltado para o estudo do objeto sonoro schaefferiano, da voz no cinema, da relação entre o áudio e a visão, a música, o som e o cinema, em livros como *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale* (1983), *La voix au cinéma* (1984), *L'audio-vision: son et image au cinéma* (1990). É autor igualmente de ensaios monográficos sobre Jacques Tati, David Lynch, Pierre Henry, Andrei Tarkovski, Stanley Kubrick, Terence Malick.

64 Sobre Paul Klee, ver nota 22, p. 443.

65 Sobre John Cage, ver nota 64, p. 263.

palavra autonomia aqui para não arriscar voos mais altos... A gente trabalha mais na área que cada um conhece mais. Isso vai determinar bastante onde cada um vai circunscrever a produção.

MILTON MACHADO: De novo, as fronteiras. Uma coisa é fronteira, outra é limite. A fronteira e o limite podem se tornar barreiras, e nesse caso serão inevitáveis a alfândega, o visto, o passaporte, a corrupção, o contrabando, o exílio, esse tipo de coisa. No caso de meus intervalos, a fronteira ou limite, ou seja, os dois parênteses que delimitam o intervalo, são onde aquilo que está dentro faz a fronteira trabalhar. Os dois parênteses, que não estão ali à toa, não estão fora; isto é, fazem parte tanto do dentro quanto do fora, de modo que se você eliminá-los o intervalo desmorona e você corre o risco de anular toda a relação. O intervalo só existe, só se sustenta de pé por causa desses elementos a um tempo de fechamento e abertura, que tratam justamente do contato com a exterioridade.

Falou-se da imagem, que a imagem estaria sofrendo desse mal, do mal das superposições e da perda de limites, o que, aliás, é um bem. Há o relato de um pintor americano sobre a visita do crítico Clement Greenberg[66] ao seu ateliê. O Greenberg pediu: "Olhe, pendure os quadros na parede, e quando estiver tudo pronto você me avisa que abrirei os olhos". Mesmo achando esquisito, o pintor obedeceu, pendurou os quadros e avisou a Greenberg que era hora de olhar. Provavelmente, Greenberg viu as pinturas com olhos ofuscados, porque, com a mão de tapa-olho, a vista perde o foco, para dizer o mínimo. Com olhos vendados, Greenberg deixou de ver a parede, deixou de ver o ateliê, deixou de ver o martelo, deixou de ouvir os pregos, deixou de ouvir o barulho do mundo rodando lá fora, como se fosse possível você ver pintura sem limites, sem fronteiras, sem as fronteiras entre os limites, a fronteira e o limite do quadro com a parede, com os pregos, com o pintor, com a luz ambiente, com o mundo, enfim. Ele só viu, ou provavelmente acreditou que via, a partir dessa espécie de "fé cega" na pintura, no seu interior. Penso que isso se passa em muitas outras instâncias da vida... Mas nas artes isso é muito claro. Creio que esses intervalos

66 Clement Greenberg (1909–1994), um dos mais importantes críticos de arte e cultura do século XX, cuja atuação se acha estreitamente ligada à trajetória da primeira geração de artistas plásticos norte-americanos "a provocar um protesto firme nos EUA e uma atenção séria da Europa". Escreveu nas seguintes publicações: *Partisan Review*, *The Nation*, *Commentary*, *Arts Digest*, *Art News*, *The New Leader*. O engajamento crítico de Greenberg com os pintores que sublinham a especificidade do meio, evidencia-se em ensaios como "American-type painting", de 1955, em que ele se voltou para o trabalho dos expressionistas abstratos (classificação que usa com certa reserva), definindo-os como o estágio seguinte da arte modernista e destacando a importância da obra de Jackson Pollock, Willem de Kooning, Hans Hofmann, Barnett Newman e Clyfford Still, entre outros, a seu ver, então, "uma galáxia de talentos fortes e originais" que não era vista na pintura "desde os dias do cubismo". Cf. GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996. p. 214–233. 1. ed. 1961

podem trazer uma politização maior das relações entre as diversas "disciplinas", o que, aliás, é um nome infeliz, já que estamos falando de indisciplinas, de transgressões. Penso muito em termos de intervalos e de modulações.

Por falar, e para comentar o que Duda disse de mim, eu sou músico mesmo, estudei música durante um bom tempo, mas não pratico música como músico, também estudei arquitetura e não pratico arquitetura como arquiteto, a não ser como "arquiteto sem medidas". Procuro trabalhar, procuro o trabalho nesses limites, nas paredes provisórias que separam para unir, juntar, relacionar. Intervalos e modulações: não existe algo que possa identificar "Eis aqui a arte, eis aqui a música, eis aqui a imagem, eis aqui isso e/ou aquilo, esse *either/or*". Existem essas fusões, essas confusões, essas puladas de muro, essas invasões da alfândega, essas falsificações dos vistos de entrada e saída. E eu acho que os trabalhos mais interessantes atualmente são aqueles que operam com essa mistura, com esse hibridismo, com essa "em definição".

SHEILA CABO: Eu queria continuar um pouco o que Milton estava falando, ao responder ao Camillo, especialmente em relação ao mercado e ao circuito, dentro ou fora desses parênteses, desse intervalo. Fiquei pensando nisso porque, em sua entrevista com Luiz Camillo Osório na revista *Item* e também no texto que você publicou na *Concinnitas*, nossa revista da Uerj, você fala desse Milton Machado que foi para Londres escrever uma tese e que não voltou nunca mais. Nesses artigos, especialmente quando fala do Damien Hirst, você trata da exterioridade do mercado, dessa exterioridade do circuito, que passa a fazer parte da elaboração do trabalho. Gostaria que você retomasse essa questão.

MILTON MACHADO: Obrigado, porque é importante, não dei atenção suficiente à pergunta, à questão do Damien Hirst, por exemplo. Ele é escultor, faz pinturas, produz objetos, instalações, etc. Durante os sete anos em que vivi em Londres, acompanhei a invenção e a consagração da chamada YBA, Young British Art. Antes, nunca tinha ouvido falar de Damien Hirst nem dos demais artistas do grupo, que chegaram a mim não só por sua produção de objetos, mas pela "produção industrial" implicada na invenção e, principalmente, na consagração. Aí vem a coisa de circuito e de mercado que acompanha qualquer produção de primeiro mundo. Você vai a uma exposição como, por exemplo, "Sensation, apocalipse, intelligence" – os nomes das exposições inglesas na época eram assim, pretensiosos, bombásticos, espetaculares, cáusticos – e você já vai encontrar a camiseta, o cartão-postal com reprodução de todos os trabalhos incluídos na exposição, a canetinha, o chaveiro. É uma produção industrial, visando ao comercial. Em uma palavra, o institucional, de cabo a rabo.

O que costumo dizer em relação a Damien Hirst é que para mim não importa tanto analisar a qualidade de seu trabalho de produção de objetos – e, veja, não

estou valorando, atribuindo qualidade em termos de "valor artístico", se é bom ou ruim. A eficácia do trabalho dele não está tanto na produção de objetos, que podem eventualmente ser muito interessantes, quanto nas negociações que a produção, a exibição e a circulação de seus trabalhos implicam. Hirst atua invariavelmente como um personagem, quem sabe com pretensões demiúrgicas, age o tempo todo como se fosse um semideus, basta ver os títulos de seus trabalhos. No documentário de uma hora que gravei da TV inglesa sobre a primeira exposição dele em Nova York, ele dá pum na sua cara, arrota na sua cara, fala um monte de loucuras que atribui ao excesso de álcool, viaja em um ônibus próprio acompanhado por um *entourage* de muitas pessoas, de cozinheiros, contadores, mãe, mulher, filhos, assistentes, amigos, *groupies*. O contador, que é um gênio das finanças, faz a oração antes das refeições, pedindo prosperidade. Isso tudo faz parte do trabalho dele, percebe?

Então, você olhar para uma pintura, ou uma escultura de vaca esquartejada – e talvez esteja aí um trabalho com algum interesse escultórico – não é suficiente para dar conta do discurso que o trabalho dele produz e dos discursos de bastidor que o trabalho incorpora e reflete. Trata-se de um trabalho que testa e que esgarça justamente os limites de que estamos falando, entre arte e circuito, arte e mercado, quando ele diz, por exemplo, que arte é sobre vida e o mundo da arte é sobre grana. Afirmar isso também faz parte do discurso sobre o trabalho, percebe? Nunca pensei que fosse falar tanto de Damien Hirst, vai ver é porque eu o chamei uma vez de "o maior artista do mundo". Para mim, e principalmente para ele mesmo, ele é o "maior artista do mundo". Se gosto de seu trabalho, de suas esculturas, pinturas, etc.? Não, nem gosto muito do trabalho dele, mas isso não importa. É crucial diferenciar "o maior" de "o melhor" artista do mundo. Seria anacrônico apontar um melhor artista, mas não é anacrônico apontar o maior. Pelos mesmos critérios de valoração vigentes, que não passam pela qualidade do trabalho (o que poderia resvalar para um anacronismo *à la* Greenberg), Hirst foi eleito a pessoa mais influente e poderosa do circuito internacional de arte, e isso durante anos seguidos. Um artista menor, segundo tais critérios, seria aquele que não responde com a mesma intensidade às demandas do circuito e do mercado. Então, ele produz uma escultura que é uma reprodução ampliada de um boneco anatômico, que vende por um milhão e meio de libras, ou seja, nove milhões de reais. Trabalho que ele vendeu – para o galerista Charles Saatchi[67] – antes mesmo de ficar pronto, antes de ser exibido. Numa entrevista, perguntaram a ele se achava que o trabalho valia todo aquele

67 Charles Saatchi (1943) galerista e dono de uma das maiores coleções de arte do mundo. Teve papel relevante na efervescência artística britânica nos anos 1990, na divulgação do artista Damien Hirst e de toda a geração dos Young British Artists, entre eles Tracey Emin e Sarah Lucas.

dinheiro, e ele respondeu: "Claro, já que pagaram. E o próximo vai custar muito mais". E custa mesmo, seus preços são astronômicos, ele está multimilionário. Então me interessa não tanto ver aquele bonecão, que cá entre nós é horroroso, quanto esse tipo de tensão que ele cria. É como escrevi na entrevista que você citou: é uma demonstração por absurdo que demonstra justamente o absurdo.

Agora, nada disso deve eliminar o julgamento dos trabalhos em si, o que implica outro tipo de responsabilidade, de posicionamento crítico, inclusive político. Aquela vaca esquartejada, por exemplo. Gosto dessa escultura porque parece coisa de Donald Judd,[68] que é um dos artistas de que mais gosto, porque envolve uma seriação, uma certa matemática. Claro que essa é uma visão muito idiossincrática minha, talvez até difícil de justificar.

Existem vários artistas trabalhando (n)esses limites. Por exemplo, a fotografia que ilustra o artigo que você publicou na revista, de Tracey Emin[69] – outra do grupo YBA – nua, botando dinheiro para dentro da vagina, com o título *I've got it all* [*Estou com tudo*]. Você pode dizer "bela fotografia", mas não é isso o que está em julgamento. O que eu proponho no texto citado por você é que não adotemos um tipo de purismo maniqueísta do tipo "Ah, isso não; oh, isso sim", que pode resultar em nossa própria recusa a exercer julgamentos, pode implicar um *parti pris* limitador e seletivo que pode comprometer o entendimento dos limites e comprometer a seleção. Uma barreira, enfim. Tem o artista DJ, tem o "artista como etnógrafo" de Hal Foster, tem todo tipo de artista e todo tipo de ação. Os artistas estão trabalhando limites, botando os limites para trabalhar, por exemplo, incluindo a aids, a ecologia, o gênero, etc. em seus *sites* de atuação, *sites* que não são mais específicos para a produção de arte, *sites* que jamais pertenceriam à arte porque seriam, em princípio, exteriores a ela. O *specific site*, digamos, de Damien Hirst é o mercado, é isso que ele esgarça, que expande, para incluir em sua produção de discurso. No limite, em *nossa* produção de discurso. Em outras palavras, o trabalho dele é sobre o poder, que ele

---

68 Donald Clarence Judd (1928–1994), artista plástico minimalista norte-americano cuja obra tem como eixos fundamentais a serialidade, a combinatória, a variação de figuras simples, a relação entre os objetos, o espaço, a parede, o solo, de que é exemplar a série *Pilhas*, pautada pela repetição vertical de caixas retangulares, dispostas ao longo de uma parede.

69 Tracey Emin, artista inglesa contemporânea e professora de desenho da Royal Academy, cujos trabalhos em vários meios se pautam pela relação entre criação e registro autobiográfico, como se pode observar nas séries de desenhos e textos *Something's wrong* e *There must be something terebley wrong with me* (1997), em instalações como *Everyone I have ever slept with* (1963–1995), que continha os nomes de todos aqueles com quem ela dividira o leito até então, trabalho que fez parte da mostra "Sensation" em Londres, ou como em *Every part of me's bleeding* (1999), instalação que consistia de uma cama desfeita (a da artista), na qual ela passara semanas bebendo, fumando, comendo, mantendo relações sexuais, dormindo.

sabe exercer muito bem, não importando a ele (mas importando a nós!) se são posições reacionárias, conservadoras como o formol que utiliza. As esculturas podem ser sobre a morte, sobre a vida, sei lá mais o quê; mas o trabalho dele é sobre dinheiro. Um momento especialmente revelador do documentário sobre ele é quando ele recebe uma carta de um jovem artista em início de carreira pedindo ajuda financeira. Ele rasga a carta com acintoso desdém, para mim um momento extremamente simbólico das relações de poder que estão em jogo. Enfim, espero ter deixado claro que estou falando de outro tipo de exterioridade, que se revela quando o circuito e o mercado passam a ser o próprio objeto e a tomar o lugar outrora ocupado pelo trabalho.

CAROLE GUBERNIKOF: Minha pergunta é para o Rodolfo. Eu tenho acompanhado seu trabalho há muitos anos e com grande admiração, e, na minha maneira de ver, desde o início, e lá se vão anos, sempre predominou nele o aspecto noturno, o elogio da noite e das assombrações, de certa forma, das coisas que chegam e que você não conhece bem o formato, e então a música estaria associada a essa visão noturna. Hoje você mostrou *Círculos ceifados*, que eu acho que é também um trabalho extremamente noturno, não só pelas referências aos animais noturnos e aos acontecimentos noturnos, mas por apresentar também uma coisa que considero sua característica, que é esse trabalho paciente, longo e extremamente elaborado. Então, pensando nos últimos trabalhos seus que tenho visto, que são mais rápidos, mais curtos e com uma estética menos noturna, a minha pergunta, depois desse grande introito, é se você está deixando entrar a luz na sua música, se por isso ela tem mudado de caráter. Ou não?

RODOLFO CAESAR: Quase sempre que escrevo um texto, uso uma epígrafe ou aparece lá num pé de página uma frase qualquer do Nietzsche. Ele fala da escuta noturna como sendo condição para a escuta da música, porque seria aquele momento em que você está ouvindo coisas e porque você não vê essas coisas, porque você não identifica o que está ao redor, de duas uma: ou você fica apavorado ou você curte... Então, por isso, música e medo têm para Nietzsche uma ligação bastante grande. Não é necessariamente minha opinião que, para se emocionar com música, você tenha que ser um medroso. Mas a escuta noturna é uma coisa prazerosa. Eu gosto disso como imagem poética e acho que a escuta acusmática tem tudo a ver com isso. Acusmatismo é isso de escutar um sino através de alto-falantes, que são opacos, densos e não passam essa luz, mas a música – mesmo noturna – ela tem uma luminosidade, uma luminosidade noturna, mas não deixa de ter. Se eu fosse cineasta, talvez gostasse de fazer filmes com pouca luz, não sei...

ANGELO VENOSA: O que queria saber do Milton era o processo como cada *singolo* trabalho acontece, o que o provoca e como se conclui? Isso porque tenho a

impressão de que, no seu caso em especial, toda a obra é um único trabalho, um contínuo onde cada trabalho é um grão (roubando a terminologia do Rodolfo).

MILTON MACHADO: Na verdade não existe – e isso você mesmo diz na formulação da pergunta – um *singolo* trabalho, a não ser no caso daqueles que chamo de vira-latas, trabalhos que surgem nas frestas, nas fissuras, ou melhor, que surgem "das" frestas e fissuras, como alguma espécie de fungo que racha e impede a lisura da produção, que compromete sua completude, seu acabamento. Os vira-latas de raça se viram sozinhos e, ao contrário das séries, onde cada trabalho parece girar em torno de um sol, costumam uivar para a lua. Mas o fato de eu geralmente trabalhar com séries não implica que eu disponha de modelos ou procure disponibilizar um sistema. Muitas vezes o sol central é vira-lata ele mesmo, uma ideia vira-lata, como a de quebrar tijolos para obter um pó. A ideia de grão é oportuna, assim como a de poeira ou de cisco. Só que esse cisco – corpo estranho, extraordinário, que fica ali arranhando até ser retirado do olho – não é necessariamente um "objeto visual". Qualquer coisa pode provocar/arranhar o trabalho e nem sempre o trabalho resulta na produção de um objeto. Muitas vezes o texto me basta, principalmente quando transborda – quando o trabalho pula o muro – para se tornar poesia. Aí mesmo é que os vira-latas uivam desvairados para a lua, crentes que minha poesia pode ser satélite, e habitável.

ANGELO VENOSA: Tenho a impressão também de que o que você fala sobre o trabalho faz parte da obra e que, em uma hipótese absurda, você poderia chegar, no futuro, a uma obra sem objeto.

MILTON MACHADO: Não acho tão absurda assim a possibilidade de chegar a uma obra sem objeto, coisa corriqueira no caso dos arquitetos sem medidas, ainda mais operando num circuito e num mercado que adoram um *prêt-à-porter*. Ainda mais se a hipótese implica a produção de tantos objetos quantos fossem necessários para evitar que a forma do recipiente viesse a se confundir com a geometria da água.

ANGELO VENOSA: Outra coisa que queria perguntar (a partir do que sinto e do comentário do Duda de que vai mais a cinema do que ouve música) é o que você vê, se vê e se acha isso fundamental? E com quem tem e acha necessário ter interlocução?

MILTON MACHADO: Ultimamente, o que tenho mais visto são desenhos animados na TV, *Jimmy Neutron*, *Coragem, o Cão Covarde*, coisas do tipo, radicais animais. Isso porque minha interlocução mais intensa tem sido com meu filho de seis anos. Todos esses personagens dividem comigo o espaço (sem paredes) de meu ateliê, fazendo de meu trabalho uma espécie de comédia musical. Ou, nos momentos mais trágicos, uma espécie de "obra de arte total". Não saberia dizer se ouço mais música ou se vejo mais filmes. Sou dependente de ambos,

ambos são tão fundamentais quanto a leitura, a paçoquinha, o *milk-shake* do Bob's, a caminhada nas Paineiras. Fundamental também para criar certo clima é (seria, ou já era) banir para sempre o som e a imagem da Globo, interlocução manipulada de alta definição e baixa resolução que pretende que acreditemos que "a gente se vê por aqui". Prefiro acreditar no Bob Esponja.

ANANAY AGUILAR: Queria que o Rodolfo comentasse um pouco toda essa história do Milton ligada à exterioridade. Eu queria que você comentasse a sua relação com a exterioridade.

RODOLFO CAESAR: A exterioridade, na verdade, é pretexto. Todo esse texto dos *Círculos ceifados*, toda aquela ideia de disco voador, tudo aquilo ali é mentira, aquilo não existe, aquilo eu fiz depois da música, certo? E poderia ter feito outra diferente, só que ainda não tive tempo, e como há aquelas medidas, e aquelas medidas estão ali de fato, aqueles numerozinhos e tal, aquela movimentação espiral... Tem uma porção de coincidências ali que me permitiram criar a ficção. Tem um monte de mentiras ali e tem algumas mentiras que parecem mentira, mas que são verdade. Por exemplo, o Emanuel Mendes da Costa, ele existiu mesmo, ele roubou mesmo, aquela história toda é verdadeira. Então a exterioridade para mim, no caso dessa peça, é pretexto. Um caso de outra exterioridade tão *pretextual* quanto essa foi a peça que fiz logo em seguida, intitulada *Ranap Gaô*, que foi feita junto com a Simone Michelin. É a primeira parte de um trabalho maior chamado *Livro brasileiro dos mortos*, em que o pretexto e a referência predominantes são essa relação de escuta de sons do além.

Fiz isso por dois motivos: um pelas coincidências ligadas ao livro chamado *Bardo Thodol*, o livro tibetano dos mortos, que é um método de sobrevivência após a morte ensinado pela escuta, em que o cadáver fica deitado com a orelha, o ouvido esquerdo, virado para cima e o Lama recita o texto no ouvido. Mas o motivo principal, além dessas coincidências todas, é o fato de que, por eu ter trabalhado tanto com o som do sapo, do mosquito, ganhei certa pecha de compositor ecológico, bioacústico, que faz uma obra para o bem da humanidade e que acredita que assim vá educar os ouvidos, vá fazer as pessoas protestarem contra os sons de fábrica, que é a escola do outro Schaeffer, Murray Schafer.[70] Existe isso, vocês estão rindo, mas existe.

---

70 Raymond Murray Schafer, nascido em 1933, em Sarnia, Ontário, Canadá, é compositor, libretista, escritor, educador, pesquisador do ambiente sonoro, além de artista plástico e professor canadense. Na década de 1950, trabalhou na produção da ópera *Le testament*, de Ezra Pound. Em 1960, publicou *The british composer interview*. O seu trabalho pioneiro, baseado na noção de paisagem sonora, desenvolveu-se no âmbito do The World Soundscape Project, na Simon Fraser University. Em 1974, decidiu abandonar, no entanto, o ambiente universitário, mudando-se para uma fazenda em Monteagle Valley, Ontário, e vivenciando os sons da natureza em sua relação com a capacidade de

Então, justamente por causa dessa pecha bioacústica, resolvi fazer uma coisa que seria do outro lado, da tanatoacústica. A música que faço é a mesma, mas a exterioridade dela pode mudar, e muda também muito em função daquilo que se fala sobre ela. Oitenta páginas a respeito de mosquitinho e de sapo convencem vocês de que estão ouvindo aquilo, embora não tenha nada a ver...

ALEXANDRE FENERICH: A primeira vez que escutei *Círculos ceifados* eu estava com um amigo e uma amiga, estávamos em casa e estava muito quente, era um dia muito quente. Era à tardinha, eram cinco horas da tarde, e acontece que na minha memória havia esses sons de cigarra, um acúmulo de sons de cigarra, ou o que parece ser para mim som de cigarra – você acabou de dizer que é tudo mentira, que não são cigarras, embora pareçam mesmo com elas e haja sons agudos... Esse som sempre me remete a uma sensação de calor, não sei se porque a primeira vez que eu ouvi estava quente, foi à tardinha num dia quente de verão, e tinha cigarra... Então, uma coisa leva à outra ou existe certa isomeria mesmo... Talvez tudo isso, enfim. A cigarra leva ao calor, a cigarra está no verão, então o verão me traz essa sensação de calor... Então, agora eu pergunto: se ouvisse aqui, será que mudaria a minha sensação? Isso é só um comentário... Mas há outra questão. Você falou, no final da sua exposição, em uma separação: a música do afoxé teria feito você abandonar um pouco as pesquisas da música eletroacústica. Você abandona essas pesquisas de fato, ou há certa ironia nisso? A pesquisa em música eletroacústica no fundo não é também um grande discurso exterior de legitimação ou de fazer a obra trabalhar ou de compor um grupo de obras?

RODOLFO CAESAR: Foi bom você tocar nesse assunto da legitimidade. O acusmatismo já é legitimado pela universidade... E eu sou professor universitário. Mas não era professor universitário durante o tempo em que fazia a música eletroacústica acusmática. Assim como não havia muita gente que trabalhasse nessa área... O que observei acontecer, desde o início dos anos 1990 para cá, é que a música eletroacústica tomou um lugar na universidade que não precisava ter tomado, assim como se apossou do teatro com palco italiano, e não necessariamente da forma que tinha que ser. Aquilo tinha que terminar ali, e parece que terminou ali. Hoje, quando você é chamado para ir a um concerto de música eletroacústica, pode ter certeza que vai encontrar lá duzentos alto-falantes e uma sala cheia de estudantes universitários, todos tocando as suas peças, e assim é pelo Brasil afora. Acho que é muito bacana como exercício de trabalho, como educação, no sentido do fazer, porque esse fazer é necessário,

audição, percepção e assimilação do homem. É autor, entre outras obras, de *O ouvido pensante*, *Afinação do mundo*, *Educação sonora: 100 exercícios de escuta e criação de sons*.

esse conhecimento é necessário... Não dá para compor essas peças sem conhecer alguma coisa do assunto. Virou, no entanto, uma consagração da grande obra, e a grande obra é essa peça acusmática. Eu estou com horror disso, e tenho feito bastante esforço para tirá-la justamente desse lugar, que já era o lugar antes de ela existir, porque a música eletroacústica nasceu no rádio, a gente sabe disso. Tendo nascido no rádio, ela teve a ideia de sair do rádio e ir para a sala de música. Ir para a sala de música foi muito bacana, porque provocou a música instrumental e teve reações incríveis. Só que permaneceu ali e se estabilizou, criou certa espessura que não acho interessante. Milton tinha falado que existem fronteiras que são muito exploráveis. Talvez porque esse campo de exploração é tão vago, porque ele é tão fluido. Talvez por isso se produzam coisas bastante interessantes...

Sobre a questão térmica, eu acho que tem uma temperatura na minha música, não sei dizer se é frio, se é quente, mas, por exemplo, aqui no Rio, numa caminhada nas Paineiras, na estrada em direção ao Corcovado, tem um momento em que a gente passa por um paredão que tem umas gotinhas caindo... É bárbaro aquele lugar. Lá, eu posso estar suado, pode estar quarenta graus, mas aquilo dá um refresco incrível e eu tenho certeza que é o som daquelas gotinhas. Não é outra coisa! [*palmas*].

SÍLVIO TENDLER

WALNICE
NOGUEIRA GALVÃO

A crítica literária e professora titular da USP Walnice Nogueira Galvão e o cineasta e professor de cinema da PUC-Rio Sílvio Tendler participaram de diversos eventos e seminários na Fundação Casa de Rui Barbosa ao longo das últimas décadas. Em 2015, por exemplo, Sílvio participou ao lado de Joel Pizzini de mesa sobre Eisenstein e o cinema brasileiro realizada durante o Seminário Internacional Eisenstein #2: Meyerhold, Eisenstein//Teatro, Cinema//Imagem, Som. E Walnice Nogueira Galvão participou, no ano seguinte, ao lado do jornalista Mário Sérgio Conti, em 16 de junho de 2016, da mesa "Ensaísmos contemporâneos", realizada durante o seminário Ensaio/Política/Ficção: Práticas, Tensões, Confluências, promovido pelo Setor de Filologia do Centro de Pesquisa da FCRB, em colaboração com o Polo Literário da UFRJ. Desde antes mesmo dessas participações mais recentes, já tentávamos convidá-los separadamente a participar, como depoentes, do Projeto Cultura Brasileira Hoje: Diálogos. Por fim, com o (animado) comum acordo dos dois, acabariam realizando juntos, em 9 de dezembro de 2016, um belíssimo depoimento em dupla, passando pelo processo de formação e educação política de ambos nos anos que antecederam e se seguiram ao estabelecimento da ditadura civil-militar de 1964.

O que, no caso de Sílvio, incluiria a forte influência do movimento cineclubista brasileiro nos anos 1960, o abandono do curso de direito na PUC-Rio, e uma série de escolhas significativas que o levariam ao Chile de Allende e, em seguida, à França, onde se formou em história, estudou com Jean Rouch, trabalhou com Chris Marker, e conheceu Joris Ivens, interlocutores fundamentais na sua opção pelo documentário.

Quanto à Walnice, sublinharia, em seu relato, fato pouco conhecido a respeito da sua formação – a importância das mudanças constantes de cidade, durante a infância, por conta das muitas transferências de seu pai, funcionário público federal. O que a levaria a morar durante muitos anos sertão afora, saindo da cidade de Araraquara para o interior do Piauí, do Maranhão, para o Rio Grande do Norte, e depois voltando para São Paulo e cursando ciências sociais e letras na USP, onde faria, igualmente, uma especialização em teoria literária, ministrada por Antonio Candido, fator decisivo em toda a sua atuação posterior, voltada sobretudo para a pesquisa e a crítica literária.

A conversa dos dois, passando em revista suas escolhas pessoais e alguns de seus principais trabalhos, percorreu também cinco décadas da história política e intelectual do país, detendo-se, ao final, na quarta versão da edição crítica de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, preparada por Walnice Galvão, que estava sendo lançada em 2016, e já apontando, no que se refere à trajetória do cineasta, para *Dedo na ferida*, voltado para a crise econômica atual, o fim do estado de bem-estar social e das utopias, longa-metragem que seria lançado por Sílvio Tendler em 2017 no Festival do Rio.

Depoimentos

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Antes de mais nada, é um prazer estar aqui hoje com Sílvio Tendler. Conheço muito bem a obra do Sílvio. E já mandei, aliás, recados para ele, várias vezes, por amigos em comum.

SÍLVIO TENDLER: E me mandou um e-mail lindo.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Mandei, por amigos em comum. Cada vez que vejo um filme do Sílvio, mais fico impressionada. E gostaria de ouvir você contar a sua história. Foi por isso que pedi para ser o Sílvio o meu parceiro neste encontro na Casa Rui. Eu não o conhecia pessoalmente, só de cinema. Mas vi todos os seus filmes. Vi os grandes documentários políticos*: Os anos JK* (de 1980); *Jango* (de 1984); *Tancredo, a travessia* (de 2010). Vi os que refazem a memória da resistência à ditadura civil-militar: *Utopia e barbárie* (de 2010), *Os militares que disseram não* e *Advogados contra a ditadura* (de 2014). E todos eles me esclareceram muitas coisas que precisava saber sobre a história do Brasil e sobre a minha própria história, inclusive. Seus filmes são contribuições importantíssimas para a construção democrática no Brasil, são filmes que realmente ficam e se tornam referência para outras gerações. Você passou a vida dando testemunho do seu tempo, não é? E principalmente pensando a partir do ponto de vista dos oprimidos, dos perseguidos, dos injustiçados. Isso é muito bonito, isso é uma bandeira de vida.

SÍLVIO TENDLER: Eu nasci no Rio de Janeiro, na Tijuca. Sou filho de dois profissionais liberais: meu pai era advogado e minha mãe, médica. Ambos são filhos de imigrantes. Na verdade, meu pai nasceu na Moldávia. Ele dizia que era Ucrânia, mas depois eu fui olhar o mapa, e era na Moldávia. Ele veio com oito anos para o Brasil, com passaporte russo. Chegou aqui e falsificaram uma certidão de nascimento para ele e disseram: "Você agora é brasileiro". Meteram ele numa sala de aula já alfabetizada. Ele só falava ídiche e russo, e teve que entrar numa turma já alfabetizada e se virar na vida. Meu avô era o que os judeus chamam de *clienteltchiks*, que eram os que vendiam de porta em porta, que iam na porta da casa das pessoas para oferecer mercadorias, oferecer joias... Meu pai

era o cobrador da turma de *clientelchiks*. Minha mãe estudou piano na Escola Nacional de Música, depois medicina na UFRJ, que na época era Universidade do Brasil, e, já avó, cursou psicologia. Então eles tinham uma formação educacional muito boa, eram profissionais liberais. E eram liberais na vida: choraram no enterro do Getúlio Vargas[1] (essa cena, eu tinha quatro anos de idade, mas me lembro da minha mãe chorando), em 1955 eles votaram no JK,[2] em 1960 no Lott,[3] e depois ninguém mais votou em ninguém.

Nasci na Tijuca, mas com sete, oito anos, me mudei para Copacabana. Eu me sinto um cidadão de Copacabana. Foi ali que eu fiz a minha cabeça. Quando eu tinha dez anos, meu pai era um cara muito rico, a gente morava num apartamento de 700 metros quadrados na Rua Anita Garibaldi, todo de mármore. Mas meu pai foi à falência. Meu pai quebrou. Antes da falência, a família morava na mesma rua que o embaixador da Inglaterra e o embaixador do Irã (isso na época em que o Irã se chamava Pérsia e era governado pelo xá Reza Pahlevi). Depois que o meu pai quebrou, a família foi morar num apartamento de 70 metros quadrados na Avenida Copacabana. Eu saí do Andrews, onde estudava, para estudar num colégio público, Pedro Álvares Cabral. Aí, quando o meu pai faliu, minha cabeça começou a virar.

Eu estudava no Pedro Álvares Cabral em 1964. Quando veio o Golpe de 1964, nós éramos praticamente a única família que apoiava o Jango e que estava solidária com ele. Meu pai tinha um rádio de frequência transoceânica e a gente ficava escutando Leonel Brizola[4] pelo rádio, no Rio Grande do Sul, para ver se tinha alguma resistência.

---

1 Depois de Gregório Fortunato, o chefe da sua guarda pessoal, ter contratado capangas para assassinarem Carlos Lacerda, em atentado que resultaria na morte de um oficial da Aeronáutica, Getúlio Vargas, fragilizado e desgastado diante da opinião pública, se suicidaria, no dia 24 de agosto de 1954, deixando, para os brasileiros uma carta-testamento (nacionalista e de amor ao povo) na qual dizia "saio da vida para entrar na história", texto que se transformaria num dos mais conhecidos documentos da história moderna do país. O suicídio provocaria imediatamente forte reação popular e uma comoção que levaria às ruas multidão incalculável. Durante décadas, nas mais diversas moradias e regiões, era frequente, inclusive, ver a carta-testamento emoldurada e colocada em algum lugar de honra de suas casas por muitas famílias brasileiras.

2 Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902–1976), médico, oficial da Polícia Militar mineira e político brasileiro. Foi presidente da República entre 1956 e 1961.

3 Henrique Batista Duffles Teixeira Lott (1894–1984), militar brasileiro, cuja trajetória foi marcada pelo legalismo e pela defesa da democracia. Na eleição presidencial de 1960, o marechal Lott, já na reserva, foi candidato à Presidência pela coligação governista PTB/PSD, a mesma que elegera JK em 1955 e que dera sustentação ao seu governo. Seria, no entanto, derrotado por Jânio Quadros.

4 Leonel Brizola, nascido Itagiba de Moura Brizola (1922–2004), engenheiro civil, herdeiro político de Getúlio Vargas e João Goulart, foi um dos mais importantes líderes trabalhistas e nacionalistas do país. Iniciou sua trajetória como parlamentar, elegendo-se, em seguida, governador do Rio Grande

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Era a Rede da Legalidade.[5] Eu ouvi muito essa rede.

SÍLVIO TENDLER: Isso: era a Rede da Legalidade. A rua inteira exibia lençóis brancos, vela na janela, toda lacerdista. Meu colégio era todo lacerdista. Aí eu comecei a ler tudo sobre política. Eu lia muito e era extremamente politizado desde os dez anos. Lia tudo que era jornal, e naquela época o Rio de Janeiro tinha uma infinidade de jornais. *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Última Hora*. E eu lia tudo, era muito politizado. E com o Golpe de 1964, políticos da oposição foram cassados e perseguidos, os sindicatos fechados, líderes camponeses assassinados, a União Nacional dos Estudantes fechada.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: A UNE foi incendiada.

SÍLVIO TENDLER: Incendiada e proibida. O que começou a primeira resistência ao Golpe de 1964, que veio dos jornalistas e dos intelectuais. Então eu lia Stanislaw Ponte Preta,[6] Carlos Heitor Cony,[7] Samuel Wainer,[8] todos os jornalistas de oposição ao Golpe e ao lacerdismo. Era a época do cinema novo, era a época

---

do Sul, em 1959. Forçado ao exílio pela ditadura civil-militar de 1964, voltaria ao Brasil somente em 1979, com a Lei da Anistia, fixando residência no Rio de Janeiro, onde se elegeria governador por duas vezes – em 1982 e em 1990. Exerceria ainda a presidência de honra da Internacional Socialista.

5 Quando Jânio Quadros renunciou à Presidência, em 1961, ministros militares ameaçaram não dar posse ao vice-presidente João Goulart. No Rio Grande do Sul, sob o comando de Leonel Brizola, iniciou-se um movimento para defender a legalidade e, no dia 27 de agosto de 1961, Brizola requisitou os transmissores da rádio Guaíba de Porto Alegre, e passou a fazer pronunciamentos em defesa da legalidade. Outras emissoras do Estado uniram-se à Rádio Guaíba e formaram a Rede Radiofônica da Legalidade, a que se juntaram rádios do país inteiro e dos países vizinhos, chegando-se a uma cadeia de 104 emissoras. Em 1964, sob a liderança de Leonel Brizola e do então prefeito de Porto Alegre, Sereno Chaise, houve uma tentativa de repetir a Campanha de 1961. De posse das rádios gaúchas, divulgaram-se notas conclamando a resistência contra o golpe militar, o que resultaria em forte mobilização popular. Mas Goulart julgou impossível resistir ao Golpe com as condições militares de que dispunha – as forças do III Exército e o povo gaúcho – e recusou-se a armar a população disposta a lutar, viajando no dia 2 de abril de 1964 para o exílio.

6 Sérgio Marcus Rangel Porto (1923–1968), jornalista, cronista satírico, dramaturgo, roteirista, radialista e compositor carioca, conhecido pelo pseudônimo "Stanislaw Ponte Preta", inspirado no personagem de Oswald de Andrade – Serafim Ponte Grande. Autor de *Pequena história do jazz* (1953), *Tia Zulmira e eu* (1961), *Primo Altamirando e elas* (1962), *Rosamundo e os outros* (1963), *Febeapá* (*Festival de Besteira que Assola o País*) [1966], *Febeapá 2* (*Segundo Festival de Besteiras que Assola o País*) [1967], entre outras obras.

7 Carlos Heitor Cony (1926-2018), jornalista e escritor carioca. Originalmente opositor de Jango, Cony logo se posicionaria contra o golpe de 1964, escrevendo, como editorialista do *Correio da Manhã*, textos fortemente críticos à ditadura civil-militar, vendo-se forçado a se demitir do jornal e levado preso seis vezes durante esse período. Autor de *Quase memória* (1995), *O piano e a orquestra* (1996) e *A tarde da sua ausência* (2003), entre outros livros.

8 Samuel Wainer (1910–1980), jornalista e empresário russo-brasileiro, fundador, editor-chefe e diretor do jornal *Última Hora*.

da *nouvelle vague*,[9] era a época dos estertores do neorrealismo italiano, que se transfigurava naquele cinema político pós-guerra, de *Ladrões de bicicleta,* do Vittorio De Sica, e *Roma cidade aberta*, do Roberto Rossellini. Eu tinha a cabeça feita por essa gente, resolvi que queria ser igual a eles, queria ser um deles.

Mas eu era muito preguiçoso e sempre fui péssimo aluno. Eu não conseguia concluir o ginásio, e então fiz um curso supletivo, com base no chamado Artigo 99, um curso que na época se chamava Madureza.[10] Passei nas provas e entrei na PUC em 1969 e, como todo mundo naquela época que não sabia o que queria, resolvi fazer direito. Meu pai queria que eu fosse advogado e fosse trabalhar com ele. E eu comecei a fazer o curso, mas minhas ligações eram todas de esquerda.

Na época, a Faculdade de Direito da PUC tinha uma grade com dois anos de ciclo básico e depois três anos de formação. No ciclo básico, eu tive grandes professores, fui aluno do Luiz Costa Lima, fui aluno do Luiz Werneck Vianna. Tive grandes professores naquele momento, mas o meu curso de direito era um porre. Eu detestava um professor chamado Haroldo Valladão, que citava ele mesmo o tempo todo, e o tempo todo em alemão. Ele achava que só se podia falar do direito em alemão. E vendeu para os alunos o livro dele. A gente lia aquilo de um modo meio delirante. Na prova, todos escreviam: "Como disse o eminente professor e grande jurista Haroldo Valladão", e em seguida vinham três páginas em alemão, e depois vinha "ou seja", e então se podia citar em português.

Um dia, eu estava na aula do professor Celestino Basílio, que dava introdução à ciência do direito e era muito chato. Era num daqueles auditórios enormes, um anfiteatro. Eu peguei o jornal que estava em cima da mesa e li uma notícia pequenininha: "Presos os advogados dos presos políticos". E pensei: "O que que eu estou fazendo aqui nesta aula, num curso de direito, quando na verdade até os advogados dos presos políticos estão presos?" Levantei e fui embora. Ali eu desisti do direito.

Tentei, então, fazer sociologia, e não consegui passar porque tinha prova de matemática. Sociologia na PUC tinha matemática, e eu não conseguia passar. Eu

---

9 *Nouvelle vague*: movimento que renovou o cinema francês nas décadas de 1950 e 1960, com nomes como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Agnés Varda.

10 Madureza: exame que os alunos prestavam nos estabelecimentos escolares estaduais ou federais, para adquirirem certificado de primeiro ou segundo ciclo. Segundo o decreto-lei nº 709, de 28 de julho de 1969, instituiu-se que o artigo 99, e seu parágrafo único da Lei 4.024, de 20 de dezembro de 1961, passariam a vigorar com a seguinte redação: *Art. 99. Aos maiores de dezesseis anos será permitida a obtenção de certificados de conclusão do curso ginasial, mediante a prestação de exames de madureza, após estudos realizados sem observância do regime escolar. Parágrafo único. Nas mesmas condições, permitir-se-á a obtenção do certificado de conclusão do curso colegial aos maiores de dezenove anos.*

repeti duas vezes introdução à economia. Na segunda vez que eu fiz, fui aluno da Liana, que na época era casada com Leon Hirszman[11] e vizinha do Luiz Costa Lima. No dia da prova, foi a primeira vez na minha vida que vi uma professora dar cola para um aluno, e mesmo assim eu consegui ser reprovado. E reprovado duas vezes. O meu caso foi para o Conselho Universitário. Duas reprovações. Eu deveria ser expulso. E então o professor Luiz Costa Lima me defendeu, e ele era o representante dos professores no Conselho. Ele falou que meu problema era político, não era pessoal, não era cognitivo. E conseguiu me salvar. Eu permaneci na PUC até 1970, quando vi que o Brasil estava muito mal, tudo era repressão, perseguição e tortura. E eu estava muito mal. Tinha passado por um processo político e não estava disposto a trocar tiro, não estava pronto para participar da luta armada, não me drogava e não sabia muito bem o que fazer da vida.

Quando Salvador Allende[12] venceu a eleição no Chile, em 4 de setembro de 1970, decidi que precisava viver aquela experiência. Pensei: "Vou para o Chile, vou ver o socialismo de perto". Cheguei no Chile em 10 de novembro, morei até 1972, quando tomei outra decisão: "Quero fazer cinema, meu destino é cinema, eu vou para a França". E fui morar na França, de 1972 a 1976, fui estudar história, fiz licenciatura em história na Universidade de Paris VII, fiz o curso do Marc Ferro[13] sobre cinema e história e fiz um curso do Jean Rouch[14] sobre

---

11 Sobre Leon Hirszman, ver nota 40, p. 389.

12 Salvador Allende Gossens (1908–1973), médico e político marxista chileno, um dos fundadores do Partido Socialista em 1933, que depois de perder por três vezes as eleições presidenciais, governaria seu país de 1970 a 1973, quando foi deposto por um golpe de Estado liderado pelo seu chefe das Forças Armadas, Augusto Pinochet. Durante seu governo, realizaria a reforma agrária, nacionalizaria as minas de cobre, e, em seguida, o Estado assumiria também o controle das minas de carvão e dos serviços de telefonia.

13 Marc Ferro, historiador francês nascido em 1924, professor emérito da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, em Paris, estudioso da Revolução Russa, da história da Segunda Guerra Mundial, da liberação argelina, da manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação, foi também um dos primeiros historiadores a tratar sistematicamente da relação entre cinema e história. Foi coeditor da revista *Les Annales* (Économies, Sociétés, Civilisations), diretor de estudos no Imseco (Institut du Monde Soviétique et de l'Europe Central e Oriental), membro do comitê de redação do *Cahiers du Monde Russe et Soviétique* e professor visitante nos EUA, no Canadá, na Rússia e no Brasil, entre outros países. Entre seus livros com edição brasileira estão *A história vigiada* (São Paulo: Martins Fontes, 1988) e *Cinema e história* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992).

14 Jean Rouch (1917–2004), cineasta e antropólogo francês, criador do que nomeou de "cinema direto", "cinema verdade" e, mais tarde, do "cine-transe" (i. e. a cinetransformação de todos os participantes da filmagem). Originalmente engenheiro civil, voltado para a construção de pontes e estradas, durante uma estada na África, ao descer o rio Níger, se interessaria pelos songais, o que o levaria à realização cinematográfica de extraordinário trabalho etnográfico. Influenciado pelos surrealistas, e pelos trabalhos de Marcel Griaule, Robert Flaherty e Dziga Vertov, sua obra, composta de documentários

cinema aplicado às ciências sociais. Aí me achei na história, vi que história e cinema eram o que eu mais gostava. E consegui entrar num curso do Chris Marker,[15] trabalhei com Marker e conheci Joris Ivens.[16] Aí minha vida mudou e eu terminei cineasta e professor.



Sílvio Tendler e o cineasta francês Joris Ivens, no Chile, anos 1970. Acervo: Caliban

etnográficos – *Maîtres fous*, *Sigui synthèse*; sociológicos – *Crônica de um verão* (1961), realizado em colaboração com o sociólogo Edgar Morin; e ficções documentais – *Jaguar* (1967), *Eu, um negro* (1959), *Cocorico, Monsieur Poulet* –, marcaria decisivamente a *nouvelle vague*, a história do documentário, do filme etnográfico e do cinema de modo geral.

15 Chris Marker (1921–2012), cineasta, fotógrafo, escritor, artista multimídia francês, diretor de *Les statues meurent aussi* (1953), que correalizou com Alain Resnais, *La jetée* (1962), *Le joli mai* (1963), *A grin without a cat* (1977), *Sans soleil* (1983), *A. K.* (*filme*) [1985], *Level 5* (1996),entre outras obras. Realizou também o CD-ROM *Immemory* (1998), as séries fotográficas *Koreans* (1957, impressa em 2009), *Crush art* (2003–2008), *Quelle heure est-elle?* (2004–2008), *Passengers* (2008–2010), *Staring back*, e as videoinstalações *Silent movie* (1995) e *Owls at noon prelude: the hollow men* (2005).

16 Joris Ivens (1898–1989), cineasta e ativista comunista holandês, nascido em Nijmegen, um dos mais importantes documentaristas do século XX. Estudou economia e começou fazendo filmes científicos para a Universidade de Leyden, como *De wigwam*, de 1911. Realizou 43 documentários, entre os quais *Une histoire de vent* (1989), *De Brug* (1928), *Regen* (1929), *Zuiderzee* (1930), *Konsomol* (1932), sobre a construção do socialismo na União Soviética; *The 400 millions* (1939), sobre a resistência da China à invasão japonesa; *Pueblo en armas* (1961), sobre a revolução cubana; *Le 17ème parallèle* (1967), sobre a derrota da França em território vietnamita.



Sílvio Tendler. *Os advogados contra a ditadura: por uma questão de justiça*, 2014. *Frame* de cena com o advogado Modesto da Silveira. Acervo Caliban

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Vi recentemente *Utopia e barbárie*, e os dois sobre os porões da ditadura: *Os militares que disseram não,* sobre os militares que resistiram ao Golpe de 1964, e *Advogados contra a ditadura*. Eu não sabia que cinco mil militares haviam resistido ao Golpe de 1964 no Brasil. E militares das mais diversas patentes. Todos foram perseguidos e proibidos de exercer a profissão. Pilotos da Aeronáutica, por exemplo, foram proibidos de pilotar. Não podiam pilotar nunca mais na vida, nem para empresas aéreas particulares.



Sílvio Tendler. *Os advogados contra a ditadura: por uma questão de justiça*, 2014. *Frame* de cena com o advogado Sobral Pinto. Acervo: Caliban

SÍLVIO TENDLER: Eu estou sempre procurando trabalhar com pessoas que o geógrafo Milton Santos[17] chamava "os invisíveis". Quando entrevistei os advogados que lutavam contra a ditadura, em 2014, ninguém falava deles. E nos anos da ditadura militar, eles trabalhavam de graça, corriam risco de vida, eram presos. E ninguém falava dos advogados. O sujeito saía de casa às duas horas da madrugada para ir a um quartel da Polícia Especial e dizer: "Eu sei que a senhora Fulana de Tal está presa aqui, e vou entrar com o *habeas corpus* na Justiça!" O *habeas corpus* estava proibido na ditadura, não existia esse recurso para prisioneiros políticos. Mas o fato de ele entrar na Justiça com um pedido de *habeas corpus* significava que dava conhecimento à Justiça e ao Exército que se sabia que aquela pessoa estava presa naquele quartel. Então, havia um constrangimento das autoridades militares, e no quartel não se tocava mais naquela pessoa ou pelo menos a tortura abrandava. Aquilo poderia até salvar uma vida! Os advogados salvaram milhares de vidas expondo suas próprias vidas. Houve uma semana em que todos eles foram presos. Então, em 2014, eu resolvi fazer o documentário *Advogados contra a ditadura*[18] justamente porque ninguém falava deles.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: E depois você fez o filme sobre os militares que resistiram à ditadura...

SÍLVIO TENDLER: Também em 2014, lancei o documentário *Os militares que disseram não,*[19] sobre os militares que resistiram à ditadura. Ninguém sabia, e muita gente não sabe até hoje, que houve muito militar que foi contra o golpe de Estado de 1964. Militar que ficou preso em navio, militar que perdeu a profissão e teve que fazer outra coisa para viver. E esses sujeitos foram os patriotas necessários, foram heróis da democracia e estavam no anonimato. Então eu contei a história deles.

---

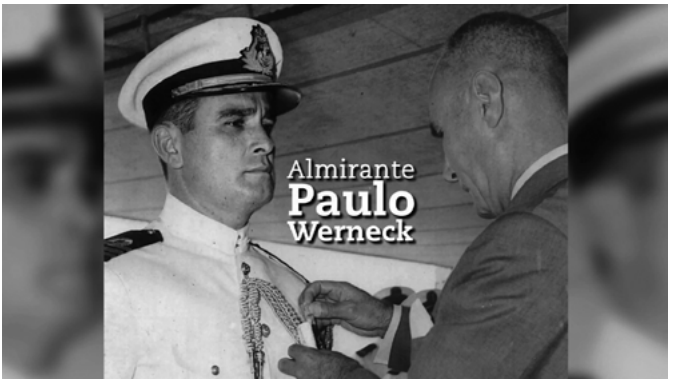
17 Milton Almeida dos Santos (1926–2001), geógrafo baiano, o primeiro latino-americano a receber o prêmio Vautrin Lud (1994), autor de estudos fundamentais sobre a natureza do espaço e a reconceitualização de paisagem (cf. a obra-síntese que é *A natureza do espaço*, de 1996), sobre a globalização nos anos 1990 (cf. *Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal*, livro publicado em 2000), sobre o trabalho do geógrafo no Terceiro Mundo, sobre a cidade, a pobreza urbana e a urbanização desigual, questões abordadas em *O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana* (1978), estudo que se tornaria referência obrigatória nos trabalhos sobre o espaço geográfico urbano em sua relação com o subdesenvolvimento.

18 O filme *Advogados contra a ditadura: por uma questão de justiça*, de Sílvio Tendler (2014), está disponível gratuitamente num canal do Ministério da Justiça, no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=fhRJxeFfbYM>.

19 O filme *Militares que disseram não*, de Sílvio Tendler (2014), também está disponível gratuitamente num canal do Ministério da Justiça, no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=6hD8JlHbu3w>.



Sílvio Tendler. *Militares da democracia: os militares que disseram não*, 2014. *Frame* de cena com coronel Kardec Lemme. Acervo: Caliban



Sílvio Tendler. *Militares da democracia: os militares que disseram não*, 2014. *Frame* de cena com almirante Paulo Werneck. Acervo: Caliban



Sílvio Tendler. *Militares da democracia: os militares que disseram não*, 2014. Frame de cena do tanque do exército em frente ao Palácio Guanabara. Acervo: Caliban

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: A repressão foi uma coisa realmente tremenda. E os advogados de presos políticos, em 1964, eram meninos de vinte anos. É impressionante ver no filme aquela meninada entrando em presídio onde se torturava preso, salvando vida de gente que estava ali. Salvaram muitas vidas. Todos os filmes do Sílvio são muito bons, muito importantes, mas esses dois são especialmente comoventes, porque tratam de gente que já está esquecida. São heróis anônimos que já estão esquecidos e que ele trouxe à lembrança, à consciência, à superfície da consciência de todo mundo. *Utopia e barbárie*[20] é um filme de reflexão sobre os movimentos políticos. Aliás, o filme é bem de um discípulo do Chris Marker, parece com o cinema do Chris Marker.

SÍLVIO TENDLER: Eu bem que tentei ficar parecido com Marker...

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Dá para perceber. Parece um pouco com o sistema usado pelo Chris Marker.

SÍLVIO TENDLER: Chris Marker sempre foi meu guru.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Claro! E meu também! Eu vi recentemente *Le fond de l'air est rouge.*[21] E fiquei muito satisfeita porque o filme fala, por um momento, do ano de 1968 no Brasil. Até fiquei olhando para ver se eu estava numa daquelas cenas de manifestações. Devo estar. E Luiz Costa Lima também deve estar.

SÍLVIO TENDLER: Eu cheguei a localizar a foto do Luiz Costa Lima nos arquivos da ditadura militar, numa das minhas pesquisas para filmes.

FLORA SÜSSEKIND: Queria pedir a você, Walnice, que falasse um pouco sobre a sua formação também. Sempre tentamos obrigar quem vem aqui a falar sobre isso. Nem sempre temos sucesso. Então sim... Mas só se vocês se animarem a falar mais sobre isso...

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Penso que a minha formação não tem muita graça.

FLORA SÜSSEKIND: Eu descobri recentemente uma coisa que eu não sabia sobre você!

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Veja lá o que você vai contar a meu respeito, veja lá! [*risos*].

---

20 *Utopia e barbárie* é um documentário lançado em 2005 por Sílvio Tendler, que interpreta a segunda metade do século XX: o pós-Segunda Guerra Mundial, os movimentos de contracultura, as lutas pela independência das antigas colônias africanas e asiáticas, as ditaduras militares na América Latina, a Guerra do Vietnã e as outras invasões e guerras que ocorreram nesse período.

21 *Le fond de l'air est rouge*, documentário de Chris Marker de 1977, também conhecido como filme-ensaio, que tematiza os movimentos políticos das décadas de 1960 e 1970.

FLORA SÜSSEKIND: Na verdade, eu descobri duas coisas que não sabia. Uma é que você foi colega de colégio do José Celso Martinez Corrêa. Ele me falou que você tinha sido colega de colégio dele, em Araraquara.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: É um pouco aperfeiçoada a versão dele. Para dizer o mínimo.

FLORA SÜSSEKIND: Puxa, eu tinha achado isso fantástico! Vocês dois na mesma sala de aula! E a outra coisa que descobri foi o seu trabalho com o Movimento dos Sem Terra,[22] as aulas de literatura e o preparo de material didático para militantes do movimento. São duas informações que me parecem relevantes. Porque, de fato, por intermédio de Euclides, se conectam – bastante – o seu trabalho e o do José Celso. E há também, nos dois casos, um tempo longo de convivência com o objeto. E uma leitura que sublinha a forte ligação entre esse texto da virada de século e o Brasil contemporâneo. Soube que você também participou, junto com outros estudantes, de uma equipe de apoio à produção de *O rei da vela*.[23]

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Eu não me lembro muito bem desse período escolar que o Zé mencionou. Estudei em Araraquara naquele semestre, e José Celso também é de Araraquara. E, como nós fizemos muita coisa juntos ao longo da vida, e fazemos ainda hoje, penso que ele aperfeiçoou um pouco essas nossas origens. Quanto a *Roda-Viva*[24] (e não *O rei da vela*), militei como segurança enquanto durou a temporada.

ISABEL LUSTOSA: Mas você nasceu em Araraquara?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Nasci em Araraquara. Como o Zé Celso. Mas não me lembro muito bem desse período escolar.

---

22 O Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) é um dos mais importantes movimentos sociais do Brasil, focado nas questões do trabalhador do campo, na luta pela reforma agrária e se acha organizado atualmente em 24 estados nas cinco regiões do país.

23 *O rei da vela:* peça escrita por Oswald de Andrade em 1933, cuja estreia se deu em 1967, em produção do Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa, cenografia de Hélio Eichbauer, trilha sonora de Caetano Veloso, Damiano Cozzella e Rogério Duprat, e elenco que incluía Renato Borghi, Francisco Martins, Fernando Peixoto, Liana Duval, Itala Nandi, Etty Fraser, Dirce Migliaccio, entre outros atores.

24 *Roda viva*: peça escrita por Chico Buarque de Holanda no final de 1967, cuja estreia, no Rio de Janeiro, no início de 1968, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, teve como protagonistas Marieta Severo, Heleno Prestes e Antônio Pedro. Durante a segunda temporada, com Marília Pera, Rodrigo Santiago, André Valli, entre outros atores, no dia 18 de julho de 1968, depois da apresentação do espetáculo no galpão do Teatro Ruth Escobar (SP), cerca de vinte homens encapuzados do CCC – Comando de Caça aos Comunistas, armados de cassetetes e soco-inglês, depredaram o cenário de Flávio Império, destruíram os equipamentos e espancaram os atores e atrizes.

FLORA SÜSSEKIND: Depois você foi estudar em São Paulo...

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Estudei na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, da Maria Antônia. Fiz dois cursos na USP: ciências sociais e letras. E depois fiz um curso de especialização com Antonio Candido.[25] Isso foi um pouco antes de inventarem a pós-graduação.

ISABEL LUSTOSA: Você foi direto de Araraquara para a USP?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Não, eu saí logo de Araraquara, com dois anos de idade, e morei em várias cidades. Esse curso de Antonio Candido de que falei, foi o primeiro ano em que ele deu curso de literatura na USP, era um curso de teoria literária. Apresentei um trabalho,[26] que depois foi publicado, sobre *Memórias de um sargento de milícias*, do Manuel Antônio de Almeida. E então Antonio Candido me convidou para ser assistente dele. Quer dizer, não teve muita confusão nesse percurso. E fui assistente dele a vida inteira, sou até hoje, na minha opinião. Vou tomar chá com ele toda semana.

ISABEL LUSTOSA: Mas então o seu primeiro trabalho foi sobre o *Memórias de um sargento de milícias*?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Foi. E foi o meu primeiro artigo publicado no saudoso Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, de que todo mundo fala tanto até hoje, porque não apareceu nada semelhante.

ISABEL LUSTOSA: Isso foi antes do ensaio[27] do Antonio Candido sobre *Memórias de um sargento de milícias*?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Antes, sim. E de vez em quando ele se lembra de me pedir desculpas, porque acha que me plagiou... [*risos*]. Fiz o trabalho como aluna do curso que ele dava na USP, uns dois anos antes do ensaio dele. Escolhi o tema e ele concordou.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Dava para você falar um pouco da sua família? Qual a profissão do seu pai?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Meu pai era funcionário público.

MARÍLIA SOARES MARTINS: A família se mudou porque ele foi transferido de Araraquara para outra cidade?

---

25 Sobre Antonio Candido, ver nota 111, p. 420.

26 GALVAO, Walnice Nogueira. No tempo do rei. In: *Saco de gatos*: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976. p. 27-33. Ensaio publicado originalmente em 1962, no jornal *O Estado de S. Paulo*.

27 CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*. *Revista do Instituto de Estudos brasileiros*, São Paulo: USP. n. 8, p. 67-89, 1970.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Não. Essa parte é a mais interessante da minha formação, talvez. Eu morei pelo Sertão do Brasil afora, durante muitos anos, devido à profissão do meu pai, que era funcionário público da esfera federal. Então, a cada dois, três, quatro anos, a gente mudava. Ele tinha que mudar de cidade e nós todos mudávamos. Eu morei no interior do Piauí, no interior do Maranhão, morei em Natal, no Rio Grande do Norte... Eu tenho dois irmãos piauienses e um maranhense.

VERA LINS: Vem daí a escolha dos sertões como tema, não?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Deve ser isso, sim, eu acho. É o sertão da infância, a impressão forte que o sertão deixou em mim. Morei no interior mesmo. No Maranhão, minha família se mudou para uma cidade chamada Barão do Grajaú, com mais ou menos 600 habitantes. Foi onde meu irmão maranhense nasceu. Não tinha luz elétrica. Minha família tinha uma vida muito aventuresca. E isso tanto do lado da minha mãe quanto do lado do meu pai. Meu pai era assim, minha mãe também, as famílias deles também. Eles metiam a cara em tudo quanto era confusão e não tinham medo de nada. Era uma gente muito interessante. De modo que, por isso, eu morei em lugar que não tinha sequer luz elétrica. Não sei se vocês conhecem a palavra *tresidela*. Está no dicionário. Tresidela é a povoação que se forma do lado de lá de um rio. Do lado de cá, há uma cidade; do lado de lá, não tem nada, mas aos poucos se faz ali uma pequena povoação. Pois bem: Barão do Grajaú, no Maranhão, era *tresidela* de Floriano, no Piauí, onde nasceram meus dois outros irmãos.

TÂNIA DIAS: Cidades à beira do Rio Parnaíba.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Exatamente. Cidades dos dois lados do Rio Parnaíba, na divisa entre estados.

ISABEL LUSTOSA: Quanto tempo durou essa aventura da sua família pelo sertão nordestino?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Cheguei a São Paulo para estudar com 15 anos, no primeiro ano do colégio.

ISABEL LUSTOSA: Você já voltou ao sertão?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Ah, já. Voltei sempre que pude, volto até hoje, aliás. Por causa dessa minha criação, desse jeito transeunte da minha família, acabei tendo uma educação certamente fora de esquadro. Porque meus pais achavam que mulheres ou homens deviam aprender técnicas básicas de sobrevivência. Nós éramos duas filhas e três filhos. Segundo meus pais, todos deviam saber atirar, andar a cavalo, remar em canoa, dirigir carro. E evidentemente ler, ler muito, escrever e ser culto. Eu tenho o hábito da leitura desde muito cedo, a família inteira tinha o hábito de ler.

ISABEL LUSTOSA: Então eles eram cultos?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Sim, de noite se lia em casa.

ISABEL LUSTOSA: Tinham formação superior?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Não. Minha mãe tinha feito Escola Normal, embora tivesse largado tudo para acompanhar meu pai e ter cinco filhos, o que não é brincadeira. Eu só sei que me diverti muito nessas andanças pelo interior do Brasil. Eu e meus irmãos temos uma formação fora do comum.

ISABEL LUSTOSA: Vocês tinham muitos livros?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: A biblioteca ia sempre na frente. A biblioteca e o piano iam na frente, nas mudanças.

ISABEL LUSTOSA: Biblioteca de romances?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Não, de tudo. Meu pai e minha mãe eram grandes leitores. De tudo. Meu pai era inclusive frequentador de sebos e de livrarias, e tinha um excelente gosto para livros. Tenho até hoje alguns livros dele.

ISABEL LUSTOSA: Mas essa biblioteca tinha *A comédia humana*, de Balzac, por exemplo?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Tinha. Essa era uma obra que estava nas estantes. Eu acho que obras assim eram o acervo padrão de uma pessoa culta dessa época. Mas também, embora meu pai não fosse propriamente um homem de esquerda, ele pegou a voga das leituras de esquerda, à época. Então, era comum ver meu pai lendo, por exemplo, e isso eu lembro até hoje, a autobiografia do Trotsky.[28] Toda a literatura de esquerda que saía no Brasil meu pai comprava e lia. E anotava nos volumes. O que mais havia na biblioteca? Por exemplo, *A URSS do deão*, e o livro que o deão de Canterbury escreveu, elogiosíssimo, sobre a União Soviética.[29] Meu pai tinha uma biografia do Lênin também.

ISABEL LUSTOSA: Mas não eram as suas leituras?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Ah, eram! E são! Meu pai andou um pouco mais para a direita nas suas ideias, com o correr do tempo, mas eu não. Eu andei

---

28 A autobiografia do revolucionário russo Leon Trotsky (1879–1940), intitulada *Minha vida*, foi lançada originalmente em 1930.

29 *A URSS do deão*, de Ildefonso Albano, foi uma réplica a um livro bastante polêmico chamado *O poder soviético*, escrito pelo deão de Canterbury, Hewlett Johnson, sobre suas impressões da URSS, então sob o regime de Josef Stalin. O livro do reverendo Johnson, simpático ao estalinismo, foi traduzido e publicado no Brasil em 1943 pela Editora Calvino Filho, no Rio. Em dois anos, o livro teve sete edições. Já a réplica do professor Ildefonso Albano foi publicada no Rio, pela Francisco Alves, em 1944. Ver sobre isso: *Política nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política*. (Organização de Eliana de Freitas Dutra e Jean-Yves Mollier. Sao Paulo: Annablume, 2006).

mais para a esquerda do que essas leituras, inclusive. Mas a gente tinha que saber também tocar piano. Os cinco filhos estudaram piano. O piano mudava na frente da gente, de modo que até hoje a minha lembrança era de que sempre tinha alguém tocando piano em casa. Tenho uma neta que toca piano. Eu gosto muito quando ela toca, porque parece uma continuidade com a minha casa de infância. Isso era o que meus pais mais gostavam: literatura e música. Eles gostavam de literatura, mas também de livros em geral, não só de literatura de ficção.

ISABEL LUSTOSA: E essa biblioteca foi com vocês para São Paulo?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Não, ela foi se dispersando. Um pouco ficou aqui, um pouco ficou ali, um pouco se perdeu e houve doações que foram feitas e tal.

ISABEL LUSTOSA: Quais foram os livros que você leu na juventude e que foram uma iluminação para você?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Sabe que eu não sei dizer? Eu li tanto, e desde tão tenra idade, e adorava os livros que lia... Eu me lembro mais de uma biblioteca infantojuvenil bem típica. Aliás, estou tentando ver se o MST publica uma lista de livros dessa biblioteca infantojuvenil que preparei para eles. Eu me lembro, por exemplo, do *Kim*,[30] do Rudyard Kipling,[31] que considero um grande livro até hoje. E, dele também, *O livro da jângal*.[32]

Há algum tempo, estive na África e tive o prazer de pisar nas margens do Rio Limpopo, que atravessa as fronteiras da África do Sul, de Botswana e do Zimbabwe. A história de Kipling se passa às margens do Rio Limpopo e conta a história de um elefantinho curioso, que é uma figura com que eu sempre me identifiquei. Segundo um mito africano, os elefantes não tinham tromba originalmente, mas um nasceu, como eu, muito curioso. Então, ele viu um crocodilo na beira do rio e foi olhar de perto, e o crocodilo o abocanhou pelo nariz. O elefantinho, para se salvar, foi-se esticando cada vez mais para trás e acabou assim adquirindo a tromba, que passou aos seus descendentes. Isso nas margens do Rio Limpopo. É um dos contos do Kipling, dos infantojuvenis, que eu

30 *Kim*, livro de Rudyard Kipling, divulgado originalmente em série pela revista *McClure's*, de dezembro de 1900 a outubro de 1901, e pela revista *Cassell's Magazine*, de janeiro a novembro de 1901, e publicado em livro pela Editora MacMillan em outubro de 1901.

31 Joseph Rudyard Kipling (1865–1936), escritor britânico, nascido em Bombaim, autor de *Plain tales from the hills* (1888), *Life's handicap* (1891), *The jungle book* (1894), *The second jungle book* (1895), *The day's work* (1898), *Kim* (1901), *Just so stories* (1902), *Puck of Pook's Hill* (1906), além de poemas como "Mandalay" (1890), "Gunga Din" (1890), "If" (1910) e "Ulster 1912" (1912).

32 O *Livro da selva* [*The jungle book*], contendo sete contos de Rudyard Kipling, foi publicado em 1894. No Brasil, a tradução, editada em 1933 pela Companhia Editora Nacional, foi realizada pelo escritor Monteiro Lobato e intitulada *O livro da jângal*.

lembro bem. Lia também *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson,[33] quem não gosta? E, claro, os contos de Edgar Allan Poe,[34] que li com grande encanto. E Alexandre Dumas.[35] Li todos eles com grande encanto.

Você sabe que José Guilherme Merquior[36] me fez recomprar *O tesouro da juventude*,[37] depois de adulta? Tudo porque nos encontramos num jantar e ficamos conversando sobre *O tesouro da juventude* durante horas. Aí na semana seguinte eu precisava comprar uma mesinha de cabeceira num brechó e achei lá por acaso *O tesouro da juventude,* em vários volumes. Nunca mais lembrei de comprar a mesinha, mas recomprei *O tesouro da juventude*, claro!

ISABEL LUSTOSA: Então essa sua formação como leitora foi muito mais dedicada à literatura internacional do que à literatura brasileira?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Ah, sem dúvida!

ISABEL LUSTOSA: E Monteiro Lobato?[38]

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Meus irmãos e eu tínhamos a coleção completa dos livros de Monteiro Lobato, claro, que sabemos de cor até hoje. Depois, meus pais deram outra coleção encadernada de presente para meu filho, que leu todos, e eu passei essa coleção para meus netos, que são franceses de nascimento, moram em Bruxelas, e não se interessaram nem um pouco, para minha tristeza. Meus netos gostam de *Harry Potter*.[39] E eu dei graças a Deus, porque até saírem os livros do Harry Potter, eles simplesmente não liam, como ninguém da idade deles lia. Começaram a ler por causa do Harry Potter; viva

---

33 Robert Lewis Balfour Stevenson (1850–1894), escritor escocês, autor de *New arabian nights* (1882), *A ilha do tesouro* (1883), *O médico e o monstro* (1886), *Kidnapped* (1886), *Catriona* (1893), entre outras obras.

34 Sobre Edgar Allan Poe, ver nota 109, p. 420.

35 Alexandre Dumas (1802–1870), romancista francês, autor de *O conde de Monte Cristo* (1845–1846), *Os irmãos corsos* (1845), *Os três mosqueteiros* (1844), *Vinte anos depois* (1845), *La reine Margot* (1845), *O visconde de Bragelonne ou dez anos mais tarde* (1848–1850), entre muitas outras obras.

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*, *Adorno e Benjamin*, *A astúcia da mímese*, *Formalismo e tradição moderna*, *Verso universo em Drummond*, *De Anchieta a Euclides*.

37 *Tesouro da juventude*: enciclopédia infantojuvenil, publicada por W. M. Jackson, Inc. na década de 1920 e reeditada em 1958.

38 Sobre Monteiro Lobato ver nota 4, p. 165.

39 *Harry Potter* é uma série de sete romances publicada pela escritora inglesa J. K. Rowling entre 1998 e 2007.

Harry Potter, viva J. K. Rowling![40] E depois do Harry Potter, eles continuaram lendo outros livros infantis. Agora, o Monteiro Lobato não teve jeito, para minha tristeza. Meus pais tinham fazenda, então eu passava férias na fazenda. Meus netos não, eles nem sabem o que é uma fazenda. Eles não têm a referência que eu tinha para ler *O sítio do Pica-Pau Amarelo*,[41] de Monteiro Lobato.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Walnice, você acha que essa sua escolha pelas ciências sociais tem a ver com essa literatura política do seu pai?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: O curso de ciências sociais foi minha segunda escolha. Entrei no curso de letras, que era muito ruim. Aí, já dentro da faculdade, percebi que o curso de ciências sociais era mais atraente. Xeretei muitas aulas dos outros cursos e pensei: "Esse curso aqui de ciências sociais é bem melhor!". E aí eu troquei. Depois, voltei a fazer um pouco de letras.

ISABEL LUSTOSA: Foi uma mudança muito grande de vida sair do Nordeste para São Paulo. Isso teve algum impacto?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Não, acho que não.

ISABEL LUSTOSA: Você saiu do sertão e foi direto para a cidade de São Paulo, a maior cidade do Brasil?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Não, eu passei um semestre em Araraquara, e deve ter sido aí que entra a lembrança do Zé Celso. Fiquei na casa dos meus avós, enquanto meus pais preparavam a mudança para São Paulo. E quando cheguei em São Paulo, imagina, tenho até vergonha de contar, eu fui direto estudar no Mackenzie, que se tornaria nosso inimigo para o resto da vida. Tenho vergonha, escondo que estudei no Mackenzie. Mas, depois, atravessei a rua e fui para a USP, de modo que tudo bem, foi aí que minha cabeça virou. Não foi quando eu cheguei, foi quando atravessei a rua. Eu estava no 3º ano, no Clássico do Mackenzie, e fui fazer cursinho na Maria Antônia. Pra quê? Virou a minha cabeça para sempre. Aí sim foi a grande virada.

Eu ainda estudei com os professores que foram alunos dos professores europeus que vieram fundar a Faculdade de Filosofia da Maria Antônia. Meus professores foram alunos de Roger Bastide, Claude Lévi-Strauss,[42] Fernand Braudel,

---

40 Joanne Rowling (J. K. Rowling), escritora e roteirista inglesa, nascida em 1965, autora da série *Harry Potter* e de outros livros, como *Morte súbita* (2012), *O chamado do cuco* (2013), *O bicho-da-seda* (2014), *Vocação para o mal* (2015).

41 *O sítio do Picapau Amarelo* é uma série de 23 obras infantojuvenis, escritas por Monteiro Lobato entre 1920 e 1947.

42 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

Pierre Monbeig, Jean Maugüé, a turma que fundou a área de ciências humanas da USP na década de 1930.[43] A maioria estava no curso de ciências sociais, não de letras, inclusive Antonio Candido, que era assistente de sociologia.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Sílvio, agora uma pergunta para você. Eu queria que você falasse do grupo da *nouvelle vague*,[44] que você conheceu todo nessa época. Resnais, Godard, Marker... Como foi a sua convivência com essa turma?

SÍLVIO TENDLER: Cheguei na França em 1972, com 22 anos. Eu conheci um crítico francês, Philippe Odicoeur, conversei com ele e disse que queria fazer cinema. Ele me respondeu: "Olha, pelo que você está me falando, a sua praia não é o Partido Comunista. Não procure a produtora do Partido Comunista, porque ela é muito careta, só faz filmes institucionais. Procure o grupo do Chris Marker, procure a produtora Slon.[45] Lá eles são plurais, convivem com todas as vertentes políticas e fazem um cinema político muito interessante". Eu, na cara de pau, sem conhecer ninguém, fui até o grupo Slon e me apresentei. Chris Marker estava filmando no Chile nessa época. Deixei um bilhete para ele, num espanhol canhestro. E fui embora. Eu morava num hotel, uma espelunca na Rue Monsieur le Prince. Não tinha telefone no quarto, não tinha banheiro no quarto, não tinha nada. Um dia estou no quarto e a portuguesa que limpava o hotel me chama: "Telefone para o senhor". Eu desci a escadaria, fui atender e era o Marker.

"Je suis Chris Marker", ele falava com aquela voz truncada. E a gente tinha que entender francês assim. Ele marcou encontro comigo, e em uma hora eu estava com ele. Fui trabalhar com ele. Marker me adotou naquela turma, e foi um momento muito rico. Dali em diante tudo ficou mais fácil. Procurei Joris Ivens, que me atendeu na hora. Falei com Jean Rouch para fazer um curso com ele. E Rouch me disse: "Já sei, você quer documentos para poder acertar seus papéis

---

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.

43 Os nomes citados por Walnice integram o que se costuma chamar de "Missão Francesa da USP", professores contratados para dar início às atividades docentes da universidade criada em 1934. No ano seguinte chegariam ao país o historiador Fernand Braudel (1902-1985), o professor de filosofia Jean Maugüé (1904-1990), responsável pela cadeira de psicologia do curso de filosofia da FFLCH da Universidade de São Paulo entre 1935 e 1944, e Pierre Monbeig (1908-1987), responsável pela cadeira de geografia física e humana. O sociólogo Roger Bastide (1898-1974), substituto na USP de Claude Lévi-Strauss, permaneceria no Brasil por 16 anos (1938-1954), e seu interesse por temas brasileiros se desdobraria em estudos relevantes sobre antropologia aplicada, poesia, religiões afro-brasileiras, raça, escravidão e racismo no país.

44 Sobre a *nouvelle vague*, ver nota 9, p. 573.

45 Slon (Société pour le Lancement des Œuvres Nouvelles), coletivo criado por Chris Marker em 1967.

na França". E me deu uma carta me aceitando como aluno, uma carta que, na verdade, era para eu apresentar à polícia francesa e poder tirar um documento de permanência na França.

Todos me ajudaram. Era um momento muito rico, porque, depois de 1968, a gente vivia os rescaldos da revolução. E eles eram muito receptivos com os imigrantes. O Brasil era um país da moda, tinha bossa nova, cinema novo, e todo mundo respeitava a gente. Então, foi muito fácil eu me integrar na França, sobretudo no meio de cinema. E a maior influência na minha formação como cineasta foi sem dúvida Chris Marker.

ISABEL LUSTOSA: Sua maior influência na vida foi Antonio Candido?[46]

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Ah foi! É. Sem dúvida. Orientador de tese, professor, amigo, meu chefe, fui assistente dele a vida inteira.

ISABEL LUSTOSA: E havia já um grupo em torno do Antonio Candido? Os professores competiam como discípulos do mestre?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Pelo que observo hoje, o único que tinha grupo, e tem até hoje, é o Antonio Candido. Ninguém mais tem, quem tem discípulos é ele. Os outros não têm seguidores, ou tiveram e deixaram de ter. Eu, por exemplo, detesto discípulos e tenho horror a seguidores também. Sempre mandei embora quem quisesse ser meu discípulo. Por isso foram poucos os orientandos. É essa história que a Flora gosta de lembrar. Não é, Flora?

FLORA SÜSSEKIND: Pois é... Pensei em fazer uma pós-graduação na USP, com a Walnice como orientadora. Ela recusou na época – sabiamente, claro. Na verdade, estava com muito trabalho, e, aliás, nem me conhecia. Então eu acabei nem chegando a me inscrever. Alguns anos mais tarde, num período em que pensei em fazer um doutorado em teatro, o Luiz Roberto Galizia[47] sugeriu que eu me candidatasse de fato a uma vaga. E fui aceita, tive até bolsa, que, no entanto, devolvi em seguida. Porque acabei – como sempre – não conseguindo sair do Rio. O Galizia era um barato. O livro dele sobre o Bob Wilson é uma referência até hoje. E com certeza teria sido um interlocutor muito bacana. Mas, Walnice, quanto ao que você disse, eu não queria ser discípula não, queria ser orientanda, o que é diferente. Discípula, no sentido de seguidora, isso eu acho que não sou, nem nunca fui, de ninguém. Não é muito do meu feitio. Mas sempre achei um barato ser aluna. Dos bons professores, claro. Assistir às aulas da Vilma Arêas, do Silviano Santiago, do Costa Lima, do Gumbrecht... Era um barato. Aliás, é

46 Sobre Antonio Candido, ver nota 111, p. 420.

47 Luiz Roberto Galizia (1954–1985), ator e diretor teatral paulista, um dos criadores do Teatro do Ornitorrinco, ao lado de Cacá Rosset e Maria Alice Vergueiro, em 1977, professor da Escola de Arte Dramática da USP, autor de *Os processos criativos de Robert Wilson* (1986).

um barato, para mim, ouvi-los até hoje. Na época da pós-graduação, como a minha formação foi toda na mesma instituição, na PUC-Rio, pensei que seria legal ficar algum tempo em outra universidade... Como eu não pretendia sair do país na época, pensei na hipótese de ir para a USP. A escolha da Walnice teve a ver sobretudo com o trabalho em que ela pensa a recepção a Canudos. É, na minha opinião, um dos grandes estudos sobre como se forma não só a recepção, mas como se constrói, para os contemporâneos, o próprio acontecimento histórico. É uma análise, a meu ver, extraordinária sobre como se arma a visão de alguma coisa que está acontecendo naquele momento e sobre como isso pode passar a ser vivido como verdade pelos contemporâneos. E quanto custa para uma sociedade se desfazer dessa construção. Aliás, assistimos a algo semelhante hoje. *No calor da hora*[48] é um livro fundamental para se pensar a própria ideia de acontecimento e sobre como ele se constrói midiaticamente.

ISABEL LUSTOSA: E você, Walnice, fez o mestrado e o doutorado na USP?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Eu não fiz mestrado. Quando entrei na USP, não havia pós-graduação. Você lembra que houve uma grande reforma universitária em 1969? Foi aí que começou a pós-graduação, com o curso de mestrado, com dissertação no fim, e depois o doutorado. Eu fiz só o doutorado, direto. Depois eu defendi a livre-docência, também na USP. Minha tese de doutorado foi sobre Guimarães Rosa.[49] E resultou no livro *As formas do falso*.[50]

ISABEL LUSTOSA: Ainda é um livro que você assina embaixo?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Sim. Outro dia alguém me perguntou isso e achei tão engraçada a pergunta... Descobri que muitos renegam seus livros antigos. Mas eu não reneguei nenhum dos meus trabalhos. Não posso dizer que eles são todos ótimos, mas não os reneguei.

ISABEL LUSTOSA: Mas você ainda se reconhece nos textos antigos? Era isso que eu queria dizer.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Perfeitamente. Eu acho que até a maneira de escrever não mudou tanto. Não posso dizer que acho todos os meus trabalhos ótimos, não é isso. Mas não renego livro algum meu. Outro dia me convidaram para um jantar em torno do Guimarães Rosa; era um grupo de leitura, uma coisa informal, gente que se reúne lá em São Paulo. A dona da casa era minha amiga e

48 GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora*: a guerra de Canudos nos jornais, 4ª expedição. São Paulo: Ática, 1974.

49 Sobre Guimarães Rosa, ver nota 12, p. 22.

50 GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*: um estudo sobre a ambiguidade no *Grande sertão*: *veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

pediu para eu ir para conversar um pouco com o pessoal, que tinha acabado de ler *Grande sertão: veredas*. E havia no grupo uma pessoa que também tinha lido *As formas do falso* e achava que eu devia renegar o livro. Eu disse: não, eu não renego, eu gosto daquele livro. Como você diz, eu ainda assino embaixo.

ISABEL LUSTOSA: O que você acha que foi fundamental para essa influência do Antonio Candido sobre os alunos? O método de trabalhar? A forma de escrever?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Tudo. Eu acho que tudo contribuiu para isso: o método de trabalhar, a forma de escrever, o modo de dar aula, coisa que eu não sabia. Antonio Candido é um grande professor, imenso. O melhor professor que já tive em sala de aula. E não sou nem de longe uma aluna exemplar, eu tenho dificuldade para falar em público, essas coisas. Acho que o fundamental é a ética do professor, do escritor e do trabalho. E aprendi muito com Antonio Candido.

FLORA SÜSSEKIND: Há uma história que contam, e eu não sei se é inteiramente verdade. Dizem que, teoricamente, você teria sucedido Antonio Candido na direção do Departamento de Teoria Literária, quando ele se aposentou da USP, mas que teriam começado a fazer exigências para você não poder assumir o posto. Não sei se retardando, propositadamente, o seu doutoramento ou algo assim. É verdade? Falam de uma espécie de prova de idoneidade moral que exigiram de você e que nunca havia sido exigida antes na universidade.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Ah é? Nossa, não sabia que era tão conhecido esse lance. É verdade. Sou a única pessoa até hoje na USP que teve a sua idoneidade moral votada por um conselho, e negativamente. Eu perdi na votação da congregação. Mas isso não teve nada a ver com a sucessão do Antonio Candido.

FLORA SÜSSEKIND: Em que ano foi isso?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Isso foi consequência de 1968, dos protestos contra a ditadura em 1968. Como não me pegaram, e eu tinha participado intensamente da ocupação da faculdade, das correrias e passeatas, etc., inventaram essa votação sobre a minha idoneidade moral. Pegaram muitos colegas meus de várias maneiras em função dos protestos, mataram uns, torturaram outros, outros se exilaram, muitos, do meu grupo na faculdade. E não me pegaram; quer dizer, não me puniram pelos atos de protesto, não fui punida por causa de minha participação. Mas, três anos depois, a direita da faculdade decidiu fazer essa votação para dar um basta, para me dar um recado.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Walnice, esclarece melhor para nós como foi essa votação em torno da sua idoneidade moral. Você estava concorrendo a algum posto? O que motivou essa votação?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Foi quando me inscrevi para fazer livre-docência. Tinha que ser aprovada pela congregação para garantir a minha inscrição para fazer a livre-docência. A congregação tem que votar uma série de coisas para

aceitar uma candidatura. Tudo se passou a portas fechadas. Houve um grupinho que decidiu reprovar a minha idoneidade moral. Antonio Candido não era da congregação, ele nunca quis ser, e não estava lá para me defender. Mas Antonio Candido reagiu ao resultado negativo da votação. Ele procurou o diretor da faculdade e disse que ele tinha respingado lama numa dama. Foi uma coisa ruim, foi péssimo. Foi tudo conchavado em segredo.

FLORA SÜSSEKIND: Isso retardou muito o processo da livre-docência? O que aconteceu depois?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Bom, houve um escândalo muito grande. Certamente, não teriam feito aquilo com um homem; foi uma coisa bem machista da congregação, porque eu usava minissaia, ostentava um cabelão de *hippie*, etc. Tempos depois, reverteram a votação, aceitaram a minha candidatura a livre-docente. Mas ficou lá, nos registros da USP, a falta de idoneidade moral.

FLORA SÜSSEKIND: Eu sempre achei isso espetacular.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Eu também acho, é um título de glória.

ISABEL LUSTOSA: Esse seu estudo da obra de Guimarães Rosa teve influência na sua escolha de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, como objeto de estudo? Os sertões se juntaram, o sertão de Minas e o sertão da Bahia?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Ah, com certeza. Eu cheguei em Euclides por causa de Guimarães Rosa, e acho que é um caminho até natural. Não dá para trabalhar com Guimarães Rosa sem ir bater em Euclides, estão lá os fundamentos. Mas essas escolhas também têm a ver com a minha formação e as andanças da minha família pelos sertões do Brasil.

De um lado, em minhas leituras infantojuvenis, certamente a literatura brasileira não era privilegiada. Eu comecei já com literatura internacional, o que depois me serviu muito, porque a nossa área se chama teoria literária e literatura comparada, de modo que eu já tinha a sensibilidade aguçada para essas coisas.

Por outro lado, eu estava lembrando com vocês a educação que meu pai deu aos seus filhos, meninos e meninas: todos tinham que aprender a sobreviver no agreste, em situações de perigo. Como disse, a gente aprendeu a atirar com arma, remar canoa, andar a cavalo. E a dirigir um automóvel, que aprendemos sentados no colo do pai. E assim por diante... Eu nem lembro mais quanta coisa tinha que fazer, minhas provas eram tantas... E havia também a exigência intelectual, sempre muito alta, todos tinham que ir bem na escola. Às vezes, eu paro para pensar e digo assim: "Ai meu Deus, eu sou a primeira aluna da classe até hoje, que preguiça, que esforço, que coisa". Mas em casa se exigia um desempenho intelectual alto.

ISABEL LUSTOSA: Num ambiente de repressão fazer uma vida acadêmica devia ser bem complicado, não?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Durante a ditadura? Claro! Era complicadíssimo. Você ficava sujeito a esse tipo de votação de idoneidade moral, por exemplo.

FLORA SÜSSEKIND: Quem você se lembra que esteve mais próximo de você na resistência à ditadura? Eu me lembro de outra história que contam sobre a USP daqueles anos, do fim dos anos 1960: dizem que certa vez a polícia estava prestes a invadir a universidade e Antonio Candido organizou rapidamente uma resistência. E que ele teria dito: "Tirem as mulheres primeiro rápido! Mas a Walnice não, a Walnice fica!". Quem eram as pessoas que estavam ao lado de vocês resistindo naquele momento?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: A minha lembrança é de que era quase todo mundo. Não era, Luiz? Luiz Costa Lima estava na resistência também, em outras escolas.

LUIZ COSTA LIMA: Não é bem assim... Havia as exceções.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Todo mundo era contra a ditadura, como não ser contra a ditadura?

VERA LINS: A universidade inteira era contra a ditadura?

FLORA SÜSSEKIND: Como assim? É claro que não. É como hoje. Estamos vivendo há meses, no país, o embate entre os que defendem o *impeachment* de Dilma Rousseff[51] e os que resistem a isso. Basta lembrar a resposta violenta de parte do público de jornal aos protestos da equipe do filme *Aquarius* em Cannes. É tragicamente fascinante acompanhar o que as pessoas escrevem sobre a notícia no espaço dos comentários dos leitores. E essa tensão tende a assumir novas formas agora. E a se intensificar também.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: É verdade. Houve muita repressão interna e gente que colaborou com essa repressão. Como existe hoje também. Mas prefiro não citar nomes daquela época. Minha memória poderia cometer alguma injustiça.

---

51 Dilma Vana Rousseff nasceu em 1947 em Belo Horizonte. Economista e política brasileira, iniciou sua militância aos 16 anos, lutando contra a ditadura civil-militar (1964–1985) como membro do Comando de Libertação Nacional (Colina) e posteriormente da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). Foi presa em 1970 por quase três anos e submetida à tortura. Após a anistia, seguiu carreira politica, ajudando a fundar o PDT no Rio Grande do Sul. De 1985 a 1988, durante a gestão de Alceu Collares à frente da Prefeitura de Porto Alegre, foi secretária municipal da Fazenda. De 1991 a 1993, foi presidente da Fundação de Economia e Estatística e foi secretária estadual de Minas e Energia entre os períodos de 1993 a 1994 e de 1999 a 2002, durante o governo de Alceu Collares e do seu sucessor Olívio Dutra. Pelo Partido dos Trabalhadores (ao qual se filiou em 2001) foi ministra de Minas e Energia e da Casa Civil de Lula. Em 2012 foi eleita a 36ª presidente do Brasil, primeira mulher a ocupar esse cargo. Em 2015 seria reeleita com 54,5 milhões de votos, mas teria o segundo mandato interrompido por *impeachment* parlamentar em 2016.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Quais as diferenças mais marcantes na universidade, antes e depois do Golpe de 1964? Quais as mudanças mais dramáticas para o trabalho dos professores, para o ambiente universitário? Que diferença você viu, dentro da USP, depois da brutal repressão do período pós-AI-5, em dezembro de 1968?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: A USP mudou completamente. A começar pela mudança geográfica. As principais escolas ficavam no centro da cidade de São Paulo. E penso que o mesmo ocorria no Rio de Janeiro. Em São Paulo, o centro da cidade tinha uma vida muito rica. Os estudantes saíam das aulas e andavam por uma região em que havia os principais teatros, as principais salas de cinema, os principais bares, as principais livrarias, as principais casas editoras, os principais museus e galerias de arte, e por aí vai... Então a vida no Centro era uma maravilha, você estava vivendo o movimento cultural de uma metrópole com intensidade, passando de um setor para o outro. Nada era compartimentado, você saía da faculdade para a livraria da esquina e o bar. E no centro estavam as melhores: a Livraria Francesa, a Livraria Parthenon, etc. Saía dali e ia para o cinema que ficava a três quarteirões; saía dali e ia para o teatro. Você fazia tudo a pé naquele miolinho do Centro.

Como punição ao movimento de resistência, ao comportamento rebelde de estudantes e professores em 1968, a ditadura nos transferiu para a periferia, para um subúrbio que não tinha nem rua calçada. Era um lamaçal o *campus* da USP. Não tinha luz elétrica, não tinha nada. Isso foi uma punição e uma maneira de evitar que essa gente participasse da vida da pólis, vamos dizer assim. O que a gente tinha antes do Golpe era uma vida na pólis, tanto os professores como os alunos, você era um cidadão da pólis. Deixou de ser, porque tudo muda quando se vai para a periferia, não tem nada lá, e aquilo fica *sanitizado*, vamos dizer assim, tudo passa a estar em compartimentos estanques. Aí o centro da cidade imediatamente entrou em decadência, porque tiraram toda a população estudantil de lá. Não era só a Maria Antônia que estava ali. A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) era lá, a Politécnica era lá, o Colégio Mackenzie e a Universidade Mackenzie eram lá, o Colégio Rio Branco também, a Escola Normal Caetano de Campos. A Faculdade de Direito também era lá. Quer dizer, todo o fulcro pesado da estudantada. Tudo entrou em decadência, e ninguém conseguiu recuperar até hoje o centro da cidade.

VERA LINS: Aqui no Rio também foi assim. A Faculdade de Letras era no Centro, perto da Livraria Leonardo da Vinci, que era a melhor da cidade. E a gente ia a pé de um lugar ao outro. Havia os cinemas todos da Cinelândia ali perto, o Teatro Municipal, a Maison de France, o Teatro Ginástico, a Escola de Música... Tudo em distâncias a pé...

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Pois é, vocês devem ter uma experiência parecida.

FLORA SÜSSEKIND: No centro no Rio, da UFRJ, só ficaram as faculdades de Filosofia e de História, que continuam no Largo de São Francisco, e por isso são talvez as mais vivazes até hoje.

SÍLVIO TENDLER: Eu vivi muito isso que a Walnice descreveu, que foi essa coisa da pólis. A gente chegava em Paris e tudo acontecia no Quartier Latin: os cursos, as produtoras, as livrarias, os bares, restaurantes maravilhosos e baratos, sobretudo os restaurantes árabes, onde a gente comia *couscous* barato, e restaurantes vietnamitas, que todo mundo frequentava para debater a Guerra do Vietnã. Eu cheguei a comer num restaurante vietnamita que tinha uma fotografia do Ho Chi Minh.[52] O dono do restaurante era um sujeito que apoiava a independência do Vietnã do Norte. E a gente frequentava a livraria da Editora Maspero, La Joie de Lire, que ficava na Rue Saint-Severin, no Quartier Latin. Todos os cinemas eram ali, os cursos eram todos por ali. E eu fui fazer história na Universidade de Paris VII, que era no *campus* Jussieu, também no Quartier Latin. Eu fiz o curso do Marc Ferro, também no Quartier Latin. Só mais tarde é que o curso do Ferro foi transferido para o Boulevard Raspail. Então eu vivi muito essa experiência que a Walnice descreveu da pólis, de estar tudo no mesmo lugar. E as trocas eram muito fáceis.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Algum tempo depois, quando fui morar em Paris, ouvi professores de lá se queixarem de que haviam sido punidos pelo levante estudantil de 1968: "Nós fomos punidos! Transferiram as escolas para a periferia!" Isso se deu ao longo da década de 1970. E eu pensei que nós também havíamos passado pelo mesmo castigo aqui no Brasil.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você se casou na década de 1960 com um jornalista do *Estado de S. Paulo*.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Esse assunto é muito delicado, porque ele se tornou um teórico da direita. E é o pai do meu único filho, de modo que você já entende por que eu não gosto de tocar nesse assunto. Ele foi diretor do jornal *O Estado de S. Paulo* e professor de ciência política da minha faculdade.[53]

ISABEL LUSTOSA: Seu filho mora em Paris?

---

52 Nguyen Sinh Cung (1890–1969), conhecido como Ho Chi Minh (que significa "aquele que ilumina"), revolucionário e estadista vietnamita, que fundou o Partido Comunista da Indochina em 1930, e o Viet Minh (Liga da Independência do Vietnã), em 1941, para resistir à ocupação francesa que se iniciara em 1854. A Guerra da Indochina terminaria em 1954 com a vitória do Viêt Minh, mas com o território dividido em dois, e Ho Chi Minh, presidente do Vietnã do Norte, passaria a lutar pela reunificação do país.

53 Walnice foi casada com o jornalista Oliveiros S. Ferreira, professor de ciência política da USP, que foi secretário de redação, entre 1967 e 1976, e depois diretor de redação do jornal *O Estado de S. Paulo*, entre 1978 e 1996.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Em Bruxelas. Meu filho é matemático e tem o coração do lado certo, à esquerda. E tenho dois netos, todos moram em Bruxelas.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Sílvio, de todo esse pessoal do cinema francês da década de 1960, Chris Marker foi também o cineasta que se tornou mais próximo de você, a tal ponto que você se correspondeu com Marker a vida toda. Até a morte dele, em 2012, vocês ainda trocavam e-mails. Você se manteve próximo do Marker, mesmo depois que ele se tornou uma pessoa cada vez mais reclusa, que jamais dava entrevista e tinha poucos amigos. Os próprios filmes do Marker revelam o quanto de sigilo ele fazia questão de manter sobre a vida dele e sobre suas atividades no cinema. E você, no entanto, teve uma porta aberta com o Marker a vida toda...

SÍLVIO TENDLER: Chris Marker deu uma virada. Eu o conheci em 1972 quando cheguei na França, e já em 1973 fui passar férias no Chile, quase peguei o golpe de Estado contra Allende pela proa, saí cinco dias antes. Fui ao Chile porque Marker tinha organizado um grupo para fazer um filme sobre o Chile. Ele entrevistou o Allende com Regis Debray.[54] O filme, de 1973, se chama *On vous parle du Chili: ce que disait Allende*, e foi feito em parceria com Miguel Littin.[55] Eu participei desse grupo organizado pelo Marker. A gente ia fazer produção e saíamos, eu, Marker e Regis Debray. Eu tinha 23 anos, era aquele garoto com duas cabeças coroadas francesas, uma coisa muito louca. E convivi com Marker nesses momentos de risco, de luta política, com muita intensidade, e eu aprendia muito. Se ele tinha que receber pessoas, ele me convidava, me levava, saíamos para tomar café juntos. Eu tinha essa intimidade com ele e ele sempre me tratou muito bem. Até o final da vida foi assim. Marker tinha aquele desenho do gatinho, que era a sua marca registrada. Quando eu fiz 60 anos, ele me mandou um desenho do gatinho me dando os parabéns.

Mas é verdade que ele foi se tornando cada vez mais recluso. Ele começou a dar essa virada para certo isolamento quando começou a desacreditar da esquerda. Isso aconteceu em 1976, quando a gente estava filmando *La spirale*

---

54 Régis Debray, filósofo francês nascido em 1940, também jornalista, escritor e professor de filosofia na Universidade de Lyon. Companheiro de Che Guevara na guerrilha, preso político na Bolívia entre abril de 1967 e dezembro de 1970, assessor do presidente François Mitterrand de 1981 a 1985. Autor de *A revolução na revolução* (1967), *Le pouvoir intellectuel en France* (1979), *Que vive la République* (1989), *L'État séducteur* (1993), entre outros livros.

55 Miguel Ernesto Littín Cucumides, cineasta chileno nascido em 1942, diretor da empresa estatal de cinema, Chile Films, durante o governo Allende. Dirigiu *O chacal de Nahueltoro* (1969), sobre os camponeses chilenos, *Companheiro presidente* (1971), *A terra prometida* (1974), *Actas de Maruisia* (1976), *Ata geral do Chile* (1985), filme de denúncia realizado clandestinamente no país durante a ditadura de Augusto Pinochet, *Terra do fogo* (2000), *Crônicas palestinas* (2001), entre outros filmes.

[*A espiral*],[56] um filme com roteiro escrito pelo Marker. Foi quando ele leu *O arquipélago Gulag*, do Alexander Soljenitsyn.[57] Marker tinha sido um companheiro de caminhada dos comunistas. Ele tinha uma ligação com os comunistas, mesmo sem nunca ter sido membro do partido. Mas, quando ele viu que a barra era pesada também na União Soviética, onde ele tinha feito *Carta da Sibéria*, em 1959, e tinha relações com o grupo de cinema Medvedkine,[58] ele foi se ensimesmando, foi se afastando da gente e buscando novas experiências. Aí a convivência pessoal com ele foi ficando mais difícil. Depois desse momento, o encontrei muito poucas vezes. A gente se falava muito por e-mail, por telefone, mas ele não queria muito contato, porque descobriu que tinha sido enganado a sua juventude inteira.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Marker chegou a fazer dois filmes no chamado período bem duro da ditadura no Brasil, não é?

SÍLVIO TENDLER: Ele fez aquele cinema panfleto, que ele chamava de *cinétract*.[59] Foi um filme sobre Carlos Marighella,[60] mas a pessoa que dá o testemunho na sombra é Aloísio Nunes Ferreira, que mais tarde se tornaria senador pelo PSDB, um partido de direita no Brasil. Nos anos 60, Aloísio Nunes Ferreira participou do grupo de guerrilha de Carlos Marighela. O filme do Marker, *On vous parle du Brésil*,[61] fala sobre Marighella e sobre os presos políticos que saíram do Brasil para Cuba, em troca da libertação do embaixador americano

---

56 *La spirale,* de 1976, foi dirigido por Armand Mattelerd, Valerie Mayoux e Jacqueline Meppiel.

57 Alexander Soljenítsin (1918–2008), escritor e historiador russo, lançou *O arquipélago Gulag* em 1973, narrando o cotidiano num campo de trabalhos forçados para prisioneiros políticos na URSS.

58 Os grupos Medvedkine foram uma experiência audiovisual realizada por cineastas e técnicos cinematográficos militantes ao lado de operários das regiões francesas de Besançon e de Sochaux entre os anos de 1967 e 1974, da qual resultariam 12 filmes. O nome escolhido pelos dois grupos prestava homenagem ao diretor cinematográfico russo Alexandre Medvedkine (1900–1989) que organizou, em 1932, o Trem Cinematográfico, estúdio sobre rodas que, durante 294 dias, registrou, em regiões diversas, o cotidiano operário.

59 Ideia de Chris Marker, os *cinétracts* (ou *ciné-tracts*) eram minifilmes em curta-metragem, militantes, anônimos, em geral realizados em 8 mm, e exibidos fora do circuito comercial, que registraram, no calor da hora, os acontecimentos de maio e junho de 1968, e também dos anos seguintes. Além de Marker, Godard e Resnais também realizaram diversos *cinétracts*.

60 Carlos Marighella (1948–1969) foi um político e escritor que liderou o grupo de guerrilha Ação Libertadora Nacional (ALN), fundado em 1968. A ALN participou em setembro de 1969 do sequestro do embaixador dos EUA Charles Elbrick, numa ação conjunta com o MR-8, Movimento Revolucionário 8 de Outubro. O filme de Marker se chamou *On vous parle du Brésil*: *Carlos Marighella* e foi feito em 1970, com duração de 17 minutos.

61 Além do filme focado em Marighella, Marker fez também um outro filme-panfleto sobre o Brasil da ditadura civil-militar de 1964 – *On vous parle du Brésil: tortures* (1969), com duração de 24 minutos.

Charles Elbrick, sequestrado pelo grupo do Marighella. Marker montou o filme com material cubano.

Nesse momento, em 1970, Marker ainda tinha muita ligação com Cuba. Ele esteve em Cuba, filmou em 1961 o documentário *¡Cuba sí!*, que é muito interessante. Ele foi muito próximo de Cuba até 1976, época em que leu *O arquipélago Gulag* e ficou desencantado com a União Soviética, com o Partido Comunista e com a Internacional Socialista. Marker havia sido muito envolvido com a solidariedade internacional entre militantes de esquerda. Eu me lembro que, em 1974, Marker filmou um show de Yves Montand, feito no Olympia, em solidariedade às vítimas do golpe militar no Chile. O filme se chamou *La solitude du chanteur de fond.* Marker era muito amigo de Yves Montand[62] e da Simone Signoret.[63] Eles moravam no mesmo prédio em Paris. E me lembro quando ele fez a primeira projeção do filme e me chamou para a sessão. Assisti ao filme numa sala em que estavam Agnès Varda, Jacques Demy, Chris Marker e Alain Resnais, eu com 24 anos de idade. Era um momento muito rico.

Eu trabalhava nesse lugar que se chamava Auditel. O filme que nós fizemos em grupo sobre o Chile, *La spirale*, foi montado na Auditel. Ficava no número 12 da Avenue du Maine, eu não esqueço esse endereço até hoje. Era um prédio antigo, um daqueles prédios maravilhosos franceses. Você entrava e havia um corredor, uma espécie de pátio interno, e ali ficava a sala de montagem, com grade de ferro e tudo o mais. Na sala ao lado, trabalhava Jean-Luc Godard, montando um filme chamado *Numéro 2*,[64] que ele fez em 1975 com Anne-Marie Miéville,[65] sobre as relações de poder dentro de uma família. Então você

---

62 Yves Montand (1921–1991), nascido Ivo Livi, cantor e ator francês de origem italiana, com uma trajetória marcada fortemente pelo engajamento político, que atuou em filmes de Costa Gavras, Alain Resnais, René Clément, Claude Lelouch, Philippe de Broca, Jean-Pierre Melville, Gérard Oury, Jean-Luc Godard, Jacques Demy, Claude Sautet, entre outros diretores. Em fevereiro de 1974, em prol de refugiados chilenos e contra o golpe de Estado comandado pelo general Pinochet, Montand daria um recital no Olympia. A preparação do espetáculo e os ensaios com o pianista Bob Castella seriam registrados por Chris Marker no filme *La solitude du chanteur de fond*.

63 Simone Signoret, pseudônimo de Simone-Henriette-Charlotte Kaminker (1921–1985), atriz francesa nascida na Alemanha, que atuou em teatro, televisão, e sobretudo no cinema, em filmes como *O gato* (1970), *A viúva* (1971), *Madame Rosa* (1977), *Paris está em chamas* (1966), *A confissão* (1970). Foi casada por 35 anos com Yves Montand, tendo militado, ao seu lado, no Partido Comunista Francês durante muitas décadas, fundamentalmente até a repressão soviética da Primavera de Praga.

64 *Numéro deux*, filme escrito e realizado, em 1975, por Godard e Anne-Marie Miéville, orientado por dois movimentos – um longo monólogo de Jean-Luc Godard falando das dificuldades de fazer cinema e de sua relação com o cinema e com o vídeo; e um registro intrusivo do cotidiano de uma família de classe média de Grenoble.

65 Anne-Marie Miéville, fotógrafa, roteirista, montadora e diretora de cinema suíça, nascida em 1945.

seguia adiante e, no primeiro andar, ficava a sala de transcrição de som, em frente a outra sala de montagem, e quem trabalhava ali era Marguerite Duras,[66] montando *India Song*. No segundo andar, do lado esquerdo era o Joris Ivens montando a série de filmes dele sobre a China, e do lado direito a equipe do Chris Marker, fazendo *La spirale*. E em cima, no terceiro andar, estava Orson Welles, dando os últimos retoques na montagem para o lançamento na França de *F for fake* (*Verdades e mentiras)*.

ISABEL LUSTOSA: Walnice, eu queria que voltássemos ao sertão. O cinema novo, e especialmente o sertão de Glauber Rocha, teve algum papel na sua escolha desse tema para estudo? Porque eu acho tão interessante como no cinema novo, e sobretudo no *Deus e o diabo na terra do sol*, o Glauber Rocha se apropria da questão do cangaço e de alguma forma se reapropria de Euclides da Cunha, daquele sertão da Guerra de Canudos...

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Desculpem, vou citar a mim mesma: escrevi um trabalho sobre isso, chama-se *Metamorfoses do sertão*.[67] Penso que houve uma voga em torno do sertão, que pegou a literatura, pegou o cinema, pegou a música popular, pegou a pesquisa universitária, pegou tudo. E naquela época realmente a gente não percebia aquilo como voga. Era a voga do sertão. Porque o que se projetava no sertão e no sertanejo era a revolução; e o sertanejo seria o último resistente, o herói secular e que não entregava nunca nada. Lembra de *Deus e o Diabo na terra do Sol?* "Te entrega, Corisco! Eu não me entrego não!" E aí você tinha toda a literatura, tinha todo o cinema novo, tinha toda a música popular, o romance do cordel (o romance do cordel menos, porque era mais complicado, mais indistinto) e o teatro... Sem dúvida, houve a voga do sertão e depois passou.

A partir de 1973 tem realizado trabalhos em colaboração com Godard, seu companheiro desde 1972. Realizou também trabalhos autônomos, como os filmes *How can I love* (1983), *Le livre de Marie* (1984), *Mon cher sujet* (1988), *Lou n'a pas dit non* (1994), *Nous sommes tous encore ici* (1996), *Après la réconciliation* (2000), além da publicação de livros como *Histoire du garçon* (1994) ou a série de textos breves reunidos em *Images en mots* (2002).

66 Marguerite Duras (1914–1996), nascida Marguerite Donnadieu, escritora, roteirista, diretora de cinema francesa, autora de *Moderato cantabile*, *Emily L.*, *Destruir, diz ela*, *A doença da morte*, *O amante*, *A dor*, *O amante da China do Norte*, *O deslumbramento de Lol V. Stein*; e diretora de *India song* (1975), *Le camion* (1977), *L'homme atlantique* (1981), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), entre outras obras.

67 GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses do sertão. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 52, p. 375-394, dec. 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10042>. Acesso em: 15 abr. 2017.

ISABEL LUSTOSA: Aqui no Rio, Pascoal Carlos Magno[68] mandava o pessoal visitar o Nordeste. Acho que até o Paulo Francis[69] foi para o Nordeste nesse tempo. O pessoal de teatro, a música popular... Todos em busca de carcará.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: O teatro teve muito sertão. A tal ponto que um autor como Jorge Andrade, que falava dos fazendeiros paulistas, acabou escrevendo uma peça de sertão, de matéria de sertão, como eu chamo (como tem "matéria de Bretanha", tem matéria de sertão). Essa peça, *Vereda da salvação*,[70] foi encenada no TBC,[71] que era o reduto da burguesia. A moda contaminou até um autor, um teatro, uma casa, que eram de outra estirpe, vamos dizer assim.

ISABEL LUSTOSA: Isso também implicava uma idealização do sertanejo, do cangaceiro, da violência.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Sim, era uma projeção de ideais exteriores a ele, e que eram os nossos ideais, certo?

MARÍLIA SOARES MARTINS: Sílvio, na década de 1960, qual o seu contato com os cineastas brasileiros, especialmente com o pessoal do cinema novo?

SÍLVIO TENDLER: Eu conheci o Glauber[72] em Paris. Era fácil esbarrar com Glauber na rua em Paris. Ele vivia no Quartier Latin. Glauber já tinha presença internacional forte nos anos 60, por causa dos festivais de cinema, especialmente o de Cannes, onde ele apresentou pela primeira vez na Europa *Terra em transe*, um filme que tinha sido proibido no Brasil, em 1967. Os rolos dos filmes foram levados clandestinamente para a França e o filme foi apresentado em Cannes. Depois houve a apresentação de *O dragão da maldade e o santo guerreiro*, em 1969, também em Cannes, quando o filme foi premiado. Entre 1969 e 1971, Glauber filmou na África, no Congo, *Der Leone have sept cabeças*,

---

68 Pascoal Carlos Magno (1906–1980), ator, escritor, crítico teatral, dramaturgo e diplomata brasileiro, que, em 1937, fundaria o Teatro do Estudante do Brasil – TEB, voltado para a formação teatral e artística, e, em 1952, inauguraria, em sua própria casa, o Teatro Duse, uma sala com cerca de 100 lugares e um pequeno palco, que funcionaria, com ingresso gratuito, até 1956.

69 Paulo Francis, pseudônimo de Franz Paul Trannin da Matta Heilborn (1930–1997), jornalista, ator, crítico e diretor de teatro, e escritor brasileiro. Trabalhou nos jornais *Última Hora*, *O Pasquim*, *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*. Autor de *Cabeça de papel* (1977), *Cabeça de negro* (1979), *O afeto que se encerra* (1980), entre outros livros.

70 *Vereda da salvação* é também um filme de 1965 dirigido por Anselmo Duarte, a partir de uma adaptação da peça de mesmo nome, escrita por Jorge Andrade. O filme tematiza o fanatismo religioso no sertão nordestino.

71 TBC é a sigla para Teatro Brasileiro de Comédia, uma das companhias de teatro de São Paulo com maior número de produções e de peças de repertório nas décadas de 1950 e 1960.

72 Sobre Glauber Rocha, ver nota 15, p. 23.

de 1969, e *Cabeças cortadas*, de 1970, na Espanha. Mas Glauber só partiu de fato para o exílio em 1972, primeiro em Cuba e depois na Europa. Ele ficou no exílio até 1976, em Portugal e na França; e depois teve um segundo exílio, entre 1980 e 1981, até sua morte, em agosto de 1981.[73] Nesse período de exílio na década de 1970, era fácil encontrar Glauber em Paris.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Vamos falar um pouquinho do Glauber Rocha... Você fez um filme sobre ele. E o Glauber é uma das figuras mais importantes do cinema brasileiro e uma das pessoas mais filmadas também. O seu documentário tem o título de *Glauber, o labirinto do Brasil*.

SÍLVIO TENDLER: *Glauber o filme, labirinto do Brasil*.[74]

MARÍLIA SOARES MARTINS: É um documentário de historiador, de um cineasta-historiador, que, mesmo falando do cinema de Glauber Rocha, pretende que o contexto do Brasil na época seja tão forte e intenso quanto o personagem Glauber. Mas é impossível falar do cinema de Glauber sem falar da edição, experimental e às vezes caótica, dos seus filmes. *Terra em transe*, por exemplo, teve várias versões editadas: quando ele mostrou o filme aqui no Brasil era um e quando foi para Cannes era outro. *Terra em transe* teve umas cinco ou seis montagens diferentes. E na sua visão do Glauber, essa visão de historiador, qual foi o peso do contexto histórico e da estética cinematográfica na sua cabeça?

SÍLVIO TENDLER: Eu comecei a fazer o *Glauber* em 1981, no dia 22 de agosto, quando ele morreu.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Quando você decidiu filmar o velório e o enterro do Glauber...

SÍLVIO TENDLER: Sim. A família não gostou da filmagem do enterro. E aí eu tive um quiproquó com a família. E o filme ficou vinte anos interditado. Quando eu recomecei a pensar no meu filme em 2001, vinte anos depois, eu vi que o público já era outro. Eu ia fazer uma elegia para o Glauber, um filme para ser visto pelos amigos dele. Então, eu não precisava explicar nada, ia ser um filme dedicado àquela mesma geração do cinema novo. Quando ele ficou pronto, vinte anos depois, o público era outro. O público do meu filme estava nascendo quando o Glauber morreu. Então eu precisava explicar quem era o Glauber. E para eu explicar quem era o Glauber, precisava entender quem era o Glauber.

---

73 Sobre o exílio de Glauber Rocha, veja: CARDOSO, Maurício. *O exílio de Glauber Rocha*. Disponível em: <http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/Artigo_Exilio_GlauberRocha_MauricioCardoso.pdf>.

74 *Glauber o filme, labirinto do Brasil*, documentário dirigido por Sílvio Tendler e lançado em 2003. Direção, montagem e roteiro: Sílvio Tendler; consultoria de roteiro: Orlando Senna; trilha sonora: Eduardo Camenietzki; edição de imagens: Silvio Arnaut; animações digitais: Patrícia Tebet; ilustrações e pinturas: Hélio Jesuíno; som: Cristiano Maciel; fotografia: Fernando Duarte e Walter Carvalho. Duração: 98 min.

Durante a montagem do filme, eu entendi que Glauber era um ser inapreensível. Glauber vivia o contraditório. Ele era o tempo todo contraditório. Se você chegasse esculhambando a ditadura, ele por alguma razão ia defender os militares. Se mais alguém chegasse elogiando a ditadura, ele ia esculhambar com certeza. Ele buscava obrigar as pessoas a pensar o que elas estavam falando, o que elas estavam fazendo. Então ele era esse ser inapreensível. E fui construindo esse personagem absolutamente provocador o tempo todo. E que é personagem central de *Glauber o filme, labirinto do Brasil*. No filme, o tempo todo eu brinco com as palavras: Glauber labirinto, Glauber filme, Glauber Brasil. Aí vou brincando com essas palavras, com os personagens, e o título do filme é o último bloco. O filme abre quando está escrito na tela *Glauber labirinto, o filme do Brasil*, depois vem *Glauber filme, labirinto do Brasil*, até *Glauber o filme, labirinto do Brasil*.

E termina com uma coisa que é absolutamente real, que aconteceu, que foi um espetáculo no Canecão, uma homenagem a ele, feita também para arrecadar dinheiro para a família. E as pessoas terminam dançando, terminam num baile de carnaval. E aí eu pego *O canto do pajé,* do Villa-Lobos, e monto uma marchinha de carnaval com ele. Porque o Glauber era esse contraditório o tempo todo. Foi esse o Glauber que eu peguei no labirinto, um personagem sobre o qual as pessoas contam histórias contraditórias. Você não tem duas histórias parecidas no filme. Cada um conta uma história diferente. E todas são muito boas. Acho o Glauber um personagem essencial na história do Brasil, porque ele veio para sacolejar o cinema brasileiro. Nelson Pereira dos Santos[75] dá a melhor definição do cinema novo. Ele diz assim: "Cinema novo é quando o Glauber está no Rio de Janeiro". E era isso mesmo. Porque aí estava todo mundo sacudido pela presença do Glauber.



Sílvio Tendler. *Glauber, o labirinto do Brasil*, 2003. *Frame* de cena com Ruy Guerra, Glauber Rocha e Cacá Diegues. Acervo: Caliban

75 Sobre Nelson Pereira dos Santos, ver nota 114, p. 494.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você conheceu o Glauber pessoalmente?

SÍLVIO TENDLER: Sim. Eu não era amigo dele, sou uma geração abaixo dele, eu tenho dez anos menos que ele. E isso na época marcava muito, eu era um garoto de 18 anos e ele era um homem de 28 anos. Tenho duas ou três histórias muito engraçadas com ele, porque circulava pelos mesmos meios. Mas eu não era *brother* do Glauber. Eu tinha por ele certo respeito e certo temor.

Por exemplo, em 1969, eu era aluno da PUC, e nós resolvemos fazer uma sessão do *Bravo guerreiro*, do Gustavo Dahl, para arrecadar dinheiro para a União Metropolitana de Estudantes (UME), que na verdade era a fachada legal de uma dissidência do Partido Comunista. O Gustavo cedeu o filme e a gente ia passar no ginásio da PUC. Aí eu estava com dois amigos naquele bar, o Castelinho, que ficava ali ao lado do Barril 1800, em Ipanema. Era onde a gente bebia. Eu estava com dois amigos pregando cartazes anunciando a sessão, quando chegam Glauber, Neville d'Almeida e Julio Bressane. Aí fomos os três, todos contentes aos 19 anos, mostrar para eles o que a gente estava fazendo, estudantes e militantes. "Aqui está o cartaz do *Bravo guerreiro*, sessão terça-feira na PUC". Ele olhou aquilo e falou: "Vocês pensam que estão ajudando o cinema brasileiro, vocês estão *fudendo* o cinema brasileiro". E deu uma bronca na gente, saímos os três de crista baixa dali. Neville até falou: "Glauber, deixa os meninos...".

A outra se passou na Europa, quando fiz um filme na França chamado *A espiral*, com o Chris Marker e o Renzo Rossellini, filho do Roberto Rossellini. Eles tinham filmado o Chile do Salvador Allende, então tinham muito material. Renzo disponibilizou o material do Rossellini para a gente usar no nosso filme sobre o Chile. E fui a Roma buscar o material. Cheguei, encontrei Renzo e fomos para a Piazza Navona beber uma grapa. Renzo me perguntou então: "E aí, como é que vai ficar o Brasil?". Era final de 1973, no auge do período mais duro do regime militar. Aí eu falei: "Eu não acredito que vai mudar muito não; para mim vai sair um ditador e entrar outro". E ele me perguntou: "Estão falando em abertura política...". Eu falei: "Eu não acredito". E então, um dia depois, eu estou no escritório do Renzo para ver o material, e chegam o Glauber e o Marcos Medeiros. Os dois com três metros de altura, porque tinham fumado aquele *charuto necessário*, isso de manhã. Aí o Renzo provocou: "E aí Glauber, como é que é? O Brasil vai ter mesmo uma abertura política?". O Glauber olhou para minha cara, ele sabia que eu era do Brasil, fez uma cara assustadora, disse que não, que com a influência nefasta de Henry Kissinger, com o golpe de Estado no Chile, com aquele Setembro Negro, o mundo ia ficar horroroso, que não tinha saída nem para o mundo nem para o Brasil. Então, depois que ele saiu da sala, Renzo riu e comentou: "Na semana passada Glauber disse exatamente o oposto".

Aí o Renzo vai para Paris semanas depois, se hospeda lá em casa. Um dia, seis horas da manhã, Glauber telefona para a minha casa para me pedir para ir até o cinema do Frédéric Mitterrand, dizer para não passar o filme *Câncer*.[76] Frédéric Mitterrand era uma grande personalidade francesa, sobrinho do homem que seria presidente da República na França e logo se tornaria ministro da Cultura. E tinha uma cópia do *Câncer*, uma dessas vinte versões que o Glauber havia editado. E então falei para o Glauber: "Bicho, eu não tenho condição de falar para o Frédéric Mitterrand que você está proibindo passar o seu filme; eu nem conheço ele!" Mas Glauber me dava uma ordem pelo telefone: "Sílvio, vai lá e fala para o Frédéric que eu não quero que passe o meu filme e acabou!". Eu disse: "Tudo bem, pode deixar". E não fui, fui trabalhar, estava montando *A espiral*, não dei a menor bola.

Quando cheguei à noite em casa, os meus amigos que moravam comigo contaram que o Glauber pegou um avião em Roma, foi lá para casa, queimou um fumo com eles, e depois foi falar para Frédéric Mitterrand para não passar o filme. Ele percebeu que eu não ia falar nada e tomou um avião de Roma a Paris para falar que proibia a exibição do filme. Ele era assim, ele era essa figura. Um dia eu estava lá na Embrafilme, logo depois do *JK*, tentando grana para outro filme, e aí o Glauber chegou de terno, elegante, para pedir mais grana para *A idade da terra*.[77] A Embrafilme[78] estava bonita, de sede nova, e ele comentou: "Isso aqui está parecendo a Mosfilm".[79] Ele era essa figura, era muito contraditório, mas muito enriquecedor.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E como a família reagiu ao seu filme?

---

76 *Câncer*, filme brasileiro cuja produção se iniciou em 1968 e terminou apenas em 1972, em Cuba. Com direção e roteiro de Glauber Rocha, duração de 86 min. e elenco composto de Odete Lara, Hugo Carvana, Antônio Pitanga, Rogério Duarte, Hélio Oiticica, Eduardo Coutinho, José Medeiros, Luiz Carlos Saldanha, Zelito Viana.

77 *A idade da terra*, filme dirigido por Glauber Rocha e lançado em 1980. Argumento, roteiro e direção de Glauber Rocha; elenco: Geraldo Del Rey, Tarcísio Meira, Norma Bengell, Jece Valadão, Danusa Leão, Ana Maria Magalhães, Antônio Pitanga, Maurício do Valle. Duração: 160 min., 35mm, COR, em Eastmancolor, Scope.

78 A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Foi criada através do decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima. Sua função era fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros. Foi extinta em 16 de março de 1990, pelo Programa Nacional de Desestatização (PND) do governo de Fernando Collor de Mello.

79 Mosfilm, fundado em 1924, é o maior e mais antigo estúdio de cinema da Rússia, e conta com um acervo de 2.500 obras da era soviética e pós-soviética.

SÍLVIO TENDLER: Foram vinte anos de silêncio, porque eu optei por não comentar nada, eu fiquei quieto. Fiz um voto de silêncio, aprendi com os meus amigos vietnamitas a paciência na resistência. E, um dia, d. Lúcia Rocha, mãe do Glauber, resolveu liberar o filme *Di Cavalcanti*, em que Glauber filmava o enterro do Di. E Cacá Diegues[80] deu entrevista e comentou: "Bem que a d. Lúcia Rocha poderia fazer a mesma coisa com o filme do Sílvio, que está preso, não pode sair". Aí o jornalista me ligou para perguntar sobre o meu filme. E eu disse: "Bom, eu nunca falei nisso, mas se o Cacá, que é amigo da família, está falando, então vou falar a verdade: eu não posso montar o filme porque a família brigou comigo". No dia seguinte, o advogado da família me telefonou, fizemos rapidamente um acordo, aí eu virei amigo da d. Lúcia Rocha, que me assegurou o direito de montar o filme. E eu montei o filme, lancei o meu documentário. Ela jurou para mim que nunca iria assistir a esse filme, mas que iria liberar e me deu toda liberdade. A gente conversou muito. Eu disse: "D. Lúcia, a senhora sabe que o Glauber se drogava, não sabe?". Ela me respondeu: "Sei". E eu: "Para fazer um documentário, eu tenho que passar por tudo isso". E ela: "Mas nunca vou assistir seu filme". E no dia do lançamento, ela apareceu no cinema e assistiu ao filme de mãos dadas comigo. Gostou muito. Aí começamos a viajar pelo Brasil: eu, d. Lúcia e o filme. Mudou totalmente, foi muito legal. E mesmo com tudo que o filme fala.

ANA CAROLINA NASCIMENTO: E quais os cineastas que mais influenciaram o seu trabalho, aqueles que você mais admirava?

SÍLVIO TENDLER: Eu admirava todos eles, mas falar de influência é mais amplo. Tem a ver com os filmes que marcaram a sua formação. Eu me lembro de ver *O evangelho segundo São Mateus*, de Pier Paolo Pasolini, um marxista que decidiu fazer um filme sobre a Bíblia. E havia um grande debate em torno dos textos sobre cinema escritos por Godard, Truffaut, Pasolini, Glauber. Era um momento muito rico, e a tal da *Zeitgeist,* de que os alemães tanto falam, não aconteceu apenas em 1968, e sim ao longo de toda a década de 1960. Nesse sentido, 1968 foi o coroamento de um processo mais longo, que vinha de muito antes e não acabou ali, mas entrou pela década de 1970, mudando inteiramente o cinema que se fazia até então.

Nos anos 60, você tem os grandes filmes do cinema novo, você tem uma geração que explode aqui no Brasil. A gente fala muito do Glauber, mas não é só o Glauber, é o Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr.,

80 Sobre Cacá Diegues, ver nota 33, p. 295.

Cacá Diegues, Ruy Guerra,[81] Paulo César Saraceni,[82] Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos... Você tem toda uma geração nova de cineastas com o cinema novo e, logo em seguida, veio a turma do cinema marginal, do Rogério Sganzerla, do Julio Bressane...

E fora do Brasil também havia movimentos revolucionários de cinema, com a geração da *nouvelle vague,* de Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Agnès Varda e, claro, Chris Marker. Então você tem toda uma coisa acontecendo. E no mundo, havia o genial cinema italiano, de Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini, Bernardo Bertolucci... Na verdade o meu guru é essa geração inteira, esses cineastas são a minha maior influência.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Escute, você concordaria comigo se eu dissesse "meu guru são os anos 60"?

SÍLVIO TENDLER: Claro! Meu guru são os anos 60.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Ah, o meu também.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E por que você fez uma escolha pelo documentário?

SÍLVIO TENDLER: Na verdade, fiz a escolha pelo cinema político. E o documentário é o melhor formato para o cinema político. Quando, nos anos 60, digo que quero ser igual a eles, a esse pessoal do cinema, também estou escolhendo ser um intelectual do cinema, pensar um modo novo de fazer cinema, e esse modo certamente passava pela política. Naquele momento, eu tinha plena clareza de que era preciso resistir à ditadura. E o cinema fazia parte dessa resistência. Os meus amigos eram todos de esquerda, e muitos partiram para a luta armada. Mas eu não queria pegar em armas. A minha resistência era o cinema político.

Então inventei para mim que eu ia ser o narrador de outra história, uma história alternativa àquela dos militares. Estudando história, você aprende que uns vivem a história e outros narram a história, mas uns não vivem sem os outros. E há sempre muitas possibilidades de narrar. Você não tem revolução sem os contadores dessa revolução, e você não tem história sem os escritores de história. E eu ia ser um historiador no cinema. Eu li os livros do Nelson Werneck Sodré[83]

---

81 Sobre Ruy Guerra, ver nota 62, p. 158.

82 Sobre Paulo César Saraceni, ver nota 5, p. 280.

83 Nelson Werneck Sodré (1911–1999), intelectual marxista carioca com formação militar e trajetória notável como pesquisador e historiador, autor de cerca de cinquenta livros, de que são exemplares obras como *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos* (1938), *As classes sociais no Brasil* (1957), *Raízes históricas do nacionalismo brasileiro* (1959), *História da imprensa no Brasil* (1966), *Capitalismo e revolução burguesa no Brasil* (1990), *A farsa do neoliberalismo* (1995).

e pensei: "O Brasil tem páginas da história fantásticas para a gente contar, e contar de uma outra maneira, com outros personagens".

Eu frequentava muito a Cinemateca do MAM aqui no Rio. Assisti a um ciclo de cinema americano independente, um cinema político, extremamente político. Naquela época havia o grupo Panteras Negras[84] e um movimento forte contra a Guerra do Vietnã. E, no meio desse ciclo sobre cinema independente, entrou um filme do Chris Marker, que era *A sexta face do Pentágono*.[85] O documentário era sobre um protesto de mais de cem mil pessoas contra a Guerra do Vietnã. Os estudantes cercaram o Pentágono, e a polícia e o exército saíram de dentro do Pentágono para massacrar os estudantes. É um filme muito político. Quando vi esse filme, pensei: "É esse o cinema que quero fazer. Eu vou fazer documentário. Eu não quero fazer ficção". E sempre fiz documentário.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Se fôssemos enumerar alguns grandes documentaristas brasileiros da década de 1960, pensaríamos de cara em Vladimir Carvalho[86] e Eduardo Coutinho,[87] que são da mesma geração e, aliás, trabalharam juntos no *Cabra marcado para morrer*. Mas os dois têm estilos muito diferentes. Sei que você se sente mais influenciado pelo Vladimir Carvalho do que pelo Eduardo Coutinho. Por quê? Como é que você vê o estilo dos dois em relação ao seu?

Professor de história militar na Escola de Comando e Estado-Maior do Exército (da qual foi desligado em 1951 devido à posição declaradamente alinhada com o Partido Comunista Brasileiro), e voltado para o aprofundamento da democracia política e para a renovação do ensino de história e da prática historiográfica, foi um dos idealizadores, no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb), onde dirigia o Departamento de História, da obra coletiva *História nova do Brasil*, realizada em colaboração com Joel Rufino dos Santos, Maurício Martins de Mello, Pedro de Alcântara Figueira, Pedro Celso Uchôa Cavalcanti Neto e Rubem César Fernandes, e publicada em 1964.

84 Criado em 1966, como o Partido dos Panteras Negras para a Autodefesa, o grupo tinha como objetivos fundamentais a luta pela liberdade, pelo direito à educação (e por um ensino que fosse além da perspectiva hegemônica branca), pela garantia de emprego, por melhorias habitacionais, pelo fim da brutalidade policial, além de um projeto de indenização pela escravização e de armamento da população negra para enfrentar a violência do Estado.

85 *La sixième face du Pentagone*, de 1968, é um documentário de Chris Marker sobre um protesto que reuniu cem mil manifestantes contra a Guerra do Vietnã, em Washington, em outubro de 1967.

86 Vladimir Carvalho, documentarista paraibano, nascido em 1935, um dos mais importantes cineastas brasileiros modernos, ligado, nos anos 1960, ao cinemanovismo e ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) de Salvador, onde cursava filosofia na Universidade Federal da Bahia, dirigiu, entre outros filmes, *Romeiros da guia* (coautoria com João Ramiro Mello, 1962), *A bolandeira* (1967), *O país de São Saruê* (1971), *Incelência para um trem de ferro* (1972), *Quilombo* (1975), *Mutirão* (1975), *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), *Negros de cedro* (1998).

87 Sobre Eduardo Coutinho, ver nota 66, p. 57.

SÍLVIO TENDLER: Eu gosto muito do Vladimir Carvalho. Acho que o Vladimir é o João Cabral do cinema brasileiro. Ele faz um documentário duro, como faca só lâmina. É como a poesia de João Cabral: é maravilhosa, mas é dura, é faca só lâmina. Não é lírica, não é romântica. O cinema do Vladimir Carvalho é duro, ele não é lírico. Vladimir foi assistente de direção do Eduardo Coutinho, no filme *Cabra marcado para morrer,* quando as filmagens foram interrompidas em 1964. O filme do Coutinho, como sabemos, só foi concluído e lançado duas décadas depois, em 1985, e se tornou o filme do filme, ou seja, um filme sobre como a ditadura e a tortura interromperam as filmagens do roteiro original.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E o que você acha do cinema de Eduardo Coutinho?

SÍLVIO TENDLER: Para mim, existem dois Coutinhos. Existe o Coutinho que eu adoro, que é o Coutinho de *Cabra marcado pra morrer*, de *Boca de lixo*. São filmes seminais, são filmes que se eu pudesse carregar debaixo do braço carregaria sempre. Mas de *Santo forte* em diante, eu começo a desapegar do Coutinho. Eu não gosto de *Edifício Master*, não gosto dos últimos documentários do Coutinho, em que ele tenta desmontar o cinema documentário. E aí eu me desapeguei, mantendo a lealdade, a amizade. Fui amigo do Coutinho até o final da vida, sempre nos respeitamos, sempre nos gostamos. Mas eu me desapeguei do cinema dele, porque acho que ele deu uma virada equivocada. É chato você falar isso de um cara que já morreu, e numa situação tão dramática quanto a dele. Eu gosto muito, e respeito muito *Cabra marcado*, um dos grandes filmes brasileiros e do mundo, obra-prima do cinema documentário. E *Boca de lixo*, outro primor. São os filmes que eu guardo do Coutinho.

Do Vladimir eu gosto de tudo. Para mim, os filmes do Vladimir Carvalho foram o cinema novo na área do documentário. Infelizmente não conheço os últimos, não conheço o do Renato Russo, aí não posso falar. Mas acho que ele é muito duro na maneira filmar, os filmes dele são áridos, como o sertanejo é. Mas são de uma contundência, de uma beleza cabralinas. Então, eu fico com Vladimir como meu mestre. Até porque Vladimir foi o primeiro documentarista que conheci quando pensava em fazer documentário, quando pensava em fazer cinema. Conheci o Vladimir na moviola da produtora Mapa, montando *O país de São Saruê*, que na época se chamava *Sertão do Rio dos Peixes*. E ele era mais velho do que eu, devem ser uns dez anos de diferença. Ele trabalhava na *Tribuna da Imprensa*, era jornalista para viver, e me chamava para ir para o sertão com ele: "Vamos lá menino, vamos lá para aprender o que é o Brasil". Eu confesso que preferi ir para Paris, mas voltei depois e conheci o Brasil pelos filmes do Vladimir. Gosto muito do trabalho dele, ele é o meu mestre.

MARÍLIA SOARES MARTINS: *O país de São Saruê* foi censurado na época do lançamento, em 1971.

SÍLVIO TENDLER: Sim, foi censurado. E isso teve muita repercussão. Depois, Vladimir fez um filme[88] que pouca gente conhece sobre o Teotônio Vilela, que é um primor de cinema, de documentação, de construção, de revelação. O Vladimir tem uma coisa maravilhosa: ele não tem nenhuma polidez documental. Tem um plano, por exemplo, em que ele está tendo uma reunião com o Teotônio Vilela. Ulysses Guimarães adoece e Teotônio assume interinamente a presidência do MDB, na época. E começa a ir nos lugares, e perguntar, e dar ordem e tal. Até muito parecido com o estilo do Ulysses. Ele vai a São Paulo encostar o governador Franco Montoro na parede. E o Fernando Henrique Cardoso, que estava por ali, tenta acalmar os paulistas batendo com a mão no queixo, como quem diz: "É só gogó, é só falação, não vai acontecer nada". E o Vladimir mantém esse plano no filme. Outro documentarista, incluindo eu, talvez tivesse cortado aquela cena. Vladimir manteve. Ele não tem esses pruridos. Então é isso que eu admiro nele.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Por que você diz que o Coutinho no final estava tentando desmontar o documentário?

SÍLVIO TENDLER: Para começo de conversa, o Coutinho é um homem de ficção. Coutinho fez Idhec [*Institut des Hautes Études Cinématographiques*]. Ele é um dos poucos brasileiros que têm o maior diploma francês de escola de cinema, do Instituto de Altos Estudos de Cinema, Idhec, que hoje se chama Fémis.[89] Na época em que o Coutinho fez, eram vinte alunos por turma, três estrangeiros do mundo inteiro, e 17 franceses. Não havia comunidade europeia naquela época, então disputava todo o mundo igual. O diretor era o Louis Daquin, que era comunista. Então, tinha sempre um comunista de alguma parte do mundo. No ano do Coutinho, foi o Coutinho. Então ele fez um curso para ficção. Ele chegou ao Brasil e fez algumas ficções. Tem inclusive o filme *O homem que comprou o mundo*,[90] que é ficção. Ele escreveu o roteiro de *Dona Flor e seus dois maridos*, do Bruno Barreto. A dureza levou Coutinho a trabalhar no *Globo Repórter*.

---

88 Trata-se de *O Evangelho Segundo Teotônio*, de 1984.

89 Trata-se da École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son, conhecida como La Fémis (nome ligado à antiga denominação - Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son), estabelecimento público de ensino superior ligado ao Ministério da Cultura da França e ao Centro Nacional do Cinema e da Imagem Animada, e voltado para a formação técnica e artística de profissionais do audiovisual e do cinema.

90 *O homem que comprou o mundo* é de 1968.

Aliás, o trabalho original que deu origem ao filme *Cabra marcado para morrer*[91] é uma ficção. E é ficção no melhor estilo Joris Ivens, um trabalho com não atores. Mas é uma ficção, um documentário completamente "ficcionado". O João Pedro Teixeira[92] estava morto e foi um outro camponês que fez o papel. A família representa, tem roteiro, tem tudo. Então ele dá uma roupagem de documentário, mas é ficção, o Coutinho é ficcionista. *Cabra marcado* é um misto, porque a primeira parte é ficção, a segunda parte, quando ele retoma o filme nos anos 80, aí ele vai para o documentário e fala da sua própria história, é autobiográfico. O que aconteceu com os personagens é uma busca muito interessante.

Boca de lixo[93] é com pessoas que trabalham na coleta do lixo e tem uma coisa muito bonita, porque ele humaniza os personagens. Ele vai buscar a riqueza dentro daquelas pessoas que trabalham no lixão. É uma coisa muito poética, muito linda. Com *Santo forte*,[94] ele começa já aquelas perguntas antropológicas, e vai fugindo do documentário. E me irrita profundamente aquela parte em que ele paga o cachê das pessoas que deram o depoimento para o filme. Acho aquilo ali profundamente desrespeitoso com todo mundo. Até porque o dinheiro que ele deu, ninguém ali ficou rico para comprar casa e tal. Ele pagou na verdade o que as pessoas teriam ganho se elas tivessem ido trabalhar, e elas ficaram trabalhando para ele. Então, na verdade, ele deu um *pro labore* para pessoas que colaboraram com ele.

Ele não comprou a opinião delas, mas acontece que elas não falariam para ele aquilo que falaram se ele não pagasse. É diferente de um texto que você escreve e você manda a pessoa ler. Aquelas pessoas falaram o que elas pensavam. Aquilo ali eu achei completamente desrespeitoso em relação ao documentário e às pessoas.

Isso não é exclusivo do Coutinho... Jean-Luc Godard já tinha feito isso, num filme dele com Jane Fonda e Yves Montand,[95] no começo da década de 1970, e ele abre o filme com o produtor assinando um cheque para cada ator. Só que

---

91 O filme, iniciado em 1964, e interrompido depois de duas semanas de filmagens, pelo golpe militar de 1964, seria retomado 17 anos depois e finalizado em 1984.

92 João Pedro Teixeira, líder da liga camponesa de Sapé (Paraíba), militante em prol da reforma agrária e da melhoria de condições de vida no campo, que foi assassinado numa emboscada em 1962.

93 *Boca de Lixo*, média-metragem realizado por Eduardo Coutinho em 1993, sobre um conjunto de pessoas que vivem em um lixão.

94 *Santo Forte*, filme de 1999, de Eduardo Coutinho, sobre a religiosidade popular numa favela no Rio de Janeiro.

95 O filme se chama *Tout va bien*, foi feito por Jean-Luc Godard em parceria com Jean-Pierre Gorin e lançado em 1972.

eram atores mesmo fazendo um papel. É diferente das pessoas do *Santo forte*. Então achei aquilo desrespeitoso.

Achei *Edifício Master*[96] um grande *Big Brother*. Eu achei também desrespeitoso com os personagens, com alguns personagens. Aquela mulher que foi para o Japão, que se virou, que sustentava o filho, as pessoas riem dela. Fui ver com a plateia de Copacabana, que caía na gargalhada com a desgraça da vida alheia, da "dureza" das pessoas. Não achei aquele um filme necessário. E a partir dali, comecei a desapegar do Coutinho.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você foi influenciado pelo movimento do CPC, como Eduardo Coutinho e Vladimir Carvalho? Você acompanhava o teatro político como eles?

SÍLVIO TENDLER: Eu acompanhava o teatro político, de maneira geral, nos anos 1960, e o CPC também era isso. Aliás, é preciso dizer uma coisa importante: todas as artes se misturavam muito nos anos 1960. E o teatro se misturava com o cinema, e não era só no CPC. Era na convivência das cidades também. Por exemplo: eu ganhei uma bolsa de estudos para fazer um curso de cinema no MAM-RJ. Então, eu assistia às aulas e depois ia para o bar do MAM, onde encontrava o pessoal do Amir Haddad e do Paulo Afonso Grisolli.[97]

Amir Haddad[98] estava dirigindo uma peça no MAM, produzida pelo Grisolli, chamada *A construção*. Grisolli, Amir e os atores tomavam cafezinho ao lado de Leon Hirszman, ao lado de Caetano Veloso e de todo mundo que frequentava o MAM. Havia também uma simbiose entre as diversas artes. Não é como hoje

---

96 *Edifício Master*, documentário realizado por Eduardo Coutinho em 2002, sobre um edifício em Copacabana, no Rio de Janeiro, com 12 andares, 23 apartamentos por andar, 276 apartamentos conjugados e em média 500 moradores vivendo ao mesmo tempo no prédio.

97 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.

98 Amir Haddad, encenador nascido em 1937 em Minas Gerais, é um dos mais ativos diretores de teatro alternativo no Brasil, desde a década de 1950. Começou sua atuação como ator do Teatro Oficina, nos anos 1950. Amir se desliga do Teatro Oficina em 1961, faz trabalho para a Escola de Teatro de Belém do Pará nos anos 1960 e em 1969 funda o grupo alternativo A Comunidade, que encena a peça *A construção*, de Altimar Pimentel, no MAM-RJ. Em 1964, faz o espetáculo experimental *SOMMA*, no Teatro João Caetano, com um grupo de atores de Niterói. O espetáculo radicaliza as experiências do Grupo A Comunidade, adotando o improviso como um dos motores da cena e deixando o enredo em aberto para ser decidido a partir de escolhas da plateia. Em 1980, ele funda seu grupo de maior longevidade e o mais conhecido: o Grupo Tá na Rua, de criação coletiva e de teatro de rua.

que cada um tem sua tribo. Naquela época, você misturava facilmente as artes plásticas com cinema, com teatro e literatura, e ainda havia as famosas festas do MAM... Aquela época era orgiástica! A gente fala muito da ditadura nos anos 60 e quase não fala dos prazeres daquela época. Foi uma geração que se divertiu muito, que brincou muito, que frequentou Paraty nos fins de semana...

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Não eram só os cariocas que se divertiam em Paraty. Os paulistas também... Eu tinha casa em Paraty, tá bom?

SÍLVIO TENDLER: Então eu devo ter ido à sua casa com Zé Kleber...

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Com certeza.

SÍLVIO TENDLER: Os paulistas promoviam tertúlias em Paraty. Eu devo ter ido a sua casa ouvir poesia, e os paulistas chamavam essas festas com poesia de "tertúlias". Então, eu acho que Walnice tem razão, o meu guru foram os anos 60.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: O meu também.

FLORA SÜSSEKIND: Sílvio, uma das maiores dificuldades em cinema é levantar a produção de um filme. Como você viabilizou a produção de documentários abertamente políticos como *Os anos JK* e *Jango*, e na época em que você os fez?

SÍLVIO TENDLER: Com a cara e a coragem. Na verdade, cinema político é cara e coragem. Não existe uma fórmula para você ser cineasta nem ser escritor. Existe um desejo. Aí você vai buscando os meios até conseguir realizar o seu desejo.

FLORA SÜSSEKIND: Mas como você levantou a produção de *Os anos JK*?

SÍLVIO TENDLER: Deixe eu contar para você a história do *JK*. Na verdade, começa em Paris, em 1972, quando eu fui estudar cinema. Lá, descobri a minha vocação para história. Eu já tinha tentado direito, não tinha conseguido. Tinha tentado sociologia, vi que não era o que eu queria. E então me matriculei no curso de história para poder ter meus documentos de residência na França. Adorei o curso. Aí vi que a minha vocação era ser historiador. Eu, desde sempre, vi a relação forte entre história e cinema como uma possibilidade de trabalho para mim, sobretudo a partir da leitura dos livros do Nelson Werneck Sodré. Eu lia os livros de história e pensava: "Isso é tema de cinema, isso dá um bom filme!". E em 1972, a universidade estava num momento de muita discussão sobre a história recente francesa, sobretudo por causa da Guerra do Vietnã, que ainda estava acontecendo (eu cheguei em 1972 e a Guerra do Vietnã só acabou em 1975). Além disso, havia a independência da Argélia,[99] que era recente. Havia muitos filmes sobre a Segunda Guerra Mundial, com uma releitura do conflito, mostrando que o papel da França não havia sido tão resistente assim ao nazismo.

---

99 A guerra da independência da Argélia durou de 1954 a 1962.

Há o *Le chagrin et la pitié*, que é um documentário clássico do Marcel Ophuls, de 1969, que investiga o colaboracionismo entre o governo de Vichy e o nazismo durante a guerra e revela que entre as razões do colaboracionismo estavam o antissemitismo, o medo dos bolcheviques e de uma invasão soviética. Falava-se muito do filme *Français, si vous saviez,* um filme de 1973, de André Harris e Alain Sedouy, passando em revista a história da Segunda Guerra e da França sob o comando do marechal Charles de Gaulle. Além disso, havia os filmes sobre a Guerra da Argélia, sobretudo os documentários de René Vautier, que eram sempre muito polêmicos. Eu me lembro de *Peuple en marche*, de 1963, sobre o Exército de Libertação Nacional da Argélia, e *Avoir 20 ans dans les Aurès,* de 1972. Foi vendo esse cinema militante que eu entrei no grupo do Chris Marker, que fazia um cinema político muito contundente. E foi por aí que eu enveredei, eu queria ir nesse caminho.

Quando volto ao Brasil, em 1976, quero fazer cinema político ligado à história. E em 1976, todos os meus amigos contavam que o acontecimento mais importante no Brasil naquele ano tinha sido a morte de JK, com um enterro emocionante.

JK estava fora do poder desde 1960. Ele foi cassado como senador em 1964 e pretendia retornar à Presidência em 1965. Nunca deixaram. A eleição presidencial foi suspensa e vieram mais de vinte anos de ditadura. JK ficou proibido de visitar Brasília, uma cidade que ele havia fundado. Quando ele morreu, naquele acidente de automóvel, houve uma comoção nacional. Uma multidão imensa, sem querer saber se ia ser autorizado ou não ir ao velório dele, foi à sede da revista *Manchete* aqui no Rio, onde ele estava sendo velado.

A multidão levou o caixão de JK nos ombros, da sede da *Manchete*, que ficava na Glória, até o aeroporto Santos Dumont. Embarcaram o corpo para Brasília, e lá ele foi carregado pelo povo até a Catedral. Seguiu-se o velório e de lá ele saiu carregado pela multidão até o Cemitério da Esperança, em Brasília. Ninguém pediu autorização aos militares. Fizeram velório e enterro sob comoção nacional. Magalhães Pinto era o presidente do Senado e, ao ver a multidão, ordenou a bandeira brasileira a meio pau, na Praça dos Três Poderes, como um desafio ao poder militar.

Então, eu comecei a ver nisso a possibilidade de contar a história daquele personagem que, até então, havia sido o maior democrata do Brasil, depois da Segunda Guerra Mundial. Juscelino Kubitschek foi eleito presidente em 1955, e a oposição tentou impedir a posse dele com uma rebelião em 11 de novembro de 1955. Em 1956, houve uma revolta militar contra ele em Jacareacanga. JK debelou a revolta, anistiou os revoltosos e promoveu o comandante da revolta, o major Haroldo Veloso. Em 1959, Veloso comanda a Revolta de Aragarças, já

como tenente-coronel, e novamente é derrotado. Quer dizer, o JK tinha essa grandeza política, essa generosidade que faltava aos militares que estavam no comando das Forças Armadas.

E eu pensei: falar de história é falar do futuro, falar do que a gente quer viver, e a gente quer democracia. Os militares diziam que no Brasil não era possível haver desenvolvimento com democracia. E o momento em que o Brasil mais se desenvolveu foi justamente no governo JK. Então, ele provou que, com democracia, podia haver desenvolvimento. Era o que eu queria demonstrar fazendo o filme. E aí eu construí esse filme, junto com o Antônio Paulo Ferraz, que era meu amigo de juventude e morou comigo no Chile. O irmão dele, Hélio Paulo Ferraz, era um armador, tinha muito dinheiro na época, e ele topou produzir o filme.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas onde você encontrou, naquele momento, imagens de todos esses acontecimentos para fazer um filme?

SÍLVIO TENDLER: Isso foi um drama. Nós estávamos no final de 1976, ainda em pleno AI-5, e as pessoas tinham medo. Muito medo. As pessoas que tinham fotografias, imagens, memórias, não queriam falar, não queriam se comprometer num filme sobre JK. Ele era um inimigo da ditadura militar. Ninguém tinha coragem de se expor. E aí não tinha imagem. Era um negócio muito difícil. Então, eu consegui comprar trechos de cinejornais da época de JK. Havia aqui no estado do Rio de Janeiro um sujeito chamado César Nunes, que tinha feito muito cinejornal para o governo do estado do Rio. Naquela época, Niterói era a capital do estado do Rio, e o Rio de Janeiro, onde nós moramos, ficava no estado da Guanabara. César Nunes filmava para os dirigentes do estado do Rio e tinha muita imagem política. Ele topou me vender os cinejornais. Ele dizia: "Eu não tenho opinião política; fazer jornal é o meu negócio". E me vendeu os arquivos. Depois, eu fui a Minas Gerais, que era o estado de origem do JK, para comprar algumas imagens políticas de cinejornais mineiros.

Mas faltava a ossatura. Só com esses cinejornais, eu não sustentava o filme. Eu tenho até uma história engraçada, porque antes de começar a fazer o filme, fui à Cinemateca do MAM, no Rio, perguntar se eles tinham algum material. Quem cuidava da cinemateca era Aloísio Leite, que depois virou livreiro, dono da Livraria Timbre, na Gávea. Era um cara muito rico, bonachão, que podia se dar a essas veleidades artísticas. Ele me disse assim: "Pode pegar o dinheiro do Hélio Paulo Ferraz, porque aqui nós temos tudo e vamos vender as imagens para você". E começou a me relatar imagens históricas fantásticas, da UNE e tal. Eu peguei a grana com o Hélio, comecei a gastar, pagando à Cinemateca. Mas aí descobri que o MAM não tinha nenhuma imagem organizada, não existia arquivo. Fiquei desesperado: "Agora que eu já gastei o dinheiro do Hélio Paulo, eu tenho que fazer esse filme!"

Então, comecei a procurar em todos os arquivos da cidade. E descobri um arquivo fantástico na TV Tupi. O pessoal de cinema até hoje acha que eu sou o dono do arquivo da TV Tupi. Não sou. Eu consegui pesquisar na TV Tupi, e as pessoas lá não tinham nenhum interesse pelo arquivo. Para eles, a TV Tupi já estava em plena decadência. O acervo era guardado num prédio abandonado, na Rua Paulino Fernandes, no Rio. Não tinha proteção nenhuma, tomava sol, chuva, vento, poeira. Aí eu tive acesso a essas imagens, e essas imagens deram ossatura para o meu filme. Depois, descobri um cidadão que pegava filmes antigos e vendia aquilo para fábricas de escovas de cabelo. Esses filmes eram derretidos e transformados em escovas de cabelo. Ele vendia uma batelada de filmes por um preço irrisório. Então, comecei a pagar mais caro para ter aquelas imagens. Eu pagava o dobro do fabricante de escova. E com isso salvei de serem derretidas milhares de imagens da história do Brasil. Aí eu parti do nada para montar um copião de cem horas. E consegui montar. Fiz as entrevistas que consegui até 1979, montei e lancei o filme em 1980. Coincidiu com a abertura política. Aí foi um baita sucesso, o filme teve 800 mil espectadores, o que facilitou a minha vida para fazer *Jango*. Quando fui fazer *Jango,* em 1981, já tinha esse acervo de imagens, já tinha cópia desse material.

ANA CAROLINA NASCIMENTO: O filme *Jango* reaproveitou imagens desse mesmo acervo?

SÍLVIO TENDLER: Claro. Era o mesmo acervo. Eu tinha cem horas de filme, que viraram duas horas em *Os anos JK*. Sobrou muita coisa inédita daquele copião e também apareceram novas imagens. Porque aí eu fiquei conhecido no Rio como um colecionador de imagens. Um dia, eu recebi um telefonema de um lixeiro da companhia de coleta de lixo, a Comlurb. Ele me ligou dizendo que tinha achado meu telefone no catálogo telefônico. Naquela época, havia catálogo de telefone, com nome e tal. Ele tinha recolhido o lixo numa produtora de publicidade e tinha achado muitos filmes no lixo. Perguntou se eu queria comprar os filmes. Eu falei: "Claro!" Fui pegar os filmes na casa dele, que ficava no subúrbio. Eram caixinhas com publicidades do Brasil Grande. Era uma campanha publicitária do tempo da ditadura militar. Eu fiquei preocupado. Pensei assim: "Será que foi sacanagem de algum funcionário que jogou fora para se vingar do patrão?" E liguei para a produtora da campanha publicitária para perguntar se era para jogar fora mesmo. E o sujeito da agência disse assim: "Claro que é material para jogar fora, isso é lixo!" Aí eu peguei para mim. E assim fui montando o meu acervo de imagens.

Parti do zero absoluto para um acervo muito grande, que eu coleciono até hoje. Hoje, a parte importante do meu acervo não é mais essa dos anos 1960, que também continua sendo importante. Estou contando uma história de 1977,

algo que se passou há muitas décadas. Nesse meu acervo está tudo que documentei, esses anos todos, com milhares de personagens que foram entrevistados para filmes e que hoje já são memórias, já são história, até porque muitos já morreram. Tenho depoimentos de muita gente: Betinho, Jorge Amado... Tenho toda uma série de personagens brasileiros que fizeram a história deste país. Entrevistei escritores, artistas, políticos. Entrevistei gente de todas as posturas, do Magalhães Pinto ao general Muricy. Entrevistei gente de todas as posições políticas, que são memória de um momento da história brasileira. Então o meu acervo hoje é muito rico, por conta da permanência desse trabalho.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: *Os anos JK* é um filme muito bom. O *Jango* também é muito bom. A família do Jango foi importante para a produção do filme?



Sílvio Tendler. *Jango*, 1984. *Frame* de cena com João Goulart e o primeiro-ministro chinês Chu En-Lai. Acervo: Caliban



Sílvio Tendler. *Jango*, 1984. *Frame* de cena em que aparece o álbum de família – casamento de João Goulart e Maria Thereza Fontella Goulart . Acervo: Caliban

SÍLVIO TENDLER: A família do Jango foi fundamental. A filha do Jango resolveu apoiar a produção, comprou uma cota do filme. Nunca me cobrou nada. Eu tive uma conversa um dia com ela, Leonel Brizola estava vivo e atuante na política. Eu falei: "Como é que nós vamos tratar Leonel Brizola neste filme?" Ela respondeu: "Como você quiser, como você achar que cabe no filme, eu não vou

me meter. O filme é dirigido por você". E nunca se meteu. A família termina bem a relação com Brizola, ainda que a gente soubesse que a relação pessoal do Jango com o Brizola no final da vida não era das melhores. Eles se atritaram fortemente em 1964. E a relação de amizade entre eles ficou estremecida. Mas eu pude fazer o filme *Jango* que eu queria, com a ajuda da família.

ANA CAROLINA NASCIMENTO: A filha do Jango abriu o acervo da família?

SÍLVIO TENDLER: Ela não tinha muita coisa. Ela me levou à casa da família Goulart, em Maldonado, no Uruguai, onde eles tinham uma fazenda. Eu me lembro que havia uma mala preciosa de fotografias, que ela cedeu para o filme, e documentos, muitos textos de Jango. Havia alguma coisa em Buenos Aires, na Argentina, também. Mas a família não tinha muitas imagens. Quem conseguiu para mim as imagens mais geniais foi o Raul Ryff, que foi secretário de Imprensa do governo João Goulart. Raul Ryff me cedeu imagens preciosas do Jango na China e na União Soviética. Raul Ryff era o grande amigo do Jango e grande incentivador desse filme. Ele conseguiu as melhores imagens para mim...

ANA CAROLINA NASCIMENTO: *Jango* foi um sucesso de público, como foi *Os anos JK*?

SÍLVIO TENDLER: Foi. Na faixa dos documentários, *Jango* só perde em bilheteria para *O mundo mágico dos Trapalhões,* que é a maior bilheteria do cinema brasileiro documentário, com um milhão e setecentos mil espectadores. *Jango* teve um milhão e *Os anos JK* 800 mil.

ANA CAROLINA NASCIMENTO: Quer dizer que você é o recordista entre os documentaristas brasileiros, com as três maiores bilheterias?

SÍLVIO TENDLER: Total, dos anos 80 até hoje.

ANA CAROLINA NASCIMENTO: E por que um sucesso dessa dimensão de *O mundo mágico dos Trapalhões*?

SÍLVIO TENDLER: Na verdade, eu atribuo o sucesso dos Trapalhões a eles mesmos. Eles faziam cinco milhões de espectadores com seus filmes de humor. Fazer um milhão e setecentos mil com um documentário é algo que está dentro do universo de humoristas extremamente populares, muito conhecidos pelos programas de TV. O público dos Trapalhões era imenso. Agora, fazer um sucesso de bilheteria com cinema político, isso ninguém nunca tinha feito e nem fez depois. Os sucessos recentes de bilheteria no cinema documentário, como, por exemplo, *Vinicius*, do Miguel Faria Jr., que é um filme de 2005, não chegaram a 500 mil espectadores.

FLORA SÜSSEKIND: Nesse começo do seu trabalho, entre *Os anos JK*, *Jango*, e *O mundo mágico dos Trapalhões*, você meio que armou dois modos de fazer documentário. Um deles é esse documentário político que tem por base o trabalho com fontes primárias, com imagens de arquivo e uma pesquisa extensa.

E depois o seu trabalho foi se orientando para as cinebiografias, nas quais você vai montando perfis. Você fez documentários sobre Carlos Marighella, sobre o geógrafo Milton Santos, sobre o médico Josué de Castro[100] e a "geografia da fome" no Brasil... Você foi escolhendo personagens, e não é mais a perspectiva panorâmica a dominante, como em *Os anos JK*: agora são retratos focados. Você meio que se encaminhou para isso. Há mesmo essa bifurcação da forma documentária no seu trabalho? E quais foram os fatores determinantes para a escolha desses perfis?

SÍLVIO TENDLER: Nesses primeiros filmes, em que eu trabalho muito com arquivo, o Brasil não tinha memória. Eram filmes impossíveis de serem vistos na TV, primeiro porque havia uma censura muito forte, até 1978, e depois porque havia autocensura nas emissoras de TV e nas produtoras de cinema. Então, a única possibilidade que a gente tinha era tentar um cinema independente. Eu tentei e deu certo, eu consegui. Hoje, o panorama mudou. O país se redemocratizou, saiu da ditadura militar e viveu campanhas políticas muito intensas, com eleições muito disputadas. De modo que, hoje, você está cansado de ver programas de arquivo na televisão brasileira. O documentário de arquivo entrou na TV. É até uma forma que a emissora tem de reciclar o próprio material que tem guardado. Então, esse tipo de cinema já não é mais tão necessário.

Agora, é verdade que a construção de personagens se tornou a minha especialidade. Mas sempre com o projeto de trabalhar a memória que as pessoas não trabalham. O papel do artista é ousar, é romper barreiras, é fazer o que ninguém faz. Então, por exemplo, quando fiz o perfil de Josué de Castro, ninguém falava em Josué de Castro no Brasil. Quando fiz o documentário sobre Milton Santos, ninguém falava de Milton Santos no Brasil. Quando fiz o Carlos Marighella, ninguém falava. No caso do Marighella, havia uma proibição de se falar dele e eu me inspirei na frase do Jorge Amado, que está no túmulo do Marighella feito pelo Jorge Amado: "Tiro seu nome do silêncio e da maldição e aqui inscrevo seu nome de baiano: Carlos Marighella".

Foi isso que fiz no cinema: tirar o nome de Marighella do silêncio, da maldição, e dizer ao mundo que aquele sujeito não era um bandido, ele era um deputado baiano que se tornou um herói da resistência à ditadura, um mártir, um lutador social. Ele escolheu um caminho de confronto num determinado momento, quando as portas da política estavam fechadas. Eu queria falar de um Carlos Marighella que ninguém falava.

---

100 Josué Apolônio de Castro (1908–1973), mais conhecido como Josué de Castro, médico, professor, geógrafo, cientista social, e ativista brasileiro do combate à fome, autor de *Geografia da fome* (1946), *Geopolítica da fome* (1951), *Sete palmos de terra e um caixão* (1965) e *Homens e caranguejos* (1967), entre outras obras.



Sílvio Tendler. *Marighella: retrato falado de um guerrilheiro*, 2001. Carteira de inscrição de Carlos Marighella no Partido Comunista Brasileiro. Acervo: Caliban

Quando fiz o documentário sobre Josué de Castro ninguém falava dele no Brasil. Josué era um dos maiores pensadores brasileiros, teve uma atuação fundamental[101] na ONU na área de agricultura e alimentação, escreveu ensaios importantes, não só *A geografia da fome* como também *A geopolítica da fome*, analisando o cenário internacional. Josué é estudado até hoje na França e no Canadá, por exemplo, mas as escolas do Brasil não ensinam os seus livros. Entrevistei muita gente sobre esse silêncio. Entrevistei Darcy Ribeiro,[102] entrevistei Francisco Julião, peguei várias personalidades importantes e coloquei nesse filme.

O caso do Milton Santos foi também muito impressionante por causa do silêncio que havia em torno dele. Milton Santos tinha ganhado o maior prêmio de geografia do mundo, o Vautrin Lud, e ninguém falava dele no Brasil. O sujeito era doutor *honoris causa* por não sei quantas universidades, e estava aqui esquecido, morrendo de câncer. Eu fiz a última entrevista com Milton Santos. Logo depois, ele mesmo pediu para desligar os aparelhos porque não aguentava mais tanto sofrimento, tanta dor, e preferiu morrer da doença. Aí eu fiz o documentário, e o Brasil conheceu Milton Santos afinal, ele voltou a ter seus livros publicados e passou a ser estudado nas universidades brasileiras. E hoje está aí na história do Brasil.

---

101 Josué de Castro foi eleito, na década de 1950, por representantes de setenta países, presidente do Conselho Executivo da FAO (Food and Agriculture Organization), agência da ONU (Organização das Nações Unidas) voltada para a Alimentação e a Agricultura, cargo que exerceria de 1952 a 1956. Em 1963, tornou-se embaixador brasileiro junto na sede europeia da ONU, em Genebra. Exilado em Paris, depois do golpe militar de 1964, criou e dirigiu o Centro Internacional para o Desenvolvimento, presidiu a Associação Médica Internacional para o Estudo das Condições de Vida e Saúde e trabalhou como professor estrangeiro associado ao Centro Universitário Experimental de Vincennes (Universidade de Paris VIII), onde trabalhou até o ano de sua morte.

102 Sobre Darcy Ribeiro, ver nota 14, p. 23.



Sílvio Tendler. *O mundo global visto do lado de cá*, 2006. *Frame* de cena com Milton Santos. Acervo: Caliban

Eu me interesso por essa questão da fome num país que tem uma das maiores agroindústrias do mundo. E não só da fome como também da péssima alimentação que nós temos ainda hoje. Fiz um documentário sobre a questão do veneno à mesa dos brasileiros, quando ninguém falava de agrotóxicos no Brasil. Era um tema proibido por causa do *lobby* das empresas de agrotóxicos. Elas são anunciantes poderosos na TV. Outra vez, tinha que ser um cinema independente para tocar nesse assunto. Aí eu fiz *O veneno está na mesa 1*[103] e *O veneno está na mesa 2*,[104] e *Agricultura tamanho família*,[105] sobre as cooperativas familiares no Brasil. O tema passou a ser tratado. E eu estou pelo menos obrigando as empresas de agrotóxicos a gastarem uma fortuna na televisão para fazer propaganda dizendo que matar gente pela comida é bom. Mas eu tirei essas coisas do silêncio. E aí eu me sinto um cineasta necessário. Só faço filmes sobre coisas que ninguém fala.

TANIA DIAS: Você contou com a ajuda de historiadores, pessoas que tinham feito pesquisas? Gente que escreveu teses ou livros sobre esses personagens dos subterrâneos da ditadura militar no Brasil?

SÍLVIO TENDLER: Claro! Eu sempre tenho uma equipe, nunca trabalho sozinho. E sempre procurei ajuda de historiadores. Quando fiz *Os anos JK*, eu conversei

---

103 *O veneno está na mesa 1*, documentário realizado por Sílvio Tendler em 2011, procura colocar em xeque o modelo atual de produção de alimentos, revelando que o Brasil é o maior consumidor de agrotóxicos, com cada brasileiro consumindo, em média, 5,2 litros por ano.

104 Em *O veneno está na mesa 2* (2014), Tendler apresenta experiências agroecológicas de produção de alimentos saudáveis e de respeito à natureza, aos trabalhadores rurais e aos consumidores.

105 *Agricultura tamanho família*, documentário dirigido por Sílvio Tendler, em 2014, com 59 min. de duração, filme que completa a *Trilogia da Terra*, da qual fazem parte ainda *O veneno está na mesa 1* e *O veneno está na mesa 2*, sublinhando que o agronegócio não é a única modalidade de produção existente no campo e que a agricultura familiar, sim, cumpriria papel fundamental no abastecimento interno de alimentos.

muito com Maria Victoria Benevides[106] e com Celso Lafer.[107] Fui ouvi-los para o filme. Antes de cada filme, sempre faço uma série de pré-entrevistas. Algumas entram no filme, outras não. Na década de 1980, era muito caro filmar, então tinha que haver uma seleção muito rigorosa de quem iria aparecer no filme. Eu fazia entrevistas antes e depois escolhia aqueles que eu iria filmar.

Hoje, a filmagem ficou muito barata. Agora a gente tem meios para filmar todo mundo. Nos meus primeiros filmes, eu tinha que dividir entre os que iam entrar no filme, que a gente estava registrando em película, e tinha aqueles que a gente ouvia apenas para dar subsídios nas entrevistas, nas pesquisas para o filme. Até porque a gente parte de um ponto de vista, e aí de repente uma pessoa revela uma coisa que você não sabia, e você tem que reencaminhar a pesquisa, redirecionar o filme. Ou até mesmo o contato com os próprios arquivos pode ter esse efeito. Você está mexendo em arquivos de TV e de repente acha imagens de uma greve ou de um motim, uma coisa que você nem sabia que existiu, e você tem que correr atrás de alguém para falar sobre aquilo, alguém que vai explicar aquele acontecimento. E é desse casamento entre a memória filmada e a memória das pessoas que nasce um filme histórico.

FLORA SÜSSEKIND: Você faz um roteiro prévio para o filme?

SÍLVIO TENDLER: Meus companheiros professores da PUC sempre brincam comigo quando eu digo que não sei fazer roteiro. Para mim, o roteiro de um filme documentário é o próprio filme! Você não seria capaz de fazer um roteiro sobre a minha vida porque eu teria que dar a você tantas indicações, e você vai procurar tanta gente, e depois você vai ter que procurar também o contraditório, as pessoas vão dizer coisas exatamente opostas ao que eu disse, e tudo isso vai formar um grande copião, e tudo isso é uma construção na ilha de edição. Esse roteiro só vai existir no dia em que você botar o ponto final no filme. Quando você entregar o filme, você diz assim: "Aqui está o roteiro, junto com o filme pronto". Porque até o último momento você pode mexer.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Quer dizer que o seu roteiro é feito na ilha de edição?

---

106 A socióloga Maria Victoria Benevides é professora titular da Faculdade de Educação da USP, voltada para o campo da ciência política, do direito, da história política brasileira e da educação, autora de *Governo Kubitschek* (Desenvolvimento Econômico e Estabilidade Política: 1956–1961), de 1976, *A UDN e o udenismo: ambiguidades do liberalismo brasileiro* (1981), *O governo Jânio Quadros* (1994), A *Comissão de Justiça e Paz de São Paulo, da ditadura à democratização* (2009), entre outros estudos.

107 Celso Lafer, jurista e cientista político paulista, nascido em 1941, professor titular de filosofia do direito da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo até 2011, quando se aposentou, membro da Academia Brasileira de Letras e ex-ministro das Relações Exteriores. Autor de *Hannah Arendt: pensamento, persuasão e poder* (1979), *O Brasil e a crise mundial: paz, poder e política externa* (1984), *A identidade internacional do Brasil e a política externa brasileira: passado, presente, futuro* (2001), entre outros livros.

SÍLVIO TENDLER: O meu roteiro é feito na ilha de edição. Vocês chegaram aqui com algum roteiro?

MARÍLIA SOARES MARTINS: Não.

SÍLVIO TENDLER: Vocês chegaram com algumas questões. O roteiro você vai construindo durante a entrevista. As coisas que eu digo a você podem romper ou confirmar alguns *parti pris* que você tinha; outras coisas que você já sabia, você reforça com as respostas; outras que você intui, questiona e pode até me obrigar a repensar o que eu disse; outras que você achava que sabia, descobre que são uma bobagem e desiste de perguntar. Então, aí vai se produzindo o roteiro e o filme. Documentário é construção.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas você teve outros meios de produção também. Você fez filmes com apoio da TV Brasil...

SÍLVIO TENDLER: Sim. Os documentários sobre os bastidores da ditadura militar, sobre os militares que resistiram ao Golpe e sobre os advogados de presos políticos foram um projeto do Ministério da Justiça chamado Marcas da Memória. Nesse caso, em 2014, o Brasil já contava com uma Comissão da Verdade, para apurar os crimes da ditadura civil-militar. Então já era possível ter patrocínio oficial do governo.



Sílvio Tendler e equipe, trabalhando no documentário *Utopia ou barbárie*, 2010. Foto: Fabi Fersasi. Acervo: Caliban

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: E esse outro documentário que eu mencionei, *Utopia e barbárie*?[108]

SÍLVIO TENDLER: *Utopia e barbárie* foi sopa de pedra; a produção foi feita aos poucos, conseguindo uma graninha aqui, outra ali. Eu levei vinte anos fazendo essa produção.



Sílvio Tendler. *Utopia ou barbárie*, 2010. *Frame* de cena com Michael Stivelman, sobrevivente do Holocausto. Acervo: Caliban

TATIANA SICILIANO: Sílvio, eu queria perguntar a você sobre as fontes. Como é que você usa as fontes no documentário?

SÍLVIO TENDLER: Quando eu comecei foi muito difícil, porque essas fontes não existiam ou as pessoas tinham muito medo de falar, de dar testemunho. Mas nos documentários que faço hoje, ocorre o contrário: existem muitas fontes dispostas a dar depoimento. Eu até fiz um artigo, em que organizei as fontes dos documentários. Nos anos 80, ainda sob a ditadura, foi muito difícil. Todos tinham medo de falar para uma câmera, e as pessoas que tinham material que poderia ser usado também tinham medo de ceder aquilo para um filme, ainda mais sendo um cinema político de esquerda. Houve um período bem complicado.

SILVANA CARDOSO: No documentário *Glauber, o filme, labirinto do Brasil*, uma das cenas reunidas ali que chama muito a atenção é a entrada daquela turma no enterro do Glauber para filmar. Ali, além do cineasta, está o impulso de documentarista, um impulso para registrar o fato, independentemente da emoção

108 *Utopia e barbárie*, documentário lançado em 2005 por Sílvio Tendler, percorre 15 países (França, Itália, Espanha, Canadá, EUA, Cuba, Vietnã, Israel, Palestina, Argentina, Chile, México, Uruguai, Venezuela e Brasil), nos quais se discutem alguns dos episódios cruciais da história do século XX, entre eles as bombas de Hiroshima e Nagasaki, o Holocausto, a Revolução de Outubro de 1917, o ano de 1968, os movimentos de contracultura, a Guerra do Vietnã, o pós-colonialismo, as ditaduras militares latino-americanas, a Operação Condor, a queda do Muro de Berlim, o neoliberalismo.

de familiares e amigos. Você tem esse impulso na veia. Como é que ele aparece? Outro dia, telefonei para a sua filha, Ana, perguntando por você e ela me disse: "Meu pai está na rua filmando *black blocs*..." Isso quer dizer que você foi de cadeira de rodas para o meio das manifestações de rua para filmar os protestos! Há alguma coisa que você não tenha feito nessa história, que não deu tempo de chegar para fazer o documento?

SÍLVIO TENDLER: Ah, sempre há muitas, você não consegue chegar em tudo... Eu sempre vou para a rua filmar quando sinto que deveria estar lá. Eu vou filmar e fotografar. Eu me lembro de muitas fotos que não fiz e deveria ter feito. Eu deveria, por exemplo, ter fotografado Jean-Luc Godard atrás das grades daquele prédio da produtora, na salinha de montagem. Eu adoraria ter feito essa foto. Porque ele parecia um sujeito preso e muito visado. Ele botou aquelas grades na sala para se proteger dos fascistas, mas ele se aprisionou ali dentro. Eu adoraria ter feito essa foto... Mas documento é aquilo que você consegue pegar na hora, é o flagrante que você faz com a sua câmera. Se você chegou e acabou, paciência; aquilo acabou e não repete.

JOSÉ ALMINO: Walnice, voltando um pouco às suas leituras e à sua formação, isso corresponde um pouco à minha experiência: havia uma falta de hierarquia entre os livros também.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Eu lia o que meu pai punha na minha mão, e ele tinha excelente critério, porque me fazia ler de tudo, e tudo era muito interessante.

JOSÉ ALMINO: Mas você tinha acesso à biblioteca dele? Você podia pegar livros?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Sim, claro, sem qualquer restrição.

JOSÉ ALMINO: Depois de eu ter morado algum tempo na França e ter colegas da mesma idade, eu vi que isso fazia uma diferença enorme na abordagem das coisas, digamos assim. A leitura é muito mais estruturada na França, é muito mais ligada ao sistema escolar imediatamente, todos eles leem comédias, dramas, os clássicos... Molière, Racine, essas coisas todas. E essa formação anárquica de leitura, que parece um pouco às vezes com as coisas que a gente lê na literatura russa, acho que talvez faça uma diferença na formação e na visão que a gente tem. Era só isso que eu queria dizer.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Isso sem dúvida. Dei aula na França muitos anos e tinha alunos franceses, brasileiros, portugueses, espanhóis, e você notava a diferença nos trabalhos de saída da faculdade. Havia uma grande diferença entre os trabalhos dos franceses e os trabalhos de brasileiros, portugueses, espanhóis. Os dos franceses eram certinhos, eles tinham uma ideia, um tema, sabiam desenvolver aquele tema. Não tinham a menor graça, o menor

interesse, era só a forma vazia. E se havia um brasileiro na mesma classe, na mesma turma para apresentar o trabalho, o dele era uma confusão desgraçada, não tinha começo, nem meio, nem fim. Eram trabalhos interessantíssimos porque eram criativos. O meu sonho, e nunca consegui, era obter uma hibridação entre os dois tipos de trabalho, porque aí seria a perfeição. Mas nunca consegui, e até hoje existe essa separação, devido provavelmente a essa primeira formação colegial dos franceses, muito estrita quanto à leitura de certa literatura.

VANESSA TEIXEIRA DE OLIVEIRA: Sílvio, eu gostaria de ouvir você falar sobre a União Soviética, que você conheceu. O ano de 2017 marca o centenário da revolução bolchevique, e eu queria saber da sua relação com essa história russa. Você falou muito sobre a decepção de Marker depois da leitura de *O arquipélago Gulag*.

SÍLVIO TENDLER: Eu visitei a União Soviética em 1985. Foi num momento muito interessante. Mikhail Gorbachev[109] estava no poder. Ele havia promovido a Glasnost e a Perestroika, duas palavras que significavam muito: uma reorganização do socialismo e uma abertura econômica. Eu fiz parte de uma delegação brasileira para visitar a nova URSS que Gorbachev apresentava ao mundo. Foi a delegação brasileira mais louca que já foi a algum evento. Eram 120 pessoas, e havia muitos artistas... Tinha de tudo ali. Militantes políticos de todos os partidos, tinha gente até do PFL, tinha comunista, tinha PCdoB, tinha MR-8, tinha PCB, tinha todas as tendências políticas, o PMDB. Foi uma festa num estádio de futebol. Gorbachev fez ali o discurso da moratória unilateral: ele suspendia as experiências atômicas de uma forma unilateral, para obrigar os Estados Unidos a fazerem a mesma coisa.

Então eu assisti isso na União Soviética e foi uma viagem maravilhosa. Estive em Cuba muitas vezes, estive no Vietnã. Fui atrás da história da minha geração. Você me perguntou o que eu não fiz, eu digo o que eu fiz, o que eu persegui e consegui, que foi entrevistar o general Giap,[110] o maior general do século XX. Foi o general vietnamita que derrotou os japoneses nos anos 1940, derrotou os franceses em 1954, na batalha de Dien Bien Phu, e depois derrotou os americanos em 1975. Eu fui ao Vietnã e consegui entrevistar Giap, o maior general do século XX. E ainda dei de presente para ele uma bandeira do MST.

---

109 Mikhail Sergueievitch Gorbachev, político e estadista russo, nascido em 1931, que foi o último líder da União Soviética, entre 1985 e 1991.

110 O general Vo Nguyen Giap (1911–2013) era o comandante militar das tropas do Vietnã na primeira Guerra da Indochina (1946–1954) contra os franceses e na Guerra do Vietnã (1960–1975) contra os americanos. Ele também se destacou como um dos líderes da resistência vietnamita à ocupação japonesa durante da Segunda Guerra Mundial (de 1941 a 1945). Giap é considerado o maior estrategista militar do século XX.



Sílvio Tendler e o general Vo Nguyen Giap, líder militar vietnamita. Acervo: Caliban

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Que maravilha!

SÍLVIO TENDLER: Foi uma bela viagem. Eu viajei muito já. Visitei Israel e a Palestina. Conversei com palestinos que estiveram presos em Israel, discuti paz, trégua, guerra, foi muito legal. Fazer documentário é muito melhor que ficção. Ficção é legal para o espectador. Você ver um filme de ficção pronto é maravilhoso. Mas o batente da ficção é muito chato. Você fica horas esperando as pessoas se maquiarem e se vestirem, horas ajeitando a cenografia. No documentário, você tem uma convivência muito mais rica com muita gente, é uma diversidade muito maior. Eu adoro documentário e não penso em largar essa praia, não. E não acho o cinema documentário uma arte menor que a ficção.

ISABEL LUSTOSA: Sílvio, você fez super-8?

SÍLVIO TENDLER: Não, eu já cheguei no 16 mm. A minha geração é anterior ao super-8, a minha geração era de câmeras como a Bell e Howell, ou como a Paillard Bolex. Era tudo em 16 mm, aí depois veio a turma do super-8, que é a do cinema do Edgar Navarro[111] e de outros cineastas dos anos 1970. E depois de largar o formato 16 mm, eu já fui para o vídeo. E agora é tudo a mesma coisa.

---

111 Edgard Navarro, cineasta baiano, nascido em 1949. Graduado em engenharia e em artes cênicas, começou no cinema em 1976, com o curta (em formato super-8) *Alice no país das mil novilhas*. Dirigiu também *Superoutro* (1987–1989), *Talento demais* (1994–1995), *Eu me lembro* (2001), além de *Porta de fogo*

MARÍLIA SOARES MARTINS: Como você guarda esse acervo?

SÍLVIO TENDLER: Eu alugo uma sala com ar refrigerado, que mantenho em temperatura ideal para guardar esse acervo. Agora, a gente está vivendo de uma forma radical e violenta uma renovação tecnológica muito grande. Desde que comecei a filmar, a tecnologia mudou muito. Comecei a filmar com 16 mm e 35 mm, já passei pelo U-matic, já passei pelo Betamax, já passei pelo Betacam, já passei pelo VHS, já passei pela Hi8, já passei pelo MiniDV, e agora nós já estamos em *chips* e cartões. Então, a cada tecnologia que muda, o seu arquivo tem que mudar também. Eu até já fiz um trabalho sobre isso para a Unesco. O problema é que, de uma tecnologia para a outra, você perde memória. Há imagens que você abandona no caminho. Você não tem condições de copiar tudo que você fez e tudo que você tem, você vai sendo seletivo. Então aquela coisinha que você fez numa noite de nostalgia num *floppy* [disquete] não existe mais. Você já não tem mais *floppy*, você já não tem mais disquete. E aí você vai perdendo memória. E isso acontece muito com as imagens também. Por exemplo: as pessoas que, nos anos 1980, abandonaram a fotografia para gravar imagens em VHS nos seus eventos perdem qualidade, porque a durabilidade do VHS é muito pequena. A pessoa tem um VHS de um batizado que aconteceu em 1980. Hoje o bebê está com mais de 30 anos e o filme não existe mais. E a foto da avó que fez primeira comunhão em 1910 você ainda tem, porque a foto foi feita em placa de vidro e se conservou. Então, essa coisa da preservação da memória é muito injusta. A tecnologia é injusta com a memória. Porque ela vai apagando. Os *alzheimers* da memória são muito graves.

Eu tenho uma sala com todo esse material, mas também comprei máquinas antigas para ir copiando esse material a fim de atualizar as imagens. E, para ter maior durabilidade e resistência ao tempo, transferi as imagens para um suporte que é o mesmo que os bancos usam para guardar os seus documentos. É o suporte que tem maior durabilidade. Ele tem maior durabilidade que HD. Os bancos tiveram que investir em captura, processamento, controle, armazenamento e recuperação de imagens digitalizadas. Eles têm o melhor suporte tecnológico que existe hoje. Então eu pego todo o meu material, vou copiando, vou atualizando a tecnologia e vou guardando nesse suporte, que é o mesmo usado pelos bancos, esperando que surja um dia um suporte definitivo.

ANA CAROLINA NASCIMENTO: Você cede material de arquivo para outros cineastas?

SÍLVIO TENDLER: Sim. Já saiu muito filme desse meu arquivo. Muita gente fez filmes que não seriam possíveis sem esse meu arquivo. Por exemplo: *Jânio*

(1982–1984), filme sobre a morte de Carlos Lamarca no sertão da Bahia, e das duas versões do filme *Lin e Katazan* (a primeira realizada em 1980 e a segunda em 1985–1986), entre outros trabalhos.

a 24 quadros,[112] do Luiz Alberto Pereira, usou imagens do meu acervo. Toni Venturi conseguiu comigo material para o filme *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes*.[113] Esse acervo é precioso. Eu mesmo fiz muitos filmes com esse acervo. Incluindo algumas cinebiografias, como a do Josué de Castro e a do Darcy Ribeiro.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas você mudou o seu jeito de montar filme, desde o começo até hoje, na ilha de edição? Por exemplo: quando você editou *Os anos JK*, você já tinha um monte de cenas filmadas, então na ilha de edição se faz um trabalho de seleção e colagem. Mas quando você vai fazer um perfil cinematográfico de alguém, como Milton Santos, você vai filmando e aí de repente você tem que escolher as cenas filmadas, e essa seleção é bem diferente...

SÍLVIO TENDLER: A gente volta para a questão da tecnologia. O momento mais difícil foi quando o cinema era película. *Os anos JK*, *Jango* e *O mundo mágico dos Trapalhões* foram feitos na moviola. Era cinema, era película, era negativo. Você filmava a entrevista e depois mandava revelar o filme.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Ainda havia latas de filme.

SÍLVIO TENDLER: Latas de filme caras, cem dólares cada uma, mais preço da revelação, mais copiagem. Eram cem dólares por dez minutos de entrevista.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Uau!

SÍLVIO TENDLER: E, se não ficou bom, joga fora. Não tem aquilo de regravar em cima, não. Era caro. A moviola ainda era negociável no horário. Só para você ter uma ideia, era mais ou menos 100 cruzeiros[114] por seis horas de moviola. Mas quando a gente mudou para montagem em Beta, passou a ser 100 cruzeiros por hora. Então, era seis vezes mais caro por dia. E aí você não tinha muito essa experimentação dos primeiros filmes que eu fiz em ilha de edição. Quando mudou a tecnologia, ficou caro. Só muito tempo depois é que apareceram os novos instrumentos de edição digital, programas como Final Cut, em que você faz a edição no computador. Aí sim, barateou muito. Hoje, por exemplo, você

---

112 *Jânio a 24 quadros*, documentário brasileiro de 1981, dirigido por Luís Alberto Pereira, em cor e PB, com 85 minutos de duração, pautado na montagem de materiais diversos de arquivo (entrevistas, fotos, pedaços de filmes, registros radiofônicos, canções de época) ao lado de cenas com atores e não atores e imagens registradas no período de realização do filme.

113 *O velho – a história de Luiz Carlos Prestes* é um documentário de 1997, dirigido por Toni Venturi, que conta a história de Luiz Carlos Prestes, fundador do Partido Comunista Brasileiro, que esteve à frente de vários acontecimentos políticos marcantes, desde a década de 1920 até o fim da sua vida, em 1990, tendo inclusive participado do movimento de redemocratização, apoiando a campanha Diretas Já, em 1984, pela volta da eleição direta para presidente no Brasil.

114 O cruzeiro foi a moeda brasileira entre 1970 e 1986.

monta uma baita ilha de edição, com um supercomputador e um Final Cut, com vinte mil reais. Com vinte mil reais, você tem o "ó do borogodó" para fazer o que você quiser. Isso equivale a, mais ou menos, pouco mais de seis mil dólares... Quando eu comecei a trabalhar com fita, era cem mil dólares a máquina de edição. Era muito caro. E a hora num estúdio era muito cara.

Então, hoje, por exemplo, eu tenho aqui um estúdio alugado na Lapa, no centro do Rio. E tenho um outro espaço na Glória, com seis ilhas de edição, onde os editores ficam montando os filmes. Depois, eles me mostram o trecho montado e eu faço uma supervisão. Digo: "Não é isso, corte aqui, muda a ordem dessa sequência..." E eles voltam para a ilha de edição para consertar. E consertam, trazem de novo. Eu já não vou a esse espaço da Glória. Há muito tempo que eu prefiro ficar na Lapa, onde faço entrevistas. Então é muito mais barato hoje você montar um filme e por isso há mais espaço para essa experimentação. E por isso, cada vez mais o meu filme nasce na ilha de edição. Meus assistentes vão e vêm, trazem trechos e trechos, e eu vou escolhendo o que fazer. Tudo com o tempo cronometrado. E a gente vai trabalhando assim.

ANA CAROLINA NASCIMENTO: Quer dizer que hoje você experimenta muito mais a edição?

SÍLVIO TENDLER: Claro! Arte é improviso.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Você prefere continuar na trilha do documentário que recusa a ficção...

SÍLVIO TENDLER: Eu vou cada dia mais no caminho do documentário. Eu vou na desconstrução dos personagens e dos assuntos, para reforçar a linguagem do documentário. Hoje tenho que fazer uma homenagem à minha querida amiga Flora Süssekind. Quando fiz o filme com Os Trapalhões, eu tomei uma porrada do José Carlos Avellar[115] na crítica do *Jornal do Brasil*. Ele bateu nos *Trapalhões*. E a Flora, que na época fazia crítica de jornal, defendeu o filme. Ela falou que era um filme feito com a curiosidade da pessoa que desmonta o brinquedo para saber como funciona por dentro. E foi a melhor definição do meu cinema, e eu guardo até hoje. Primeiro, pelo carinho da amiga que sai em defesa do amigo na hora que ele precisa e me faz um afago. E depois pela inteligência da crítica, que dá uma definição legal do meu filme. E do meu cinema. Eu sou fiel ao documentário e vou nesse caminho da desconstrução da realidade.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eu vou fazer uma provocação aqui, posso? Porque você sempre fez documentário, mas você andou fazendo ficção também. Você

115 Sobre José Carlos Avellar, ver nota 86, p. 77.

participou, por exemplo, da série *Anos rebeldes*,[116] da Rede Globo, escrita pelo Gilberto Braga. Como foi a sua participação nos *Anos rebeldes*?

SÍLVIO TENDLER: A minha participação nos *Anos rebeldes* foi inteligente graças ao Gilberto Braga. Porque a construção é toda dele. A televisão foi uma experiência boa e necessária para mim, mas é completamente diferente do cinema. Porque quem dirige a novela é o autor. O diretor da telenovela é um *metteur en scène,* ele é um encenador. Então, ele recebe a trama já organizada, pelo menos no esquema em que eu trabalhei com o Gilberto Braga e o Dennis Carvalho. O diretor era o Dennis Carvalho, Gilberto Braga era o autor, e eu e o Ivan Zettel éramos codiretores. Mas as decisões eram do Dennis, que dirigia a equipe, que tomava esporro de cima e dava embaixo, porque na TV tem toda uma hierarquia. E eu fiquei responsável por aquela parte chamada de *pílulas*, que eram as partes em preto e branco em que a ficção entrava no documentário.

Eu montava aquelas cenas, selecionava os trechos de documentário. Trabalhei com Rosa Araújo, que foi minha colega na PUC-Rio, ela era professora de história da PUC, e é irmã do Gilberto Braga. Hoje, ela é diretora do Museu da Imagem e do Som. Ela trabalhou comigo na pesquisa e nós ficávamos descolando arquivos, imagens para botar nos capítulos da minissérie. Gilberto não tem muita noção nem de *timing* nem dessas coisas de arquivo, então ele queria quarenta itens em cinco segundos. E aí a gente tinha que montar isso, se virar, e dar uma forma nisso. E a ficção adentrava também, então você tinha um casal de atores que num determinado momento era filmado em preto e branco e montado dentro do documentário. E isso foi a parte que eu fiz, a minha participação como documentarista e, se você quer, ficcionista. Mas em nenhum momento dirigi uma cena de ficção, porque não sei dirigir atores, não sei fazer encenação. Não é que eu não quisesse fazer, eu não sei, não me adestrei para isso, não me guiei para isso.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas você também tem filmes de ficção...

SÍLVIO TENDLER: Sim. Eu tenho dois, mas que são documentários filmados com atores. Um é sobre Oswaldo Cruz, com um elenco excelente: Marcos Palmeira, Giulia Gam, Marcelo Serrado, Bruno Garcia e tal, em que faço a história do Oswaldo Cruz, mas tem uma cara de ficção. E ainda tem uma moviola na época do Oswaldo Cruz. O fotógrafo olha, eu botei um *chroma key* na mesa dele, ele olha para a mesa e vê imagens em movimento, de 1904... E o outro foi sobre Castro Alves...

---

116 *Anos rebeldes* foi uma minissérie produzida e exibida pela Rede Globo em 1992. Escrita por Gilberto Braga, com colaboração de Sérgio Marques, Ricardo Linhares e Ângela Carneiro, teve como base os livros *1968 – O ano que não terminou*, de Zuenir Ventura, e *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis. A direção foi de Dennis Carvalho, Ivan Zettel e Sílvio Tendler, com direção geral de Dennis Carvalho.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Mas aí você fez roteiro, como foi?

SÍLVIO TENDLER: Aí teve a participação do meu sobrinho Daniel, que escreveu o roteiro comigo, e eu tentava conduzir, dirigir, mas numa parceria com ele. O filme sobre Castro Alves foi uma parceria com Luiz Fernando Lobo,[117] que é um grande diretor de atores. Eu pensava a cena: vamos fazer aqui Castro Alves contracenando com a morte, aí todas as namoradas dele no plano final. Botei todas as namoradas num plano só, num plano-sequência, eu estava com o melhor câmera brasileiro na época, que era o Dib Lutfi.[118] No plano-sequência, Dib Lutfi era a grua do Brasil. E aí a gente fez e o Luiz Fernando fez a concepção visual: "Sai daqui, pega a Eugênia, vem, chega aqui, Castro Alves está na cama e a morte sentada com ele". Foi um filme baratinho, fuleiro, que eu fiz porque tinha vontade de contar a história do Castro Alves.

ISABEL LUSTOSA: O que você acha do cinema novo?

SÍLVIO TENDLER: Eu acho que é muito interessante, eu acho que tem filmes muito bons, autores muito bons. Quando o Glauber não estava no Rio, você tinha o cinema de excelentes cineastas, uns seis ou sete, cada um com a sua linguagem, o seu estilo. Seis ou sete samurais: Nelson,[119] Cacá,[120] Leon, Joaquim Pedro,[121] Jabor,[122] Walter,[123] Gustavo Dahl,[124] além do Glauber, claro...

---

117 Luiz Fernando Lobo, diretor de teatro e um dos criadores, ao lado da atriz Tuca Moraes, da Companhia Ensaio Aberto, responsável pela encenação de *O cemitério dos vivos*, de João Batista, baseado em Lima Barreto, da *Missa dos quilombos*, de Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra, do *Cabaré Youkali,* de Bertolt Brecht e Kurt Weill, de *Estação terminal*, de João Batista e Luiz Fernando Lobo, de *Sacco e Vanzetti*, de Mauricio Kartun, entre outros trabalhos.

118 Sobre Dib Lutfi, ver nota 28, p. 294.

119 Sobre Nelson Pereira dos Santos, ver nota 114, p. 494.

120 Sobre Cacá Diegues, ver nota 33, p. 295.

121 Joaquim Pedro de Andrade (1932–1988), cineasta carioca, diretor de alguns dos filmes fundamentais do cinema novo, como *Couro de gato* (1960), *Garrincha, alegria do povo* (1962), *O padre e a moça* (1966), *Macunaíma* (1969), *Os inconfidentes* (1972), *Guerra conjugal* (1975), *O homem do pau-brasil* (1981), entre outros.

122 Sobre Arnaldo Jabor, ver nota 76, p. 331.

123 Walter Lima Junior, cineasta fluminense nascido em 1938, diretor de *Menino de engenho* (1965), *A lira do delírio* (1978), *Inocência* (1983), *Ele, o boto* (1986), *A ostra e o vento* (1997), entre outros filmes.

124 Gustavo Dahl (1938–2011), cineasta, crítico, montador e gestor público da área cinematográfica, nascido na Argentina e naturalizado brasileiro. Estudou no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma, e frequentou o curso de cinema etnográfico do Musée de l'Homme, ministrado por Jean Rouch. Dirigiu *O bravo guerreiro* (1968), *Uirá, um índio em busca de Deus* (1975), *Missão Artística Francesa* (documentário, 1981), entre outros filmes.

ISABEL LUSTOSA: E o Ruy Guerra?

SÍLVIO TENDLER: Ruy Guerra era e não era do cinema novo, ele tinha umas brigas com a turma. Nelson fazia questão de ser equidistante. Não era muito fechado, mas era equidistante nas discussões da turma. Roberto Farias também não tomava partido. Eles se falavam mal, brigavam, mas eram sócios. Eles tinham uma distribuidora comum de filmes. E havia o Zelito Viana,[125] que na época era produtor. Depois virou cineasta, diretor, e bom. Mas, na década de 1960, ele era o produtor do Glauber. Ele produziu *Terra em transe* e *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

MARÍLIA SOARES MARTINS: E qual foi a importância do cineclube na sua vida?

SÍLVIO TENDLER: A minha entrada, a minha porta de entrada no cinema foi o cineclubismo. Nos anos 60 havia um cineclubismo muito rico, era uma forma de a gente poder ver os filmes e debater filmes. E agora acho que o cineclubismo está de novo se revigorando. Eu continuo ligado ao cineclubismo, porque acho que é legal as pessoas poderem se encontrar para discutir filmes. É bom a gente ver filme em casa naquele telão e tal, mas ver filme junto com amigos e com uma plateia grande é muito melhor.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Minha faculdade tinha um cineclube, e eu assistia religiosamente às sessões quando era aluna. Foi uma coisa importantíssima para mim também.

SÍLVIO TENDLER: Fundamental.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Acho formidável até hoje. E mais ainda quando você diz que o cineclubismo está renascendo atualmente.

SÍLVIO TENDLER: Eu participei de um evento em Pernambuco, com mais de 300 cineclubes.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Ah, que coisa boa!

SÍLVIO TENDLER: E professoras aqui do Rio criaram centenas de cineclubes nas escolas municipais. É um movimento forte!

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Qualquer coisa que combata o isolamento e a atomização que a inovação tecnológica eletrônica acentua é bem-vinda. Repare que atualmente cada inovação que surge isola ainda mais as pessoas. Cada uma delas é dirigida contra o convívio. E a última, evidentemente, é o celular. O computador é uma ótima invenção, eu trabalho todo dia no computador. Mas o que o computador faz em termos de convívio? Sou eu e o meu computador, e ninguém mais. E o pior é que aquilo vende a ilusão de que as pessoas estão

125 Sobre Zelito Viana, ver nota 70, p. 324

conectadas numa galáxia. Mentira, não estão nada, é ilusão, estão vendendo ilusão. E é muito bom para o sistema todo, porque as pessoas ficam isoladas, elas não se reúnem, não se organizam e não se revoltam. É fundamental estar junto para que haja resistência e revolta. A pessoa sozinha não faz nada.

Robert Kurz,[126] excelente analista político alemão, escreveu uma coisa terrível. Ele comentou que, quando era criança, a família-padrão era um pai, uma mãe, um casal de filhos, um cachorro e um carro Ford. E hoje a família padrão é um celibatário, um computador e um celular. Ora, isso é um horror. É um horror pensar nessa solidão. E é verdade verdadeiríssima! Eu não acho que os americanos sejam todos conspiradores que ficam lá dentro da CIA dizendo: "Vamos fazer mais uma invenção, vamos promover mais uma invenção que isole as pessoas umas das outras". Não é isso que estou dizendo. Digo apenas que esse é o resultado das inúmeras invenções tecnológicas contemporâneas.

SÍLVIO TENDLER: É uma contradição o que você diz, porque toda essa invenção tecnológica também é útil.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Claro que é útil, eu não estou dizendo que não seja útil... Mas existe essa consequência, o efeito antissocial de toda essa tecnologia.

SÍLVIO TENDLER: Na verdade esse isolamento é uma construção nossa. Se você quiser ser uma figura solitária, ao lado do seu celular ou do computador, você vai ser. Se você quiser frequentar um cineclube, também existe essa possibilidade. E você vai encontrar muita gente e debater filmes. Se você quiser passar uma noitada dançando na Lapa, também tem essa possibilidade. E você vai encontrar muita gente por lá. Eu sou um otimista.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Ótimo.

SÍLVIO TENDLER: Eu sou otimista, eu acho que as tecnologias não são do mal.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Elas são do mal e do bem.

SÍLVIO TENDLER: Eu não morro de saudade da moviola, eu adoro a tecnologia digital. Adoro montar filme em computador. É muito mais fácil e barato! Eu me lembro quando fiz a entrevista com Leonel Brizola para o filme *Jango*. Eu tinha quatro latas de filme e eram dez minutos de filmagem em cada uma. Cada lata de filme custava US$ 120, fora a revelação e copiagem. E eu fiz a primeira pergunta ao Brizola e ele começou a me responder assim: "Porque Barrabás..." Imagina! Eu entrei em pânico! Se ele começa com Barrabás, até chegar ao fim

126 Robert Kurz (1943–2012), filósofo e ensaísta alemão, cofundador e redator das revistas teóricas *Krisis* e *EXIT! – Kritik und Krise der Warengesellschaft* [*EXIT! Critica e crise da sociedade da mercadoria*]. Autor de *O colapso da modernização* (1991), *O retorno de Potemkine* (1994), *Os últimos combates* (1998), *O livro negro do capitalismo* (1999), *Ler Marx* (2000), *O capital mundial* (2005), *Dinheiro sem valor* (2012), entre outras obras.

do Império Romano eu já acabei com as quatro latas de filme! Acabou a película! Hoje, você não tem esse problema. Aí, eu fiz uma cara de espanto para ele. Brizola era muito de falar olhando para o interlocutor. Aí eu fiz uma cara de espanto, trinquei os dentes, e ele percebeu a minha aflição com a película. Então ele mudou, aí ele foi para a Operação Brother Sam e tal, e a gente chegou ao depoimento para o filme *Jango*. Mas se a pessoa não tivesse essa sensibilidade, poderia destruir o dia de trabalho. Com a tecnologia antiga de cinema, não dá para fazer isso que se faz hoje. Tudo ficou muito mais simples: gravação de imagens, de sons, armazenamento, transporte, produção de cópias... Eu gosto muito das tecnologias digitais, eu gosto muito. Meu computador é minha memória: é legal, é pequeno, é prático. Não me afasta dos meus amigos nem da participação social, tanto é que a gente está nesse evento aqui todos juntos hoje.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Eu faço um grande esforço para ser otimista e acho muito bom que você também seja. Agora, é preciso fazer um esforço para evitar que a tecnologia afaste as pessoas. Quem é que telefona para quem hoje? Não precisa mais telefonar. Você manda e-mail por computador ou mensagem de WhatsApp. Então você perde a corporalidade que existe na voz da pessoa, por exemplo. Fica tudo cada vez mais abstrato.

SÍLVIO TENDLER: Mas e se você olhar pelo lado positivo?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Sim, pode-se olhar pelos dois lados.

SÍLVIO TENDLER: Você recupera o hábito da escrita com o e-mail ou com o WhatsApp, e recicla a memória da conversa, porque está tudo ali. E além de textos você pode enviar imagens e sons...

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Não sei se mensagens curtas reativam o hábito da escrita. Acho que não é bem assim... Os textos são curtos demais para isso. É como o telegrama ou a estenografia ou a taquigrafia. Nada disso reativa o hábito da escrita.

SÍLVIO TENDLER: Você pode fazer e-mails literários.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Eu faço.

SÍLVIO TENDLER: Vamos trocar uns e-mails literários?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Eu faço, mas é porque sou teimosa.

SÍLVIO TENDLER: Vamos trocar uns e-mails literários, mas eu não vou escrever tão bem quanto você.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Ora, Sílvio...

JÚLIO CASTAÑON GUIMARÃES: Eu queria fazer uma pergunta para a Walnice, mudando bem o assunto. Você tinha o projeto de fazer uma edição crítica de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Como ficou esse projeto?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: A edição crítica do *Grande sertão: veredas* seria preparada para a coleção Archives,[127] mas o editor, Amos Segala, sumiu e a editora quebrou, faliu, não existe mais. E não se sabe sequer o que aconteceu com ele nem com o material que ele tinha em mãos.

JULIO CASTAÑON GUIMARÃES: Esse material ficou com ele?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Ficou com ele. Eu tenho algumas coisas, apenas. O conjunto do trabalho sumiu. Seria um volume nos mesmos moldes dos demais da coleção Archives. Como a edição crítica de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, feita pela Telê Porto Ancona Lopez.[128] Haveria um dossiê de textos críticos, um conjunto de ensaios de especialistas de diversos países do mundo, uns dez mais ou menos. Tinha o texto crítico, tinha as variantes, as versões. Era mais ou menos isso. Os volumes que foram publicados, como *Macunaíma*, eram todos muito bons. Teria sido excelente se o trabalho chegasse a bom termo. Infelizmente, a editora se esvaiu no ar, ninguém sabe por que nem como. E foi muito misterioso esse fim, eu acho.

LUIZ COSTA LIMA: Walnice, antes de ir diretamente ao que mais me interessa, a sua edição de *Os sertões*, eu volto a como tinha começado a conversa, por uma razão muito simples. Eu tenho a impressão que, logo no começo da nossa discussão, quando se falava da presença da academia no golpe militar de 1964, se dava uma visão demasiado otimista da posição do intelectual brasileiro. Chegou-se a falar numa espécie de unanimidade da academia na resistência à ditadura. Efetivamente, isso é telenovela.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Você viveu isso, mais do que ninguém...

LUIZ COSTA LIMA: Vivi sim. Eu fui cassado em 1964, pelo AI-1,[129] eu me tornei o benjamim dos professores aposentados compulsoriamente.

---

127 A coleção Archives, dirigida por Amos Segala (professor de literatura hispano-americana na Universidade de Paris X, Nanterre), foi um projeto da Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, Africaine et des Caraibes, ligada à Unesco e sediada em Paris. O plano original era de edições críticas e documentadas de 120 obras-chave dessas literaturas. No âmbito da cultura literária brasileira, as edições contavam com o apoio de convênio entre o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério da Educação, o Instituto Nacional do Livro, o CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e o IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) da USP. Lançada na Europa em 1988 e no Brasil no ano seguinte, a coleção, depois de veicular diversos volumes com edições cuidadosamente preparadas, se veria, no entanto, interrompida, sem que muitos dos trabalhos realizados viessem a público.

128 Therezinha Apparecida Porto Ancona Lopez, professora titular da Universidade de São Paulo, professora emérita do IEB-USP, foi curadora do Arquivo Mário de Andrade no IEB-USP até 2008, autora de *Mário de Andrade: ramais e caminho* (1972) e *Macunaíma: a margem e o texto* (1975), entre outros trabalhos.

129 O Ato Institucional n°1, de 9 de abril de 1964, promulgado poucos dias depois do golpe militar de 64, pela junta de governo formada pelo tenente-brigadeiro Francisco de Assis Correia de Melo, pelo general Artur da Costa e Silva e pelo almirante Augusto Rademaker, determinava que o governo militar

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: E foi denunciado por colegas.

LUIZ COSTA LIMA: Exato. É sobre esse ponto que eu gostaria de falar, já na minha experiência aqui no Rio. Eu tinha sido cassado em Pernambuco, e então vim para o Rio, felizmente, por sinal. Já era professor da PUC-Rio há alguns anos, quando recebi a visita de um professor suíço-francês. Ele não me conhecia, mas tinha pedido para entrar em contato comigo. Ele havia estado, na véspera, com o reitor da PUC, e quando nos encontramos ele me contou a seguinte história: "Eu fiz questão de conhecê-lo para lhe contar isso. Eu estava ontem numa visita protocolar ao reitor, e ele me perguntou quem eu conhecia daqui da universidade. E eu o conhecia de nome, e duas ou três pessoas mais. Disse ao reitor o seu nome, entre outros. Aí o reitor, ou por ingenuidade ou por jesuitismo sofisticado, deu a seguinte reposta: 'Em relação ao primeiro que o senhor citou, quero dizer que tenho um depoimento muito estranho a respeito dele. Um depoimento de uma aluna. Ela sempre me apresenta relatórios sobre os professores e, em relação a esse professor específico, fez a observação estranha de que ele deve ser extremamente perigoso, porque a aluna não conseguia localizar nenhuma palavra que ele diga que pudesse incriminá-lo'".

TANIA DIAS: Você sabe quem era essa aluna?

LUIZ COSTA LIMA: Não, eu não fiz questão de perguntar para ele, mas acho que o francês não iria dizer, se soubesse. Eu desconfio quem fosse, eu tinha uma pessoa que me era suspeita. Mas o que me interessa da coisa não é o fato em si. É simplesmente dizer que nós convivíamos num meio muito dividido: de um lado, com uma unanimidade muito grande de colegas que se diziam contra a ditadura; e de outro lado, com vira-folhas, gente que estava aqui e estava ali. Não podemos esquecer isso, sobretudo em relação ao momento presente; o nosso é um país esquizofrênico, dividido pelo meio.

O testemunho de Sílvio Tendler, que é muito legal, me fez lembrar o que eu já havia esquecido dos anos 60: realmente foram anos gloriosos. O que o Sílvio insinuava, eu poderia aumentar muito mais. Há um lado muito legal neste país que hoje é minoritário. A maioria é de direita. E em 1964 a metade já era de direita. Não nos enganemos achando que este país é maravilhoso. Não é não, este país é dividido ao meio. Esse era o acréscimo que eu queria fazer ao início da nossa discussão, para não dar a impressão às pessoas mais jovens de "ai, que

poderia cassar mandatos legislativos, suspender (por dez anos) os direitos políticos ou afastar do serviço público todo aquele que pudesse representar, a seu ver, ameaça para a segurança nacional. Convocava também eleições indiretas para presidente da República e a extensão do mandato do escolhido até o ano de 1966. Em abril de 1964, seria divulgada uma lista com 102 nomes de políticos e funcionários públicos que tiveram seus postos e direitos cassados.

pena que não vivemos a Pasárgada". Nunca houve Pasárgada. Já na poesia de Manuel Bandeira,[130] Pasárgada era coisa do passado.

Agora voltemos a *Os sertões*. Como eu não sabia como era o tipo de encontro que estava sendo planejado, eu tinha escrito um comentário; eu sempre prefiro escrever, em vez de simplesmente improvisar. É uma página só, então é rápida a leitura.

Já devíamos a Walnice a edição crítica de *Os sertões* de 1985, e sua preciosa correspondência[131] em colaboração com Oswaldo Galotti, posta em circulação em 1997, bem como a cobertura jornalística da quarta expedição contra Canudos, publicada em 1974. Esse precioso trabalho é agora completado pela reedição. Só um pouco antes de vir para cá é que eu soube de um segundo volume com as variantes. Como nós não temos mais suplementos literários, temos que adivinhar as coisas que estão sendo publicadas. Então eu sabia da edição crítica de *Os sertões*, mas desconhecia o segundo volume com as variantes. Esse precioso trabalho é agora completado pela reedição de *Os sertões*, através da recém-criada Editora Ubu, única, por vir acompanhada de um lado da caderneta de campo, e de outro da fortuna crítica que a segue. Procuramos de nossa parte ampliar o papel da fortuna pela menção de passagens de um pensador americano, Dominick LaCapra,[132] sobre o papel do que se escreve sobre o que já se compusera. Diz LaCapra:

> Proponho que todos os textos são merecedores de que se pense *sobre* eles, mas que alguns textos são especialmente valiosos para que se pense *com* eles, e que em certos casos, com o curso do tempo, provaram esse valor de maneira renovada. Os textos valiosos de serem pensados permitem uma discussão mais acentuada de textos ou aspectos seus menos merecedores de emulação.

A última observação, e essa última frase que me parece básica, torna-se viável pela constituição agora da fortuna crítica por Walnice. Deve-se mesmo dizer, torna-se só agora viável pelo descaso que continuamos a manter quanto ao acervo intelectual mesmo nacional. No caso de *Os sertões*, e da obra inteira de Euclides, isso é particularmente verdadeiro, pela reflexão ligeira com que sua obra, embora publicada há mais de um século, continua sendo recebida. Permanecem na verdade fora de foco pontos cruciais de sua obra – por economia de tempo, limito-me à sua obra capital.

---

130 Sobre Manuel Bandeira, ver nota 11, p. 283.

131 GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo (Org.). *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997.

132 Dominick LaCapra, historiador norte-americano, nascido em 1939, voltado para os estudos de história intelectual, professor emérito de Humanistic Studies na Universidade de Cornell, autor de *Writing history, Writing trauma*, *Rethinking intellectual history*, *History and memory after Auschwitz*, entre outras obras.

O primeiro ponto a discutir é o seu caráter de obra literária discutido pelo próprio Euclides, e se passa por cima da afirmação de Euclides, como se ela não tivesse importância. Já escutei mesmo um ilustre dramaturgo nosso dizer que pouco importavam as fontes, então consideradas científicas, em que Euclides se baseara, pois na verdade, dizia ele, "*Os sertões* são um romance". Afirmação dessa ordem não prejudica apenas a obra de Euclides, mas compromete o próprio entendimento do que se há de entender por literatura.

Não menos grave é manter-se intacta sua concepção de ciência, que não só afetava sua relação com a ciência da época como a relação diferencial entre conceito científico e concepção metafísica de essência, tomada por Euclides como uma coisa só. Tais posições se explicam pelo evolucionismo do autor, pela extrema carência do meio que o cercava, pelas dificuldades em compor sua obra.

Mas passar por cima delas, e de outras tantas que delas decorrem, deriva e prolonga nossa constante miséria intelectual. Por isso pareceu-me que ao louvar a iniciativa de Walnice e de seu editor, não seria justo deixar de mencionar o que, lamentavelmente, continua a caracterizar a circulação entre nós de *Os sertões*.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Obrigada a você, que beleza de comentário. Antes de mais nada: você não recebeu o segundo volume? Eu vou mandar para sua casa, chegando a São Paulo, e vou reclamar com a editora.

LUIZ COSTA LIMA: Muito agradeço a você.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Eu cuido disso. Acabamos de receber uma aula do Luiz, maravilha, muito obrigada.

SÍLVIO TENDLER: Eu matei mais uma aula! [*risos*]. [*Sílvio não estava na sala no momento da fala de Luiz Costa Lima*]

MANOEL RICARDO DE LIMA: Eu sou professor da Unirio e gosto muito do seu trabalho, Walnice. Há uma artista visual de Porto Alegre que se concentrou recentemente num trabalho em torno de *Os sertões*, eu não sei se você conhece, ela se chama Elida Tessler.[133] Ela montou 1.018 lupas grandes, destacando algumas imagens do texto. Ela pegou uma edição muito antiga, que estava desmontando, que pertencia ao Donaldo Schuler. Ele está desmontando a biblioteca e deu o volume para ela. Elida então montou, numa parede grande do MAC, em Niterói, uma parede que dá de frente para o mar, essas lupas com imagens destacadas.

Uma das passagens que me chamou muito a atenção é uma cena na parte V, da segunda parte, intitulada *Homem*, que tem a descrição do acampamento de

133 Elida Starosta Tessler, artista gaúcha, nascida em 1961, professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cujo trabalho costuma se voltar para as relações entre arte e literatura, palavra e imagem visual.

Canudos e a descrição das rezas que ali se faziam, com aquela separação da procissão, homens para um lado, mulheres para outro. Ali tem umas ilustrações muito bonitas, uma delas é o beija-imagens. E ali tem algumas coisas interessantes, como a mímica reverente. E o trabalho da Elida, de certo modo, é destacar essas imagens para fazer uma crítica ao próprio procedimento da arte que se toma como contemporânea, que é um termo que me parece de certo modo até conservador.

Eu queria saber como você pensa a transparência dessas imagens, porque a Elida desloca completamente do contexto de *Os sertões*, e se você acompanha a crítica e os trabalhos de literatura brasileira hoje. Como é que você vê esse reaproveitamento das imagens de *Os sertões* tanto tempo depois?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: É difícil dizer qualquer coisa, porque não vi a exposição.

MANOEL RICARDO DE LIMA: É só para pensar essas imagens, porque, de certo modo, é uma leitura que ela faz da própria crítica, a partir dessas imagens. Então seria uma espécie de mímica reverente, um beijo das imagens, um reza-reza, uma autofagia, quando todos se protegem. Porque me parece que o livro do Euclides é um apontamento político severo e radical. Que tipo de apontamento político severo e radical há hoje, diante de um esfacelamento do país?

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Bom, em primeiro lugar, o mais grave é eu não ter visto a exposição e não poder comentar esse trabalho da artista. Só entendo parte do que você está falando, porque falta um referente, já que não estamos agora, nem eu estive antes, em presença dele. Agora, sobre o esfacelamento do país, não sei. Eu concordo mais com o diagnóstico do Luiz Costa Lima. Não penso que esteja havendo um esfacelamento do país. O que está havendo é a vitória da velha direita, que predominou no processo de *impeachment* de Dilma Rousseff. É a mesma direita que levou Getúlio Vargas, que fazia uma política popular, ao suicídio, em 1954. É a mesma direita. Aliás, é a mesma combinação de fatores, com a mídia na frente, defendendo os interesses da classe dominante, contra os interesses populares. Não vejo novidade. É a mesma combinação de 1964, ou de 1968/69, e é a mesma direita e a mesma combinação agora. Na linha da aula que o Luiz nos deu, vejo uma oscilação pendular entre a esquerda e a direita, ou entre as políticas populares e as políticas da classe dominante. Em 2016, a classe dominante ganhou, e ganhou feio. Produziu um golpe parlamentar e ganhou com a maioria da população ao seu lado, não tenha dúvida. O que vem depois não sei, e muito temo, aliás.

Eu me lembrei a propósito de uma frase de Lênin, que diz mais ou menos o seguinte: "A revolução é assim, andam-se dois passos para a frente e um passo

para trás".[134] Existe uma outra frase de Cornélio Pires,[135] que era um escritor da virada de século XIX para o XX e escrevia histórias caipiras paulistas, em que ele conta a história do frango do Joaquim Bentinho. É o seguinte: o frango do Joaquim Bentinho quebrou a perna e o Joaquim Bentinho entalou a perna dele errado, ao contrário, com o pé para trás. Então, o frango do Joaquim Bentinho dava um passo para a frente e um passo para trás. E eu confundo as duas metáforas, a do Lênin e a do Joaquim Bentinho, porque não sei qual delas é a mais válida. Talvez, no caso brasileiro, até seja mais pertinente, sinto muito, dizer que nós damos um passo para a frente e outro para trás, e assim sucessivamente. Pelo menos se a gente faz um corte dos anos 1930 até hoje, é isso que aparece.

Faço grande esforço para ser otimista, mas no momento não estou conseguindo. As coisas estão feias mesmo e foi uma derrota muito grande, a derrota das forças progressistas da sociedade, vamos dizer assim. Vejo as liberdades democráticas da Constituição de 1988 sendo depenadas, uma por uma, todo dia, às vezes mais do que uma por dia. Eu não sei onde isso vai parar, mas coisa boa não é. Espero ter respondido a sua observação.

LEONARDO NASCIMENTO: Eu tenho duas questões, mas são muito breves. Em primeiro lugar, queria voltar a uma pergunta que acabou ficando perdida e ouvir um pouco sobre a sua contribuição à escola do Movimento Sem Terra, o MST; eu queria saber a história, como começou e como funciona. E a segunda questão, que pode ser para os dois, é sobre o encanto. Vocês falaram muito que, apesar da ditadura, existia um encanto da vida muito grande dentro da universidade nos anos 60, nos movimentos sociais, nas artes. Eu queria saber se vocês enxergam isso, se esse encanto existe em algum lugar do país hoje, seja na arte ou na universidade.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: A virada à direita é universal neste momento, me parece. A cereja do bolo foi a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos. Era só o que faltava. E está aí. Eu queria só contar um caso para vocês. Recebi uma petição, via e-mail, para assinar um protesto contra a eleição do Trump.

---

134 "Um passo em frente, dois passos atrás", escrito por Vladimir Ilitch Lenin (1870–1924) em setembro de 1904 e ligado ao seu esforço para a criação na Rússia de um partido de novo tipo, um partido verdadeiramente revolucionário da classe operária, foi uma resposta ao artigo "Questões de organização da social-democracia russa", de Rosa Luxemburgo (1871–1919), publicado na revista *Die Neue Zeit*, que criticava princípios organizativos e uma disciplina partidária rígidos.

135 Cornélio Pires (1884–1958), escritor que transitou pela poesia, pelo conto, pela crônica, pelo teatro, jornalista, compositor, cineasta, folclorista, contador de *causos*, seu trabalho esteve voltado fundamentalmente para a divulgação da cultura caipira paulista. Autor, entre outras obras, de *A musa caipira* (1910), *Tragédia cabocla* (1914), *Quem conta um conto* (1916), *Conversas ao pé do fogo* (1921), *Sambas e cateretês* (1932).

Eu me recusei a assinar, porque ele foi eleito democraticamente, e eu respeito o voto dos cidadãos. Não posso pedir que derrubem Donald Trump. Eu sou contra golpe, qualquer um. É um assunto muito perigoso. O que é possível fazer é protestar nas ruas a cada ato que Trump fizer contrário à democracia e às liberdades constitucionais. E esperar um resultado melhor na próxima eleição americana.

Mas, enfim, sobre a escola do MST, esse é um trabalho que faço com gosto. Trabalho para eles há muito tempo, há muitos anos. Faço parte de um coletivo de literatura de quatro pessoas, preparando textos literários para as escolas dos assentamentos; é isso que fazemos. Somos três professores da USP e um da Unicamp, quatro colegas. Nós preparamos clássicos da literatura brasileira. Já preparamos *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, preparamos *O cortiço,* de Aluísio Azevedo, preparamos uma coletânea de contos relativos ao trabalho, todos textos de literatura. E agora o último foi uma seleção de crônicas de Lima Barreto.

Não é nada pretensioso; a ambição é grande, claro, mas a pretensão não é. Nós fazemos notas de rodapé, de glossário, simples, para o professor na sala de aula, no assentamento, poder responder na hora a uma pergunta dos alunos. E fazemos também, e isso foi muito necessário no caso de Lima Barreto, um elenco de nomes, títulos, associações, clubes, jornais, livros, etc., mencionados no texto. No caso das trinta crônicas[136] do Lima Barreto, fizemos[137] vinte páginas de elenco dessas coisas. Foi um partido tomado, porque se isso fosse para as notas de rodapé, ia ter uma linha de texto e todo o resto seria nota de rodapé, o que é contra qualquer princípio da boa diagramação, ninguém lê um texto assim.

Então é esse o trabalho. Também vou lá, de vez em quando, dar uma aula, dar um curso, alguma coisa assim. Gosto muito desse trabalho. Acho que tenho obrigação de fazer. Sou da universidade pública, estudei na universidade pública, trabalho na universidade pública, não faço mais do que minha obrigação. E é um trabalho muito curioso, porque os resultados são remotos. Você está acostumado a dar aula e no fim do semestre o aluno entrega um trabalho e você mede como é que os seus alunos aprenderam. Lá não tem esse retorno, você não sabe muito bem se serviu ou se não serviu, é uma coisa em aberto para falar a verdade.

ANA CAROLINA NASCIMENTO: Sílvio, como você viu o movimento dos estudantes de ocupação de escolas e universidades em 2016?

---

136 BARRETO, Lima. *A crônica militante* (seleção). São Paulo: Expressão Popular, 2016.

137 A edição da antologia de crônicas de Lima Barreto pela Editora Expressão Popular foi preparada por Walnice Nogueira Galvão, Zenir Campos Reis, Enid Yatsuda Frederico e Cláudia de Arruda Campos.

SÍLVIO TENDLER: É evidente que a gente se angustia com as questões políticas que a gente está vivendo, acho que nunca a gente viveu uma crise tão grande e, o mais grave, do ponto de vista social. Eu moro em Copacabana, na Avenida Atlântica. O que eu tenho visto de famílias na rua, dormindo num colchão, com casas desmontadas, morando no meio da rua, porque provavelmente recebiam o aluguel social e não recebem mais, é uma loucura. Dá muita tristeza. Dá muita tristeza saber que você tem, ao seu lado, um bando de gente que não tem como viver. Eu nunca vi o Brasil assim, sinceramente. Já vivi outras situações de crise econômica, mas nunca igual a esta. E aí fica complicado você dizer que é um indivíduo otimista.

Eu fico muito preocupado com o que a gente está vivendo. E vejo na juventude uma resistência, e uma resistência com alegria. A PUC-Rio deu uma solução para os dois lados: está ocupada pelo protesto político dos alunos, em solidariedade à situação calamitosa da educação pública neste país, mas a gente continua dando aula normalmente, e os alunos estão lá embaixo, nos pilotis, dormem lá e vivem um movimento de resistência muito interessante. Então acho que há ainda a possibilidade de você resistir, e os artistas continuam resistindo, como sempre resistiram. Isabel Lustosa é testemunha da quantidade de textos que circulam pelo país de gente resistindo. Então acho que a vida continua e que a gente pode continuar resistindo, apesar de as circunstâncias serem muito adversas.

Agora, eu me lembrei de uma frase do Primo Levi,[138] que diz que uma pessoa não pode ser feliz enquanto ao seu lado tiver gente infeliz. Então a gente tem que resistir a isso que a gente está vendo hoje, os 12 milhões de desempregados devem deixar de ser uma retórica na boca dos patrões para justificar as coisas que eles fazem. E vamos tentar lutar para que o país recupere seu trilho, a luta é fundamental, a resistência é fundamental. E eu vou continuar vivendo, acho que a gente não pode parar de viver, isso é fundamental.

ISABEL LUSTOSA: Eu tenho mais uma pergunta para a Walnice, a partir do texto do Costa Lima, sobre essa divisão, em Euclides, entre literatura e ciência. Euclides vem da geração da escola militar, positivista. Sempre gosto de comparar a trajetória dele com a do marechal Rondon,[139] e depois até com a

138 Sobre Primo Levi, ver nota 33, p. 203.

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

do Luiz Carlos Prestes.[140] São aquelas pessoas muito sistemáticas, muito duras, que foram maridos difíceis para as suas mulheres por causa do temperamento. Acho que apareceu uma geração, que depois veio com os médicos sanitaristas, de pessoas que descobriram o Brasil, que vão para o interior do país, que estão preocupadas em saber o que acontece por lá. Euclides preferiu um cargo na Amazônia a ter um posto diplomático no exterior. Agora, ao lado desse personagem da história do pensamento brasileiro, você tem a tragédia do assassinato do Euclides por outro militar.

De alguma forma essas duas histórias, essa tragédia, que está fazendo cento e poucos anos, da morte do Euclides, ela compromete um pouco a construção do personagem. Eu não sei o que você acha, mas, se essa tragédia não tivesse acontecido, talvez a leitura e a recepção do Euclides fossem mais coisa de cientista, do homem que se preocupava, dentro da linha do positivismo, em pensar o Brasil cientificamente, bem mais do que obra de um literato. Enfim, é só uma coisa para lembrar Euclides da Cunha.

Há pouco tempo, uma ex-professora minha, Luitgarde Oliveira,[141] esteve aqui na Casa Rui e me disse: "Ninguém vai fazer nada sobre Euclides? A filha do Dilermando é mulher de um acadêmico, então a Academia Brasileira de Letras apagou a memória do Euclides!" Então de alguma forma Euclides é um personagem complexo e biograficamente interessante.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Luitgarde Oliveira é uma das maiores autoridades em história do cangaço no Brasil...

ISABEL LUSTOSA: Foi minha professora.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Ela é ótima. Não sei se entendi bem suas observações. Mas certamente o início não é aí, não é quando ele morre. O primeiro escândalo da vida dele é a publicação de *Os sertões*. Aliás, não é nem isso, é o gesto dele como aluno na Academia Militar, quando lançou a baioneta ao

---

140 Luís Carlos Prestes (1898–1990), militar e político brasileiro, líder do Partido Comunista Brasileiro (PCB) por mais de 50 anos. Liderou a revolta tenentista em outubro de 1924 na região das Missões, no Rio Grande do Sul, comandando a marcha pelo Brasil, contra o governo de Arthur Bernardes, que ficou conhecida como Coluna Prestes, na qual 1.500 homens percorreriam, durante dois anos e cinco meses, cerca de 25.000 km, e que terminaria em 1927 com o exílio dos revoltosos na Bolívia e na Argentina. Foram a visão da miséria e a percepção dos problemas estruturais do país, ao longo da marcha, que o levaram a adensar as leituras e, em seguida, a se mudar para a União Soviética em 1931, onde trabalharia como engenheiro e se dedicaria ao estudo do marxismo.

141 Luitgarde de Oliveira Cavalcanti Barros, professora aposentada de antropologia no Departamento de Ciências Sociais da Uerj (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), autora de *Juazeiro do Padre Cícero: a terra da mãe de Deus*; *A derradeira gesta: Lampião e Nazarenos guerreando no sertão*; *Arthur Ramos e as dinâmicas sociais de seu tempo*, entre outros estudos.

chão em sinal de protesto, sendo preso e expulso. E a publicação de *Os sertões* foi um escândalo também por causar uma grande controvérsia, com ameaças, esse tipo de coisa. E depois certamente a morte trágica de Euclides, naquelas circunstâncias deprimentes, de novo atiçou a curiosidade em torno da obra dele e de sua vida, isso com certeza. Você está sugerindo que, se não tivesse tido a morte que teve, talvez não fosse tão notório... Não concordo.

ISABEL LUSTOSA: É que acho que essa morte por assassinato de alguma forma constrói um outro personagem, diferente do personagem do autor de *Os sertões*. É o marido traído, é o sujeito que vai lá para matar o amante da mulher e acaba sendo morto por ele. Porque é um fato único na história dos personagens, de um autor tão importante, uma tragédia desse tipo, que inclusive foi objeto de ficção depois.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Mas não é a primeira tragédia desse tipo entre artistas e escritores brasileiros. O primeiro grande pintor brasileiro, que é o Almeida Júnior,[142] também foi assassinado. Ele era o amante, e o marido da amante descobriu tudo e o matou, a tiros também.

ISABEL LUSTOSA: Mas ninguém fala disso. Só se fala do Euclides.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Em São Paulo fala-se muito. A obra do Almeida Júnior está toda lá na Pinacoteca, há exposições, há visitas. Não é uma coisa esquecida, não. Quer dizer, esse tipo de história não era incomum no Brasil. Nem as tragédias com o mesmo tipo de situação, um triângulo amoroso, o ciúme e o assassinato.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Eu queria sair um pouco do Euclides e falar da donzela guerreira, de outros textos seus. Às vezes eu tenho a impressão – mas posso estar errada e queria que você me corrigisse, se estiver – de que a sua obra poderia ser lida com um subtítulo geral: "As formas da rebeldia".

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Gostei...

MARÍLIA SOARES MARTINS: Como você escreveu um ensaio chamado "As formas do falso", eu tomei emprestado essa fórmula para pensar sobre "As formas da rebeldia".

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Eu nunca pensei nisso, é uma grande ideia, acho que vou adotar.

---

142 José Ferraz de Almeida Júnior (1850–1899), pintor paulista da segunda metade do século XIX, dos primeiros artistas brasileiros a se voltar para o cotidiano popular, os trabalhadores e homens do interior. Walnice se refere aí ao fato de Almeida Júnior ter mantido por muitos anos um romance com sua antiga noiva, Maria Laura do Amaral Gurgel, que se casara com seu primo, José de Almeida Sampaio. Até o relacionamento ser descoberto e Sampaio o apunhalar diante do Hotel Central de Piracicaba, no dia 13 de novembro de 1899.

INÊS CARDOSO: Talvez você pudesse falar um pouco das questões de gênero, que estão presentes nos estudos[143] sobre a donzela guerreira.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Que também são uma forma de rebeldia, como no caso da donzela guerreira.

FLORA SÜSSEKIND: Na verdade, você contou uma história muito curiosa nesse sentido. E eu não resisto a fazer um comentário sobre o conto do Kipling.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Não comece a ser inconveniente!

FLORA SÜSSEKIND: Vou ter que ser inconveniente. É irresistível. Esses elefantes sem tromba que ganham tromba... Ora, a tromba é um apêndice fálico... Acho muito belo uma menina se apegar a essa história. A figura da donzela guerreira também tem uma ambiguidade belíssima, que é parte substancial da força dessa personagem.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: E ela sempre tem uma arma na mão. Pode ser espada, no caso de algumas, como Joana D'Arc ou Iansã. Pode ser arma de fogo, na mão de outras donzelas, como a Diadorim de *Grande sertão: veredas.* Mas não se trata de pênis. Penso que Freud, quando elaborou longamente a teoria da inveja do pênis, estava dando forma ao ressentimento dos homens de não serem capazes de dar à luz, de gerar filhos, de ter útero. Eu penso que é uma forma teórica refinada de expressar, de elaborar o ressentimento, que é na verdade a inveja do útero. Porque não tem nada mais extraordinário no mundo, mais portentoso, mais numinoso do que criar uma nova vida. O que é o pênis comparado a isso? A donzela guerreira não está à procura do pênis!

FLORA SÜSSEKIND: Claro que não! Ela não está à procura de algo que já se resolveu simbolicamente. Ela já tem a espada, por exemplo...

MARÍLIA SOARES MARTINS: A donzela guerreira é uma figura ambígua. Veja o caso de Diadorim...

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO: Pode ser, vou pensar, é uma boa ideia essa das formas da rebeldia.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Sílvio, acho que agora você está explorando uma terceira vertente da sua carreira de documentarista. Você passou pelo cinema político de arquivo, muito ligado à história do Brasil. Depois por esse documentário de perfis, escolhendo personagens que você achava que mereciam atenção. E agora você está apostando em documentários temáticos, debatendo certos assuntos. Vai debater, por exemplo, a crise econômica atual no filme

143 Cf. *A donzela guerreira*: *um estudo de gênero*, de Walnice Nogueira Galvão (São Paulo: Senac, 1997).

O dedo na ferida,[144] com lançamento previsto para 2017. Então, esse cinema documentário que se propõe a discutir um tema, que não é mais em torno da vida de alguém ou de um tempo histórico, é um cinema diferente, não é?

SÍLVIO TENDLER: Sim, eu tento o tempo todo fazer coisas que não estão sendo feitas. Se você olhar a televisão hoje, você vê até as TVs caretas falando de agroecologia, defendendo a agroecologia, falando mal do agrotóxico. Quando eu fiz isso há dois, três anos, ninguém falava. Todo mundo pegava a grana de propaganda das grandes empresas do agronegócio e ficava por isso mesmo. Agora, tem uma tal demanda social de discutir essa questão que está todo mundo fazendo filme. Eu já falei disso, quero falar de outra coisa. Eu agora estou querendo discutir, com o dedo na ferida, o sistema financeiro. Quando eu tiver dado bastante paulada no sistema financeiro, aí as televisões vêm atrás e fazem. Se você perceber, modéstia à parte, como as TVs me imitam...

Mas eu posso ir na frente, porque tenho a minha independência. Eu pago um preço muito caro por ser independente e tenho uma liberdade que ninguém tem. Não tenho chefe, não tenho superior, não preciso de ninguém para me apontar. Eu faço o que quero, na hora que quero. Então, "bolo" o filme que eu quero e vou atrás da grana para fazer.

MARÍLIA SOARES MARTINS: Pois é, como é que você pensou esse filme?

SÍLVIO TENDLER: Eu estou trabalhando com o Sindicato dos Engenheiros e a Federação dos Engenheiros. Então tem um produtor e eu discuto com eles. Com toda a liberdade, porque eles têm noção de que não entendem de cinema. O que nos une é a vontade política de falar, mas tenho toda a liberdade para fazer. A gente discute nomes e ouve pessoas que entendem. Ouvi o sociólogo português Boaventura de Souza Santos, ouvi o cineasta Costa Gavras, entrevistei Yanis Varoufakis, que foi ministro das Finanças na Grécia no auge da crise, entrevistei David Harvey, professor de antropologia e geografia da City University of New York. Eu tenho entrevistas de brasileiros muito bons. Eu entrevistei agora o Paulo Nogueira Batista Filho, que é o presidente do Banco dos Brics.[145] Então eu tenho gente muito boa falando e pensando muito bem.

ANA CAROLINA: Você vai misturar as imagens do arquivo com esses depoimentos?

---

144 *Dedo na ferida*, documentário de Sílvio Tendler sobre a influência do capital na política, cujas entrevistas foram realizadas em 2016, e que tem como objetivo discutir o controle dos governos pelo capital financeiro, pelo interesse privado, e sugerir a resistência à ideologia da economia privada via fortalecimento da democracia. Esse trabalho foi realizado em parceria com o Sindicato dos Engenheiros (Senge) do Estado do Rio de Janeiro e com a Federação Interestadual da mesma categoria (Fisenge).

145 BRICS se refere aos países (Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul), ditos em estágio semelhante como "mercados emergentes" na economia global, que, juntos, formaram um grupo político de cooperação mútua.

SÍLVIO TENDLER: Hoje imagem não é mais problema. Foi na época da ditadura, agora não é mais. O pessoal achava que o mistério era o arquivo. Não era o arquivo, o mistério é a cabeça. Desmontar essa caixola é que é complicado. Imagem você consegue. O problema é o que você está fazendo hoje. Eu sou um otimista, mesmo diante de dificuldades extremas. Já vivi momentos complicadíssimos, e sabia que ia sair porque o tempo era meu grande aliado. Mas hoje eu estou mais complicado, porque está difícil mesmo. Nós estamos numa crise que nunca vivemos nada parecido. Vou ser duro, mas nem na ditadura militar nós vivemos um momento tão difícil.

Hoje é muito pior do que na ditadura militar. Na época da ditadura militar, o inimigo usava farda. Então você sabia quem era, ele estava na rua e você olhava. E olha que a gente foi injusto com muita gente, porque usava farda e não tinha nada a ver com a postura do torturador, do canalha, do ladrão. Hoje, tem gente em quem você confiou e que pulou a cerca para o lado de lá. E fica difícil você identificar o inimigo, está muito difícil. Então, é uma luta hoje muito mais difícil. É difícil você saber quem é que está ferrando a gente. Mas a gente tem que continuar lutando. Acho que é muito complicado, o momento que a gente vive é um momento muito difícil. Acho que hoje é mais difícil que na ditadura militar.

O sistema financeiro domina tudo, domina a economia. Mas, nessa questão que a gente está vivendo hoje, o sistema financeiro é uma engrenagem fundamental nessa roda, mas o grande moinho na verdade é que esse sistema econômico construído corrompeu as pessoas. Então as pessoas todas vivem um mundo de consumo. E aí é muito complicado quando, ao mesmo tempo que você não quer viver certas coisas, você está mergulhado nesse sistema de consumo. Você vai a Cuba, por exemplo, e lá os garotos querem o telefone celular, querem o tênis da moda, querem a camiseta não sei o quê, a calça não sei o quê. Quer dizer, para nós, liberdade é você ter saúde, ter educação, uma educação de qualidade, ter uma vida de qualidade para todo mundo, as pessoas morando bem, morando decente; e para eles liberdade é o consumo. Aí a gente fica num mundo complexo, em que você chega à conclusão que utopia é um sonho que nunca vai acontecer, você nunca vai chegar num momento em que todos os problemas estarão resolvidos. Você vai ter sempre uma luta para fazer, alguma luta para continuar lutando.

Quando eu digo, no filme *Utopia e barbárie,* que as duas, utopia e barbárie, caminham juntas, eu na verdade estava intuindo o futuro, alguma coisa que eu ia viver e não o que tínhamos vivido. Porque hoje nós vivemos utopia e barbárie. Nós escapamos de um montão de barbáries, mas estamos vivendo outras muito dramáticas. E essa roda é um moto-contínuo que não para jamais.

NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE OS PARTICIPANTES DA SÉRIE

ANDRÉ SANT'ANNA, escritor, roteirista, músico, e redator publicitário, nascido em Belo Horizonte, em 1964. É autor de *Amor* (1998), *Sexo* (1999), *O paraíso é bem bacana* (2006), *Sexo e amizade* (2007), *Inverdades* (2009) e *O Brasil é bom* (2014). Participou do grupo musical Tao e Qual durante a década de 1980, do espetáculo-cabaré *Sons e furyas*, em que música e teatro se misturavam no Centro Internacional de Teatro Ecum (CIT-Ecum), e de *Bicho* (2017), com texto dele e direção de Georgette Fadel. Autor também dos textos "Sexo" e "A lei", para o espetáculo *Puzzle*, de Felipe Hirsch, apresentado durante a Feira de Frankfurt (2013) e em seguida no Sesc Pinheiros/SP, e do texto "A história da Alemanha" para o projeto Utopia, de Christiane Jatahy, na Künstlerhaus Mousonturm/Frankfurt, em outubro de 2013.

BIA LESSA (Beatriz Ferreira Lessa), encenadora, diretora de cinema, curadora, nascida em São Paulo em 1958, responsável pela direção, entre outros espetáculos, shows e óperas, de *A terra dos meninos pelados* (1983), *Ensaio nº 1* (1984), *Ensaio nº 2 – o pintor* (1985), *Ensaio nº 3 – ideias e repetições – um musical de gestos* (1986), *Ensaio nº 4 – os possessos* (1987), *Orlando* (1989), *Cena de origem* (1989), *Suor Angélica* (1990), *Cartas portuguesas* (1991), *Viagem ao centro da Terra* (1993), *Homem sem qualidades* (1994), *As três irmãs* (1998), *Casa de bonecas* (2002), *Medeia* (2004), *Formas breves* (2009), e da instalação/espetáculo *Grande sertão: veredas* (2017). Entre seus trabalhos de curadoria, há a exposição "Brasileiro que nem eu. Que nem quem?" na Faap, em São Paulo; o Pavilhão do Brasil na EXPO 2000, em Hanôver; o Módulo Barroco da "Mostra do redescobrimento do Brasil"; a exposição "Claro e explícito", no Itaú Cultural; a exposição "Grande sertão: veredas", no Museu da Língua Portuguesa; o Pavilhão Humanidades 2012 (Rio + 20); a exposição "Territórios", no Crab (Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro). Dirigiu, igualmente, ao lado de Dany Roland, os filmes *Crede-mi* (1997) e *Então morri* (2016).

ANNA BELLA GEIGER, artista carioca e professora na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Nascida em 1933, graduou-se em letras anglo-germânicas pela UFRJ e estudou sociologia da arte na New York University. Sua formação artística foi realizada no ateliê de Fayga Ostrower (1920–2001), nas aulas de história da arte de Hannah Levy no Metropolitan Museum of Art (MET) de Nova York e no ateliê de gravura em metal do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) de 1960 a 1965. Sua trajetória artística se inicia vinculada ao abstracionismo informal, passando, em seguida, nos anos 1960, por uma "fase visceral", voltada para o orgânico, para o corpo. A década seguinte foi marcada pelo experimentalismo com vários meios (fotografia, xerox, vídeo, super-8, arte ambiental) e pelos usos peculiares e críticos de representações cartográficas, o que se tornaria traço marcante de todo

o seu trabalho, de que são exemplares *O pão nosso de cada dia*, *Local da ação*, *Fronteiriços*, entre outras séries. Obras de Geiger integram coleções como a do MoMA (Nova York) e a do Centro Georges Pompidou (Paris). Publicou, com Fernando Cocchiarale, o livro *Abstracionismo geométrico e informal* (1987).

JULIANA CARNEIRO DA CUNHA, atriz e bailarina, nascida no Rio de Janeiro em 1949. Iniciou seus estudos de balé aos sete anos. E até os 17 anos, fez a sua formação em São Paulo, com Maria Duschenes, tendo como base, sobretudo, o aprendizado da técnica de Kurt Jooss e Rudolf Laban. Nos anos 1970, cursaria a Escola de Formação do Intérprete do Teatro Total, a Mudra, criada por Maurice Béjart em Bruxelas, onde teve aulas de dança, teatro, canto, ritmo, técnicas de circo, dança indiana, dança espanhola, dança moderna e dança clássica. Formada em 1973, criaria o grupo Chandra de dança, que durou apenas um ano, e continuaria trabalhando na Bélgica como atriz até voltar ao Brasil e passar algum tempo dando aula de "dança-teatro" e atuando em espetáculos de dança, como o solo *Possessão* (1976) e *Isadora, ventos e vagas* (1978). Nos anos 1980, participaria como atriz de *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de Fassbinder, com direção de Celso Nunes, em 1982, e de *Mão na luva*, de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de Aderbal Freire Filho, em 1984. Voltaria à França, em 1988, para trabalhar na companhia da coreógrafa Maguy Marin. E, no ano seguinte, participaria de uma seleção para ingressar no Théâtre du Soleil, do qual faz parte até hoje, tendo atuado em *Os Átridas* (1990), *Tartufo* (1995), *Os efêmeros* (2006), *Os náufragos do Louca Esperança* (2010), entre outros espetáculos. No Brasil, atuou também no cinema em *O homem do pau-brasil* (1982), *Nasce uma mulher* (1983), *Lavoura arcaica* (2001), *O veneno da madrugada* (2004).

BEATRIZ BRACHER, escritora, editora e roteirista, nascida em São Paulo em 1961. Criou, ao lado de um grupo de colegas do curso de letras da PUC-Rio, a revista *34 Letras*, especializada em literatura e filosofia, que circulou entre os anos de 1988 e 1991. E foi também uma das fundadoras da Editora 34, na qual trabalharia de 1992 até 2000. É coautora do argumento do filme *Cronicamente inviável* (2000), e do roteiro de *Os inquilinos* (2009), em parceria com Sérgio Bianchi, e do roteiro de *O abismo prateado* (2011), em colaboração com Karim Aïnouz. No campo da prosa de ficção, é autora dos romances *Azul e dura* (2002), *Não falei* (2004), *Antônio* (2007), *Anatomia do paraíso* (2015), e dos volumes de contos *Meu amor* (2009) e *Garimpo* (2013).

CARLITO CARVALHOSA (Luiz Carlos Cintra Carvalhosa), artista plástico, nascido em São Paulo em 1961. Cursou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU/USP, de 1980 a 1984. E fez simultaneamente o curso de gravura em metal no ateliê de Sérgio Fingermann entre 1980 e 1982. Criaria o grupo Casa 7, com os artistas Rodrigo Andrade, Fábio Miguez, Nuno Ramos e Paulo Monteiro, nos anos 1980, período em que realiza pinturas expressivas de grandes dimensões, algumas delas feitas com cera pura, sem pigmento, outras com cera misturada a pigmentos. Em fins dos anos 1980 se voltaria, além da

pintura, para obras tridimensionais, experimentando o uso de diversos materiais e passando um período de estudos na Alemanha, entre 1989 e 1992. Realizaria, na década de 1990 e no começo dos anos 2000, esculturas de porcelana, obras de cera, massas de gesso, espelhos graxos em cuja superfície concorrem reflexos e borrões, e produzindo também um conjunto expressivo de instalações, como *Você tem razão*, no jardim do Museu da Casa Brasileira em São Paulo (2009); *A soma dos dias*, montada na Pinacoteca do Estado, em São Paulo (2010); *Regra de dois* (2011), realizada na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro, entre outros trabalhos. A Editora Cosac Naify publicou, em 2010, o livro *Carlito Carvalhosa*, com textos de Rodrigo Naves, Alberto Tassinari e Lorenzo Mammì.

CARLITO AZEVEDO (Carlos Eduardo Barbosa de Azevedo), poeta, editor, tradutor, crítico, nascido no Rio de Janeiro em 1961. É autor de *Collapsus linguae* (1991), *As banhistas* (1993), *Sob a noite física* (1996), *Versos de circunstância* (2001), *Monodrama* (2009) e *Livro das postagens* (2016). Foi editor por dez anos da revista de poesia *Inimigo Rumor* (1997–2008), coordenador (ao lado de Augusto Massi) da coleção de poesia contemporânea Ás de Colete da Editora Cosac Naify, e por cinco anos, entre 2010 e 2015, editor da página mensal de poesia "Risco", inserida no suplemento Prosa & Verso, do jornal *O Globo*. É também professor da Oficina de Poesia, da Estação das Letras, no Rio de Janeiro. Traduziu, entre outros autores, Joan Brossa, Pierre Reverdy, Max Jacob, Henri Michaux, Jacques Prévert, Nicanor Parra.

WALTERCIO CALDAS JÚNIOR, escultor, desenhista, artista gráfico, cenógrafo, figurinista, escultor, nascido no Rio de Janeiro, em 1946. Estudou com Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nos anos 1960. Seus primeiros trabalhos foram desenhos e maquetes de projetos arquitetônicos imaginários e, em seguida, inserções de objetos cotidianos em estojos com pequenas placas que os redefinem. A partir da década de 1980, criaria instalações, como *Ping pong* e *0 é um*. E realizaria vídeos, desenhos, esculturas, trabalhos 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. Criaria também obras-comentário também repensando experiências-chave na história da arte, como *A experiência Mondrian*, *Talco sobre livro ilustrado de Henri Matisse e Velázquez*. Uma obra multifacetada, mas marcada, segundo Ronaldo Brito, pela "rediscussão dos conceitos de espaço, corpo e vazio", 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". Sobre ele, foram escritos os livros *Aparelhos*, de Ronaldo Brito (1979), *Waltercio Caldas*, de Paulo Sergio Duarte (2001), *Horizontes/Waltercio Caldas* (2008), de Paulo Venancio Filho, e *Salas e abismos* (2009), com textos de Paulo Sergio Duarte, Paulo Venancio Filho e Sônia Salzstein.

CARLOS SÜSSEKIND (Carlos Süssekind de Mendonça Filho), escritor, tradutor, desenhista nascido no Rio de Janeiro em 1933. É autor de *Os ombros altos* (1960), *Armadilha para Lamartine*

(1976), *Que pensam vocês que ele fez* (1994), *O autor mente muito* (em colaboração com Francisco Daudt da Veiga, 2001). No campo gráfico e pictórico, é autor, desde os anos 1950, das séries *Amorous sisters*, *Do escritório*, *Psicólogos*, *Manchas*, *Máquina de escrever*, entre outros trabalhos. Sobre esse aspecto do trabalho de Carlos, a escritora e editora Heloisa Jahn escreveria um comentário inteligente na revista *Serrote* #8, revisitando a novela *Os ombros altos*, por exemplo, como narrativa movida pela justaposição e pelo conflito entre duas escritas, a da prosa e a do desenho.

MÁRIO CARNEIRO (Mário Augusto de Berredo Carneiro, 1930–2007). Fotógrafo, diretor de fotografia, cineasta, pintor, gravador, arquiteto, nascido em Paris, e formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro. Seu primeiro filme amador foi *A boneca*, realizado em 1953. Sua estreia profissional foi com *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni. Teve papel fundamental no cinema novo e na cinematografia moderna brasileira como diretor de fotografia de *Porto das Caixas* (1961), *Capitu* (1968), *Natal da Portela* (1987), *A casa assassinada* (1973) e *O viajante* (1999), de Saraceni; de *Garrincha, alegria do povo* (1962), *O padre e a moça* (1965) e do episódio "Couro de gato" no longa coletivo *Cinco vezes favela* (1961), os três de Joaquim Pedro de Andrade (1932–1988); de *Todas as mulheres do mundo* (1965) e *Edu, coração de ouro* (1966), de Domingos de Oliveira; *O crime no Sacopã* (1963), de Roberto Pires; *A derrota* (1965) e *O engano* (1967), ambos de Mário Fiorani. Além de ter filmado, com a câmera na mão, ao lado de Glauber Rocha, o curta-metragem *Di*. Sobre ele, consultar: *Uma luz brasileira: a contribuição de Mário Carneiro*, dissertação de Miguel Freire, defendida na UFF em 2006.

CARLOS ZILIO (Carlos Augusto da Silva Zilio), pintor e professor de história da arte, nascido no Rio de Janeiro em 1944. Formou-se pelo Instituto de Belas-Artes do Rio de Janeiro, estudou com Iberê Camargo e participou das principais exposições brasileiras da década de 1960, entre elas "Opinião 66" e "Nova objetividade brasileira", ambas no MAM-RJ. Em 1968, Zilio deixaria o trabalho artístico para se dedicar à luta armada, até ser preso, em 1970, e passar dois anos como preso político. Em 1976, exilou-se na França, onde fez o doutorado em história da arte. De volta ao Brasil, foi professor da PUC-Rio até 1994, exercendo papel fundamental na idealização do Curso de Especialização em história da arte e da arquitetura do Brasil e na criação da *Revista Gávea*. Foi também professor da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publicou, entre outros estudos, *A querela do Brasil: a questão de identidade na arte brasileira* (1982). Como artista, decidiu, desde 1978, dedicar-se fundamentalmente à pintura. Em 2008, a Editora Cosac Naify publicou o livro *Carlos Zilio*, organizado por Paulo Venancio Filho, por meio do qual se pode conhecer melhor sua trajetória artística.

CÁSSIO LOREDANO, jornalista e caricaturista, nascido em 1948, no Rio de Janeiro. De 1949 a 1971, viveu entre o Paraná, Minas Gerais, o Rio Grande do Sul e São Paulo. Começou no jornalismo em 1967, trabalhando como editor, diagramador e ilustrador no semanário *Espéria*

Atlético, ligado ao Departamento de Atletismo do Clube Espéria, em Santo André (SP). A partir de 1968 trabalharia como cronista e revisor no *Diário do Grande ABC*, e como redator de um programa da Rádio Bandeirantes, em São Paulo. Em 1970, entrou para a sucursal paulista do jornal *O Globo*, onde costumava fazer caricaturas dos colegas de redação. Em 1971, começou a fazer ilustrações para o jornal *Shopping News* (SP). Quando, em 1972, a redação do semanário *Opinião*, no Rio de Janeiro, pediu um caricaturista, Elifas Andreato, então responsável pelo *layout* do jornal, o indicou, iniciando-se, assim, sua trajetória profissional como caricaturista. Trabalhou, no Brasil, nos jornais *O Pasquim*, *Opinião*, *O Globo*, *O Estado de S. Paulo*, *Gazeta Mercantil* e *Jornal do Brasil*. Vivendo alguns anos na Alemanha, na França, na Itália e seis anos na Espanha, colaboraria, entre outros trabalhos, com periódicos como *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Die Zeit*, *La Repubblica*, *Il Globo*, *Libération*, *Magazine Littéraire* e *El País*. É também pesquisador e escritor. É autor de *Nássara desenhista* (1985), *Guevara e Figueroa: caricatura no Brasil nos anos 20* (1986), *Luís Trimano: desenhos, 1968–1990* (1993), *Loredano caricaturas: mancha, traço, página* (1994), *O Rio de J. Carlos* (1998), *Carnaval J. Carlos* (1999), *Alfabeto literário* (2002), *O bonde e a linha: um perfil de J. Carlos* (2003); *O vidente míope – J. Carlos n'*O Malho (2008), em colaboração com Luiz Antônio Simas, e *Escritores por Loredano* (2009).

EDUARDO ESCOREL DE MORAIS, roteirista, montador, diretor, crítico de cinema e professor da Fundação Getúlio Vargas, nascido em São Paulo em 1945. Mudou-se para o Rio de Janeiro nos anos 1960, onde se graduaria em ciências sociais pela PUC-Rio, e faria, em 1962, um curso de cinema promovido pela Unesco e pelo Itamaraty, ministrado por Arne Sucksdorff. Começou sua trajetória cinematográfica como assistente de direção de Joaquim Pedro de Andrade em *O padre e a moça* (1965), e dirigindo, com Júlio Bressane, em 1966, o documentário *Bethânia bem de perto*. Como montador, trabalhou ao lado de diversos diretores, entre eles Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Eduardo Coutinho, José Joffily. Em 1969, dirigiria o documentário curta-metragem *Visão de Juazeiro*, e em 1975, o seu primeiro longa-metragem de ficção, *Lição de amor*. Entre os anos 1990 e o início dos anos 2000, realizaria a trilogia *1930 – tempo de revolução* (1990), *32 – a guerra civil* (1993) e *35 – o assalto ao poder* (2002). Sua filmografia, como diretor, inclui, ainda, entre outros trabalhos, *Vocação do poder* (2005), *O cavalinho* azul (1984), *Ato de violência* (1980), *O que eu vi, o que nós veremos* (1974), *O tempo e o lugar* (2008), *Deixa que eu falo* (2007), *Paulo Moura – alma brasileira* (2012). É autor de *Adivinhadores de água: pensando no cinema brasileiro* (2005), e colaborador regular da revista *Piauí*, na seção "Questões Cinematográficas", cujos artigos se encontram disponíveis no *link*: <http://www.revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas>.

PAULO HENRIQUES BRITTO, escritor, tradutor e professor, nascido no Rio de Janeiro em 1951. Licenciado em língua inglesa e portuguesa (1978), com mestrado em letras (1982)

pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com título de notório saber (2002) outorgado pela mesma instituição, é professor associado de literatura e tradução. É autor de *Liturgia da matéria* (1982), *Mínima lírica* (1989), *Trovar claro* (1997), *Macau* (2003), *Paraísos artificiais* (2004), *Formas do nada* (2012), *Tarde* (2007), *Claudia Roquette-Pinto* (2010), *A tradução literária* (2012). Tradutor, entre outros autores, de Raymond Williams, Elizabeth Bishop, Thomas Pynchon, Charles Dickens, Frank O'Hara.

ELIZABETH JOBIM, artista plástica, nascida em 1957 no Rio de Janeiro. Desenhista, pintora, gravadora, professora de desenho e pintura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage), iniciaria sua formação artística estudando com Anna Bella Geiger, Aluísio Carvão e Eduardo Sued, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), entre 1981 e 1985. Graduada em comunicação visual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde faria, também, entre 1988 e 1989, o curso de especialização em história da arte e da arquitetura no Brasil. Viajaria, em seguida, para os EUA, onde, entre 1990 e 1992, faria o mestrado em belas-artes na School of Visual Arts, em Nova York. Realizaria suas primeiras exposições ainda nos anos 1980, tendo participado da mostra "Como vai você, Geração 80?", no Parque Lage, em 1984. Trabalharia, sobretudo, em papel, nos anos 1980 e 1990, mas realizando trabalhos de forte dimensão pictórica e usando linhas espessas e formas irregulares, com as quais revisitaria a natureza-morta, tendo como um de seus motivos essenciais as pedras. No começo dos anos 2000, passaria a pintar com rolo sobre tela, usando em geral uma única cor sobre o fundo branco, mas variando as espessuras da linha, e emprestando aspecto gráfico à pintura. Tensão entre gráfico e pictórico, a que se acrescentaria a expansão tridimensional e ambiental de sua pintura, trabalhada pela artista desde os primeiros anos do século XXI em exposições como "Blocos" (2013), no MAM-RJ, "Em azul" (2010), na Estação Pinacoteca de São Paulo, "Endless lines" (2008), na Lehman College Art Gallery, em Nova York. Ver sobre a artista, o seu *site* oficial: <https://www.elizabethjobim.com/>.

JOÃO SALDANHA (João Viotti Saldanha), coreógrafo e bailarino brasileiro, nascido no Rio de Janeiro em 1959. João Saldanha estudou dança moderna, jazz e balé no Brasil, na Inglaterra e na França entre 1977 e 1994; dança moderna em Londres, as técnicas de Martha Graham e José Limón em Paris, e balé com Tatiana Leskova, Aldo Lotufo e Nora Esteves, no Brasil. Como professor, lecionou na Escola Angel Vianna, no Centro de Movimento Deborah Colker e na Lia Rodrigues Cia. de Danças, no Rio de Janeiro, na Florida University e na New World School of the Arts, nos Estados Unidos. Criou sua companhia, o Atelier de Coreografia, em 1986, e tem recebido reconhecimento nacional e internacional por seu trabalho. Idealizou, nos anos 1980, o projeto Domingos no Municipal, com preços populares e programação de dança contemporânea brasileira. Em 2006, sua criação, *ExtraCorpo*, inspirada na obra de Oscar Niemeyer, estrearia na França, coproduzida pela XII Bienal de Lyon. Nesse mesmo ano, receberia o Prêmio

Funarte Klauss Vianna. Em 2007, foi convidado para coreografar a Companhia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, criando *Monocromos*, e em 2008 criaria *III danças* em colaboração com Laura Samy e Marcelo Braga, integrantes do Atelier. Nesse mesmo ano, recebeu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, pelo seu percurso em dança. Em 2009, a convite do projeto Solos de Dança no Sesc montou o espetáculo *Bambi* para Jamil Cardoso, e recebeu o Prêmio Funarte Klauss Vianna para a realização de *Paisagem concreta*, voltado para a obra de Roberto Burle-Marx, que estrearia a temporada 2010 do Centro Cultural Banco do Brasil RJ. Em janeiro de 2011, criou *Qualquer coisa a gente muda*, com Maria Alice Poppe e Angel Vianna, celebração dos 60 anos de vida artística de Angel. Em 2011, foi indicado ao Prêmio de Cultura do Estado do Rio de Janeiro pelos 25 anos de trabalho ininterrupto com o Atelier de Coreografia. Entre seus trabalhos como coreógrafo, destacam-se, entre outros, *Três meninas e um garoto*, criado para o Festival Panorama de Dança de 1999, *Eles assistem e eu danço* (2005), *ExtraCorpo* (2006), *Paisagem concreta* (2008), *III danças* (2008), *Núcleos* (2009), *Qualquer coisa a gente muda* (2011), *Aventura entre pássaros* (2012).

MILTON MACHADO, artista plástico e professor de história e teoria da arte na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Nascido no Rio de Janeiro em 1947, Milton faria a sua graduação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na qual concluiu também o mestrado em planejamento urbano e regional em 1985. Mudou-se, em 1994, para Londres, onde cursou o doutorado em artes visuais no Goldsmiths College da University of London, que concluiria em 2000, voltando ao Brasil no ano seguinte. Realizou sua primeira mostra individual em 1975, na Galeria Maison de France, no Rio de Janeiro. E, em 2014, a exposição "Cabeça" realizada no CCBB faria uma retrospectiva de 45 anos de sua carreira. Seus trabalhos foram expostos na 10ª, 19ª e 29ª edições da Bienal de São Paulo (1969, 1987 e 2010) e na 7ª e 10ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (2009 e 2015). Também realizou exposições individuais no Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro, 2014; Belo Horizonte, 2015); na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro, 2012); no Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2005); no Paço Imperial (Rio de Janeiro, 2002); no Barbican Centre (Londres, 2000); no Museo Civico Gibellina (Sicília, 1991). Participou, ainda, nos últimos anos das seguintes exposições coletivas: "Made in Brasil" (Casa Daros, Rio de Janeiro, 2015); "Imagine Brazil" (Astrup Fearnley Museet, Oslo, 2013; Musée d'Art Moderne de Lyon, 2014; Museu de Arte Moderna do Catar, 2014; Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2015; DHC/Art Foundation for Contemporary Art, Montreal, Canadá, 2015); "O abrigo e o terreno" (Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2014); e "Genealogias do contemporâneo" (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), entre outras. Sobre o trabalho de Milton, consultem-se os livros *História do futuro* (2013) e *Cabeça* (2014), entre outros.

RODOLFO CAESAR, compositor, intérprete de música eletroacústica, pesquisador e professor na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Nascido no Rio de Janeiro em 1950, estudou no Instituto Villa-Lobos, Fefierj/Unirio, com Marlene Fernandes, Bohumil Med e Reginaldo Carvalho. E em seguida no GRM/Conservatoire de Paris, com Pierre Schaeffer, doutorando-se mais tarde sob a orientação de Denis Smalley, na Inglaterra. Cursou também filosofia no Ifcs/UFRJ. Um dos fundadores do Estúdio da Glória no Rio de Janeiro, foi professor no Conservatório Brasileiro de Música e na Universidade Estácio de Sá, produtor de programas de rádio sobre música contemporânea (FM Eldo-Pop e Rádio Roquette-Pinto), atuando como coordenador, produtor e intérprete em eventos no Brasil e no exterior. Coordenador do Laboratório de Música e Tecnologia (LaMuT), na UFRJ, foi responsável pelo projeto de implementação dos *sites* do LaMuT e do Sussurro, e pela Biblioteca Musical Digital (que documenta digitalmente músicas experimentais). Em 1996, produziu dois CDs de música eletroacústica: *O estúdio da glória* e *Música eletroacústica brasileira*. Colabora regularmente com artistas de outras áreas, como, no campo da dança (Regina Miranda, Eliana Carneiro e Graciela Figueroa), do vídeo (Virgínia Flores), do teatro (Ângela L. Lopes), da poesia (Marília Garcia) e das artes plásticas (Milton Machado). Publicou seu primeiro livro, *Círculos ceifados*, em 2008. Recebeu, em 2009, o prêmio de melhor concepção sonora do Festival de Cinema de Arquivo. Sobre Rodolfo Caesar, consultar o seu *site* no *link*: <http://sussurro.musica.ufrj.br/abcde/c/caesarrodolf/caesarr.htm#>.

SÍLVIO TENDLER, cineasta, historiador e professor de cinema no Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Nascido no Rio de Janeiro em 1950, sairia do país em 1972, morando no Chile e, em seguida, em Paris. Formado em história pela Universidade Paris 7, onde se graduou em 1975, com orientação do historiador Marc Ferro, e realizando, no ano seguinte, mestrado em cinema e história pela Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHESS), com dissertação sobre a obra do cineasta holandês Joris Ivens (1898–1989), voltando, em seguida, ao Brasil. Dedicado fundamentalmente ao documentário (com a exceção, em 1999, de *Castro Alves, retrato falado do poeta*, sua única ficção), dirigiu, entre outros filmes, *Os anos JK – uma trajetória política* (1980), *O mundo mágico dos Trapalhões* (1981), *Jango* (1984), *Milton Santos, pensador do Brasil* (2001), *Glauber o filme, labirinto do Brasil* (2003), *Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá* (2006), *Utopia e barbárie* (2009), *Tancredo, a travessia* (2011), *Os advogados contra a ditadura* (2014).

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO, professora emérita da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP), ensaísta e crítica literária, nascida em São Paulo. Graduada em ciências sociais pela USP, em 1961, fez o doutorado em letras, com tese sobre a obra de João

Guimarães Rosa – *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*, que seria o seu primeiro livro, publicado em 1970. A que se seguiria *No calor da hora: a Guerra de Canudos nos jornais*, trabalho de 1972 com o qual alcançaria a livre-docência na USP. É autora/organizadora de 40 livros, entre eles: *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa* (2008), *Mitológica rosiana* (1978), *Correspondência de Euclides da Cunha* (1997), *Desconversa: ensaios críticos* (1998), *A donzela-guerreira* (1998), *Euclidiana: ensaios sobre Euclides da Cunha* (2008).

AGRADECIMENTOS

Agradecemos aos entrevistadores que participaram dos encontros reunidos neste segundo volume da série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos: Adolfo Montejo Navas (poeta e crítico literário), Alexandre Fenerich (professor do Instituto Villa-Lobos/Unirio), Alexandre Melo (ator e diretor de teatro), Ana Carolina Nascimento (doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/UFRJ), Ana Holck (artista plástica), Ana Linnemann (artista plástica), Ana Lúcia Oliveira (professora do Instituto de Letras/Uerj), Ana Paula Conde (professora do Departamento de Ciências Sociais/PUC-Rio), Ana Pessoa (pesquisadora do Setor de História/FCRB), Ananay Aguilar (pesquisadora da Universidade de Cambridge, Inglaterra), Ângela Dias (professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas/UFF), Ângela Leite Lopes (professora da EBA/UFRJ), Angelo Venosa (artista plástico), Antonio Herculano Lopes (pesquisador do Setor de História/FCRB), Augusto Massi (poeta e professor do IFLCH/USP), Beatriz Resende (professora da Faculdade de Letras e pesquisadora do PACC-ECO/UFRJ), Bia Radunski (jornalista e gestora cultural), Bya Braga (atriz, diretora cênica e professora da Escola de Belas-Artes da UFMG), Carlos Alberto Mattos (pesquisador e crítico de cinema), Carmen Luz (coreógrafa, documentarista e professora da Escola de Cinema Darcy Ribeiro), Carole Gubernikoff (professora do Instituto Villa-Lobos/Unirio), Célia Pedrosa (professora do Departamento de Ciências da Linguagem/UFF), Clarice Silva (bailarina e assistente de direção da Focus Cia. de Dança), Claudia Lewinsohn (artista visual e professora do Instituto Politécnico/Universidade Estácio de Sá/RJ), Cláudia Saldanha (diretora do Paço Imperial, Rio de Janeiro), Daniel Feingold (artista plástico), Daniela Chindler (escritora e produtora cultural), David Cury (artista plástico e professor EAV/Parque Lage), Fernanda Pequeno (professora do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes/Uerj), Fernando Gerheim (professor da ECO/UFRJ), Flavia Meireles (artista, coreógrafa e doutoranda da ECO/UFRJ), Francisco Marcelo Cabral [1930–2014] (poeta), Gabriela Machado (artista plástica), Glória Ferreira (crítica de artes plásticas e professora da EBA/UFRJ), Guilherme Bueno (professor do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas-Artes da UFMG), Hilda Pareto Maciel (tradutora), Hugo Houayek (artista plástico e doutorando EBA/UFRJ), Inês Cardoso Martins Moreira (professora do Departamento de Teoria do Teatro/Unirio), Isabel Lustosa (pesquisadora do Setor de História/FCRB), Italo Moriconi (professor de literatura brasileira do Instituto de Letras/Uerj), José Almino (escritor e pesquisador do Setor Ruiano/FCRB), Julia Kovensky (Setor de Iconografia IMS/Rio de Janeiro), Júlio Castañon Guimarães (poeta e pesquisador do Setor de Filologia/FCRB), Jussara Quadros (pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na USP), Lau Caminha Aguiar (artista e professor da Escola Guignard/BH e da Escola de Belas-Artes/UEMG), Laura Samy (bailarina, *performer*, coreógrafa e pesquisadora), Leonardo Domingues (montador e diretor de cinema), Leonardo Martinelli [1971–2008] (poeta e ensaísta), Ligia Canongia (crítica e curadora de artes plásticas), Lu Menezes (poeta), Luísa Duarte (crítica de arte e curadora independente), Luiz Camillo Osorio (crítico de arte e professor de filosofia/PUC-Rio), Luiz Costa Lima (teórico da literatura e professor do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura/PUC-Rio), Luiz Ernesto (artista plástico e professor da EAV/Parque Lage), Luiz Zerbini (artista plástico), Manoel Ricardo de Lima (poeta e professor do Centro de Letras e Artes/Unirio), Marcelo Olinto (ator e figurinista/Cia. dos Atores), Márcio Doctors (crítico de arte e curador/Fundação Eva Klabin), Maria Esther Maciel (escritora e professora do Departamento de Letras/UFMG), Marília Soares Martins (professora do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio), Mauro Costa (professor da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense/Uerj e da Pós-Graduação da Faculdade de Dança Angel Vianna), Moacir Chaves (diretor de teatro e professor do Departamento de Direção Teatral/Unirio), Mônica Almeida Kornis (professora da Escola Superior de Ciências Sociais e História CPDOC/FGV-RJ), Patrícia Lambert (doutora em história social e da cultura/PUC-Rio), Paula Glenadel (poeta, tradutora e professora do Instituto de Letras do Centro de Estudos Gerais da UFF), Paulo César Saraceni [1933–2012] (cineasta), Paulo Henriques Britto (poeta, tradutor e professor do Departamento de Letras/PUC-Rio), Paulo Sergio Duarte (crítico de arte, curador e professor do Cesap/Candido Mendes), Paulo Venancio (crítico de arte, curador e professor da EBA/UFRJ), Pedro Herzog (designer/Plano B), Regina Lúcia de Faria (professora do Departamento de Letras e Ciências Sociais/

UFRRJ), Rodrigo Ferrari (editor e livreiro), Ronaldo Brito (crítico de arte, poeta e professor do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura/PUC-Rio), Sérgio Almeida (professor da Escola de Cinema Darcy Ribeiro), Sérgio Barcelos (pesquisador independente), Sérgio Sant'Anna (escritor), Sheila Cabo (professora do Instituto de Artes/Uerj), Silvana Cardoso (jornalista e assessora de comunicação), Silvia Steinberg (designer e professora da Esdi/Uerj), Susana Schild (crítica de cinema e roteirista), Tatiana Siciliano (professora do Departamento de Comunicação Social/ PUC-Rio), Valeska de Aguirre (escritora e editora), 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), Vilma Arêas (escritora e professora do Departamento de Teoria Literária/Unicamp), Viviane Matesco (professora do IACS/UFF), Walter Carvalho (fotógrafo e cineasta).