

ABATE

#4



Editorial

A seleção das *redactilós* e imagens que compõem esta edição (enquanto a cevada não madura) jamais conjuga verbo e é capaz de ação memorável (não é de memória que se trata). A liberdade é ser e não ser ferramenta: eis a política, a epistemologia, a arte *Et Cetera*... uma constatação nesta brevidade é que experimentamos tradição medieva posicionada entre a Serra da Mantiqueira e a costa paulista, que desfesta toda a fauna-flora a nossa volta (ver *Tradição*). Vivemos uma proliferação de capivaras mutantes igual sempre madeixas brancas ou loras que gozam regalias diversas entre as práticas falantes (*practicás pláticas*). Fervida a saliva e pólvora esta poção de folhas avulsas sim é vingança diabólica, já que migalhas migalhas migalhas

A dominação numerológica-monetária, bem como qualquer outra, nos derruba na obsolescência da crítica e, ainda, nos imputa falanges tenta.culosas de des-faça-tez sofista. Jogar contra a aparelhagem sempre e na época de maior atividade guerreira na floresta moral-corporativa (mais do que necessidade, é dahora!). Enquanto em nossas estribarias a constituição da negatividade resgata-produz amarras numerosas para a cerimônia de punições e oferendas, as vicissitudes muitas não cessam na tentativa de rimar quem na lucidez se compreenda. Bah! Vamos exucantar e antes de tudo: ouvir a eudaimonia.

*É do extremo, da louca tragédia, não da seriedade
de estatística, que as crianças precisam para brin-
car e sentir medo de propósito
(Georges Bataille).*

Sumário

Manual Pornodidático para Homens, uma amostra <i>Liliam Sais</i>	6	28	Para uma poética do esquecimento <i>Marcus Groza</i>
Cotidiano e Aforismos <i>Dione Carlos</i>	8	40	Da Textualidade Musical <i>Marco Antônio Machado</i>
Taxímetro Aleatório <i>Edson Valente</i>	14	46	ABATE entrevista Arrigo Barnabé
Glossário Chinês <i>Boi, Junio e Marucs</i>	16	60	A canção como forma de arte <i>Bruno Ishisaki</i>
Por um imaginário <i>Maria Giulia Pinheiro</i>	22	64	A velha louca <i>Viviani Leite</i>
		66	Diabo Velho <i>Natália Amoreira</i>

A palavra em estado de poesia
Eliana Testa 68

Dalai
José Donizeti dos Santos 76

Xilogravuras Policromáticas
Amilton Dantas 82

“Tudo morre com o nome”
Raquel Gaio 92

Emulsão
Bárbarhá Milanos 96

Rua Carne: O Decreto de 1935 98

Emulsom e Animismo
Entrevista com Jorge Peña 108

Um ano sem capitão
Bruno Conde 114

Subsolo das Legislações
Oswaldo Almeida Jr. 120

Imagem da Capa

Título: Bancada da Bíblia e da Bala

Autor: Francesco D'Ávila

Imagem da Contra Capa

Título: Contra Ataque

Autora: Lia Testa

Expediente

REVISTA ABATE #4

ProacSP - Incentivo à Cultura
do Estado de São Paulo 2017

COORDENADOR EDITORIAL

Marcus Groza

EDITORES

Bruno Ishisaki

brunoyukio@gmail.com

Marco Antônio Machado

m.a.crispim.machado@gmail.com

Marcus Groza

DESIGNER

Rodolfo Angeli

REVISORA

Mariana Rosa

COLABORADORES

Amilton Dantas

Bárbarhá Milanos

Bruno Conde

Bruno Ishisaki

Dione Carlos

Edson Valente

Eliana Testa

José Donizetti dos Santos

Liliam Sais

Marco Antônio Machado

Marcus Groza

Maria Giulia Pinheiro

Oswaldo Almeida

Raquel Gaio

Viviani Leite

TRANSCRIÇÕES

Liliam Sais

Marcelo Guimarães

ISSN 2447-5521

1000 exemplares.

Distribuição gratuita.

abate.contato@gmail.com

Manual Pornodidático para Homens – Uma amostra

LILIAM SAIS

raros são aqueles
que me beijam a sombra
entre as coxas:

pra maior parte sou apenas
buraco penetrável,
boca, cu e cona,

chegam logo me enfiando a rola
em dez minutinhos
de estocada frouxa

e está acabado:
meus caracóis ainda secos
e o macho já vira de lado.

pra um dei um manual
de anatomia, bem explicado,
mas ele entender zona erógena

foi trabalho de parto,
e meu metro de busto
permaneceu intacto.

tudo que digo agora é
vida longa às pilhas,
porque não anda fácil:

esse jeito de foder,
meninos, está todo errado.

pra homem tudo é uma questão de falo:
se a vara falha, a noite finda

eu a vida toda me queimando,
ávida, só com dois dedos em riste,

e o menino com dez não faz
nada, me deixa triste.

eu chego em casa frustrada
e mando o burro comer alpiste

- meu bem, de sexo ruim já estou passada,
foi a última vez que me despiste.

Cotidiano e Aforismos

DIONE CARLOS

Ilustrações: Mariana Chiarello

I

Despertar

Acordo com um homem na frente da minha janela.
Com uma espátula e cimento em mãos, reboca a parede.
Antes dele, havia um ninho no telhado.
Os pássaros acham que a minha casa é uma extensão da serra.
Os pássaros acham que todas as casas são uma extensão da serra.
Eu queria poder alimentá-los, mas a minha rede de proteção não deixa.
Abro a janela e entrego um bom-dia com sorriso largo para o homem.
Eu, que demoro duas horas para acordar.
Ele devolve com um sorriso enorme.
Está sentado em um banquinho de madeira, sem capacete, com as mãos sujas de cimento.
Eu queria poder oferecer café, mas a minha rede de proteção não deixa, e as mãos dele estão ocupadas e ressecadas de cimento.
A corda que o sustenta balança muito.
Os homens sabem que não são extensões da serra.
Penso na família dele.
Tanto sacrifício por uma fachada bonita.
Quem liga para trincas?
Nós estamos no décimo segundo andar.
Eu sei que a serra é uma vista distante.
O homem tem o rosto tão marcado.
Os pássaros não o atacam.
Os pássaros sabem.
Nós, ainda não.

II

Diamante bruto

Dizem que você precisa de lapidação para ser preciosa, uma joia, um ornamento morto de poder.

Depois de um tempo em lapidação, você percebe que era perfeita em seu estado bruto.

III

Restaurante Improvise

Entro na biroska.

Prato do dia: feijoadada.

Desde cedo na rua.

Ofertando aos bancos.

Desde sempre: Venha a nós, e o nós são eles.

Semanas de leituras, reflexões (material de construção para a casa-dramaturgia nova).

Tudo por terra no sorriso da senhora encurvada que me atende.

“Filha, logo trago seu feijãozinho.”

“Filha, olha a couve.”

“Filha, a sobremesa é grátis.”

Ternura de quem está desde cedo enfiada numa cozinha repleta de panelas enormes.

Sozinha.

Sinto vergonha do meu cansaço.

Ela é grande, a senhorinha.

Hoje, ganhei mãe na rua.

Comi a feijoadada, me abasteci de carinho.

Paguei muito pouco.

O que ela sabe que eu não alcanço?

Aqui, comem os operários das obras, as moças do puteiro, funcionários das lojas, ambulantes...

As histórias são bem contadas, pitorescas...

As mãos todas muito calejadas...

Nenhuma pesquisa se compara ao sorriso da senhora.

Minha mãe da rua.

Ela é o povo sobre o qual eu me perguntava.

O povo, de onde vim e nunca saí.

Você olha para longe, em busca de formalismo.

E está tudo tão perto.

No sorriso da senhora, na biroska.
Tudo deu certo para ela.
Queria um mundo com igualdade na partida.
Só isso.
Nem todos querem a linha de chegada, muito menos o pódio.
O povo?
Acho que o povo cuida bem do próprio inferno.
O povo tem ciúme dos seus demônios.
Sim, o povo, de onde vim e nunca saí.
O mesmo povo que vive sob um sinistro pacto de sorrir com dor.
Até quando?

IV

A tragédia nos fortalecia

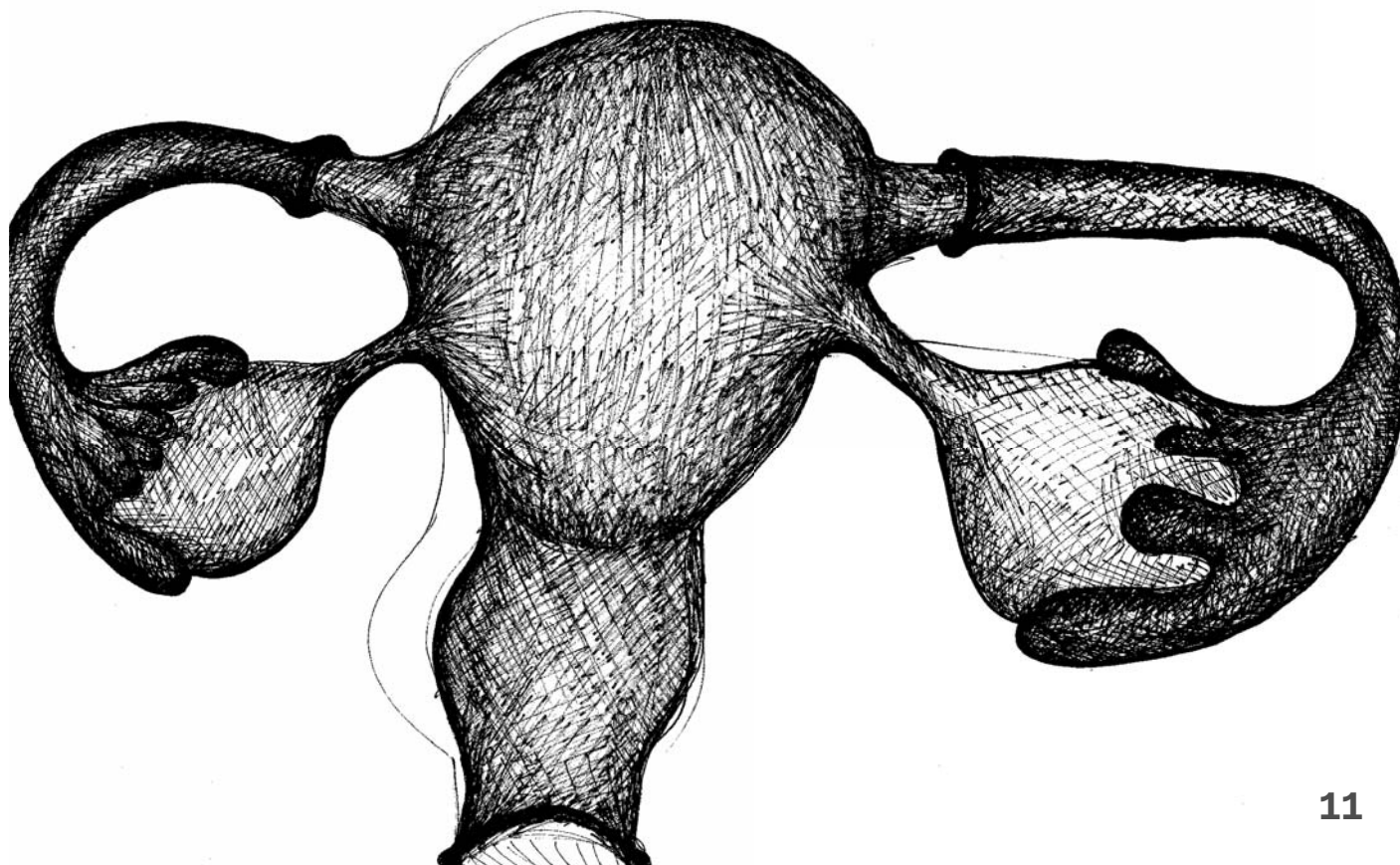
O drama nos enfraqueceu.

V

O código

Cresci sob a lógica do crime.
Dentro de um código de conduta marginal.
Li esse código nos corpos que apareciam pelo bairro.
Era raro, mas acontecia.
Estava escrito:
Pau na boca: estuprador.
Língua cortada: X-9.
Tiro na mão: ladrão.
Nunca foi uma solução. Não é.
A gente precisa ser melhor que isso.
Uma vez, um cara de fora do bairro mexeu comigo.
Disse o que não se fala em Quintino para a filha de ninguém.
Eu ouvi atrás de mim alguém alertá-lo: “É a filha da enfermeira”.
O dono do bar, da padaria, da farmácia. Todos souberam.
O cara de fora do bairro sumiu.
Nem me lembro do rosto dele.
O “pessoal do movimento”.
O “pessoal do movimento” me criou nesta conduta marginal, sob a lógica do crime.
X-9 e estuprador não têm perdão.
Eu não tinha um pai.

Para todos os efeitos, meu pai estava preso, era um homicida.
Algo que ele nunca fez, acho.
Minha mãe inventava essa história para que soubessem o que significava mexer conosco.
Ela também tratava dos feridos, se é que você me entende.
Batiam em nosso portão.
Em troca de curativo, ganhávamos alguma proteção.
Quando você cresce neste ambiente não tem como desviar.
O código de conduta marginal é escrito nos corpos.
Eu queria, precisava sair daquilo.
Eu fugia para os meus livros.
Joguei tudo o que escrevi desta época fora.
Queimei.
Purifiquei.
Alguém, em algum lugar, leu, ouviu.
Consegui sair daquele lugar chamado Medo.
Teve o pós-traumático, tem o trauma, sempre tem.
Não se engane. A mente humana é um labirinto poderoso.
Eu saí do cárcere, eu sou dona da minha própria prisão agora.
Tenho a chave da minha cela.
Mas o código, o código dos marginais que me criaram, parece, hoje, algo



mais justo do que a justiça brasileira.
Meu trabalho envolve habitar os monstros.
Para saber reconhecê-los fora do papel.
Para saber reconhecê-los em mim.
Sem isso, somos apenas um bando de seres binários, acostumados com o horror que causamos e sofremos.
Sim, nós precisamos ser melhores que um dia ruim.
Mantenho o código, mas não não aplico a sentença.

VI

Dramaturg

Dramaturgo, dramaturga é igual pedreiro, pedreira.

Você constrói casas para outros morarem.

Termina o trabalho com a digital carcomida pelo cimento.

O diretor faz o acabamento com a ajuda da equipe técnica.

Mas a casa só é um lar quando os atores assumem o seu lugar na construção.

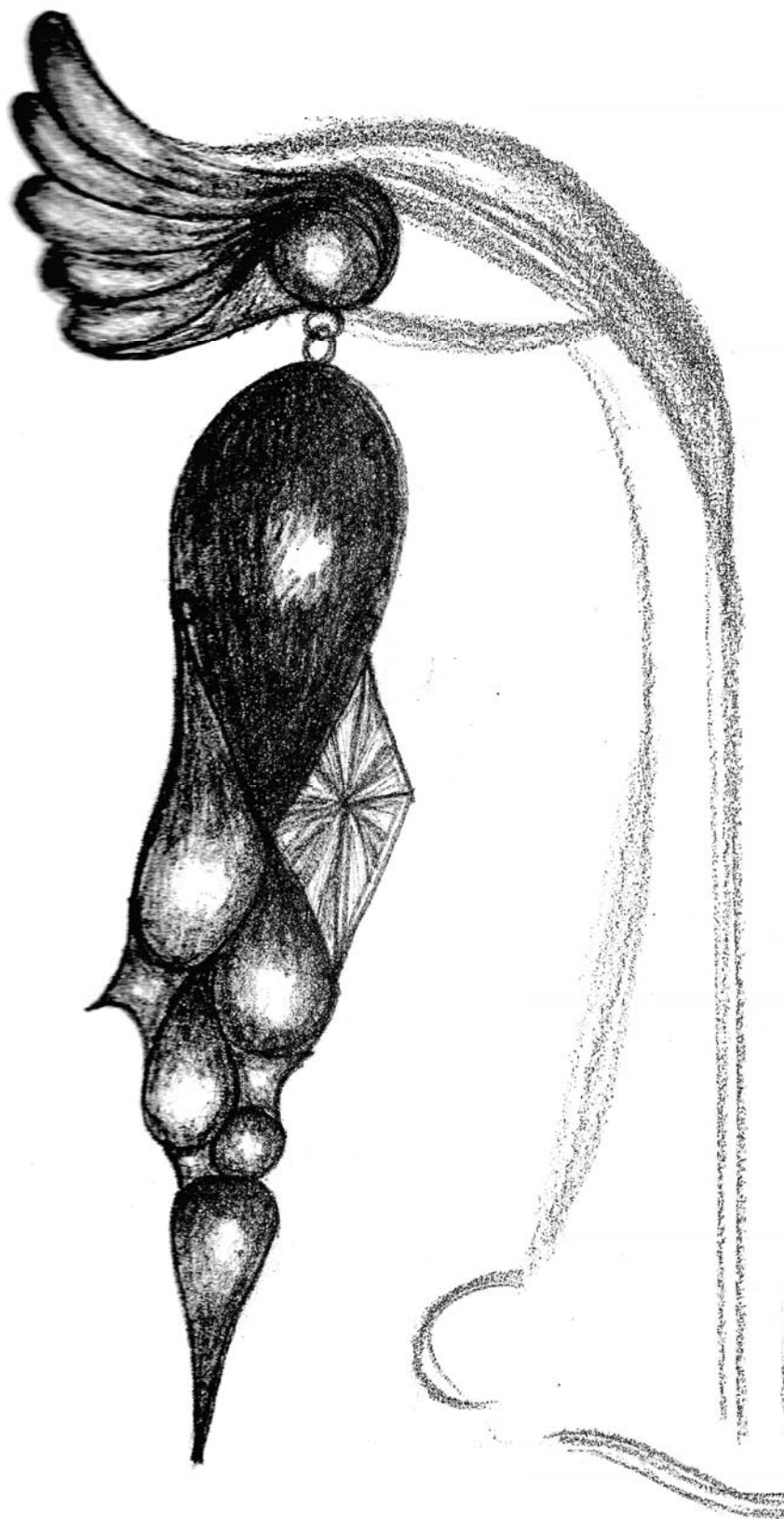
Você, dramaturgo, dramaturga, pedreiro, pedreira, fica feliz uns dias.

Dedos sem digitais.

Já olha para o saco de cimento, pega um balde com água, uma pá e recomeça.

Não existe plenitude duradoura nesta função.

É braçal, fatigante, desafiadora, mas você faz por necessidade ou atrofia.



VII

A saudade é uma rasteira dada pelas costas.

VIII

Roleta-russa

Sistema é como cassino.

A casa sempre ganha.

Crupiê só muda de rosto.

Já vi lobo em pele de cordeiro.

Cordeiro em pele de lobo.

Lobo em couro de crocodilo.

Eu gosto dos animais nas pessoas.

Lembrar que somos animais.

Apostar a própria pele no jogo, achando que vai ganhar.

Filhinho, filhinha, a casa sempre ganha.

Tem que saber perder, falhar, para conhecer o animal em você, para enxergar o animal no outro.

A casa sempre ganha.

Os crupiês envelheceram, mas ainda estão girando as roletas, preparando seus sucessores, que provavelmente não chegarão lá.

Isto é decisão dos donos do cassino.

Por hora, eu arrumo bem as plumas sobre a cabeça e observo o salão.

Cordeiro não.

Lobo não.

Crocodilo não.

Sobre a minha cabeça, um cemitério de pavão.

Quem tem onde se enfiar não precisa apostar.

A casa sempre vence.

Realmente, filhinho, filhinha, não preciso das suas fichas para viver.

Estou construindo o meu próprio cassino.

Aqui, a gente só respeita roleta-russa.

IX

Não encham meus ovários.

Taxímetro Aleatório

EDSON VALENTE

“Taxi Driver”, com direção de Martin Scorsese, é um filme de 1976. Quarenta e um anos passados, a ótica que fundamenta seu roteiro ganha equivalentes contemporâneos que salientam a relevância do filme enquanto instrumento de observação da psique de cenários sociais.

Travis (Robert De Niro) é um (suposto) ex-fuzileiro naval que se torna taxista em Nova York. Entre a insônia que nutre seu vagar noturno à caça de passageiros e construções obsessivas de amores que não encontram lastro na realidade, a solidão do motorista adquire contornos irrevogáveis e torna-se, por si só, combustível para um niilismo que não se firma em qualquer convicção filosófico-existencial mais elaborada.

Nos diálogos e nas atitudes, o motorista aos poucos revela opiniões que se fortalecem mais por uma teimosia instintiva e calcada em ódios superficialmente aprendidos do que por uma análise minimamente mergulhada nas próprias motivações. E, nesse largar-se à onda das obviedades que bombardeiam a subconsciência coletiva, passa a construir um senso moral fundado em paradoxos e generalizações.

O moralismo de Travis é racista e mi-

sógino. Ao mesmo tempo em que se refere a prostitutas, negros e boêmios como escória das ruas, é nesse meio em que trafega e se imiscui. Quando chegamos ao campo das posições políticas, notamos que o personagem, enquanto se aliena no desconhecimento de qualquer mecanismo ideológico, está pronto para se apegar a casuísmos de ocasião, imbuindo estadistas de traços messiânicos.

E desova frustrações em circunstâncias surgidas meio que ao acaso, em um encaixar de fatos que retroalimentam uma lógica macabra preconcebida, em que tudo é interpretado em um viés de confirmação de princípios que flutuam na ausência de valores consolidados na empatia legítima por indivíduos ou propósitos coletivos.

É nesse esvaziamento geral da própria identidade e da capacidade de se relacionar, e na carência de uma identificação verídica com qualquer causa norteadora do existir no mundo, que Travis incorpora, em um concílio de autoengano e desilusão, a figura do justiceiro. E um cujos alvos se multiplicam, fortuitamente, quando, no cerne, o motivador da ação não é a salvação, e sim a destruição.

O externo, nesse caso, não passa de argumento maleável para a sobeja do indivi-

dualismo. Tanto que a persona do candidato político ocupa papéis diversos ao longo da trama, obedecendo às oscilações psíquicas do taxista. Nessa psicologia torta, aliados e inimigos trocam de lugar facilmente, ao sabor das conquistas voláteis que mais se apresentam, em determinado instante, ao alcance da ilusão.

O feminino também alterna roupagens distintas no corolário de obsessões doentias de Travis. Pode ser a redenção, pelo desejo ou pela submissão, ou ainda o inimigo a ser combatido, em uma esquizofrenia de conexões que se fazem em paralelo e provocam faíscas quando se entrelaçam, como fios desencapados.

Em nome de uma moral escorregadia, o mesmo homem que frequenta os cinemas que exibem filmes pornô é o que se propõe a catequizar a prostituta contra a vontade dela, como se ela não tivesse o discernimento necessário para estabelecer os próprios conceitos de bem e de mal.

Então, chegamos à incapacidade de convívio com as diferenças, aliada a uma frustração pessoal gigantesca, como estopim para

um desfecho que, mais uma vez, pende entre a epifania e a miséria existencial, entre o heroísmo e a vilania, a normalidade e a loucura.

Recentemente, um atirador se hospedou em um hotel de Las Vegas e disparou contra a multidão que assistia a um festival de música country. Podemos pensar que, sem muito a perder, generalizou o registro identitário de oponente e configurou uma espécie de roleta-russa social, na qual também se inseriu. Mais tarde, soube-se que já havia estado em hotéis próximos de outros festivais, como se, de alguma forma, brincasse de um deus, ou destino, que toma decisões com base em jogos de azar.

Quarenta e um anos antes, em semelhante esforço munido de fúria armamentista, Travis, também nos EUA, igualmente se entregou a uma batalha de tentativa e erro, esgueirando-se entre os muros das intempéries sectaristas que lhe deram alguma cobertura. Ambos, o taxista e o atirador de Las Vegas, cambaleantes nos quadriláteros pantanosos – e midiáticos – que mal separam a ficção do real, cravaram seus nomes na história de maneira inequívoca, ou equivocada.

Glossário Chinês

BOI, JUNIO, MARUCS

Rubato

1. Stolen, robado, volé, furat, 被盜, κλαπεί, furatus, בגנב, قورسم, çalıntı, ñemonda => do italiano, rubato. Condição que une toda experiência humana; o roubo no tempo passado; a insistência em um tempo rubato. 2. Expressão que ganhou notoriedade quando relacionada ao campo da música ocidental de concerto. Indica que o intérprete deve encurtar e engordar as durações das notas deliberadamente, como se estivesse a roubar de umas para retribuir a outras. 3. Instância de maior engenho e potência da prática musical: poder se avizinhar de tudo, abarcar a tudo, tomar para si, emulsionar-se, digerir, transformar-transmutar-transduzir – do corpo, do texto, da cartografia, das drogas e dos dogmas, das ideologias, do drama, da meditação. 4. Apropriação indébita: prática que une criminosos-sofistas a artistas-pensadores; com a diferenciação de que os primeiros atuam para obter lucro e os derradeiros impulsionados pelo tesão (lucro -- decaimento do medo/tesão -- composição do desejo). 5. Robin Hood. 6. Bolsa Família.

Cluster

1. “Entidade harmônica” composta de aglomerados de notas em intervalos de segundas menores. 2. Cacho, conglomerado ou bloco de alturas em simultâneo preenchendo determinado âmbito de frequências. 3. Hiper dó maior ou supremo sol com sétima. 4. Máximo idiomatismo da música de piano. 5. Intuição primeira do fazer musical, origem da harmonia: os clusters são o primeiro material que as crianças executam em instrumentos harmônicos antes de serem corrigidas e castradas pelos “educadores musicais”. 6. Acorde perfeito dos instrumen-

tos de alturas indefinidas. 7. Recorte populacional que contém a compressão dos díspares, tornando elementar a violência. 8. Aparato bélico-sonoro utilizado para agredir ouvidos educados. 9. Porrada (ver *A Linguagem Visual na Pornografia Heterossexual Vol. 3 p. 45-72*). 10. Peidão (ver *cluster olfativo*).

Censura

Ato de cerceamento da liberdade que pode se configurar em diversos níveis e maneiras. A censura clássica é presidida pelo Estado, muitas vezes executada pelo seu braço armado para proibição/interdição de acontecimentos culturais e artísticos: a interdição e a agressão física contra os atores da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, com direção de Zé Celso, em 1967, talvez seja o mais conhecido exemplo durante a Ditadura Militar Brasileira (1964-1984). Com a abertura democrática, a censura prévia deixa de ser promovida pelo Estado, passando a se configurar principalmente como censura econômica, embora interdições continuem acontecendo. A censura econômica é mais sub-reptícia, dificulta que seja claramente flagrada como tal: os padrões mercadológicos passam a afetar os artistas desde as escolhas que tomam na criação das obras (a censura se torna em grande parte autocensura), condenando aqueles que não fazem “concessões” ao ostracismo, à pobreza. Com o fortalecimento do teológico-político no Brasil (sobretudo com Bancada do Boi, da Bíblia e da Bala), a censura de cunho moral e religioso está em vertiginosa expansão (precisa ser denunciada a proibição das atividades das religiões afro-brasileiras no Rio de Janeiro). No entanto, é preciso apontar que a prática da censura não é uma prerrogativa da típica imbecilidade da direita: a censura pela gestão do prefeito Carlinhos de Almeida (PT) em São José dos Campos, em 2014, da foto de Letícia Kamada (a foto é contracapa da *Abate#3*) é exemplo de que a esquerda igrejeira é tão estúpida quanto à direita. No Brasil pós-golpe (2016), quando conseguiram derrubar uma presidente eleita com máquinas de meme e patos de borracha, os casos de censura têm ganhado dimensão gigantesca, com uma cruzada midiática contra as artes: a busca por culpabilizar exposições como a do Santander ou a performance do MASP sob a pecha absurda de pedofilia configura-se primeiramente como estratégia de se aproveitar do embrutecimento moral do “cidadão médio” para encobrir as absurdas reformas que o governo golpista está aprovando ou em vias de aprovar. Porém, numa segunda instância, o intento conservador é mesmo instituir legalmente a censura, como a lei em tramitação para proibir espetáculos que supostamente denigram símbolos cristãos. Enquanto sabemos que a principal censura hoje continua sendo a econômica, chama atenção que o MDN (Movimento da Direita Neomedieval) tente argumentar que, da parte deles, não se trata de censura mas de “boicote”, com o argumento hipócrita de que censura é sempre do “Estado”. Logo eles que defendem o “desestatização” querem se defender da acusação de censura segurando na barra da saia do Estado! #ForaTemer #ForaCristianismoGolpista

Elegant

1. Elegante; do francês *élégant*. 2. Equipado com itens adicionais de conforto e segurança. 3. O termo ‘elegant’ tem uma categoria especial de produção de sentido; quando associado a algum substantivo pode, em alguns casos, constituir um novo signo linguístico; tal evento é conhecido na gramática circunscrita como *phrasal sub-adj*. Em sequência segue uma lista com as principais construções nesse âmbito: a) *elegant vectors* = tipo de técnica de traçado em design gráfico que ilude a visão promovendo uma arte quase orgânica; b) *elegant magazine* = revista ruim de moda feminina; c) *elegant bone* = tipo de revestimento em porcelanato esmaltado que emula características da superfície óssea, normalmente utilizado na decoração e acabamento de residências de necromantes desde a virada do século XXI; d) *elegant lightning* = tipo de luminárias e cristaleiras sintéticas que imitam fielmente cristais autênticos; e) *elegant recital* = certo disco do violonista Acácio Oliveira. -- Em todos os casos, o termo ‘elegant’ garante uma força de simulação e mentira, em última instância, uma estratégia de manipulação e desvio, uma fuga da pobreza inocultável.

Mystério

1. Culto ou doutrina esotérica/secreta, à qual são admitidos apenas iniciados. 1.1. Proveniente do grego ΜΥΕΙΝ, “fechar”, especialmente os olhos. Ao ser iniciada, a pessoa devia se comportar como se estivesse com os olhos fechados quando lhe foram apresentados os arcanos. Seu significado atual gira em torno de “desconhecido, intrigante, oculto”. (De ΜΥΕΙΝ se forma a palavra ΜΥΣΤΕΣ, “iniciado nos mistérios”, donde derivou o nosso “místico”, possuidor de propriedades mágicas, ligado a ritos esotéricos. 2. “Mistério”, representação de obra sacra, derivado do latim MINISTERIUM, “serviço, trabalho”. Na Europa medieval, principalmente na Inglaterra, eram feitas representações populares sobre temas sacros, a cargo das guildas de trabalhadores e, a partir do MINISTERIUM que exerciam, formou-se MYSTERY, “representação de obra sacra”. 3. Mystério é também semidemônio referido por Padre Antônio Vieira no *Sermão das Incontinências*, como entidade dúplice cultuada pelos indígenas, chamado “*Añangá*”. Este semidemônio habita diversos corpos, podendo ser cruel ou dadivoso. 3.1 No Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade se refere a essa entidade: “Contra todos os importadores de consciência enlatada. Preguiçosos do mappa mundi do Brasil. Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. Tínhamos a relação dos bens físicos, dos bens moraes, dos bens dignatários. E sabíamos transpor o Mystério e a Morte com o auxílio de algumas formas grammaticaes”

Médio-classicismo

Classicismo que se tornou canônico na cultura brasileira a partir de junho de 2013. Esta vertente caracteriza-se pela substituição da noção no lugar do conceito, visando uma maior eficácia e a simplificação das relações sociais e modos de ver o mundo. Tal forma de classicismo tem sido amplamente adotada no Brasil pelos extratos sociais correspondentes à classe média. No médio-classicismo, a noção substituindo o conceito articula novas formas ou *presets* de não pensamento, que garantem ao funcionário assalariado (até 2017) ou “empreendedor” (de 2017 em diante) uma posição confortável no sentido de não precisar gastar sua energia psíquica e sua capacidade de inteligência nas questões do conhecimento e do saber. Dentre os *presets* mais populares, está aquele que substitui a ontologia pelo “bom senso”. Estudos, leituras e pesquisas aprofundados não são estimulados no médio-classicismo, sendo substituídos por noções maleáveis, pouco rigorosas e facilmente adaptáveis aos fluxos de desejo de quem fala: os *pré-conceitos*. O médio-classicismo permitiu um novo florescer das ideologias de extrema-direita e tem tornado aceitáveis discursos de viés segregador contra LGBTs, negros, índios, mulheres, ateus, profissionais do sexo e marginalizados em geral. No médio-classicismo, a estética dá lugar à publicidade, a qualidade dá lugar ao número, a literatura dá lugar ao *slogan*, e a ética e a moral se confundem na mesma *noção*.

Nair de Teffé von Hoonholtz

Se este verbete fosse uma caricatura, seria a bela Nair de Teffé montada num cavalo de pernas abertas, com os dedos enrolados às crinas e se masturbando no dorso do animal. Ao fundo, haveria o velhote Marechal Hermes da Fonseca assistindo à cena, deleitoso, com uma nuvenzinha sobre a cabeça: “Quer casar comigo?”. Mas como se trata de um verbete: Nair de Teffé von Hoonholtz foi pintora, atriz, pianista e entusiasta das artes. É considerada a primeira caricaturista brasileira. Filha da elite, foi educada na Europa, começou a rabiscar caricaturas num convento das madres ursulinas na França. Voltou ao Brasil, morando em Petrópolis, começou a realizar diversas caricaturas assinando como Rian (sonoridade próxima à *rien*, “nada” em francês). É atribuída a ela a moda de mulheres usarem calças compridas e se montarem a cavalo como homem (até então as mulheres montavam com as duas pernas para um mesmo lado). Seu pai, o barão de Teffé, veterano da guerra do Paraguai, não via com bons olhos a atividade de caricaturista da filha que publicava em diversas revistas da época. Nair interrompeu sua atividade como caricaturista quando se casou com Marechal Hermes da Fonseca em 1914. Como primeira-dama, ao final do mandato (1910-1914) do marido, realizou uma festa no palácio do Catete, onde tocou, acompanhada de Catulo da Paixão Cearense,

o *Corta Jaca* de Chiquinha Gonzaga que era sua amiga. O retrógrado Rui Barbosa reclamou de falta de decoro no palácio presidencial, referindo-se ao maxixe de Chiquinha Gonzaga, ele disse: “A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o ‘Corta Jaca’ é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte.” (A imbecilidade da elite letrada no Brasil é centenária). Nair de Teffé foi uma grande agitadora cultural, sempre se apresentando em teatros e rodas literárias, tendo inclusive tomado parte da Semana de Arte Moderna de 1922. Como atriz, atuou na Companhia de Leopoldo Froes e formou a Troupe Rian, atuando como atriz, diretora e dramaturga. A renda da bilheteria dessa trupe era revertida para obras sociais e especialmente à construção da atual Catedral do Rio de Janeiro. Nair também montou um cinema, o Cinema Rian, na Avenida Atlântica, em Copacabana. Após o declínio desse cinema e de ter perdido na jogatina a Ilha Francisca, em Angra dos Reis, que fora presente de Hermes da Fonseca, Nair passou a ter uma vida reclusa em Niterói.

IFI (Instituto de Filosofia e Infinitos)

Departamento imaginário de estudos filosóficos localizado em Taubaté-SP. No IFI são conduzidas pesquisas, investigações e experimentos de superfície, nos quais a ontologia se faz por meio de trocas constantes de verbetes, com o uso de maquinários que auxiliam processos de masturbação, produção de satanismo e amplo consumo de pornografia. A produção de conhecimento no IFI é estimulada por meio das bolsas do programa “*Mais Satanás*”, que visa a construção de um discurso confrontador e em franca oposição à metanarrativa dos “homens de bem” – vertente de não pensamento social predominante na cultura tecno-atrasada das grandes metrópoles do Vale do Paraíba. No IFI, há também um grupo de estudos focados no esculacho metódico e programático do cristianismo neopentecostal; para tanto, ora há uma posição de confronto com as potências católicas da região, ora um alinhamento, pois há no grupo duas vertentes de pensamento: uma que categoriza o catolicismo como um componente equivalente ao neopentecostalismo, enquanto outra defende o catolicismo como uma subversão cristã e um tipo específico de satanismo (ver os papers publicados pelo grupo intitulados *A Mulher do Padre – Sacerdócio e Desejo no Século XXI* e *Adoração de Imagens: A Prática Pagã e o Cosplay Cristão, da Roma Antiga aos Dias Atuais*), que ora coaduna, ora se opõe ao neopentecostalismo.

Artaude

Conceito constituído do agenciamento pessoa-símbolo: pessoa de *Antonin Artaud* e símbolo funeral remetido por um ataúde. A vida, o martírio e a morte de Artaud é um convite ao mundo da continuidade bataillista (ver *O Erotismo*). Observemos, entretanto, que o martírio de Artaud não foi para salvar nada nem ninguém, não foi em função de uma remissão ou da paz e regozijo de um povo ou sociedade, seus sofrimentos eram sua própria vida, afinal qualquer busca por felicidade ou salvação é, em última análise, uma fuga da vida. Em uma concepção artaudiana não deveríamos jamais nos questionar se conseguiríamos viver ou não de arte; mas, sim, deveríamos nos indagar de como a arte pode viver de nós; se a arte me cobra um braço, dou-lhe o braço, se me cobra a estima e o respeito público, entrego-me à difamação; se me cobra a sanidade, bebo a goles largos da taça do delírio; se me hipoteca a memória, sirvo a mim mesmo fatias de esquecimento. Artaud estabelece na crueldade e na morte os pontos-chave para uma estética e uma ontologia de inumanidades. Temos que morrer, descascar nossas peles e nervos com formões à contra-pelo e, se estiver dura a crosta de fezes, usemos esmerilhadeiras, maquitas, bisturis a laser, de alguma coisa há de servir a tecnologia. Artaude é um chamado para rompermos de uma vez por todas com o humanismo, já vimos bem aonde a ONU, os direitos humanos, o médicos sem fronteiras e as crianças esperanças poderão nos levar. Artaude é arte de ataúde, é ciência de morte é filosofia de esquecimento, é viver em extremos sem unção, é fronteira sempre, arriscando, riscando, iscando.

Por um imaginário

MARIA GIULIA PINHEIRO

Dentro de uma sociedade competitiva e opressiva, a emancipação feminina se dá também dentro dessas chaves. Precisamos de uma nova lógica de construção da realidade, para que seja possível pensar em igualdade no sentido contrário à desigualdade e não no sentido contrário à diferença. A diferença é o que nos constitui e é sobre ela a nossa base. A nossa construção de uma nova cultura se dá incessantemente, a todo instante, é um processo árduo, trabalhoso e desconfortável – e é exatamente isso que nos faz procurá-lo: a consciência de que não é um terreno conhecido ou seguro, mas que é livre. É o processo de autonomização dos seres que, pessoal e coletivamente, ao formarem-se a si mesmos, saem da lógica sujeito-objeto ou dominador-dominado para a relação entre sujeito-sujeito ou parceiro-parceiro.

Na cultura patriarcal

Ontem vivi uma situação extremamente opressiva. Não interessa a situação específica, interessa que o discurso e as relações que foram estabelecidas durante a situação dada eram extremamente opressivos em relação a mim, única mulher presente. Tudo o que eu dizia sobre o assunto que estava sendo discutido era desmerecido implicitamente pela minha posição e as colocações/problematizações

que se direcionavam a mim eram sempre na chave da sedução¹. O mais radical, no sentido de raiz, desta questão é que ninguém notou a opressão antes de eu explicitá-la. E ninguém discordou dela depois que explicitiei. Quando a citei, inclusive, me disseram que era “impressão”. O que é, na verdade, dizer: “sim, ela existe, porque você a sentiu e, como oprimida, é quem pode dizer se ela de fato existe ou não. Mas, mesmo assim, nós não vamos admiti-la, porque aí ela teria que ser modificada

¹Não estou falando de forma alguma em dessexualizar as relações cotidianas. Não acredito nisso, assim como não acredito que tornando as discussões “sérias”, tirando-lhes o humor, faremos algum avanço. Sedução e capacidade de satirizar são essenciais em qualquer processo social. Mas, assim como qualquer outra postura, se faz necessário entender até que ponto isso serve como forma de desqualificar o outro. Se eu sexualizo um sujeito, ajo de um jeito. Se sexualizo um objeto, de outro.

e esta não é a questão que viemos tratar aqui”.

Poderiam justificar com mil argumentos como, o mais óbvio, serem todos homens. Mas isso, a rigor, não significa nada. Todos eram marxistas ou minimamente conhecedores – ou seja, ignorância ali não era um mal – e todos, apesar de homens, são também oprimidos em alguma instância. Seja por sexualidade, cor ou posição social. Estávamos ali discutindo questões artísticas e conjecturais da realidade política paulistana e fingimos que uma opressão cotidiana não existia. Isso não é também uma atitude política reacionária, como aquelas que criticávamos?

Negaram a opressão, colocando-a como individual e não histórica ou social. Acontece que a opressão é explicitada em relações cotidianas, apesar de o jogo opressivo e ideológico ser macro. Ou se lida com ela cotidianamente também, conscientizando-a a todo instante (uma bandeira jamais pode abaixar a outra), ou é inútil. Discuti-la sem ação é só discurso.

É irônico quando alguém me diz “você é uma mulher emancipada” como se fosse possível existir um único ser humano emancipado em uma sociedade opressiva. Como se a emancipação fosse um processo somente individual e não coletivo. Automaticamente, dizendo isso, a responsabilidade da emancipação cabe unicamente a mim, oprimida. Considerando que, além da opressiva, vivemos sob a lógica judaico-cristã, ao dizer isso, coloca-se a culpa de qualquer opressão sofrida por mim em mim. A pessoa, ao dizer isso, e aí mora a ironia, traz a responsabilidade da autonomia a um único ser humano, num processo solitário. E nenhum indivíduo pode ser autônomo sozinho dentro da lógica patriarcal. Ainda que seja um processo pessoal, alguém que se acha “autônomo” sozinho, dentro na

sociedade patriarcal, é automaticamente um opressor, porque torna os outros objetos e a si um sujeito. A relação que buscamos é entre sujeito – sujeito e não sujeito – objeto. Temos que nos tornar autônomos pessoalmente e juntos. Contradição, não ironia.

Quando digo que é um processo “coletivo”, significo aqui a soma de individualidades que se emancipam autonomamente e de forma relacional – desejo a minha liberdade e a do outro, em movimento de sociabilização. Dialeticamente, sim. E também com outras formas de movimento. Afinal, limitar as possibilidades de caminhar e os percursos pelos quais vamos passar também é oprimir. Ao colocar a ideia antes da prática, estamos limitando. É a prática que deve nos dizer o caminho.

Não é a primeira nem a última situação semelhante que vivo. Durante um trabalho de um ano, em 2011, ouvia que a minha posição no grupo (de homens) era de “secretária”, que tinha que “anotar coisas”. Como se, por ser mulher, não pudesse ser parte da criação – que é justamente o meu campo de trabalho. Ou, então, ouvia que sou “feminista” como forma de desqualificar o discurso. Ou, então, ouvia sátiras de um humor pré-potente, literalmente, que se entendia como superior apenas por existir. A prepotência para mim é uma forma de não caminhar.

Neste mesmo lugar da situação citada ontem, mas durante outra atividade de criação e estudo, ouvi o mesmo discurso de que cabia a mim, única mulher, a posição de escrever o que eles, homens, criavam. A parte curiosa é que isso não é explícito. Afinal, em pleno 2012, um homem de esquerda não poderia dizer tal barbaridade. Afinal, eu, “mulher emancipada”, não permitiria que ele dissesse isso. Mas, ao velar o discurso, quando eu explicito a condição machista da proposição, eu sou aque-

la que é “feminista”, pejorativamente. Que coloca questões que não estão na pauta. Como se nós mesmos, como artistas, não devêssemos nos colocar em questão o tempo inteiro.

A coincidência entre esses dois processos tão diferentes em que ouvi o mesmo conteúdo ideológico é a de que, apesar de serem feitos por pessoas que não se conhecem, de dois grupos profissionais que entendem o ofício de forma tão brutalmente diferente, de grupos ideológicos praticamente contrários em esfera de práticas políticas, eram dois grupos de criação formados apenas por homens. (E aqui a gente pode deixar um espaço para falar sobre o porquê é muito mais comum entrar num grupo de trabalho com maioria de homens. Afinal, por imposições sociais, às mulheres é delegada outra formação, ainda hoje, que nos faz ter outros tipos de trabalho).

(Anedota: um dia antes da minha estreia como diretora, conversava com dois amigos, homens, diretores mais experientes. E ambos confessaram – sem orgulho, com humor¹ – “entrar no jogo” fazendo piadas machistas e homofóbicas com técnicos (ou qualquer pessoa de quem dependessem e tivesse essa lógica de entendimento do mundo) para “ganhar a confiança”. Fiquei apavorada, pois me recuso a “entrar no jogo” no qual eu não concordo com as regras. Contraditoriamente, não conhecia nada de iluminação e aparatos técnicos e não saberia fazer a coisa funcionar sem ajuda, sem “ganhar a confiança” deles. Tive que me esforçar para acessar a confiança em outras instâncias de convívio. Com menos “jeitinho”. Consegui.)

Por um Imaginário Feminino

Que a opressão existe em ambientes em que, pretensiosamente, dizem existir me-

nos, como na esfera artística, na esfera intelectual e de discussão “esquerdista”, não é uma novidade propriamente dita. A questão é como nós, seres que não querem viver isso, vamos lidar. Qual será a nossa postura hoje frente a uma luta milenar?

No começo deste ano, entendi um processo que já se desenvolvia de certa forma silenciosamente em mim antes, mas se tornou, de fato, um projeto ao se conscientizar e juntar com outras artistas – a arte precisa de companhia. O projeto é o de criar um imaginário “feminino”.

Por “imaginário feminino” entende-se pulsão criativa arquetípica e não necessariamente relativa ao gênero. É que, por falta de palavra descarregada de sentido anterior, estamos nomeando provisoriamente como “feminina”, mas existe uma contradição grande no termo: ela vem carregada de um sentido histórico-semântico de determinação de características. Portanto, é necessário frisar: não é uma questão, aqui, de gênero, mas de energia criativa, de pulsão, que pode existir (e, no nosso entendimento, existe em menor ou maior grau) em todo ser humano. Não necessariamente e, apenas, “feminino” relativo à mulher. Na falta de uma palavra melhor (ainda a ser criada, afinal, o que é nomeado, nasce), mas entendido como pulsão criativa “feminina” e não gênero. Existe um processo social-histórico milenar de associar tais e tais pulsões vitais ao homem e tais e tais pulsões vitais à mulher. Mas isso é um determinismo que não nos interessa.

A questão é criar modelos de entendimento da existência que não sejam pautadas nos valores patriarcais, ou mesmo matrilineares, mas num terceiro, que entenda o ser humano como identidade não baseada em similaridades, mas em afirmações subjetivas de

si, criadas por si, não violentas, não competitivas, não destruidoras. Não uma questão de gênero, ainda que ela também nos interesse, mas uma questão de existência. Não destruição de paradigmas, mas construção de novos. Não é uma competição, pois essa chave de entendimento da realidade não nos interessa, mas a criação de outras formas de conviver no mundo.

O “imaginário feminino” envolve formas de narrar que não centralizem a figura do herói guerreiro, que não tenha trajetórias lineares de luta/guerra/transição. A busca de um imaginário feminino é a busca por formas de contar histórias. É a busca por arquétipos, por energias criativas, pulsões de vida que, não necessariamente, são pautadas por causas e consequências explícitas e factuais, mas por outros tipos de combinação.

Processos

Ainda que conviva em ambientes marxistas, acredito friamente que uma ideia não exclua a outra. Ou mistura-se física quântica à dialética, ou de nada adianta avançar em áreas diversas do conhecimento. É preciso colocar-se em atrito. Colocar em discussão conceitos das mais diversas áreas e relacioná-los, somá-los, problematizá-los. Ver um mundo como um sistema complexo e não fragmentado. Entendendo todo conhecimento, sim, como uma mitologia, como uma forma de explicar, um modelo de pensamento que pode a todo instante ser desmistificado. E, principalmente, que está a serviço da vida. E não a vida a serviço dos conceitos. O que só tende a fazer evoluir o nosso potencial de criação de imaginários.

Em *Bruta Flor do Querer*, partia-se da perspectiva claramente feminina e, sim,

– é necessário dizer – feminista. Ao mesmo tempo, procura-se o ponto de vista masculino do homem heterossexual em crise. Essa era a pesquisa da peça. Por “homem heterossexual em crise” quero chamar aqueles que, percebendo, mesmo que intuitivamente, que as relações de gênero avançam, que as mulheres buscam um novo lugar social de existência e convivência, que os movimentos LGBTs se colocam com urgência de existir tal qual sentem necessidade, que há um processo de transformação evidente e que deve ser cada vez mais radical, colocam-se numa postura reacionária de reclamar valores do passado que não mais pertencem à realidade objetiva, ou, ainda mais reacionários, reclamam a violência “inata” do homem e a submissão “inata” da mulher – que existe por e para eles – ao invés de buscar a sua nova posição de existência social.

Não que tenha chegado a conclusões objetivas – nem era esse o interesse – mas as questões citadas acima foram colocadas durante todo o processo. E o movimento é esse: colocar questões, mais do que a busca por respostas absolutas.

Companhia e Fúria

Com o fim do processo de entendimento de *Bruta Flor do Querer* – e, necessariamente, com o fim do projeto por hora –, formamos um grupo entre artistas parceiras que têm afinidade de questionamentos. De nome provisório CICLOS e, posteriormente, Companhia e Fúria, estamos pesquisando três eixos:

– Formas de nos relacionar que não envolvam o poder.

– Formas de narrar “femininas” (en-

tendida como pulsão criativa arquetípica e, aqui, não relativa ao gênero, vale lembrar).

– Questões relativas à dominação entre gêneros no cotidiano.

A primeira questão envolve a estrutura do trabalho. Como relacionar-se, como criar redes, sem contaminar-se com o entendimento opressivo de dominado/dominador? Sim, pois é impossível pensar numa criação que tenha no processo um sistema hierárquico de dominação e que não apresente isso também como resultado. A mudança está em não aceitar ser algo imposto de fora para dentro, mas encontrar em si o que lhe é próprio. Dentro do ser, mas no coletivo, na relação com o outro. É extremamente racional. Assim como é extremamente biológico, cognitivo e físico. Não é uma relação de poder. É uma relação de potência de vida, de criação.

Poder é impotência e isso não nos interessa. Política, enquanto convivência de diferentes interesses, nos interessa. Política, enquanto jogo de poder, não. Estamos criando – incessantemente e a todo instante – num outro eixo ontológico, num novo jeito de ser. Não novo no sentido de novidade, mas novo no sentido de diferente. O nosso processo são as questões. É a emoção e a razão constantes, nessa ordem, necessariamente. É o exercício de limpar-se, em movimento, de tudo o que nos foi ensinado como dado. É pensar, sentir, agir, ver, física e cognitivamente e entender que vivemos um processo e que não temos controle sobre ele – nem sobre nós mesmas – temos, sim, a busca de entender o que vivemos, mas não a repressão racional do que sentimos/queremos. É a prática que rege o entendimento, não o contrário. Não é uma competição, é um processo de extrema cola-

boração: consigo, com os outros seres, com o processo, com os que permanecem nesta cultura patriarcal que nós, ao entrarmos em outro eixo de entendimento da realidade, já estamos nos distanciando.

É um processo social. É a escolha da aceitação e do amor incondicional ao outro, ainda que eu não compactue com as escolhas e os entendimentos de mundo dele. Mas não é inocente, porque é autônomo: não compactuo, não faço. Se não é minha escolha, não é meu, não me pertence, não participo. Não é uma condição, mas existência. Não uma “tolerância”, mas o convívio, a coexistência. Não é dentro/fora da cultura patriarcal, porque não se dá nesses parâmetros. É outra cultura. Outro paradigma.

Colocar-se em questão o tempo todo e sobre tudo não é fácil, mas é a forma de criar, entendendo as mudanças, as pulsões – físicas, cognitivas, emocionais. É um trabalho em si, desconfortável. De entrega e busca. De experiência, de complicação e desconforto. De criação, de incerteza. Ser e não lutar por algo. É estar no presente, abrir o entendimento da realidade. Ao descolarmos de uma cultura imposta e fazermos o movimento de criação de outra, estamos nos enxergando num mundo em que estávamos imersas, mas que não tínhamos consciência. E consciência é poder, no sentido de possibilidade. E possibilidade é liberdade. Colocar-se em, sobre e sob questões o tempo inteiro, num terreno de incertezas completas, de entrega ao não conhecido, a outra moral que, só por ser vivida, já passa a existir como outra cultura, outra forma de ver o mundo.

Dentro do grupo, somos todas iguais, com funções diferentes. Não há hierarquia, há atividades diferentes. Entendemos nosso ofício como não alienado por isso: todas nós, juntas, temos total domínio dos nossos meios

de produção.

A segunda questão envolve a narrativa a ser desenvolvida. Como narrar, como contar uma história, sem pensar em uma trajetória linear ou argumentativa de um herói guerreiro, mas desenvolver uma personagem arquetípica como a grande-mãe (qual o caminho percorrido por uma figura que tem como característica a permanência?). Isso não é “feminino”, no sentido de restrito às mulheres. Acho importante frisar. A nossa questão é que a forma/conteúdo das histórias lineares que estão a serviço de um sistema capitalista patriarcal já não nos interessa. Estamos buscando outros modos de viver/contar.

A terceira fonte de perguntas que nos nutre é relativa à dominação/violência cotidiana de gênero, tendo como ponto de partida a relação homem/mulher (não fizemos cortes de sexualidades, raça, classe e orientações sexuais, por enquanto, ainda que se mostre urgente seguir estruturando por camadas). Não é falar mal do outro, mas falar bem de si, a partir de si. A partir de um mundo com o qual estamos convivendo em contraste.

Se posicionar como sujeito e, por isso, criar possibilidades de lógicas novas, próprias. Ética, poética, estética e técnicas próprias. É uma pesquisa, uma proposição, uma questão ou uma criação, em constante processo.

ISSO NÃO É UMA CONCLUSÃO (nem se propõe a ser)

Ontem, durante este evento em que houve opressão, não tive vontade de fazer mais do que explicitar minimamente o que estava acontecendo. Não só por cansaço,

medo ou qualquer sensação individual, mas também por não saber até que ponto brigar – e não sei mesmo – até que ponto “brigar” “lutar” etc. ainda é – principalmente, no caso, sozinha – uma atitude eficaz.

Talvez seja na afirmação autônoma a melhor forma de ser sujeito. Não por oposição, competição ou afirmação, mas por existência de um sujeito que, por ser, em si, não depende da aceitação alheia, mas força os outros indivíduos a existirem em outro sentido também. Não por imposição, mas por estar em outro eixo de vivência na cultura.

Eu já me afirmei pela negação, mas hoje coloco em xeque se a melhor forma de descobrir pulsões vitais não é, libertando-se – dialética e utopicamente, uma vez ser impossível emancipar-se numa sociedade não emancipada –, afirmar-se em suas próprias pulsões. Não “masculinizar-se”. Entender a diferença, não a desigualdade, desse “ser mulher” tornado. Inserir-se de forma masculina, no imaginário patriarcal, na pulsão patriarcal, na lógica patriarcal e, indissociável, na estética/técnica/procedimento patriarcal é ainda ser objeto. É inserir-se em uma prisão e agarrar as grades achando que isso é liberdade.

Ser radical, tanto no sentido de busca de raiz quanto de radicalidade, se faz necessário. Pessoal e socialmente, macro e microcosmicamente.

O próprio processo é a liberdade. E é uma busca constante. Criativa. Nós não acreditamos que o mundo já esteja dado e cabe a nós reformá-lo ou nos adaptar a ele. Nós acreditamos na criação. Nós acreditamos que cultura é a conservação do que já foi criado, mas que a criação cabe, a todo instante, a nós mesmos.

Escrito em 23 de outubro de 2012

Para uma Poética do Esquecimento

MARCUS GROZA

*Quanto ao que envelhece e murcha
o terreno baldio não diz nada
oferece a terra com sua
presença vazia aos que passam
(Choi Seung-Ho)*

*É a ausência do ator que impressiona,
não sua presença. Ele deixou a carne com
oito mil buracos. ‘O homem é um animal
dotado de ausência’, dizia Louis de Funès
ao sair.
(Valère Novarina)*

Kafka suplica a Max Brod que queime os seus originais depois de sua morte sem que sejam lidos Kafka suplica a Max Brod que queime seus originais Kafka suplica a Max Brod que queime Kafka Max Brod originais publica as obras completas de Kafka

Teria sido esse conhecido pedido de Kafka uma tentativa malsã de “eutanásia”? Uma espécie de vingança “suicida” contra um futuro que seguiria sem ele e tão preenchido dele? Não interessam elucubrações psicologizantes. Mas vale suscitar como sugestão inicial que talvez um pedido como esse não seja algo tão estranho aos procedimentos que Kafka mobiliza na sua escrita. Essa vontade de apagamento talvez seja um ato solidário ao seu hábito de começar um romance sem

ter terminado o anterior, escrever o começo e o final de um outro, deixando seus escritos não só inacabados, mas perfeitamente esburacados. A proposta deste texto é lançar ideias iniciais para uma abordagem da criação sob o signo do esquecimento: alinhar reflexões sobre as diferentes operações do esquecimento e abordar trabalhos artísticos afeitos ao que seria tal poética do esquecimento; obras que se recheiam de abismos maciços, de vazios pregnantes, de fatias de esquecimento, rasuras, palimpsestos...

Em certo sentido, tudo que localizamos no âmbito da cultura parece tentar se instituir na contramão do esquecimento – entendido como apagamento absoluto, como inevitável desfazimento dos rastros daquilo

que desaparece. O esquecimento seria como uma camada de poeira... ou mesmo uma camada de sal que se deita em cima de um terreno a fim de que se infertilize. Dentre os mitos gregos, temos exemplos das atribuições narcóticas desse esquecimento absoluto, como o caso dos lotófagos cuja comida ocasionava a aniquilação da vontade e do próprio ser, deixando os homens “esquecidos da pátria”. Em clara contraposição a esses aspectos narcótico-mágicos ligados ao esquecimento, temos a concepção de verdade, na filosofia grega, como “Alétheia” (*a*, prefixo de negação; e *lethe*, esquecimento): a razão seria o instrumento para se desvelar daquela camada de poeira. Igualmente, na própria tradição poética, podemos lembrar que o canto do poeta teria como atributo a capacidade de eternizar memórias gloriosas, livrá-las daquela camada de poeira que tende a soterrar toda existência humana bem como seus rastros. Diante disso, talvez nos perguntemos: não seria antes o caso de entender a criação artística como uma resistência ao esquecimento?

A cultura e a arte são obras do “espírito” humano?! Pode ser. Mas é incontornável tomar todo monumento da cultura como um “monumento de barbárie”, na esteira do que aponta Benjamim (2009: 225). Podemos dizer que elas dão testemunho das formas de vida dos vencedores num determinado tempo e lugar. Assim, cultura tanto é produção de memória quanto produção de esquecimento. O esquecimento é produzido pela narrativa dos vitoriosos, a determinar o que deve ou não ser lembrado e celebrado como memória comum e, por consequência, o que deve ser esquecido, soterrado. Nesse âmbito político, é contra o esquecimento que parece necessário insurgir, é pela abertura dos porões das ditaduras, contra os crimes de guerra, contra

a censura; pela produção e divulgação de narrativas outras que vasculhem e valorizem os despojos dos vencidos, escovando a história a contrapelo, como propôs Benjamin. Ao lembrar disso e ainda considerando que – como aponta Adorno – escrever um poema após Auschwitz seria um ato bárbaro, vemos que aquelas supostas memórias gloriosas a serem eternizadas pelos poetas perderam em tudo o seu estatuto altaneiro. Adorno afirma claramente: “Toda cultura após Auschwitz, inclusive a crítica urgente a ela, é lixo.” (Adorno, Apud Gagnebin, 2006: 73) Revolver o lixo. Vasculhar despojos. Atuar contra o esquecimento imposto.

O crítico de arte John Berger – falando a respeito do atual estado de esvaziamento da política favorecido pelos meios de comunicação – escreve que vivemos “uma espécie de amnésia cívica e histórica”. E complementa: “os horizontes do Passado e do Futuro estão sendo obscurecidos. Estamos sendo condicionados a viver um presente infinito e incerto, reduzidos a sermos cidadãos num estado de Esquecimento” (Berger: 2015). Não é só o passado que se obscurece, mas igualmente o futuro. Esse estado de esquecimento, esse presente infinito nos faz lembrar a condição dos lotófagos encontrados por Odisseu, entorpecidos, “esquecidos da pátria”. É como se estivéssemos numa transmissão ao vivo que não é armazenada, mas está lá sempre disponível em tempo real; e, nessa transmissão, podemos dizer que, apesar de ao vivo, “não há nunca testemunhas. Há desatentos. Curiosos, muitos.”, para lembrar versos de C. Drummond de Andrade (2012: 596).

É na contramão dessa “amnésia cívica” que localizamos a arte e a criação artística. No entanto, tomamos como ponto de partida aqui a intuição de que, para a criação de

novas formas de vida, é útil nos desvencilharmos dos valores e formas instituídos. Onde vislumbramos que se colocar sob o signo do esquecimento é algo solidário ao ato criativo, como vamos tentar esboçar aqui.

Tarefa crucial nessa direção é nos despojarmos da abordagem segundo a qual memória e esquecimento funcionam dentro de um dualismo. Na medida em que memória se encontra comumente associada ao símbolo, à isomorfia, e esquecimento ao *diabolus*, à disjunção, à heteromorfia, é importante ressaltar que não se trata de uma oposição em termos absolutos, como luz e sombra: onde suprimo a memória não obtenho automaticamente o esquecimento. Este não é um ente, é sempre uma operação colateral. Digamos que uma cidade queira se afastar de um passado socialmente formalizado do qual se envergonha: não seria produtivo tentar promover o apagamento instaurando um suposto vazio, um limbo; o apagamento consiste em instituir uma outra discursividade – uma nova vocação, dirão os inventores de tradição – para se sobrepor àquele passado que se objetiva esquecer, apagar¹.

Dessa maneira, esquecer é entendido como uma *força plástica* crucial para o ato criativo. Como Penélope que tecia durante o dia e desfazia a trama à noite, memória e esquecimento formam um jogo de forças complementares. Se a criação é devir e devir é *anti-memória* (Deleuze-Guattari, 1997: 92), cabe lembrar, também com Deleuze, que “a memória é uma faculdade que deve afastar o passado em vez de acioná-lo. É preciso muita memória para rejeitar o passado, porque não é um arquivo.” (Deleuze, 1988: 15) A dinâmica memória/

esquecimento não opera por oposição absoluta, nem se compartimenta como num arquivo: opera com apagamentos, borrões, demão sobre demão, escorchados, *pentimenti*.

Para abordar o esquecimento como produção, vale partir de um trecho de Nietzsche, no qual o filósofo afirma que, se temos algo a aprender com os artistas, é a capacidade de

afastarmo-nos das coisas até que não mais vejamos muita coisa delas e nosso olhar tenha de lhes juntar muita coisa para vê-las ainda – ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte – ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas – ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente – ou dotá-las de pele e superfície que não seja transparente. (Nietzsche: 2001: 202)

Tomemos em detalhe esse trecho na tentativa de localizar a criação artística sob o signo do oblívio. O apagamento absoluto é algo que nunca sai do horizonte, pois é um destino de todo vivente e o artista parece tentar emulá-lo, como aquele pedido de Kafka não nos deixa esquecer. Mas antes de ser aniquilação irrestrita, esquecer é uma espécie de afastamento como esse que sugere Nietzsche sendo próprio ao trabalho artístico. A poeira do esquecimento nos assedia a todos, mas podemos entender que o artista, ao criar, lança de volta um olhar de afastamento e digamos

1. Nesse âmbito, Harald Weinrich lembra que a Revolução Francesa significou um marco na história europeia por implicar uma “condenação da memória”, tudo que lembrava o antigo regime deveria ser esquecido, “esquecer era o primeiro dever de um cidadão. Ao mesmo tempo, em rápida sequência, foram introduzidos os sinais de uma nova memória que deveriam aliviar o esquecimento das coisas antigas”. (Weinrich, 2001: 161)

que assim contraefetua o esquecimento absoluto (e também aquela “amnésia cívica”). Esse olhar de afastamento é uma presentificação em toda a sua precariedade e turbulência – em tudo oposto àquele “presente infinito e incerto” de que fala Berger.

Desse modo, afastar-se abre um campo de ação onde se exige preenchimento, acréscimo: quando me afasto, tenho que juntar muita coisa às coisas *para vê-las ainda*. Temos aqui a chave para abordarmos o esquecimento associado à *poiesis*. Ao tomar distância, rompem-se os elos, opera-se com descontinuidades, mas ainda se preserva um vínculo virtual que pode ser atualizado mediante acréscimos que realizamos para *ver ainda* as coisas da qual nos afastamos. Isso libera o campo de ação para os vetores criativos que Nietzsche enumera: obliquidade, sobreposição, recorte, turbidez, encarnado.

O encenador e artista visual Tadeuz Kantor (1915-1990) criou, no teatro, obras seminais em torno de uma obsessão pelo passado, pela morte e pela memória. Desde o Ulisses nazista da sua peça *O retorno de Ulisses* (1944), mas principalmente a partir de *A Classe Morta* (1975), sua obra teatral consolida-se como um diálogo trans-histórico com a morte. Porém, em suas peças, não há uma visita ao inframundo: nos deparamos, ao contrário, com uma exumação de figuras do passado, com o palco sendo explorado em

sua materialidade, principalmente por meio de objetos e máquinas².

Memórias pessoais se misturam a memórias da guerra, do holocausto, da história e da mitologia da Polônia. A obsessão de Kantor pela memória consiste num trabalho sobre ruínas que acaba por revelar que a reconstrução da memória é inseparável da percepção da sua descontinuidade³ e do seu esfacelamento. Kantor se refere a esse procedimento como um trabalho com “placas de memória”. Camada sobre camada, essas placas acabam por revelar a impossibilidade de reconstruir o passado. O pesquisador Jaroslaw Suchan escreve a respeito:

Kantor mostra que todas essas tentativas estavam fadadas ao fracasso. É impossível recriar a vida passada, já que suas imagens gravadas nas placas de memória estão parcialmente apagadas – e a colocação de placas umas sobre as outras as torna ainda menos cortantes, menos legíveis e mais problemáticas. A Classe Morta e todas as produções subsequentes consistiram, na verdade, em um registro de uma série de fiascos que colocaram fim a cada uma das tentativas de Kantor de restaurar o passado. E, ainda assim,

2. Kantor trabalhava com a noção de “Realidade Degradada”, com influência de outro artista polonês, Bruno Schulz. A materialidade e a “objetualidade” do teatro de Kantor é uma característica determinante: alguns objetos eram trazidos do passado, outros eram objetos encontrados (*objet trouvé*), outros eram máquinas construídas com material degradado. Importante aqui é sugerir como esse procedimento com ruínas, ao cabo, pode ser uma transubstanciação pelo esquecimento. O material degradado interessa por já se apresentar distanciado, não só pelas memórias semiapagadas de que está impregnado, mas principalmente na medida em que exige que se junte a ele muita coisa *para vê-los ainda*. “Na obra de Kantor, uma cadeira e os outros objetos ou máquinas trazidos ao espaço performático desaparecem do campo da visibilidade dominado pelas estruturas reconhecidas e reemergem como aquela coisa (ou coisa nenhuma) que já não pode ser transformada em mercadoria.” (Kobialka, 2015: 81)

3. “Em suas produções, o passado é estruturado como memória naquilo que tem de descontinuo e aparece como um arranjo de imagens de diferentes períodos superpostos uns sobre os outros, sua ordem não é determinada por uma cronologia.” (Suchan, 2015: 61)

talvez seja graças a esses fiascos [...] que essas produções contaram a verdade sobre o passado irrepresentável. (Suchan, 2015: 62)

Daí, podemos ver que esse trabalho com “placas de memória” coloca-se também sob o signo do esquecimento, na medida em que se sobrepõem e se encobrem parcialmente, possibilitando apenas aqueles “vislumbres em perspectiva” de que fala Nietzsche.

Nas duas últimas peças de Kantor, *Não Voltarei Jamais* (1988) e *Hoje é Meu aniversário* (1990), o caráter autobiográfico é ainda mais acentuado. A respeito da sua penúltima peça, o encenador escreve: “eu devo colocar em ordem o meu passado, concluir o exame das minhas ideias em função do dia de hoje, depositar os ‘velhos’ no cofre da lembrança, e simplesmente limpar o campo de ação para um novo espetáculo” (Kantor, Apud Cintra, 2008: 55). “Em função do dia de hoje” evidencia que se trata sempre de presentificação, mesmo num teatro da memória; “cofre da lembrança” mostra a importância que Kantor dá ao passado. Mas em seguida entendemos que se trata também de depositar o passado nesse cofre para avançar no processo de criação que é sempre um amor ao futuro. Pode ser valioso lembrar que, em *Não voltarei jamais*, Kantor recolocou em cena personagens de suas peças anteriores, o que não se reduziu à facilidade de reencenar trechos, remastigar o passado. Por isso as ações, objetos, textos dos personagens estão embaralhados, reordenados, recriados (Cintra, 2008: 117). A obses-

são pela memória em Kantor, portanto, não se confunde com uma poética do remorso (*etimol.* remorder) ou do ressentimento.

Primeiro esquecer era apagar rastros, ocultar cadáveres, instituir a censura e obliterar os despojos indesejáveis dos vencidos, ou seja, “amnésia cívica”, esquecimento imposto. Agora, no sentido *poiético*, enfocado aqui, esquecer é algo como produzir rastros com apagamentos. É produção na perda, consumação do luto: processo de “digestão” e “assimilação psíquica”⁴ e, ao cabo, produção de alteridade, vir a ser. Aqui já podemos indicar que, em vez de opormos memória e esquecimento, cabe antes traçar a oposição entre “amnésia cívica” e esquecimento como *poiesis*, na medida em que o trabalho com ruínas – como no teatro de Kantor – não opõe memória e esquecimento, mas se opõe radicalmente ao estado de amortecimento daquela “amnésia cívica”⁵.

Observemos, agora, o que escreve John Cage associando arte e esquecimento:

Na civilização contemporânea onde tudo é padronizado e onde tudo é repetido, a questão principal é esquecer o espaço entre um objeto e a sua duplicação. Se nós não tivéssemos este poder de esquecimento, se a arte hoje não nos ajudasse a esquecer, nós estaríamos submersos, afogados sob essas avalanches de objetos rigorosamente idênticos. (Cage, 1981: 80)

4. “Esquecer não é uma simples *vis inertiae* [força inercial], como creem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência, no estado de digestão (ao qual podemos chamar ‘assimilação psíquica’), do que todo o multiforme processo da nossa nutrição corporal ou ‘assimilação física’.” (Nietzsche, 1998: 47)

5. Nesse sentido, lembrando Adorno, podemos dizer que o teatro de Kantor é um teatro “pós-auschwitz”, a revolver o lixo-memória, a “realidade degradada” em que consiste a cultura.

Se um dia a arte pretendeu ter a virtude de perenizar memórias gloriosas, agora – na esteira disso que aponta Cage – buscamos na arte as virtudes do esquecimento, especificamente buscamos bolsões de ar onde se possa respirar, fora dos avassaladores padrões de repetição do mesmo.

Digamos que durante uma fala, num contexto formal tenho um branco, me falta uma palavra ou o “fio da meada”: o mais comum é vivenciarmos isso como uma impotência. No entanto, tal ocorrido pode se converter na interrupção definitiva ou, por exemplo, motivar uma digressão, talvez proveitosa. Não se trata de olhar o lado bom das coisas, mas de entender que atividade e passividade estão emaranhados. Trata-se de criar a partir de um material dado: enfrentar esse material, desvendar-lhe as resistências, rasurá-lo e igualmente ser rasurado por ele. Para o criador, à exceção da morte, interromper é sempre uma oportunidade para emendar uma digressão... Trata-se sempre de meio do caminho, continuidade sem origem, enxerto. Criar é entendido, desse modo, como um ato imane, o artista trabalha com o que consegue alcançar. Aliás, podemos intuir sem dificuldade que trabalhos artísticos os mais inventivos refletem muitas vezes condições restritivas de criação, mesmo que autoimpostas (o que não significa glorificar aquela perversão segundo a qual a censura seria boa para a criatividade).

Não há um ouro-dádiva localizado no passado que o ato criativo trataria de reaver ou restaurar. Sob o signo do esquecimento, a criação não é só uma apropriação dos brancos e lacunas, é efetivamente instituir essas operações como procedimento: como não há mais um fio da meada a ser resgatado, percebo as múltiplas pontas, sobreposições de

cortes e nós de remendos, percebo que posso jogar com o ausentar-se como algo substancial. Desse modo, digamos que não importa tanto a coisa que é esquecida. Importa ter o que esquecer. Importa antes o afastamento como algo que exige de nós produção. Importa o esgarçamento que recondiciona o ritmo, as zonas de indeterminação, os desvios.

Para tentar aprofundar o que seria esse esquecimento como *poiesis*, pode ser proveitoso lembrarmos os “blocos de esquecimento”, as “fatias de esquecimento” a que se referem Deleuze e Guatarri, abordando a música. Esses autores escrevem que, entre os artistas, são os músicos por excelência que podem dizer que *odeiam a memória*, afirmando com isso a “potência do devir”. Ao retomar a noção de fatias de esquecimento de Jean Barraqué, em uma nota de rodapé, eles escrevem:

Claro que há uma memória musical ligada às coordenadas, e que se exerce nos quadros sociais (levantar, deitar, bater em retirada). Mas a percepção de uma ‘frase’ musical apela menos a uma memória, mesmo do tipo reminiscência, do que a uma extensão ou contração da percepção do tipo encontro. Seria preciso estudar como cada músico faz funcionar verdadeiros blocos de esquecimento: por exemplo, aquilo que Barraqué diz das ‘fatias de esquecimento’ e dos ‘desenvolvimentos ausentes’ em Debussy. (Deleuze-Guatarri, 1997: 96)

Em relação às outras artes, a música tem sempre um caráter “descarnado, desmaterializado”⁶: talvez por isso o ódio à memória,

6. Segundo Deleuze, a música “dá às entidades espirituais um corpo mais descarnado, desmaterializado.” (2007: 61)

em especial na música, seja entendida como uma abertura ao devir. Apesar de descarnada, há essa memória musical ligada às coordenadas que se vincula a certas situações básicas, quase impessoais. Entretanto, a ênfase é dada à “percepção do tipo encontro” em detrimento da percepção memorativa-reminiscente, porque na “percepção do tipo encontro” temos uma percepção-acontecimento, por assim dizer, e não uma percepção que se subordinaria a uma linha causal⁷. Para os dois autores, as fatias de esquecimento se instauram num sistema multilinear, “a linha libera-se do ponto como origem.” (Deleuze-Guattari, 1997: 97).

O que seriam então essas “fatias de esquecimento”, esses “desenvolvimentos ausentes”? Em Debussy, podemos referir a obra *Jeux*, em que há uma constante renovação da forma, como se a música não voltasse atrás: os temas e motivos retornam de uma maneira indireta, por meio de desvios; há bruscas descontinuidades de tempo e de intensidade; o desenvolvimento não se dá segundo coordenadas localizáveis. Traduzindo imagetica-mente, diríamos que essa poiesis recheada de fatias de esquecimento e desenvolvimentos ausentes, que se exemplifica em Debussy, seria algo não apenas como um mosaico, mas um mosaico-escultura movente que quebra a bidimensionalidade, segundo uma dinâmica imprevisível: talvez um mosaico de fagulhas multidirecionais.

Numa poética do esquecimento, não se pretende dar fim à sintaxe, tampouco é uma espécie de niilismo – como seria advogar pelo esquecimento em termos absolutos. Tampouco se trata de uma exaltação do informal. O

foco está em uma composição com materiais heterogêneos, sem se subordinar a um plano de organização preexistente (e sobrecodificante): a noção de um sujeito autoidêntico ou a ideia de forma são exemplos maiores de agentes de sobrecodificação, que predeterminam a ação criativa. Operando antes com um diagrama que se reconfigura a cada momento, podemos dizer que, nessa *poiesis* afeita ao esquecimento, não há uma forma ou sintaxe preexistente. Trata-se de uma ação “num plano onde a variação ‘imanente’ já não depende de uma estrutura ou de um desenvolvimento, mas da conjugação de fluxos mutantes, de composições de velocidade, de suas combinações de partículas.” (Deleuze, 1998: 138) Desse modo, o esquecimento pode ser afirmado como um fator de quebra com o plano de organização sobrecodificante (forma, sujeito, história, etc.): é nessa medida que ele consiste na afirmação das potências do devir e, ainda, numa abertura ao plano molecular, onde aquela memória ligada às coordenadas se dilui, se dissipa em coordenadas não localizáveis, em micropercepções.

Se em criações artísticas potentes encontramos um trabalho com o passado ou com a infância, via de regra não se restringem à memória personalista, não operam remetendo “à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro.” (Deleuze-Guattari, 1997: 92) Caso contrário, a memória é sempre reduzida àquela condição de origem, de fio da meada a ser retomado, religião privada. Diferente do que vimos em Kantor, a relação com a memória na criação artística muitas vezes se

7. Ao cabo, podemos dizer que isso mencionado aqui, de maneira arbitrária, como percepção-acontecimento se configura no limiar do que Deleuze chama de percepto, evadindo o espaço circunscrito da percepção subjetiva. Quanto a essa não subordinação à linha causal, mais especificamente, em termos deleuzianos: “não se trata mais simplesmente do destino inevitável que reconstitui um sistema pontual; ao contrário, é agora o ponto que se encontra subordinado à linha, e é ele que marca a proliferação da linha, ou seu brusco desvio, sua precipitação, sua desaceleração, sua fúria ou sua agonia.” (Deleuze-Guattari, 1997: 96)

dá em termos sobrecodificantes. Os exemplos abundam na identificação entre arte e cultura (autenticidade como categoria estética), nos recursos à história como discursividade positiva ou nos recursos personalistas às memórias.

Entretanto, quando nos desfazemos do dualismo, a memória (como o inconsciente) cessa de ser o fundo obscuro do qual precisamos resgatar algo, deixamos de tentar desvelar o sentido oculto que seria preciso decodificar/interpretar. Uma vez rompida a oposição memória/esquecimento, a arte se desatrela da autenticidade cultural como categoria, os recursos da arte à história serão sempre recursos trans-históricos, os usos de memórias serão sempre tentativas de deixar de ter rosto. Se é preciso muita memória para rejeitar o passado, podemos acrescentar ainda que a memória (já não como fator sobrecodificante) pode ser uma usina de produção, pode ter um efeito catalisador para os trabalhos da imaginação.

Tentemos avançar. Susan Sontag afirma que uma das funções do estilo é “preservar do esquecimento as obras do espírito”. E complementa:

Esta função é facilmente demonstrada no caráter rítmico, muitas vezes rimado, de todas as literaturas primitivas orais. Ritmo e rima, e recursos poéticos formais mais complexos, tal como metro, simetria de figuras, antítese, são os meios que as palavras propiciam para criar uma memória em si mesmas, antes que os sinais materiais (escrita) fossem

inventados; por isso, tudo o que uma cultura arcaica pretende memorizar é posto em forma poética. [...] Portanto, a forma — em seu idioma específico, o estilo — é um plano de impressão sensorial, o veículo de transação entre a impressão sensual imediata e a memória (seja individual ou cultural). Esta função mnemônica explica por que todo estilo depende de [...] alguns princípios de repetição ou redundância. (Sontag, 1965: 558-559)

Aqui, podemos observar, primeiro, que o estilo na concepção de Sontag, como idioma específico da forma, consistiria em dar uma conformação determinada aos materiais poéticos, seria uma forma de circunscrever a criação dentro de um território; o estilo seria um mapa mental que o artista traça para cunhar o seu país estético; parece sugerir com isso que o estilo seria fruto da “assinatura”⁸. Entretanto, nessa acepção, estilo não só é territorializante, como parece ser facilmente reduzido a um fator de sobrecodificação (a sobrecodificação é uma doença do território, é a ditadura da sintaxe, do plano de organização preexistente); reduzido a um sistema linear em que a memória é tomada como origem, já que “depende de princípios de repetição, redundância”.

Todos os recursos poéticos que estabelecem um estilo, segundo Sontag, teriam como uma de suas funções favorecer a capacidade memorativa, individual e coletivamente. Atenhamo-nos ao ritmo. Como um

8. Vale observar que em Deleuze-Guatarri parece se dar o contrário, trata-se de cessar a assinatura para determinar um estilo: “as qualidades expressivas entram em relações variáveis ou constante umas com as outras [...], para constituir não mais placas que marcam um território, mas motivos e contrapontos que exprimem a relação do território com impulsos interiores ou circunstâncias exteriores, mesmo que estes não estejam dados. Não mais assinaturas, mas um estilo.” (Deleuze-Guatarri, 1997: 126)

material expressivo, é o ritmo que engendra o território: “há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de materiais de expressão (qualidades) que vai definir o território.” (Deleuze-Guattari, 1997: 121) Assumindo isso, podemos dizer que o esquecimento é um fator desterritorializante, de modo que nessa poética do esquecimento a “transação entre a impressão sensual imediata e a memória” não se dá por meio do veículo da forma. Falamos de um vínculo virtual presente naquela necessidade de acrescentarmos coisas às coisas de que nos afastamos para *vê-las ainda*. Pois é esse “vínculo virtual” que substitui a forma como veículo, como fator sobrecodificante; abolindo seu caráter predeterminante podemos falar de forma como destino (não teleológico).

Pode ser válido lembrar, nesse entrecho, que ritmo é uma composição de silêncio e som. Por isso, diferente do que pode parecer, a princípio, o esquecimento como operação criativa não se reduz a preencher com silêncios e vazios. Não se trata tanto de uma composição fragmentária pelo amor ao estilhaço, mas de uma arte que produza descon continuidades de afecções, vazios pregnantes, silêncios oblíquos em suas reverberações. O ritmo, num sentido mais amplo, talvez não seja algo passível de ser suprimido. Das micropercepções das variações até o tempo claramente pulsado, quando posso determinar o limiar onde passa a haver ritmo? Mesmo num texto em prosa, por exemplo, em que não está em primeiro plano, o ritmo persiste como um material de expressão ou como um sintoma (forma como destino). Ficamos tentados a pensar que as fatias de esquecimento seriam um tipo de gradiente multivetorial, um princí-

pio de variação contínua, ou antes uma variação que não segue princípios prévios... Mas isso só pode ser afirmado, na medida em que a variação contínua esteja subentendida como captação de forças.

Talvez esse poema de Hart Crane (1933: 172) contribua com o que discutimos aqui:

*Forgetfulness is like a song
That, freed from beat and measure, wanders
Forgetfulness is like a bird
whose wings are reconciled,
Outspread and motionless,
A bird that coasts the wind
unwearyingly.⁹*

Vaguear (*wander*) não é exatamente um andar desprovido de ritmo, é um andar liberado do ritmo enquanto pulso claramente delineado (*beat and measure*), um “ritmo esquecido”, recheado de descontroles, um pássaro incansavelmente entregue ao vento. Depois de enumerar outros esquecimentos, Hart Crane finaliza o poema da seguinte forma: “I can remember much forgetfulness”, sugerindo a possibilidade de um *ad infinitum* para essa enumeração dos trabalhos do esquecimento. “Posso me lembrar de muito(s) esquecimento(s)”: as operações do esquecimento se associam sem contradição a esse “poder lembrar” (memória-usina) e, mais do que isso, aqui se afirma o esquecer-lembrar claramente sob o signo da produção.

Não é a presença ou ausência da sonoridade recorrente das rimas ou do ritmo que nos permite dizer que haja fatias de esquecimento. Seria antes um esquivar-se do padrão,

9. Numa tentativa de tradução, em português temos algo como: “o esquecimento é como uma canção/ que liberada da batida e da medida, vagueia./ O esquecimento é um pássaro de asas harmônicas/, estendidas e imóveis/ um pássaro incansavelmente entregue ao vento.”

da norma, do cânone que faz o esquecimento se introduzir em fatias (não um esquivar-se do tipo ruptura; lembremos daquele afastamento que quebra o elo, mas mantém um vínculo virtual, como vimos a partir de Nietzsche). Podemos rimar uma ausência com outra, uma fatia de esquecimento com outra, produzindo uma consistência pelo ressoar de diferentes “esquivar-se”.¹⁰ Por isso, trata-se de um desenvolvimento ausente e não de um esfacelamento generalizado da forma ou a suposta ausência de sintaxe, o que remeteria ao niilismo do esquecimento absoluto.

Vale insistir em afirmar que “fatias de esquecimento” e “desenvolvimentos ausentes” não se reduzem à utilização de silêncios, tampouco a uma suposta ausência de ritmo. Daí temos a trilha para entender que – na criação que tentamos localizar aqui sob o signo do esquecimento – o crucial não se localiza na relação “matérias-formas” ou “substâncias-atributos” (Deleuze-Guatarri, 1997: 159). Esses tipos de relação pressupõem uma espécie de “doma” do material, como se este fosse um cavalo a ser domado para se obter a forma, ao passo que a poética do esquecimento aponta para um ato

criativo em que atividade e passividade estão emaranhados. A forma é o rastro das forças na materialidade: o crucial é a captação de forças e não a coesão formal dos materiais. A ênfase é, portanto, dada à relação *material-forças*¹¹. Aquele esquivar-se do padrão vale apenas na medida em que se atinja um plano de consistência pela captação de forças.

Quanto ao tempo, podemos apontar que as fatias de esquecimento são avessas ao tempo cronológico, pulsado, resultando, pois, como um campo propício ao tempo-Aion ou tempo-Kairós: o tempo não pulsado do estado de suspensão e o tempo da guinada de sorte¹². Aquele distanciar-se que nos faz acrescentar coisas às coisas para vê-las consiste igualmente num distanciar-se numa esfera temporal. Por isso, vale ressaltar que, nas fatias de esquecimento e desenvolvimentos ausentes, o ritmo – como tempo pulsado ou “cardiológico” – entra inevitavelmente em colapso, abrindo espaço para defasagens (*rubato*), para vórtices históricos, sobreposições de múltiplas camadas temporais.

É no colapso do tempo-cronos, ou seja, é ao se suspender o tempo pulsado-car-

10. Se apontamos que as fatias de esquecimento são disparadas por linhas de desterritorialização, vale ressaltar também que o movimento de desterritorialização não é um fragmentar-se ou uma desagregação do tipo ruptura: “ao contrário, um vetor de desterritorialização não é absolutamente indeterminado, mas diretamente conectado nos níveis moleculares, e tanto mais conectado quanto mais desterritorializado: é a desterritorialização que faz ‘manter-se’ juntos os componentes moleculares.” (Deleuze-Guatarri, 1997: 92) A amálgama ou o ponto de emulsão das fatias de esquecimento e dos desenvolvimentos ausentes no plano de composição é dado justamente por esse vetor de desterritorialização; a composição por descontinuidades não é a abolição irrestrita da sintaxe, mas um afastar-se do continuum, deixando-o eivado de lacunas que implorem múltiplos preenchimentos: uma sintaxe virtual que não preexiste e só se atualiza de modo imanente, ao longo do percurso-experimentação de cada espectador em contato com a obra de arte.

11. Nesse sentido, vale trazer aqui a citação completa do trecho em que Deleuze-Guatarri falam a respeito disso: “O essencial não é mais matérias-formas (ou substâncias-atributos); mas não está tampouco no desenvolvimento contínuo da forma e na variação contínua da matéria. Ela se apresenta aqui como uma relação direta *material-forças*. [...] É a virada pós-romântica: o essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades”. (Deleuze-Guatarri, 1997: 159)

12. O tempo aiônico é o tempo indeterminado, bolsão de tempo não pulsado, é “o tempo do acontecimento puro ou do devir, enunciando velocidades e lentidões relativas, independentemente dos valores cronológicos ou cronométricos que o tempo toma nos outros modos.” (Deleuze e Guattari, 1997: 51) Já o tempo cairótico é o tempo da guinada de sorte, do momento oportuno e benevolente, é o tempo do acontecimento.

diológico, que se abrem as possibilidades da criação se efetivar dentro de uma poética do esquecimento, decorrendo daí um modo diferente de criação e também de recepção das obras de arte. Ao apontar para um ato criativo num emaranhado de atividade-passividade, essa poética do esquecimento também indica que a recepção das obras não pode ser pensada como uma tentativa de “doma” das sensações do espectador: não se pode ter o pleno controle dos materiais, muito menos se pode controlar a recepção da obra pelo público. Podemos dizer que as estratégias de descontrole criativo e de proliferação das possibilidades de leitura são comuns às obras afeitas a essa poética do esquecimento.

Nestes apontamentos preliminares, tendo em vista a criação artística sob o signo do esquecimento, tentamos mostrar como

é uma tarefa crucial desfazer o pensamento dual que opõe, em termos absolutos, memória e esquecimento. Sem se desvencilhar desse dualismo, pode parecer estranho, por exemplo, que tenhamos abordado um artista como Tadeusz Kantor – com sua obsessão pela memória – para tentar sugerir uma poética do esquecimento. Porém, como tentamos mostrar aqui, com a superação desse dualismo, é possível tratar memória/esquecimento num mesmo plano, como usina: partir de estratégias de criação que sejam afeitas à memória, sem se encaminharem apenas como figurações de um memorialismo identitário-personalista. Sob o signo do esquecimento, obras de arte podem ser encarnações de processos de subjetivação múltiplos e supraindividuais.

Marcus Groza é poeta, dramaturgo e pesquisador de ciências humanas. É autor dos livros de poemas “Sossego Abutre” (Ed. Patuá – 2015), “e a lua como órgão principal” (Ed. Primata – 2017). Em 2016, escreveu e dirigiu a antiópera “Rua Carne Entre as Articulações” e atualmente trabalha na dramaturgia/encenação do espetáculo “Maré Morta”, a acontecer junto com instalação da artista visual Célia Barros e música da Orquestra de Objetos Desinventados, regência de Pax Bittar. Estudou Filosofia (USP), é Mestre em Artes (UNESP) e doutorando em Artes Cênicas (UNIRIO).

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- BERGER, John. “How to Resist a State of Forgetfulness”, in *Brick: A Litterary Journal*. Dez. 2015, Vol. 31. Disponível em: <<https://brickmag.com/how-to-resist-a-state-of-forgetfulness/>>. Acesso em: abr. 2017.
- CAGE, John. *For The Birds, John Cage in Conversation With Daniel Charles*. Boston: Marion Boyars, 1981.
- CINTRA, Wagner. *No Limiar do Desconhecido – Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo: Tese de Doutorado da ECA-USP, 2008.
- CRANE, Hartd. *The collected poems of Hardt Crane*. New York: Liveright Publishing Corporation: 1933.
- DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- _____. *A lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. *Mil Platôs 4: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34: 1997.
- SONTAG, Susan. “On Style”, in *Partisan Review*, 32 (fall, 1965): 543-560.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- KOBIALKA, Michal. “Sobre objetos e máquinas”, in *Máquina Tadeusz Kantor: teatro + happenings + performances + pinturas + outros modos de produção*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- _____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e Para Louis Funès*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- SUCHAN, Jaroslaw. “A máquina Kantor”, in *Máquina Tadeusz Kantor: teatro + happenings + performances + pinturas + outros modos de produção*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015.
- WEINRICH, Harald. *Lete: Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Da Textualidade Musical

MARCO ANTÔNIO MACHADO

*Compositor, Dr. Pesquisador no campo das artes,
narrador de jogos de RPG, meditador inconstante, musimante.*

Nessas próximas páginas, discutiremos alguns aspectos sobre a ideia de textualidade na produção musical. Ao longo de minha trajetória percorrida nos últimos anos, o conceito de maior intensidade com o qual trabalhei no campo da criação artística foi e tem sido o da *Colagem de Citações* – tal conceito é, estética e tecnicamente, um ponto de convergência em meu trabalho pessoal como compositor, analista, ensaísta, esteta e até mesmo como apreciador de música.

De certo modo, esse conceito aponta não só para duas maneiras de manusear o material durante o fazer musical, mas também em como escutar um objeto ou obra musical. A colagem pressupõe a existência de algo que corte, separe (tesoura) e algo que una, junte (cola), e, antes disso, uma figura, uma imagem, seja visual, textual, sonora ou de qualquer outra natureza. A citação pressupõe um conteúdo e uma referência, um código no qual o conteúdo se exprima, uma sintaxe permitindo uma narrativa e um fluxo de informação, uma semântica, pretendida pelo emissor, e a interpretação do receptor do conteúdo citado. Então, enquanto escuta, o ouvinte estará sempre em um jogo de escolha, em que pode optar por ouvir uma figura, uma paisagem, um rosto, ou, de outro modo, um texto, desdobramentos do discurso, comentários. E essa escolha (figura X texto) vai levar em conta a cultura, a microcultura, a materialidade da música em questão e o desejo do ouvinte. A cultura seria a instância em que se estabelecem as pretendidas ‘maneiras adequadas’ de se ouvir, ou seja, a maneira de portar a atenção, durante a escuta a determinados repertórios – a cultura nos diria que não devemos procurar textos nos cantos da tribo *Aka Pygmy*, pois nessa cultura centro-africana os cantos são ricos na livre e espontânea expressão, busca-se uma intensa variação timbrística normalmente no intento de imitar sons da natureza. A microcultura, por outro lado, trata-se mais de como cada um de nós nos acostumamos a ouvir determinados repertórios, ou seja, tem a ver com o uso, com o hábito em uma perspectiva *humaniana*. A música em sua materialidade pode pretender uma escuta *textual* ou *figural*, mas isso dependerá da vontade, capacidade e disposição do ouvinte. Para construir uma obra com essa pretensão, será necessário um projeto composicional adequado e pregnante, ou seja, que tenha ideias explícitas no plano de superfície da escuta – o caso, por exemplo, de um tema com variações composto por Mozart. E é claro que o desejo também pode exercer papel importante: mesmo que a cultura, os hábitos e a materialidade pregnante peçam uma escuta textual, o ouvinte experimentalista pode propor uma escuta figural e vice-versa.

Audição e visão gozam de certo privilégio ao nos fornecer dados que utilizaremos para interpretar o mundo. Mas há uma diferença preponderante que entendo ser importante discutir nesse ponto: enquanto a visão nos fornece, de maneira geral, dados claros, positivos, nos possibilitando perceber posição, estado, condição dos fenômenos experimentados; a audição,

normalmente, nos apresenta indícios, rastros. Podemos imaginar a figura do caçador nômade de milênios atrás empreendendo sua atividade em plena selva: num momento dado, ele se encontra cara a cara com uma onça, ele vê a onça, é evidente que a onça está mesmo ali, diante dessa situação ele deve rapidamente tomar uma decisão que pode ser subir em uma árvore, tentar acertar o animal com sua lança etc. Mas se, em vez de se deparar com a fera, ele apenas escutasse um ruído no meio da mata? Nesse caso, ele recebe um indício, não é uma informação clara, ele precisa interpretar o ruído, compará-lo com seu dicionário de ruídos conhecidos: pode ser uma onça, nesse caso é importante se proteger; pode ser uma presa, então deve procurar uma maneira de abater a caça; pode ser algum companheiro caçando, ou um índio de tribo inimiga... pode mesmo ser apenas um fruto ou galho podre caindo com o vento. Ele também precisa tomar uma decisão rápida, mas quando a informação é indiciária a tomada de decisão precisa de um jogo de interpretação, um sistema na imaginação, um projeto de traduções.

É claro que o conhecimento indiciário não se restringe à audição – o que recebemos pelos nossos sentidos menos privilegiados são quase sempre indícios, e mesmo grande parte do que recebemos pela visão pode ser indiciário: como pegadas, rastros, detalhes... Conan Doyle nos deixou uma série de brilhantes exemplos. A diferença está no fato de que parte dos dados visuais nos chega com grande clareza e precisão, o que acaba por coroar a visão sobre os outros sentidos; essa posição de hierarquia nos leva o tempo todo a construir imagens visuais a partir de indícios não visuais (às vezes até a partir de indícios visuais).

Marcus Groza nos mostra em seu artigo *Para deixar de ter rosto III* a importância do desabrochar da ciência indiciária a partir do renascimento com estudos de Mancini, depois tomada pela burguesia do sec. XVIII tendo seu expoente em Voltaire, e, por fim, ganhando corpo no final do sec. XIX e começo do sec. XX com a semiologia e a psicanálise (GROZA, 2016, p. 144-146). Esta maneira de fazer ciência se colocaria em oposição ao “saber do cientista natural pós-Galileu, que visa se desfazer do erro dos sentidos, construindo [...] conhecimentos absolutos e universais” (Ibid., p. 146). A ciência indiciária está ligada à ideia de que “remontar a uma realidade complexa não é experimentável diretamente” (GINZBURG apud Groza, 2016, p. 144) e seus procedimentos se dedicam aos detalhes, aos vestígios – “Essa abordagem é chamada de paradigma indiciário e, a depender do contexto, também é dita venatória, divinatória ou semiótica” (GROZA, 2016, p. 144). Por fim, sua metodologia implicaria em produzir traduções.

Em minhas pesquisas voltadas aos processos criativos no campo da composição musical, tomo a audição como o sentido de grande potencial de perscrutação. E, em face do que foi apontado anteriormente, entendemos que os dados auditivos (musicais, por exemplo) constituem um complexo campo de informações indiciárias. Diante desses indícios, somos convidados a produzir um sistema de tradução em tempo real fazendo com que a experiência do deleite musical seja sempre uma experiência de intertextualidade, interlocução e interferência, ou seja, uma rede de trocas entre textos, lugares e referências.

Agora, vamos nos ater à maneira como na escuta textual há um jogo de traduções, e como essas traduções também ocorrem em troca com a visão. A metáfora da música como texto não só é pertinente enquanto projeto de escuta musical, mas também, em grande medida, porque fazia parte (e ainda faz) de diversos projetos composicionais. É claro que a música, dentre os

ramos da arte, é conhecida pela sua propriedade de se emprestar a outras linguagens, outras expressões: quando se empresta ao corpo surge a dança; quando se empresta ao texto poético surge a canção; quando se empresta ao texto dramático surge o melodrama, o teatro, a ópera; quando se empresta a imagens digitais surge o cinema, o audiovisual etc. Entendemos, entretanto, que é no contato com o texto que se estabeleceu o maior nível de contágio e miscigenação entre as linguagens. E não afirmamos isso apenas por conta da potência e do vigor que as canções alcançaram na vida popular e no imaginário artístico, mas também pelo fato de o berço da música tradicional ocidental ter se dado no clero medieval, quando o agenciamento voz-melodia-escritura foi determinante da maioria dos caminhos que se abriram em seguida.

No início de toda a tradição da escrita musical, havia uma supremacia da voz e, portanto, do texto: as cláusulas gregorianas formavam um projeto ideológico de música que deveria se sujeitar às sagradas escrituras e a uma determinada poética de sobriedade e altivez do cristianismo-apolíneo. Pouco a pouco a instrumentação foi adicionada, mas apenas para dar acompanhamento ao texto cantado. As composições eram norteadas pelo conteúdo do texto: em função do conteúdo, a composição seguia por determinadas veredas; se o texto acrescentava algo, a criação musical deveria seguir por aquele caminho. E, por centenas de anos, a música foi subserviente ao poder do texto de produzir sentido, nexos e orientação. Durante o renascimento, a música não escapou do jugo do texto, porém a rica polifonia contrapontística, fruto do capricho criativo, acabou gerando em alguns momentos obras nas quais não era possível compreender as palavras cantadas, o sentido da letra: como exemplo, nas peças *Intemerata Mater Dei* (1487) de Ockeghem e *Spem in Alium* (1570) de Thomas Tallis. São obras textuais e, ademais, em ambas, a composição é orientada pelo sentido do texto, mas a riqueza e a complexidade do contraponto acabaram por produzir um objeto sonoro-musical cada vez mais distante da clareza de uma canção ou de um cantochão. Depois, com a *seconda pratica* e ao longo de todo o período barroco, empreendeu-se o grande projeto da música ocidental que foi o do desenvolvimento da música instrumental. Sem um texto para orientar suas produções, as obras corriam o risco de se tornar monótonas ou repetitivas, como comenta Bukofzer na emancipação da música instrumental em Frescobaldi (BUKOFZER, 2009, p. 58). Era preciso um mecanismo para desenvolver a música ela própria como escritura: para tanto, a retórica foi a ciência de apoio, que nutriu os compositores com ideias sobre a elaboração de um discurso coerente, sobre o tempo de exposição de uma ideia, sobre a necessidade de repetições, variação, contrastes etc. Em consequência, vieram noções como sujeito, contrassujeito, frase, semifrase, tema, antecedente e consequente (pergunta e resposta), introdução, desenvolvimento, conclusão... (LE MOS, 2008, p. 48-50)

Em outras palavras, podemos dizer que ao longo desses três grandes períodos da história da música (medieval-renascimento-barroco) o texto e o som vêm se entrelaçando, chegando por vezes a produzir uma emulsão quase homogênea, uma amálgama de confluência. Na idade média, o texto era superestrutural e dominante, acima do som. No renascimento, houve um intermediário jogo de superfície, de equilíbrio de forças. E, no barroco, o metabolismo do bicho música acabou por digerir o texto para absorver dele os nutrientes que lhe apeterceram: nexos, teleologia, desenvolvimento, sintaxe.

É possível dizer que a noção de textualidade foi importante para a música como a noção da perspectiva linear foi para a pintura. Ambas as noções foram produzidas lentamente ao longo de séculos e criaram projetos de expressão de grande indústria e potência. Essa simbiose entre

música e texto, esse jogo de traduções e interlocuções foi o que propiciou todo o chamado período da prática comum. É nesse ponto que entendo a música muitas vezes como um hospedeiro, um invasor que devora e traduz, ou como nas palavras de Deleuze e Guattari:

A música nunca deixou de fazer passar suas linhas de fuga, como outras tantas ‘multiplicidades de transformação’, mesmo revertendo seus próprios códigos, os que a estruturam ou a arborificam; por isto a forma musical, até em suas rupturas e proliferações, é compatível à erva daninha, um rizoma (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p. 29).

Para os autores seria como uma máquina de guerra, uma máquina de contágio:

Então, plano, plano de vida, plano de escrita, plano de música, etc., só pode fracassar, pois é impossível ser-lhe fiel; mas os fracassos fazem parte do plano, pois ele cresce e decresce com as dimensões daquilo que ele desenvolve a cada vez (planitude¹ com n dimensões). Estranha máquina, ao mesmo tempo de guerra, de música e de contágio-proliferação-involução (Ibid., p. 59).

Aqui nos dedicamos a mostrar como todo projeto musical parte de ‘imusicalidades’, justamente nesse jogo de trânsito e de fronteira. A música conceitual de Cage, a geometria-arquitetura-música de Xenakis, o serialismo de Boulez e Nono... seriam procedimentos arbitrários de tradução, ou até mesmo de transdução, revelando itens musicais a partir de dados não musicais como os vetores de vento em uma carta meteorológica, a aplicação de técnicas de estúdio na composição orquestral, o jogo do I Ching, as formulações matemáticas, as cadeias de Markov... Mas é justamente isso que acontece no campo da arte, talvez até de maneira especial no campo da música – uma série de apropriações – ou como explica Silvio Ferraz: “a arte torna sensível o que não é do universo da percepção, e assim ela [música] passa a ser a arte de tornar audíveis as forças não audíveis” (FERRAZ, 2010, p. 70).

Desse modo, a música tradicional, dotada de centro harmônico, melodia, discurso, dicotomia tensão-relaxamento, é também um projeto de tradução, ou seja, de tomar para si forças do texto e fazer sonoro o que não produz ruído. Se de fato a música é a mais nômade dentre as artes e se, com isso, sempre foi se apropriando das vizinhanças², sempre aumentando suas intensidades, estendendo seu plano de consistência, seria talvez possível dizer que não há nada mais não musical do que a música – semelhante a quando dizem os filósofos: “Na verdade, não há senão inumanidades, o homem é somente feito de inumanidades, mas bastante diferentes, e segundo naturezas e velocidades bastante diferentes” (DELEUZE e GUATTARI, 2011a, p. 68).

Chegando ao fim deste ensaio, alcançaremos a seguir a ideia de como a metáfora da música

1. Deleuze e Guattari não entendem plano em uma concepção geométrica nem no sentido de um projeto com metas ou passos a cumprir. Plano seria o campo de ações que podem ser da ordem da *transcendência* ou da *imanência* e que na superfície atravessam pela fenda do *acontecimento*. *Planitude* seria, portanto, o campo de aglutinação de todos os agenciamentos, um rizoma multidimensional.

2. Entender aqui vizinhança tanto no âmbito geográfico estrito (da música persa que se apropriou de usos da música indiana), como no âmbito dos planos de saber (da música que rouba da expressão corporal, do texto, da astronomia).

textual é também uma metáfora, em última análise, imagética. Não faremos isso afirmando que o conteúdo do texto enquanto escrito é transmitido por meio da leitura e necessariamente pela visão. Ora, o texto existe antes da grafia e além dela. E tampouco será por meio da oralidade que abordaremos a textualidade, pois desse modo estaríamos falando do texto sonoro, e isso poderia excluir a visualidade. A escrita e a fala são tão somente meios de transmitir o conteúdo do texto e não o texto em si (do mesmo modo que a partitura não compreende toda a música). O texto tem por trás de si a ideia de narrativa, combinações de sentido, semântica e, na base de tudo isso, a conceptualização – aqui voltando à concepção de conceito no entendimento kantiano (KANT, 2012, p. 236). Se a sintaxe é evidente na organização e na condução dos fluxos no uso da linguagem, é a semântica que sob tudo isso dá fundamento. O antigo testamento diz que deus fez os homens e as mulheres e ordenou que se reproduzissem, mas isso não nos tornou homens de fato. É a segunda ordem de deus que nos separa das outras feras: dai nome às coisas.

Bataille nos fala em *A Parte Maldita* (2013) sobre o sacrifício nas mais diversas culturas e naturezas, e de como a ideia de perder para ganhar é determinante nas sociedades. Chama a atenção, sobretudo, como se dá esse sacrifício no âmbito do saber: “O problema último do saber é o mesmo que o da consumação. Ninguém pode ao mesmo tempo conhecer e não ser destruído, ninguém pode ao mesmo tempo consumir a riqueza e aumentá-la” (BATAILLE, 2013, p. 83). Para o pensador, a experiência em si é indizível, inenarrável, vive fora do texto e, enquanto não se produz um saber sobre ela, a experiência se mantém vívida e pulsante. Mas quando a nomeamos, a conceptualizamos ela é destruída: passa a ser um saber, e eu passo a ter poder sobre ela (e outros que também adquirirão esse saber), mas ela em si foi aniquilada. É como que sentado ao pé de uma árvore (que ainda não tem nome) o homem a experimentasse de maneira única e particular, exatamente como ela realmente é: única e particular. Mas ao nomeá-la *árvore*, ele, antes de mais nada, produz uma equidade, pois o conceito de árvore coloca em condição de igualdade todas as árvores do mundo, as que ele experimentou, experimentará e mesmo as que nunca experimentará. Com o advento do conceito se tornaria então mais difícil a percepção da unicidade e particularidade do acontecimento. O homem que conhece a palavra *árvore*, quando olha para uma delas, experimenta o conceito e é de grande dificuldade a tarefa de perceber suas peculiaridades, sua excelência, sua natureza. O homem que conhece a palavra *árvore* pode prescindir da experiência de ver uma, mas adquire poder sobre elas, pois pode submeter o objeto representado a processos mentais, estudá-lo, estabelecer funções e implementar tratamentos e transformações a esses objetos: definir suas categorias, analisar suas características, estabelecer usos e processar seu material.

Voltemos agora nossa atenção especificamente a como se dá o processo de produção de um conceito. Kant nos fala de *continente* e de *conteúdo* (KANT, 2012, p. 236), ou seja, que o conceito é um continente, portanto, um invólucro, uma caixinha, que armazena em seu interior determinados *conteúdos* – o conjunto de categorias que o compõe. A semiologia nos diz que a semântica é como uma seta, ou uma flecha, que aponta para o objeto: então se estabelece que a palavra *árvore* seja tão somente um direcionamento que nos conduz ao objeto árvore no ente da razão. Deleuze nos diz categoricamente que o *sentido* não existe no conceito ou na palavra, mas insiste neles (DELEUZE, 2009, p. 36-37). *Sentido* seria então fabricado, como um plano de insistência: cria-se o plano vazio ou em branco nomeado de *árvore*; depois, por meio do uso e da insistência do mesmo uso, o *sentido* se estabelece. Isso é facilmente verificável: se o *sentido* existisse no *conceito*, alguém poderia gritar no meio da *Praça da Paz Celestial* em Pequim a palavra *árvore* e na tela mental de todos os chineses ao redor se faria visível o tal objeto com raiz, tronco, galhos, folhas, flores e frutos.

É, pois, agradável, que ressoe hoje a boa nova: o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou reempregado, mas algo a produzir por meio de novas maquinações. Não pertence a nenhuma altura, não está em nenhuma profundidade, mas é efeito de superfície, inseparável da superfície como de sua dimensão própria (DELEUZE, 2009, p. 75).

Na construção do sentido e na produção conceitual observamos estrita relação com a visualidade: flechas que apontam e produzem direcionalidades; continente e conteúdos; superfície de insistência. Na base da textualidade, encontraremos ideias como referência, trama de relações, objeto direto, conjunção, prefixo, morfologia, que vão o tempo todo produzir sentido em agenciamento com nossa experiência visual.

Propomos aqui que se a escuta figural é, por um lado, um projeto de relações que trabalha a metáfora com o visual em primeiro grau, a escuta textual tem, por outro lado, relações em segunda ordem, ou seja, da música para o texto e depois do texto para o visual. Portanto, procedimentos de *corte e colagem* no âmbito da composição musical seriam agenciamentos diretos com a visualidade e procedimentos de citação, interconexão, referência, desenvolvimento (focos desse artigo) seriam agenciamentos indiretos com a visualidade.

Referências

- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. São Paulo: Ed. Autêntica, 2013.
- BUKOFZER, Manfred F. *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Madrid: Ed. Alianza Música, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- DELEUZE, Gilles e Félix GUATTARI. *Mil Platôs*. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2011a.
- DELEUZE, Gilles e Félix GUATTARI. *Mil Platôs*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011b.
- FERRAZ, Silvio. Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. *Artefilosofia*, n.9, p. 67-76. Ouro Preto, 2010.
- GINZBURG, Carlo. *Señales: Raíces de um Paradigma Indiciario*. Ciudad del Mexico: Crisis de la Razón, 1983.
- GROZA, Marcus. Para deixar de ter rosto III. *Abate*, nº 2, p. 131-147. São José dos Campos, 2016.
- HUME, David. *Investigação Sobre o Entendimento Humano*. São Paulo: Ed. Escala, n/d.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- LEMONS, Maya Suemi. *Retórica e elaboração musical no período barroco: condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico*. Per Musi, n. 17, p. 48-53. Escola de Música da UFMG: Belo Horizonte, 2008.

Abate entrevista Arrigo Barnabé

BRUNO ISHISAKI
MARCO ANTÔNIO MACHADO
MARCUS GROZA



Fotografia: Melissa Rahal

O compositor Arrigo Barnabé recebeu a equipe editorial da Abate em sua casa para a conversa que segue transcrita nas próximas páginas. A figura referencial do movimento conhecido como Vanguarda Paulista nos revelou raros detalhes sobre sua história e interessantes informações sobre seus processos criativos. Ao nos receber em sua residência, Arrigo nos mostra um álbum de fotos antigas e menciona o livro Na Boca do Bode, de Fabio Henriques Giorgio. O livro trata do show homônimo realizado no ano de 1973 em Londrina. O compositor procura o livro em suas estantes e depois de desistir de encontrá-lo, comenta o motivo de buscá-lo:

A.B. Na capa do livro *Na Boca do Bode* está o Paulo Côrtes. Que é irmão do Mário Côrtes, que fez o *Clara Crocodilo* comigo. O Mário fez o ITA em São José dos Campos.

M.G. Em que ano foi o show *Boca do Bode*?

A.B. Foi em fevereiro ou março de 73. Foi nessa época que o Itamar foi preso. Ele gostava de contar isso. A gente ensaiava lá no Teatro Universitário em Londrina e o Itamar morava em Araponga. No grupo tinha o Walter Guimarães, o Ermílio, o Robson Borba, eu, meu irmão Paulo, Toneli, o Edvaldo Viesly, que tem um trabalho bem interessante. A gente marcava os ensaios, o Itamar vinha de Araponga pra ensaiar, depois pegava o ônibus e voltava para a cidade dele. Era algo como meia hora de Londrina. E de repente o Itamar não aparece! Falta um dia no ensaio, falta outro, e a gente: “*que será que aconteceu? Pô, acho que o Itamar desistiu, né?*”. Cara, ele tinha sido preso! À noite, depois do ensaio, ele estava na rodoviária de Londrina, foi num bar ali tomar um café e a polícia chegou nele. Ele estava com um gravador, que o Domingos Pelegrini Junior, que é um escritor, tinha emprestado pra ele gravar suas músicas. Um gravador desses de K7, naquela época era uma coisa moderna. Aí o policial chegou pra ele e disse: “*e aí, de quem que é esse gravador aí?*” e o Itamar: “*é meu!*”. Aí o policial: “*cadê o recibo?*”... CANA! Ele ficou quatro dias preso.

B.I. Quem é que anda com recibo?

M.G. Era por ser negro, né?

A.B. É! Se fosse branco, se fosse eu não aconteceria isso! Aí ele ficou lá incomunicável, não conseguia falar com ninguém nem avisar onde estava. Aí um dos presos ia sair. Ele falou assim: “cara, pelo amor de Deus, vai na Folha de Londrina e pede pra falar com o Domingos Pelegrini e diz que eu tô aqui”. Aí o Dinho (Domingos) foi lá, com os olhos arregalados, e falou pro Itamar: “o que eles fizeram com você?”.

M.A.: Os integrantes da banda que fez esse show eram todos de Londrina?

A.B. Todos de Londrina. Aí o Mário Côrtes, que fez o Clara comigo, participava do *Clara Crocodilo*. A gente apresentava uma versão do Clara praticamente sem as narrações, com a primeira parte cantada, com uma letra um pouco diferente, a parte final (*Clara Crocodilo sumiu, Clara Crocodilo escapuliu*), e tinha uma parte no meio, que a gente tinha feito uma coisa instrumental ali. O Paulo, irmão do Mário, cantava muito bem. E a gente chamou o Paulo para cantar. Aí tem uma foto da apresentação com ele, usando maquiagem. A foto foi pra capa do livro *Na Boca do Bode*. O Fábio Giorgio escreveu um livro sobre esse show, bem interessante.

M.A. E foram quase dez anos de trabalho no *Clara*...

A.B. É. Começamos a parte musical do *Clara* no final de 71, começo de 72. Fizemos uma parte dos módulos e da parte cantada. Depois, nas férias de julho de 72, quando voltamos pra Londrina (eu fazia FAU, e o Mário fazia o ITA), eu me lembro que o cartunista Luiz Gê foi passar férias em casa. Então o Luiz Gê ficava lá desenhando e a gente compondo, eu e o Mário ali. Ele estava na sala e eu e o Mário tocando piano, no quarto. Ele ouvia a gente trabalhando. Tanto que ele fez a capa do *Clara*, é uma colaboração muito forte aí.

M.A. Vi uma entrevista sua, há cerca de um ano, em que você falava de São José dos Campos, citava o ITA... você ia encontrar o Mário Côrtes em São José, certo?

A.B. Às vezes eu ia aos finais de semana encontrar o Mário e dormia lá no ITA. Nessa época, o Paulo, que tem o Vira Morro lá, entrou na escola de arquitetura de São José, acho que em 72. Era uma escola super legal. O Paçoca, que tem um trabalho com música caipira, também estudou lá. Não sei se vocês o conhecem, ele tem uma peça dodecafônica. Eu fiz o arranjo, podem procurar um CD chamado *Sonora Garoa*. Essa música do Paçoca, se não me engano, foi feita sobre um poema da Ezra Pound na tradução do Augusto de Campos. Esse disco dele, o *Sonora Garoa*, eu meio que produzi, fiz direção artística. Ele fez essa música dodecafônica, gravou uma música minha que se chama *Sinhazinha em chamas* e gravou uma música do pai do Augusto de Campos, o seu Eurico. O pai do Augusto tocava, cantava, era uma figura, e essa música era a cara do Paçoca, aí eu falei para ele: “grava isso do seu Eurico”.

B.I. Escutando os seus discos e te vendo tocar, tanto nos shows quanto nas oficinas que fiz com você, pude notar que a sua pegada no piano é muito firme, tem uma personalidade. Você tem um jeito muito próprio de tocar piano. Vimos que você estudou no Conservatório Musical Filadélfia, em Londrina, e depois estudou com o Caio Pagano, na USP.

A.B. Fiz aula com o Caio Pagano, com Amilcar Zani...

B.I. Aí queríamos te perguntar sobre os repertórios que você estudava. Chegou a pegar alguma coisa do século 20?

A.B. Bartók, o *Mikrokosmos*. Infelizmente eu poderia ter tido uma formação melhor em piano. A coisa era meio complicada na época. O Caio era um cara legal, acho que podia ter me dado mais força. Estudei Bach, *as Invenções*, o *Cravo bem temperado*, entre outras peças... e depois eu estudei um pouco de Schumann, *Cenas infantis*, *O carnaval* e mais algumas coisas... tanto que *O carnaval* é citado no *Clara*, não sei se vocês já perceberam. Clara é o nome da mulher do Schu-

mann, O carnaval é *Pequena cena sobre quatro notas*, lá, mi bemol, dó, si, que por coincidência são as quatro notas que fazem a condução da narração do *Clara*.

M.A. Por coincidência; quer dizer, é uma citação *a posteriori*, você percebeu depois de ter feito...

A.B. Aí eu cito na narração do *Clara* as duas personalidades do Schumann, que são Eusébio e Florestan. O Schumann assinava como E, de Eusébio, que era um cara mais apolíneo, e o Florestan era um cara tempestuoso. Então eu cito os dois, e em *O carnaval* você tem uma peça chamada *Eusébio* e uma peça chamada *Florestan*, é o antes e depois de virar o *Clara*! [risos] É o *Office boy* [risos] que depois vira *Clara*!... E no começo da narração ainda tem o *Cântico dos adolescentes*.

M.A. Quando você entrou na ECA [Escola de Comunicação e Artes da USP], você tinha quantos anos?

A.B. Eu já era bem mais velho. Entrei em 74, aos 23 anos, e teve um ano básico, então eu comecei a fazer aula mesmo em 76.

M.A. E já estava claro para você que você não seria um pianista, né?

A.B. Sim, já estava claro. Eu nem levantei isso, sabia que se eu fosse fazer alguma coisa seria na área da composição.

B.I. Além do piano, você toca algum outro instrumento?

A.B. Ah, eu sei mexer no violão.

M.A. Esse lance de mexer no violão seria saber tocar os acordes?

A.B. Eu cheguei a tocar bem. Tem uma gravação em que estamos tocando violão, eu e o Tonho, uma música chamada *Saudade dada*, que é ritmicamente complicada e está num disco do Fernando Pessoa. Tem duas músicas minhas lá, *Bate à minha porta*, uma coisa melódica, e *Saudade dada*, que é uma música bem rítmica, na linha do *Ibiporã*, que a Tetê gravou, e do *Tamarana*. E essas duas eu fiz no violão.

M.A. Você acha que muda o processo composicional quando você está com o violão?

A.B. É muito diferente. *Tamarana* e o *Ibiporã* são muito diferentes das coisas que eu faço no piano, e *Saudade dada* também, é uma outra onda. Tem uma música que eu fiz com letra do Arnaldo Antunes, chama *Água* e está no disco da Tetê Espíndola. Essa eu também fiz no violão.

M.A. Um amigo nosso, o violinista Flavio Meyer contou que uma vez ele estava tocando uma obra sua e achou que algumas escrituras seriam mais fáceis, por exemplo, se você escrevesse sem mudar o compasso, só colocando acentuação etc. Isso é uma questão antiga na história da música.

A.B. Mas na música *Clara* especificamente?

M.A. Não lembro bem, acho que nem era o *Clara*, mas algum arranjo que você tinha feito. E essa é uma questão antiga... o Stravinsky falava que o compositor maduro, numa composição rítmica complexa, não muda o compasso, só põe acento, só que Bartók não, é um compositor tão maduro quanto Stravinsky e muda o compasso... você tem uma reflexão sobre isso? Como é que você pensa o ritmo?

A.B. O problema é que o músico não toca. [risos] Esse é o problema. [risos] Porque você quer aquele 7 – 3 – 2 – 2, você quer aquilo, é para soar assim, agora eu vou escrever em 4 e botar os acentos? O cara vai estar pensando em 4, de alguma forma não vai estar sentindo como é a coisa... mas é uma questão ligada mais à orquestra, eu acho, e aos músicos de orquestra, que já tem uma linguagem.

M.G. Pesquisando sobre sua carreira em algum lugar li que, depois do *Clara* e do sucesso inicial, você deu uma parada para estudar e repensar algumas coisas... Como foi isso? Lembro que você falava sobre uma obsessão por achar a série perfeita, algo que eu interpretei no sentido de uma busca técnica, isso às vezes conflita no processo de criação...?

A.B. Em 81, 82, eu fiz o disco da Eliete Negreiros, *Outros sons*. Eu trabalhei com esse disco e escrevi um arranjo que achei muito legal, do *Pipoca moderna*, do Caetano Veloso. Fiz uma outra leitura, não sei se você já ouviram isso. Na época, esse disco “causou”. Tinha também uma música minha chamada *Outros sons*, que eu pedi para o Carlos Rennó (que também é de São José) colocar a letra. Também escrevi alguns arranjos. Tinha uma música de um japonês, um nissei chamado Gilberto Mifuni, que era da turma. O irmão dele, o Rui Mifune, que também produzia discos, lançou um disco chamado *Goemon, Belzebú Satã Tinhoso*. Ele já morreu, era um cara muito legal. Vocês já chegaram a ver o filme *Cidade oculta*? [direção Chico Botelho, 1986]. É um filme

em que eu sou protagonista junto com a Carla Camurati, e aparece o Goemon cantando numa espécie de restaurante japonês, fazendo um karaokê. Então, tinha uma música do irmão dele, do Gilberto Mifuni, e eu escrevi um arranjo para o Papavento tocar. Papavento vocês conhecem? Era um grupo que tinha o Roardo Bernardo tocando clarone, o Gil Reyes no clarinete, o João Cuca no oboé e o Gilmar Jardim, que hoje é regente, tocando flauta. O Cuca tem uma loja de concerto de instrumentos de sopro na Teodoro. Eu escrevi esse arranjo, escrevi um arranjo para o Robinson Borba, que foi o cara que produziu o *Clara*, o *Coração de árvore*, que é o nome de um show que a gente fez antes. Enfim, eu fiz essas coisas, estava envolvido nesses trabalhos, aí apareceu um convite para participar do Festival de Jazz de Berlim, uma coisa legal, o *Arrigo Barnabé Project*, uma noite brasileira. Tinha o Djalma Corrêa com um grupo de percussão, o Paulo Moura com um grupo de choro, do Rio, um *Brazilian All Stars*, que era o Márcio Montarroyos, o Zeca Assunção, o Robertinho Silva, o Wagner Tiso... só fera. E o *Arrigo Barnabé Project*, que era eu com uma base daqui mais uns músicos europeus e dois cantores americanos. Escrevi os arranjos para isso, ensaiamos aqui e eu fiz uma releitura do material do *Clara*. Fizemos vários shows hiperlotados aqui em São Paulo, no Sesc, e foi quando eu me aproximei do Caetano. Ele foi ver um show que começava com uma performance: eu em uma máquina de escrever, datilografando sozinho no palco com um abajurzinho em cima da máquina. Tudo escuro, começava comigo acendendo o abajur e começando a bater à máquina. Eu dizia o texto que eu estava datilografando, que era um texto do Caetano, que ele escreveu quando estava no exílio e mandou para o Pasquim. Um pedaço do texto dizia o seguinte: “*Passou o ano dos gols. Bravil, anda com ferro e gurgulho a terra onde Maciste, criança, enfrentou João Lúcio Godard: não verás Paris nenhum como este*”. Era uma coisa em cima do *Ulisses*, do *Finnegans*. Eu ia recitando o texto e mudando o ritmo da mão; enquanto isso a banda começava a entrar, a guitarra, os músicos iam sendo iluminados e aí a música começava. O Caetano foi ver e ficou deslumbrado, adorou. Aí fomos para Berlim e fizemos o show lá. Voltei e nessa época tinha dado uma entrevista para as páginas amarelas da *Veja*, estava com muita repercussão na imprensa, muita mesmo. Nas rádios não teve nenhuma, mas na imprensa era muito forte. Então as gravadoras me procuraram, a Ariola, a CBS. Eu ia assinar com a CBS e acabei assinando com a Ariola. Eles pediram que eu fizesse um material novo, aí eu comecei a preparar *Tubarões voadores*.

M.A. Então não houve um período de conflito?

A.B. Isso foi um pouco depois do *Tubarões*, que foi em 85. Aí o Paulinho da Viola... não sei se você sabe, mas no *Clara* eu cito uma música dele... no *Diversões eletrônicas* eu cito: “*deixou as marcas dos dentes dela no braço para depois mostrar para o delegado se acaso ela for se queixar da surra que levou por causa de um ciúme incontrolável*”. É de uma música do Paulinho chamada *Comprimido*. Eu fui levar o disco para ele no Rio, e ele falou que tinha uma letra que nunca tinha dado para ninguém, mas que ele achava a minha cara e tinha feito em 72, ou seja, ele tinha escrito a letra no ano em que eu tinha começado a fazer o *Clara*. Chamava *Crotalus Terrificus*. Comecei a musicar e esse ia ser o nome do disco, aí o Luis Gê estava fazendo a capa, não sei se ele ainda tem esses rascunhos da capa que estava fazendo... eu fui lá ver, e o Luis Gê me mostrou a história que

tinha acabado de fazer. Era o *Tubarões voadores*. Eu li e achei demais. Desde quando ele ia para Londrina, nós falávamos de fazer uma história em quadrinhos com uma trilha sonora, daí eu falei que era a oportunidade, porque, como estávamos na Ariola, iam pagar a impressão do gibi para colocar nos discos. Aí fizemos. Eu musicuei o *Tubarões*, mudei o nome do disco e, como ainda não tinha material suficiente, nesse momento chamei mais colaboradores. Então tem o Bozo Barretti que compôs a música *Papai não gostou* e fez a segunda parte da *Europa curvou-se ante ao Brasil*, que é um samba dodecafônico... eu faço a primeira parte, que é uma coisa antiga que eu já tinha. E o Carlos Rennó ficou me enchendo o saco para colocar letra na música, então dei para ele. E o Bozo ainda fez comigo a música *Neide manicure pedicure*, que era uma letra do Paulo, meu irmão. É uma letra irmã do *Acapulco Drive-In*, é na mesma onda [risos]. E depois disso ficou muito difícil trabalhar. Os músicos eram complicados, a música era uma música difícil, então não dava para ficar substituindo músico, não dava... era difícil, todo mundo estava empregado, os caras conseguiam tocar. Você tinha que ter dinheiro para pagar, não dava para fazer por bilheteria. Então nesse momento eu começo a filmar o *Cidade Oculta*, a trabalhar como ator. Antes eu já tinha feito o *Nem tudo é verdade* do Rogério Sganzerla, trabalhando como ator. Aí eu começo a filmar o *Cidade oculta* e faço a trilha do filme também. Nessa trilha eu coloco o *Pô, amar é importante* do Hermelino Neder, que fazia ECA comigo, no departamento de música. Nós moramos juntos um bom tempo. E coloco o *Mente*, do Robinson Borba, e pego uma música do meu irmão, *Pregador maldito*. Tem uma cena no *Cidade oculta* em que há uma boate, um inferninho, e a Patife está tocando *Pregador maldito*. Musicuei outro poema do Fernando Pessoa, o *Poema em Linha Reta*, para a Patife também, que é a banda que toca no *Cidade oculta*. E é aí que a gente pode dizer que eu começo a tentar fazer uma música mais comercial, mais comum, porque toda hora vem um diretor de teatro e pede para você fazer música para peça, ou vem um cineasta e pede para você fazer um negócio para o filme, e é tudo nessa linguagem... então se alguém diz que quer uma coisa dissonante, você vai lá e faz um negócio dissonante e descobre que o dissonante que o cara quer é só um acorde diminuto! [risos]

M.A. Como muita gente te procurava para cinema e teatro, o pensamento começou a mudar?

A.B. Não é que começou a mudar, eu recusava muita coisa, eu não tinha o *métier* de fazer isso, tinha me dedicado a criar um trabalho que era em cima do universo atonal, não tinha recursos, não tive tempo para estudar outras coisas.

B.I. Você acha que essa questão dos problemas logísticos para lidar com uma música mais complexa, como é a questão de não ter músicos disponíveis, influenciou na sua decisão de fazer o *Façanhas*?

A.B. Sim. Antes do *Façanhas* eu fiz o *Suspeito*, que foi um disco mais comercial mesmo, já tentando trabalhar com essas coisas mais simples. O *Façanhas* foi posterior ao *Gigante negão*. Embora o *Gigante negão* tenha saído como disco só em 97, eu o apresentei em 90.

M.G. Era um espetáculo o *Gigante negão* [pseudo-ópera], não era?

A.B. Sim, e era um espetáculo denso, uma coisa complexa. Puta trampo. Ensaíamos pra cacete, fizemos 13 apresentações e nunca mais.

M.A. Sobre o *Tubarões*, a Galadriel da *Canção do astronauta perdido* é aquela do Tolkien? A letra é sua?

A.B. É, é sim.

M.A. É a Galadriel do *Senhor dos Anéis* ou do *Silmarillion*?

A.B. Do *Senhor dos Anéis*.

M.A. Porque no *Silmarillion* tem a história de um cara que se apaixona por uma Elfa que virou uma estrela, aí ele pega um cisne e sai voando...

A.B. Ah, então eu acho que deve ter a ver com isso. Inclusive há uma cena no filme *Cidade oculta* em que aparece o livro *Silmarillion*. [risos] Mas você tem que ver em tela grande. O meu personagem é um cara que vive numa draga, no Rio Pinheiros, tirando coisa do rio. [risos] Depois limpa e as vende. Logo no começo do filme, ele encontra um anel [risos] e ele olha o anel. E já era uma situação, isso em 85, não havia o filme, ainda era só o livro.

M.A. Muito da minha pesquisa na área musical é baseada em colagem. Eu percebo que você consegue acoplar coisas que não são do mesmo universo. Como você faz? Você junta coisas completamente diferentes e cria uma amálgama ou você acha que antes já havia uma conexão e você busca coisas que já têm um ponto em comum?

A.B. Eu estava falando sobre como eu estava me sentindo. Um astronauta perdido, na época. E eu pensava: “se eu estou falando disso, então eu posso falar do Flash Gordon, eu posso falar do Blade Runner”... a coisa mais louca é a Galadriel, mas Galadriel é o nome de uma estrela. [risos] Então tudo bem! A frase mais difícil de achar foi “o veterano da amargura”. A palavra “veterano” é importante aí, porque ela dá um caráter um pouco militar para o negócio... é “o vagabundo do espaço, é o veterano da amargura”.

B.I. Queríamos te perguntar também sobre o seu período na USP. Há relatos de que você ficou um pouco desestimulado sobre compor e tocar. Você diria que na época havia uma patrulha?

A.B. Existia sim, por parte do Toni, que era o diretor. Era chato porque ele não era uma má pessoa, mas por ele eu teria largado de fazer música. Na ECA, não tinha curso de violão, era proibido ter violão lá. O Willy Correa de Oliveira já era um cara que ouvia as coisas, curti, pedia para eu tocar o *Clara* [risos]. Eu já estava com a narração do *Clara* pronta, aí o Bozo, meu colega de classe, fazia o baixo e eu fazia a narração. Mas depois o Willy me reprovou de uma maneira muito chata. Teve uma greve, era como as coisas aconteciam na USP. Então o curso dele teve uma lacuna em toda a minha turma. A turma que vinha antes de mim tinha um ano e meio de diferença. Então quando ele me reprovou na matéria de composição, por falta, foi uma sacanagem, porque eu acho que eu não estava reprovado por falta, na realidade. Ele quis me reprovar. Eu tinha ganhado o Festival da TV Cultura... Enfim, não entendi direito. Mas eu falei para ele me reprovar por nota. Assim, eu poderia continuar fazendo aula com aquela turma. Eu faria um trabalho, pô. Aí eu saí da escola.

B.I. Infelizmente esse cenário se mantém. Os cursos de composição que temos ainda têm uma patrulha. Se você não faz parte da “panela” daquele professor, você não tem penetração ali. Por isso fiz a pergunta. Acho que não passamos por isso no mesmo nível que você, porque por mais que fiquemos desestimulados ainda conseguimos terminar o curso, fazer as nossas coisas, conseguimos olhar para a faculdade e não levar tão a sério aquela segregação, mas ela persiste – não por parte de todos, obviamente: minha orientadora, a Denise Garcia, é um exemplo nesse sentido de garantir uma liberdade pros alunos, um espaço para a expressão individual. Contudo, a parcela de patrulheiros é significativa. Bom, eu também queria perguntar sobre a escrita de bateria e percussão, principalmente do *Clara* e do *Tubarões*. Eu consegui achar a dissertação do Cavazotti, na qual há algumas partituras manuscritas do *Clara*, mas sem as linhas de bateria. Como acontecia a elaboração dessa parte dos arranjos?

A.B. Eu escrevia alguma coisa, mas quem fazia era o meu irmão. Ele é quem criava a bateria. Eu dava algumas sugestões para ele, por exemplo: “Eu acho que pode ter um pedal aqui, um bumbo aqui”...

B.I. Mas ele tinha uma liberdade.

A.B. Ah, sim. Por exemplo, *O Infortúnio*, ele criou a bateria junto com o Itamar, que criou o baixo. Isso rolou no Festival Roda da Cultura, e eu mantive com a banda Sabor de Veneno o mesmo arranjo que o Paulinho e o Itamar fizeram. *Diversões eletrônicas* também, os dois fizeram. O *Clara* eu passei algumas coisas para o meu irmão, mas foi ele quem criou a levada. É engraçado

porque o Paulinho fez a bateria dos dois discos mais emblemáticos da vanguarda paulista, que são o *Beleléu*, do Itamar, e o *Clara Crocodilo*... No *Tubarões*, eu escrevi a bateria do *Crotalus*, mas com a colaboração do baterista, porque a bateria é um instrumento muito singular. O Bozo escreveu a bateria do *Papai não gostou*. É um cara com mais familiaridade com a linguagem de bateria do que eu. Tem pouca bateria no *Tubarões*. Na faixa *Tubarões*, eu escrevi tudo, tudo que está lá é escrito, coisas sequenciadas e tal. Depois tem o *Kid supérfluo*, que foi arranjo do Otávio Filho, ele que escreveu a bateria. Escreveu mais as indicações. No último *Clara*, que eu gravei agora, eu escrevi tudo, aproveitando as coisas do meu irmão já tinha feito.

M.A. O Bruno, por exemplo, defende uma escrita meticulosa para a canção. Contrária àquela escrita de *songbook* que é só cifra e melodia. Desde lá dos anos 70, você é um dos que respeita a canção nesse nível, pensando a canção como uma obra de arte mesmo. Pensando todas as etapas da criação.

A.B. É diferente, né. A minha geração pegou uma coisa muito forte naquela época, quando aparecem os festivais aparecem todos esses autores de canção que estão aí até hoje, Chico, Caetano, Gil, Edu Lobo, Paulinho da Viola, Milton Nascimento... Era muita gente. E depois o tropicalismo, com a colaboração daquele pessoal da música erudita, do Duprat, Cozella, Medaglia... Tudo isso para a minha geração foi uma coisa. E depois os Beatles, *Sargent Peppers*, você começa a ver as coisas de uma outra maneira.

M.A. Essa tentativa de depois de 85 ir pra uma coisa mais pop é frustrante para você porque o trabalho é ruim ou porque você é um cara louco demais para ser *pop*?

A.B. Não sei, cara... talvez eu pudesse ter escolhido outras canções. Tem coisas que não gravei. Outros arranjos, outros arranjadores, outra banda...

B.I. *Suspeito* é uma canção bacana...

A.B. Pois é, no caso do *Suspeito* talvez eu pudesse ter feito com o arranjo do meu irmão. Mas aí fiz uma coisa com arranjo do Dino Vicente, era meio tecno, que talvez tenha diluído um pouco a transgressão que tinha ali. A preocupação era conseguir furar o bloqueio e entrar na tevê e na rádio.

M.G. Você falou do Itamar, queria que você falasse um pouco do arranjo que ele fez no *Infortúnio* e no *Diversões*, dessa colaboração que vem desde a época de Londrina, sobre a qual você já comentou. Como era essa questão de troca entre vocês, de criação, de vida e tudo mais?

A.B. Quando a gente fez o show *A Boca do Bode* ele era mais amigo do Paulinho. Eles faziam a roda de samba lá e eu já morava em São Paulo. Paulinho morava em Londrina ainda, tocava atabaque muito bem. Então Paulinho era mais próximo dele. E aí Paulinho veio para São Paulo e a gente falou por Itamar: “*Itamar, se você quiser te arrumamos um lugar para ficar em São Paulo*”. Mas o Itamar veio pra jogar bola. Ele jogou no Arapongas, era reserva do centroavante que era o Silvano, campeão no norte do Paraná várias vezes, artilheiro. Aí Itamar veio pro Santos fazer peneira e acabou desistindo do futebol.. Então ele chegou em São Paulo, foi morar no Paradise, que era uma república ali na Teodoro Sampaio, muito louca. Mas ele sempre estava em casa, meus pais separaram, minha mãe veio morar em São Paulo, a gente morava ali na Oscar Freire do lado de Pinheiros. Minha mãe olhava pra ele e dizia “*você tá com fome, né?*” e fazia comida. A gente tinha um grupo que apoiava o Itamar. Ele não precisava trabalhar, a gente dividia tudo com ele. Eu recebia uma mesada do meu pai que era uma coisa que dava para você morar numa casa com quatro ou cinco pessoas. A gente dividia ali tudo, não tinha dinheiro para fazer nada, só pra pagar o ônibus. Começamos a fazer uns shows, fizemos o *Coração de Árvore*. Conhecemos a Eliete Negreiros, o Sérgio Guardado, o Renato Lemos, que é um cara que trabalha com orquestra agora, violoncelista. Eu, meu irmão e o Paulo Tonelli também. Fomos para Londrina, fizemos em Curitiba, nos apresentamos em São Paulo na TV Cultura. Aí eu levei minhas músicas pro Rogério Duprat e ele disse: “*escuta, você monta uma banda, dou o estúdio pra você e a gente grava aqui*”. Então, eu, o Itamar, o Tonelli e o Paulinho saímos procurando um lugar onde a gente pudesse morar e ensaiar, e conseguimos alugar uma casa, em Eldorado, pra lá de Diadema. Ficamos lá mais de seis meses ensaiando as músicas do repertório do *Clara* para gravar no Duprat. O Itamar tinha um repertório dele, mas as músicas eram mais convencionais, sabe? Era um lance onde ele não fazia as partes de contrabaixo. Ele acompanhava no violão, fazia um puta suingue legal e tal, mas era uma produção mais ligada à MPB tradicional. Depois, no final da vida, ele pega essas músicas e reelabora. Aí fica super legal. Mas aconteceu que, depois de uns 8 meses, ele engravida a mulher e diz pra gente: “*pô, vou ter que parar*”. Aí paramos. Isso foi em 76. Nesse momento, o Itamar compõe *Luzia*. Colocamos no festival Abertura da Globo o *Luzia* e o *Clara Crocodilo*. Daí em diante, ensaiamos em trio, sem o Itamar. Nessa época, eu estava na USP e havia ganhado de uma namorada o livro *Que és lo dodecafonismo* do Herbert Eimert. “*Nossa! Tem um sistema pra fazer isso! Que maravilha!*” [risos] Aí começo a fazer séries. Milhares! Milhares! Nessa época, surge o Festival da TV Cultura, e eu acho o Itamar e o Paulinho para tocar e fazer os arranjos de base; nesse ponto o Tonelli já tinha saído. Lembro que, quando estávamos trabalhando na Infortúnio, eu disse pro Itamar: “*ó Itamar, isso aqui é serial, tem que ter série*”; e o Itamar: “*mas tem que ter essa série aí?*” [risos] O Itamar não lia música, mas era um cara muito inteligente. Então eu falei: “*não, não precisa ser a mesma que estou usando aqui, mas tem que ter as doze notas*”. Aí ele começou a bolar, né... ele dizia: “*pode essa?*” [risos] “*é, essa aí pode*”. [risos] No fim das contas, a linha de baixo do Infortúnio que ele fez ficou bárbara, cara. Depois o Itamar ganhou um festival ali na Vila Madalena e aí ele faz o *Nego Dito*. Aí eu falo (impressionado): “*nossa, Itamar! O que que é isso? Pô!*”. No festival, ele pegou segundo lugar. Então, quando eu monto a *Sabor de Veneno* e chamo Itamar pra tocar baixo, ele fala: “*não dá, vou ter que fazer meus shows e tal...*”, aí eu falo pra ele: “*então vem abrir meu show!*”. Aí ele acaba abrindo meu show tocando com a *Sabor de Veneno*, usando a mesma banda. Na mesma época eu lanço o LP do *Clara* e no ano seguinte o Itamar grava *Nego Dito*. Aí cada um vai para um lado e a gente se distancia. Mas

até esse momento a gente estava muito junto.

B.I. Fazendo um gancho nessa fase da vida em que você comenta que morava em república e passava perrengue, queria te perguntar a partir de que momento a carreira musical começou a te dar alguma subsistência?

A.B. Depois que eu ganhei o festival na TV Cultura comecei a dar aula num lugar chamado grupo Ama, um conservatório, ali perto do Minhocão, na rua Tupi. Era uma editora que fazia aquelas revistas de cifra de violão e guitarra. Lá eu dava aulas de teoria. Aí eu começo a ganhar uma graninha, era pouquinho, mas dava pra pagar as contas. Com show você não ganhava nada. A banda *Sabor de Veneno* eram 15 pessoas. Você fazia bilheteria na Funarte, o ingresso era 10 reais, 200 pessoas dava algo como 2 mil reais. Você recebe 80 por cento disso, dava 50 reais pra cada um, por aí.

M.G. Eu queria que você falasse um pouco mais do Arrigo ator...

A.B. Uma vez, o Tim Rescala estava fazendo uma novela e disse que tinha um papel que era para um músico, eu aceitei e acabei fazendo uma ponta. A direção era do Sganzerla e era um lance muito interessante, tinha muito improviso, mas ele não avisava a gente que ele iria editar tudo depois. Então os textos mudavam o tempo todo, a gente decorava as falas e de repente ele pedia para improvisar, mudava tudo. [risos] Aí eu trabalhei também com o Chico Botelho no *Cidade Oculta*. O Chico pediu para eu não atuar, apenas fazer as coisas que ele pedia. Não gostei muito do resultado, mas enfim...

M.G. Você fez a trilha sonora do filme também, né?

A.B. Fiz sim... Eu tenho outras três. Mas que saiu em CD foi o *Cidade Oculta*, o *Ed Mort* e tem agora no Spotify o *Oriundi*.

B.I. Na *Canção do Astronauta Perdido*, você utiliza procedimentos seriais, mas desvia desses procedimentos em certos momentos. Eu queria que você dissesse pra gente como você pensa o desvio no processo de composição.

A.B. Eu acho que aí eu conto com a letra. Por exemplo, eu tô num processo de composição, usando a série e aí vem a letra. De repente tem uma frase no texto que eu quero musicar com certas notas que não estão na série, aí eu saio mesmo.

M.G. Você trabalha bastante com os personagens do submundo urbano. Tem aí uma influência dos quadrinhos. Existe uma observação dessas figuras no cotidiano da cidade? Como é esse aspecto poético nas letras?

A.B. Cara... eu não sei te dizer, viu. É muito intuitivo. Ultimamente tenho escrito muitas letras. Escrevi uma letra pra uma música do Dante Ozetti chamada *O mal*. Fiz duas letras pro Lepetit, do *Isca de Polícia*, uma chamada *Meus erros*, na onda do Itamar, e a outra chamada *Consciência contemporânea*. Fiz uma letra pro Péricles Cavalcanti, chamada *Psicose 2*, em cima da coisa da psicose, do cara que quer ser mulher, que quer ser a mãe dele. Fiz uma letra pro Luis Felipe Gama, pro Toninho. Tenho feito muita letra.

B.I. É uma surpresa, pois quando você vê o nome do Arrigo em uma parceria, você já supõe que ele fez a parte musical, né? [risos]

M.G. Eu estava vendo umas entrevistas suas e você falou uma coisa muito interessante que é a *decadência da sensibilidade*.

A.B. Ah, sim. A decadência do gosto. Isso é um negócio que você percebe primeiro na arquitetura. Eu acho que esta discussão do desenho industrial é interessante porque é uma coisa utilitária e onde você verifica que a acessibilidade das pessoas está sumindo. Uma certa sensibilidade para o equilíbrio, por uma harmonia. Aí, por exemplo, quando o cara da indústria faz uma mesa e imita o trabalho do artesão na máquina, fica um negócio falso, fica *kitsch*. Por outro lado, quando você vai na periferia... às vezes eu vou e tenho vontade de morar na periferia... você vê umas coisas tão interessantes. Um dia eu fui fazer um show num CEU e tinha uns caras lá fazendo um som *hip hop*, era tão legal. Você percebe que eles têm uma espécie de liberdade.

M.A. A última coisa que eu queria perguntar não é bem uma pergunta, mas teria a ver com o seu ponto de vista sobre a arte no Brasil hoje. Na revista *Abate*, trabalhamos com textos que podem até ser engraçados, mas também são bem violentos, facudos em relação ao Estado, ao conservadorismo... a gente ataca mentalidades, e às vezes fica difícil de entender o jeito que a gente escreve, porque pode parecer que estamos atacando pessoas... mas nós atacamos maneiras de pensar... enfim, como você vê as questões do fomento, o crescimento do conservadorismo, o pensamento dominante, utilitário, tecnocrático... e sobretudo a covardia dos agentes da arte...?

A.B. [longa pausa] Essa questão do conservadorismo assusta, né? Pelo amor de Deus... e começou naquelas manifestações de junho de 2013, hein? Todo mundo achando que era... eu falava pras meninas: “você *tão loucos, gente! Porra bicho!*”

B.I. A gente falava isso também...

A.B.: Vocês também? Eu falava pras meninas, na época do *Neurótico e as Histéricas*; elas animadas, eu falei: “*Pô, cês tão loucas, os caras tão organizando isso só pra derrubar a Dilma!*”... as pessoas achando bonito sair pra rua e tal, e, de repente, com as redes sociais, o cara fica macho, né bicho. Ele mete a boca, é um valentão, né? Perdeu aquele negócio de você ter um respeito com quem pensa diferente de você. No computador você não é mais gente. Nas redes o cara te reduz a um negócio que ele pensa que você é. Ele coisifica.



Fotografia: Melissa Rahal

A Canção como Forma de Arte

BRUNO ISHISAKI

É evidente para mim que, nesta primeira metade do século XXI, a distinção entre música popular e música erudita perdeu o sentido. Se preservamos estas categorizações, isto se dá apenas porque nos é conveniente em termos de mercado – é mais fácil pensar a música dentro dos padrões da indústria.

Música popular; música feita pelo povo. Música erudita; música com acúmulo de saberes, com acúmulo de técnicas. Aí lembramos a todos que os compositores de música dita “erudita” eram pessoas do “povo” (excetuamos apenas Gesualdo e mais um punhado de padres nesse cânone); do mesmo modo, como a etnomusicologia não cansa de demonstrar, a música dita “popular” está repleta de camadas de saberes e de técnicas. Então, essa é uma distinção “fácil”, chula, vulgar, confortável, boa para ser usada pelo dileitante, mas que gostaríamos de ver extinguida.

Há de fato uma distinção entre os dois tipos de produção musical, e que frequentemente se confunde com a dicotomia popular-erudito: trata-se da distinção entre canção e música de concerto. Como música de concerto entendo não só a música da tradição de concerto europeia, mas também qualquer música cujo apelo seja preponderantemente instru-

mental (mesmo que as formações comportem efetivos vocais). Assim, considero música de concerto tanto as sinfonias de Beethoven quanto as apresentações de jazz, de música indiana, de rock progressivo, as rodas de choro, os maracatus etc. Toda música cujo enfoque é o mecanicismo instrumental enquadra-se para mim em música de concerto.

A canção, por sua vez, tem a ver com peças que trazem em si uma sinergia entre texto e música. Texto e música devem compor em uma canção uma liga inseparável; daí eu não considero uma peça como *O King* de Berio uma canção, mesmo que haja nela um efetivo vocal e um texto cantado, já que o que está em jogo nesta música de Berio é uma dissociação do texto e da música: a produção de intensidades não se dá pela sinergia dos dois, e sim pelas distâncias que se produz entre os dois campos, que conduzem a um tratamento instrumental da voz.

Existem também as peças que habitam as zonas limítrofes entre a música de concerto e a canção. Alguns exemplos: *Echoes* da banda Pink Floyd, o disco *Clara Crocodilo* de Arrigo Barnabé, a nona de Beethoven, *The Dove Descending Breaks the Air* de Igor Stravinsky, *Doideca* de Caetano Veloso, muito da música

de Villa-Lobos. Ora se tem uma exploração das sinergias do texto e da música, ora um enfoque nos mecanicismos e nas sonoridades instrumentais. Porque as zonas não são estanques, fechamentos de área ou pontos discretos: há sempre um contínuo entre os signos, a linguagem não consegue criar palavras para todas as coisas. Neste ponto, Adão e Sísifo se entendem.

Nem me venham com essa, na esteira de um Tinhorão, de que a “música popular” se perdeu com o avanço da cultura de massa; a cultura de massa, tal como é entendida por Adorno, apenas materializou tendências que já estavam há muito tempo na sociedade: o totalitarismo da cultura de massa é o mesmo da “supremacia da música alemã”. O que há de belo nos seres sociais é justamente a capacidade de sobreviver aos totalitarismos e subverter as opressões: quando a cultura de massa termina de firmar sua hegemonia, surgem quatro roqueiros caipiras em Liverpool e, meia década depois, temos um *Revolver*, um *Sargeant Peppers*, um *White Album*. Sim, existe um aparato industrial opressor; sim, este aparato é mais visível na produção de canção do que na produção de música de concerto (mas está lá também, disfarçado em traje de gala); sim, na maior parte das vezes este aparato coloca no mundo produtos desinteressantes. Entretanto, ele pode ser subvertido, questionado, negado, revertido, instrumentalizado, tomado, possuído, destruído ou ignorado. O século XXI é o século em que o artista independente deixa de se vitimizar para construir seu próprio maquinário de guerra.

Pensemos então na lógica da produção em massa, tal como é aplicada na produção de canções: acontece um processo de especialização, no qual você tem uma pessoa responsável por compor a parte musical, outra

para a parte textual, um arranjador, um produtor musical, músicos para a gravação, um empresário e uma gravadora para fazer a divulgação. A canção acaba sendo um produto muito próximo de um preservativo, uma Coca-Cola ou um chinelo. Todas as canções que apresentam um teor artístico forte apresentam em seus processos de produção algum tipo de desvio desse roteiro. Seja um cancionista que escreve a letra e a música ou que participa da gravação tocando um instrumento, seja produzindo a sessão ou vendendo e distribuindo seu próprio trabalho.

Proponho que levemos esse pensamento ao extremo: as tecnologias atuais, junto às novas velocidades da era digital, permitem que um artista participe ativamente de todos os processos de produção de suas canções. É possível, com um computador e uma interface de áudio simples, gravar os instrumentos em casa e distribuir a música livremente nas redes sociais e na internet. Não dependemos mais de gravadoras ou de estúdios. O único ponto em que não estamos devidamente equipados concerne à divulgação e à distribuição de música.

Os cancionistas da velha guarda ainda pensam em termos de especialização das competências: um Chico Buarque sempre dependerá de um Luiz Cláudio Ramos para escrever seus arranjos; um Caetano não consegue se manter gourmet sem um Jacques Morelenbaum ou uma Paula Lavigne. Mas, hoje, o músico pode aprender as técnicas por conta própria, os materiais estão todos aí: escreva *orchestration*, *techniques of musical composition* ou *harmony of XX century* no Google.

Claro, não vivemos uma utopia. Os acessos ainda estão obstruídos pelas questões das línguas, da qualidade dos equipamentos,

do tempo disponível, do acesso à internet. Mas já é possível vislumbrar uma nova forma de pensar a canção, emancipando-a do pensamento de produção industrial, substituindo-o por um novo artesanato. É possível pensar a canção no mesmo nível em que pensamos a composição de música de concerto: como forma de Arte.

O modo como eu conceituo as questões da canção não coaduna com os cânones clássicos da intelectualidade brasileira: as análises semióticas não me convencem; as análises harmônicas de canções do Tom Jobim me parecem coisa de criança; os diletantismos que concernem ao “fraseado” me irritam; os cacoetes tomados como “estilo” me deprimem. A canção é uma forma de Arte, há algo de inefável em sua técnica. Certas coisas não podem ser teorizadas a respeito da canção (e também da composição musical).

A sinergia entre música e texto produz um tipo de intensidade tão imediata e intuitiva que faz com que uma pessoa sem formação musical tradicional seja capaz de cantar intervalos de sétima afinados sem perceber o quão difícil é esse feito. Nesse ponto, John Blackin está certo.

E é por causa dessa sinergia que me sinto ferido quando ouço uma canção ser tocada como se fosse música instrumental: Tom Jobim sem letra vira mera música de elevador. Ou quando chamam Chico Buarque de poeta: Chico Buarque é muitas coisas, mas poeta não é uma delas. As letras do Chico são indissociáveis de sua música, assim como são indissociáveis de seu machismo, de seu alcoolismo, de seu brilhantismo e de seu perfeccionismo. As letras de um Caetano são indissociáveis de sua música, bem como de seu oportunismo, de sua megalomania, de sua volatilidade e de sua genialidade. O que seria de um Jorge Ben

se retirássemos de suas canções a música ou a letra?

Dito isto, discordo dos teóricos da canção que acreditam que o essencial de uma canção seja o texto e a melodia. A canção é tudo. Um arranjo diferente pode arruinar uma canção bem-acabada; uma canção rascunhada pode ganhar vida nova se for arranjada com cuidado. Acredito em uma posição artística na qual o cancionista devém o compositor: é interessante que ele decida e participe de todos os processos, negando a lógica da indústria. Nesse ponto, Paul McCartney foi vanguarda na década de 70 quando gravou *Band On The Run* tocando quase todos os instrumentos e produzindo seu próprio trabalho.

O cancionista precisa desenvolver uma série de perícias: uma sensibilidade em relação a textos poéticos, uma paleta de técnicas composicionais que permita que ele trabalhe adequadamente a sua música, um senso de sinergia, vocabulário, repertório, um pensamento em relação à orquestração, a capacidade de engendrar campos poéticos, a disposição para jogar sua música no mundo e uma reserva inesgotável de energia. Foi-se o tempo em que era só rascunhar uma melodia e tocar alguns acordes no violão. Agora a parada ficou séria. O mundo precisa de boas canções – se ninguém as fizer, serão mais lacunas para a indústria preencher com seus produtos *gourmet e premium*. Lembre-se dos Cavalos de Troia. Lembre-se das bombas relógio. Cheque seu inventário. Vá ganhar XP. Porque vai chover. Vai chover pra caralho.

Bruno Ishisaki é cancionista, compositor e doutorando em música pela Unicamp
brunoishisaki.com



Diabo Velho

NATÁLIA AMOREIRA

Anhangüera em sua argúcia
ameaçava atear fogo no Rio São Francisco com sua pólvora perversa
caso os nativos resistissem a abrir o caminho do ouro nas matas.

Quando o encontrei na rua em São Paulo
sem hesitar o incendiei vivo e fui presa
pois o homem carrega a alcunha de [herói civil
e eu de aborígene.

Em minha argúcia virei rio
escorri das algemas e grades e inundei os caras pálidas
para que me abrissem caminho para fora do cárcere.

Em minha fúria descarrilhei um dilúvio
em suas fuças
encharquei-lhes os pulmões
lavei-lhes a boca.

E não podem mais dizer mentiras.

A Velha Louca

VIVIANI LEITE

Sou uma velha louca. Deposito bitucas de memórias e sentidos em cada buraquinho que vejo em minha frente e fico observando quem as encontra pelo caminho. Minha diversão é essa. Outro dia, num raio de sol imaginário, um menino achou uma bituquinha de vontade de coisa enfeitiçada e alegre e comeu sem nem sentir o gosto. Por conta disso, saiu dando pulinhos e disparou risadas contra um monte de gente num ponto de ônibus. Saiu até na primeira página do jornal da meia-noite aqui em na minha cidade: “Menino atira risos em homens. Ninguém saiu ferido, mas todos estão contaminados”.

Essa velha louca também desfila a mania de ouvir conversas. Entre as mesas, fico à espreita e esparramo meus ouvidos. Têmporas. Já ouvi preces culposas, pedidos de casamento, desejos desenfreados, vontades mal-apreciadas. Tudo tem o peso que se dá. Nada é insignificante. Já ouvi despedidas e guerra. Presságios e febres ardentes. Minhas têmporas são que me conectam ao mundo. É com meu lobo temporal que converge o que resta de minha sanidade. Tudo mais em mim é terra revirada. Não existe som ou ruído que sossegue a minha pele. Acho bom ser testemunha de terra estrangeira. Assim desbasta minha loucura.

A velha louca se espreme entre andaimes e filas. Recita poemas e palavras sem nenhum sentido. Esparrama os dentes da jiboia e molha os rios miseráveis com seus dois pés, é o que fico repetindo por aí. Esbarra em quem quer que lhe atravessasse o caminho assim meio a contragosto e, quando menos se percebe, está cantando baixinho no ouvido de algum de-

savisado. Surpreende as esquinas do caminho com seus gritos em temporal. Espero que algum dia ouçam minhas ideias remexidas e bamboleadas. Aprendo a desertar.

A velha louca não deita raízes. Segue descalça, calejada pelas estradas e rodovias. Em uma das mãos, um silêncio de fundo do mar. Quando adentra nas ruas escuras sempre faz um gesto de sorte a si mesma como que desejando que o mundo entenda sua angústia. Às vezes, descobre alguma parede em ruína e, como se fosse sua caverna, passa a tarde a desenhar seus mapas. Delimita fronteiras e naufrágios. Planeja invasões e exílios. Depois, com seus passos curtos, segue caminho em seu desassombro.

A velha louca esparrama seus humores pelo fio das horas. Uma hora canta como se fosse sua voz uma feitiçaria, noutra emudece como se não tivesse ar. Cavuca terra tentando encontrar tesouros. Cacos de vidro, bilhetes pela metade, minhocas, dentes, raízes e estrelas. Dia desses, deu de procurar segredos. Obsessiva, levantava antes do dia. Criou seu próprio método arqueológico. Desde como usar melhor os dedos até a estratégia de esmagar sementes sem deixar vestígios. Vez em quando entra num buraco cavado que ela mesmo fez e, quando isso acontece, descobre os segredos que tenta esconder de si mesma.

A velha louca coleciona libélulas em água doce pairando contorcionismos. Em tempos de silêncio completo, procura o protetor auricular e primeiros socorros dentro da gaveta do meio. De algum modo, hoje me dei conta. *Volver los paisajes nocturnos sin llagas en la piel.* Também espalha espelhos pela casa e busca. Procura sinais e cicatrizes que mostrem a ela sua verdadeira idade. Não faz ideia de quantas mortes teve pra chegar até esta vida.

A Palavra em Estado de Poesia

ELIANE CRISTINA TESTA

Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Tocantins (UFT), onde atua também como professora do Programa de pós-graduação em Letras (MELL).

1. A palavra em estado de poesia: algumas circunstâncias favoráveis

O que pode a poesia?¹ – eis a pergunta-mote que serviu de trampolim para realizarmos outros (mas, às vezes, tautológicos) mergulhos no universo poético. Por isso, neste presente ensaio, apresentaremos algumas considerações que, aliás, deram-se por meio de uma rede bastante complexa, de interconexões instáveis e intercambiáveis. Rede esta formada por diferentes diálogos, aspectos culturais, (re)visitações, referências, reverências, (re)encontros, memória, afetividades e seduções. Tudo isso nos ajudou na escritura deste trabalho, que acreditamos estar coabitado de subjetividades e inter-relações.

A questão que inicia o parágrafo anterior nos impeliu, por meio de uma série de reflexões, a um outro enunciado: o que pode a palavra, em estado de poesia, no processo de criação do poeta? Em busca de alguma com-

preensão – mesmo que precária, incompleta ou inacabada – acerca da palavra em estado de poesia, foi que nos propusemos a trazer à tona ideias e pensamentos, mais com o intuito de iluminar alguns aspectos da natureza desta palavra em estado de poesia, no processo de criação do poeta, do que na intenção de delimitar essa natureza. Assim, é importante destacar que não temos a pretensão de esgotar uma questão tão emblemática como esta, mas sim evidenciar e/ou evocar algumas circunstâncias favoráveis que estariam em conformidade com a natureza da palavra em estado de poesia.

Todos nós sabemos que a palavra é o elemento primário do poeta, que é por meio deste lugar, ou ainda, desta materialidade “palavra” que o poeta pode formalizar seu campo cultural, que é, ao mesmo tempo, também formal. Este campo formal-cultural da poesia é um terreno fértil e uma potência em devir (para falar em termos de Gilles Deleuze). Contudo, de que natureza estamos falando ou

1. A pergunta *O que pode a poesia?* foi o tema proposto para uma das mesas-redondas do evento acadêmico-científico, intitulado I Jornada de Literatura Artes e Ensino (ocorrida nos dias 25 e 26 de abril de 2016, na Universidade Federal do Tocantins – UFT, campus universitário de Araguaína). Ressaltamos ainda que a pergunta acima, além de representar o mote desencadeador da nossa fala na mesa-redonda, contribuiu para que elaborássemos o presente ensaio.

buscando compreender? Qual seria a natureza desta palavra em estado de poesia? Nos *Escritos de Antonin Artaud*² (1983), um dos artistas mais importantes e inovadores do século XX, Artaud vai defender que a linguagem articulada poeticamente pode ser considerada sob a forma de “encantação”; se assim for, ela estaria mais próxima de uma coisa viva, de ritos de iniciação, exercendo seu potencial sobrenatural e/ou encantatório, e, nesta perspectiva, a linguagem, afastar-se-ia daquilo que habitualmente ela exprime, ou seja, a palavra em estado de poesia é tornada o inabitual, o excepcional, o inusitado, uma encarnação mágica, mítica e xamânica, usada para religar forças primitivas e inconscientes, além disso, a encarnação, que seria uma modo de transmutação, também se reconfiguraria e se materializaria pela forma, mas lembremos que forma e conteúdo não são categorias dissociadas, as duas instâncias juntas levariam a criar o “novo”, e este “novo” ou inovador se voltaria contra a linguagem e suas origens baixamente utilitárias.

Para Octavio Paz (2012), a palavra poética é um símbolo da outra voz, um duplo trânsito entre poeta e poema. Além disso, é uma revelação da outra margem, uma comunhão com o instante original da experiência, analogia com o tempo mítico, com o dizer místico, com a alquimia mágica etc. Com o ato poético, a linguagem poética estaria no campo do sagrado, assim, para além das instâncias somente intelectualizadas, estabelecendo uma gama de sentidos contrários à explicação lógica, num à vontade a-razional voltado à percepção do arcaico pulsante e de remotos impulsos de reciprocidades e afeta-

ções, que desencadeariam mudanças e transformações no ser-no-mundo, possibilitando uma “presença” a todos os homens.

Todos nós sabemos que não são apenas os poetas, os loucos, os selvagens e as crianças que apreendem o mundo num ato de participação irreduzível ao raciocínio lógico; cada vez que sonham, se apaixonam ou comparecem às suas cerimônias profissionais, cívicas ou políticas, o resto dos homens “participa”, volta, forma parte dessa vasta society of life que segundo Cassirer é a origem das crenças mágicas. (PAZ, 2012, p. 126)

Assim, se os sujeitos voltam sempre à origem das crenças mágicas e estas podem instituírem-se como linguagem; podemos considerar que a linguagem não é desarraigada de um conjunto de formas sociais e práticas culturais, por isso a linguagem institui-se como expressão “material”, reveladora e sustentada também por sentimentos e emoções típicos da natureza humana. Quando Paz afirma que: “O homem é inseparável de suas criações e de seus objetos [...]”, podemos concluir que o homem também seja inseparável da linguagem e de suas expressões materiais, o que nos leva a crer que o que muda na linguagem poética é a sua natureza, a sua substância, que, de algum modo, concretiza estados de mergulhos em outras margens afastadas do mundo objetivo, margens estas que, talvez, naveguem no fluir incessante de outras experiências estabele-

2. Para Cláudio Willer (organizador e prefaciador da obra), Antonin Artaud “[...] é referência obrigatória para as mais avançadas correntes de pensamento crítico e criação artística nas suas várias manifestações: teatro, arte de vanguarda e criações experimentais, manifestações coletivas e espontâneas, poesia, linguística e semiologia, psicanálise e antipsiquiatria, cultura e contracultura.” (WILLER, 1983, p. 07)

cedoras de presenças, fenômenos ou manifestações intersubjetivas, que abririam espaços para uma vastidão de viagens, de saltos quânticos, de ritos de iniciação e passagem; são pontos de encontros de-si-dentro-e-fora-de-si, potência de vontade participativa às intervenções de outras forças criativas poeticamente indissociáveis; contudo, acreditamos que não conseguiríamos mesurá-las por inteiro ou fora de si.

Se estamos diante da palavra em estados de poesia, então, estamos diante de ritmos e imagens. Mas seriam estes racionais ou irracionais? Provenientes de percepções sensíveis dualistas e paradoxais? Se as respostas a tais questões forem afirmativas, desprenderia a linguagem do seu objeto real para ser ideal. Para a Paz, a criação poética pode sustentar-se em um abismo ou, então, nas camadas mais profundas do ser. Assim, ela poderia estabelecer a revelação do que há de mais escondido em nós-Outro, abrindo nossos corações e nossas vísceras para transmutarmos, pois “Quando o coração sente a si mesmo [...] então nasce a poesia” (PAZ, 2012, p. 148). Além do mais na criação poética haveria “[...] ausência e presença, silêncio e palavra, vazio e plenitude são estados poéticos tanto quanto religiosos e amorosos” (*ibidem*, p. 149). Deste modo, estamos rodeados de sentimentos e sentidos, vivemos cercados afetivamente e temos a condição de nos encontrarmos dentro da nossa contingência e da nossa finitude.

A palavra em estado de poesia quebra o silêncio, a página em branco, ela submerge plena de abundâncias, ela potencializa a vida e a nossa condição humana, segundo Paz, “[...] o ato poético, o poetizar, o dizer do poeta – independentemente do conteúdo particular desse dizer – é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, e

sim uma revelação da nossa condição” (PAZ, 2012, p. 155). Assim, poderíamos dizer que a palavra em estado de poesia, no processo de criação do poeta, além de revelar a contingência da vida (composta dos pares opostos, mas complementares – vida e morte), engendra o ritmo, marcando uma temporalidade contínua e incessante, suscitando ainda um compósito nascente e profícuo, e este ritmo-imagem acaba por voltar sempre a nos dizer nossa condição existencial. Assim, neste estado de poesia, parece que estamos sempre indo “[...] ao encontro de nós mesmos” (*ibidem*, p. 157), e destes encontros podemos ficar em estado de suspensão, ou seja, um fora-de-nós para melhor nos vermos ou nos encontramos.

Ainda a palavra em estado de poesia pode significar um “entre” as coisas, os seres, entre nós (fora-dentro), tudo isso para gerar outros estados de ânimo (que podem implicar equilíbrios e/ou desequilíbrios), por isso, a palavra em estado de poesia consegue expandir o significado das coisas, recriar o (com) mundo, ela tem a capacidade de fazer brotar e erguer proficuamente outros (e novos) sentidos, por meio de sua diversidade múltipla e dialética. Além disso, a palavra em estado de poesia é que cria o poeta, mas é ela também que cria os instantes, pois ela possibilita plenitudes para o ser-Ser, assim, a existência do poeta e do poema não independem da palavra em estado de poesia. E este estado vai revelar diferentes faces da própria condição humana, visto que, ainda para Paz, “[...] a poesia nos abre uma possibilidade, [...] um viver que implica e contém o morrer, um ser isto que é também ser aquilo”. (PAZ, 2012, p. 162).

Neste sentido, a palavra em estado de poesia impele o ser-ser na sua constituição de opostos (vida-morte), o que permite o sujeito vislumbrar os alumbramentos da vida na pró-

pria experiência poética, este “estado” é um abrir as fontes mais profundas do ser. Contudo, este estado de poesia pode surgir (vir à tona) das exceções e, às vezes, elas acabam por realizar uma colaboração de forma inesperada e imprevista tendendo ao inusitado, porém, as exceções não estariam ligadas ao nada, uma vez que, nenhuma criação vem (ou surge) do nada, assim, elas carregam em si, uma rede de inter-relações da mão que escreve e se coaduna com o escrito.

2. O jogo poético no ato da escrita

Refletindo ainda sobre o jogo poético, ou sobre o ato da escrita, poderíamos dizer que a palavra em estado de poesia se abre para o acaso da linguagem e/ou da leitura; o famoso poema: *Un coup de dés* (1897) (Um lance de dados), do poeta francês Stéphane Mallarmé exemplifica muito bem o jogo probabilístico do coeso sistema de relações fisiognômicas entre as palavras e o objeto por elas representadas, além de apontar para um procedimento mais topológico do fazer poético e do aspecto estrutural, conforme Haroldo de Campos, “do ponto de vista de uma teoria da composição, a consequência duma tal hermenêutica do *Um Coup de Dés* não seria a abolição do acaso, mas a sua incorporação; como termo ativo, ao processo criativo” (CAMPOS, 2010, p. 190). Assim, poderíamos supor que a ativação do acaso também incide o campo das escolhas, o estado da palavra poética em sua gama de instâncias possibilita engendrar sempre possibilidades criadoras, talvez dentro de um campo magnético sensível que podem gerar dados sensíveis, mas, ao mesmo tempo, racionalizados pelo campo ótico, que pode surgir do

caos e da ordem sem a ideia de abolição, pois “um lance de dados jamais abolirá o acaso” e “Todo Pensamento emite um Lance de Dados”.

Para o dramaturgo francês Valère Novarina (2009), estamos sempre “diante da palavra”, logo, o poeta também estaria sempre “diante da palavra”, navegando mais além, no seu crescente estado de poesia. E este navegar mais além pode se dar por meio de um processo de imersão no agora/agora, constituindo uma contramão do materialismo dialético, opondo-se às ideias de essência e verdade e contrário ao sistema de mercado, ou, então, contra o “[...] Ocidente *desorientado*, desmoronando, dá passagem ao materialismo absoluto oponho nossa descida em linguagem muda na noite da matéria de nosso corpo pelas palavras e a experiência singular que cada falante faz, cada falador daqui, de uma viagem na fala; oponho o saber que nós temos, que existe, bem no fundo de nós, não algo do qual seríamos proprietários (*nossa parcela individual, nossa identidade, a prisão do eu*), mas uma abertura interior, uma passagem falada.” (NOVARINA, 2009, p. 13)

Neste sentido, essa palavra em estado de poesia ou essa palavra poética estaria para nós como uma passagem falada entre o individual e o coletivo, ela estaria no nosso interior, habitando em nós como um fluxo contínuo/incessante, tomando forma e conteúdo de estados de signos subversivos, representando ainda consonâncias dialógicas, eco-de-ecos, reminiscências de ancestralidades, ausência, silêncio, vazio (mais no sentido búdico), deslizamentos, brechas, passagens, indeterminâncias, conexões, rastros-registros, movências, partituras, coreografias, intensidades, latejos, lampejos, mapas afetivos, subjetividades e intersubjetivos; potências vitais, variações

polimorfos e as presenças habitadas que existem em nós. De acordo com Novarina, “[...] as palavras são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento: a fala nos é mais interior do que todos os órgãos de dentro. As palavras que você diz estão mais dentro de você do que você. Nossa carne física é a terra, mas nossa carne espiritual é a fala; ela é o pano, a textura, a tessitura, o tecido, *a matéria do nosso espírito*” (NOVARINA, 2009, p. 14). Se as falas, elas todas, são mais interiores que todos os órgãos internos, as falas poéticas são todas as vísceras que formam nosso corpo vivo. Ainda para Novarina,

[A] linguagem é uma terra, um solo: aqui ondulações, ali rastros, falhas; aqui elevações, entranhas, dobras; ali desmoronamentos, invisível e muito concreta, sedimentada. Ela palpita, ondula, vai e vem. A gente está dentro dela como no teatro da matéria universal. (NOVARINA, 2009, p. 16)

Se nós estamos dentro da palavra (da linguagem) como uma matéria habitada, pensemos então: como o poeta pode coabitá-la em estado de poesia? Ou seria, o estado de poesia que se abre como uma passagem para essa habitação? E o que isso tem a ver com a criação de um poema? Pensando do ponto de vista que a linguagem, a palavra compreende um espaço, um lugar que irradia e emana todas as coisas, ela é uma draga que a tudo suga e carrega, principalmente, quando a atravessamos de forma menos mecânica e/ou habitual possível. Suas ondulações ou “dobras” são um universo todo para respirar por meio de um propulsor dinâmico, movente e libertador, que entre/cruza o corpo humano pela voz, pela fala que tudo transmite a nossa volta, “[...] a fala chama, não nomeia. [...] falar

não é ter algo a dizer e saber se exprimir, mas esperar também da fala. A fala é sempre como uma dança de espera que esperaria a fala. Não algo que emite mas algo que recebe”. (NOVARINA, 2009, p. 18)

Nesse sentido, acreditamos que a fala é um presente (aqui/agora), mas também uma presença lembrança/silêncio, passagem de palavra para palavra, porque ela é viva, fluídica, dá-se de um a outro nas mediações dos atravessamentos “[...] ela passa entre nós como uma onda e se transforma por nos ter atravessado” (NOVARINA, 2009, p. 19). Por isso, esta palavra-fala em estado de poesia consegue levar à boca do poeta o mundo visível/invisível matérico (palpável), com seu peso e sua leveza, para ativar ou “reativar” as invenções, os inovadores malabarismos dinâmicos e moventes com a língua/linguagem que vêm para abrir outros talhos no mundo, para trazer à tona outros universos *ad infinitum*. Provavelmente seja esta dinâmica operacional, esses malabarismos ou contorcionismos com a (da) palavra em estado de poesia, seja o que faz o mundo renascer e revigorar sempre, com um começo-fim-que-sempre-recomeça, um perpétuo móvel tal qual vemos/lemos, nas *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos, “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo [...]” (CAMPOS, 2004). Uma pulsão começo/fim – encerra/comença, uma semiosfera-escritural em expansão galáctica cambiável e cambiante, num sempre “ensaio-sem-fim” para tornar-se um grande conjunto de narrativas-poéticas epifânicas.

O poeta, ao lidar com a materialidade “palavra” ou, ainda, com as intersecções entre as matrizes da linguagem e com os diferentes experimentos verbo-visuais (ou *verbivocovi-*

sual para usar a expressão Joyceana de James Joyce, cria suas invenções ou (re)invenções, que podem indiciar permanentes processos de desdobramentos e de expansões, muitos deles inacabados em seus procedimentos da criação. Além disso, o poeta em seus processos de criar pode trabalhar/lidar com um universo múltiplo, multimídia e/ou intermídia, mas, ao redor deste universo múltiplo e de diferentes linguagens, pode gravitar em permanentes estados de instabilidade e caos que precipitam, tomam ou ocupam os espaços do seu mundo interior/exterior, por isso, não acreditamos que há um dentro e um fora, mas sim o dentro-fora dissociável e fluídico, o “i”reversível que atravessa a criação, podendo estar em permanente diálogo com ela. Lembramos o que afirma Nietzsche, “é preciso ter o caos dentro de si para dar à luz uma estrela cintilante”.

Mas o que pode este “caos”? Se há um caos, é de supor que serviria para gerar uma tensão, que acaba por impelir o poeta/criador a ir para frente, sair de si para ir ao encontro de alguma coisa, levado por uma vontade tensiva de tocar/gerar algo, metaforicamente seria como um braço que se estica longe do corpo para pegar, tocar ou criar algo, algo, aliás, significativo, pois que leve em si uma iluminada mobilidade dos sentidos. O caos poderia significar este encontro, o qual se oferece como uma força, um entre-laçar de fronteiras de olhos que veem-ouvindo, esse fenômeno inserido no mundo que nos arrasta naturalmente, ele reforça a nossa natureza (e a natureza da palavra) animada, nos horizontes que se manifestam em nós, por nós e sobre nós.

Também, podemos relacionar o caos à expansão de ideias, a uma malha complexa, mas não no sentido de dificuldade, como muito bem nos mostrou Edgar Morin ao teorizar

sobre a complexidade, pois o pensamento complexo pode vir tramado, concomitantemente, a outras formas de olhar o mundo incidindo àquilo que está no agora em conjunções complexas: “[...] a complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza...” (MORIN, 2015, p.13). A palavra em estado de poesia poderia comparar-se ao cosmos que a ciência física acabou por descobrir que não “[...] é uma máquina perfeita, mas um processo em vias de desintegração e de organização ao mesmo tempo (*ibidem*, p. 14). Se aproximarmos reconhecermos que a palavra em estado de poesia reúne a criação, então, este fenômeno não poderia ser explicado ou compreendido fora do quadro (ou da lógica) do complexo.

Alhures, poderíamos também aproximar o “caos” à noção da teoria do caos da matemática. A teoria do caos da matemática, aliás, abalou o pensamento das ciências exatas, pois essa noção rompe com as certas enraizadas no conceito de determinismo, por isso, passaria a questionar a premissa da existência prioritária, no Universo, de uma ordem imutável, pois os sistemas dinâmicos haveriam de se tornar instáveis, de acordo com o físico Mario Schenberg “[...] se pressupõe algum estado básico, primeiro e primário, de desordem. Nesta instabilidade ocorreriam processos reiterativos não lineares, os quais após certo tempo iriam desdobrar-se em novas ordenações” (SCHENBERG, 1984, p.53). Desta forma, o caos (da matemática) não significa caos, no sentido de estados de confusão, ou de coisas informes que escapem à percepção, ou a imaginação humana, mas sim o efeito inevitável de imprevisibilidade e indeterminação em processos matemáticos dos possíveis

resultados, ou dos acontecimentos. Assim, ao aproximarmos a teoria do caos (da matemática) ao um estado de poesia, no processo de criação do poeta, não estaria ele também habitando e integrando um campo de imprevisibilidade e de indeterminação?

Ora, a realidade é mutante e complexa, assim como a linguagem (a língua) também é. Se o poeta opera a (com a) linguagem, ele opera com um turbilhão de fenômenos de base complexa, dialógica e mutante. A linguagem habita em nós assim como habitamos nela, a criação implica mecanismos de mobilidade, dinamicidade, caos e complexidade.

Toda criação na arte envolve um processo de transformação, processo essencialmente dinâmico, flexível e não linear. Nunca o processo de criação é apenas uma “soma-tória”, nem estabelecido por uma ideia linear de causa/efeito, não na criação efetivamente reducionismos, pois estamos sempre rumo à complexidade. É importante lembrar que o ato de criar está relacionado também à *natureza intuitiva*, isto é, a ação de criar potencializa ou faz emergir nosso ser sensível. Contudo, se a criação traz à tona nosso ser sensível, se ela se origina de uma intensa inquietação emocional, nem por isso deixa de envolver o lado intelectual/mental. Portanto, a ação de criar é um ato sensível e intelectual.

O poeta, como um sujeito da feitura, quer sempre em suas ações ou em suas passagens-devir vislumbrar, descobrir e concretizar novas possibilidades, mas nelas sobrevêm também o inesperado, o incerto, o acaso etc., porém, não é isto que esperamos da criação artística: algo que nos perturbe, que nos desloque, que nos inquiete? Aquilo que rompa com o trivial, com o banal? Porque se deseja o novo “[...] Não esqueça que a realidade é mutante, não esqueça que o novo pode surgir

e, de todo modo, vai surgir” (MORIN, 2015, p. 83). Se o “novo” surge sempre, é porque existem mecanismos e sistemas bastante complexos e propícios à criação, ela envolve diferentes conexões, oriundas de procedimentos sensíveis e lógicos. Além disso, o outro é parte integrante do ato de criar, ele é sempre levado em consideração; por exemplo, o poeta não escreve para si, ele quer ser lido, mesmo na hipótese de não o ser, o outro ainda reside na criação, faz parte das suas operações criativas.

A artista plástica brasileira Fayga Ostrower defende que:

Para criar, é preciso poder dar-se de corpo e alma, entregar-se à matéria em questão, identificar-se com ela a fim de poder sondar as possibilidades de configurá-la em novos desdobramentos formais. Estes são caminhos da sensibilidade que dispensam palavras.
(OSTROWER, p. 266-267)

Dialogando com o que defende Ostrower, mas considerando o campo da criação poética, acreditamos que esta entrega de corpo/alma à matéria de que nos fala a artista reside no desejo do escritor, do poeta entregar-se à “justa” beleza das coisas. A construção poética, ou um poema, ou uma obra não pode reivindicar apenas as habilidades de execução do poeta, ela não pode desprezar, de modo algum, o entrar/estar em relação com a coisa, a identificação com a matéria é algo vivo, talvez seja exatamente isso que permita algumas expansões e desdobramentos: as novas formas.

Também acreditamos que o deixar-se afetar pelo estado de poesia coaduna com motivações de ordem prática, mas, principalmente, de ordem espiritual. O identificar-se com

a matéria é uma sobrevivência espiritual tão necessária à criação. Entretanto, esta identificação pode apresentar-se como desafio, há que se travar o tête-à-tête, o corpo-a-corpo com a palavra em estado de poesia. A matéria exige do poeta, assim como o poeta exige da matéria. A exigência de ambos pode ser uma escuta, e escutar é um ato de amor, mas lembremos que amor e ódio são pares que convivem, muitas vezes, concomitantemente.

Ainda a palavra poética como é de conhecimento da maioria se estende muito além da plataforma livro, ela pode estabelecer-se como um campo aberto às inúmeras experimentações e interações de signos. Por isso, algumas produções tendem a um tipo de poesia intersigno e intermédias, e esta produção (que não é apenas recente) carrega em seu bojo conceitual uma ideia de interação entre as artes, as linguagens e as mídias.

Muitas vezes, é em virtude da potência criativa da palavra em estado de poesia,

que o poeta, o artista é chamado a se aventurar no entrecruzamento das matrizes da linguagem, assim a obra pode fundir o verbal e o visual, o verbal e o sonoro-musical e o verbal e gestual, mas este “chamamento” pode se estender às oralidades, às vocalizações, às transmutações, às bruxarias, às alquimias, aos delírios, aos devaneios..., tudo isso porque há uma profunda e profícua gravidade cósmica na palavra em estado de poesia, que faz a língua dançar, tal qual como numa transa sanguínea, repleta de vivacidade, de uma fala-escuta, de vozes, que são também estados-presenças. Entretanto, se essa fala-escuta morre e/ou acaba/cessa, acreditamos que a vida tragicamente desmorona/rui.

Por fim, termino este ensaio parafraseando o escritor William Faulkner: “o que pode a poesia é o mesmo que acender um fósforo no campo no meio da noite. Um fósforo não ilumina quase nada, mas nos permite ver quanta escuridão existe ao redor”.

Referências

- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Trad. Eliane Lisboa. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Trad. Angela Leite Lopes. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- OSTROWER, Faya. *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1998.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Pauline Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- RÜSCHE, Ana. Disponível em: <<http://wordpress.anarusche.com/cinco-conselhos-para-melhorar-o-ritmo-o-teu-poema/>>. Acesso em: 14 abr. 2016.
- WILLER, Cláudio. (Trad.) *Os escritos de Antonin Artaud*. Rio Grande do Sul: L&PM,

Longe o arrozal destila tons de verdes quase amarelos, quase creme de ervilha. Algumas árvores nas leves encostas, e o céu frio e muito azul invadido por nuvens de porcelana branca. Algum pio de pássaro e o vulto distante e colorido de algum lavrador ou criança. Embora ainda não tenha entardecido, a chuva causou uma espécie de silêncio natural que persiste ao sol. Os ruídos da natureza não produzem incômodos, não alteram a calma e assemelham-se mesmo ao silêncio.

Seus olhos percorrem a paisagem como um pintor que não tivesse um caderno de desenho e tentassem fixar na memória todos os tons dos verdes, azuis e terras. A terra toda foi pintada com pastel. Mesmo os tons mais avermelhados dos hibiscos e primaveras diluem-se na luz após a chuva. Seus olhos recuperam da paisagem a sua silenciosa vertente vegetal. E a vertente mineral do vento e da argila. Não tem pressa em reconhecer cada requinte de cor, cada desenho de cada folha de capim próxima ou o recorte verde escuro de um cinamomo distante. Os olhos pouco se movem. Registram, silenciosos, a existência completa da natureza, sem julgamentos ou opinião. Seus olhos apenas veem a cor e o desenho.

De longe, do outro lado, quem olhasse poderia ver, um homem sentado em uma cadeira de vime, calado, imóvel, um cachorro lhasa apso dourado deitado a seus pés. E o grande silêncio da tarde. E o homem olhava a tarde, calado, muito calado.

– Papai, você está bem? Está confortável? – Era Benê, a filha mais velha, com uma manta xadrez em azuis e leve marrom, tentando deixá-lo mais confortável, como se felicidade, carinho e conforto nascessem de uma mesma matriz, de uma mesma manta azul e marrom. Benê, a grande filha gorda, risonha, de mãos suaves, unhas muito vermelhas, roupas muito vermelhas, voz melodiosa, as pessoas falavam que sua filha cantava até para atender ao telefone. Mas no dia a dia ela só cantava quando

lavava louça ou regava as suas begônias, dalias e hibiscos. A água soltava sua voz melodiosa. Cantava músicas muito tristes, boleros em espanhol, canções antigas. Nunca aprendia canções novas. Era muito alegre, mas suas canções eram dolentes, como uma atriz que no palco chorasse muito, mas no camarim desse boas risadas.

Queria responder à filha, mas não rompeu o silêncio da tarde. Permaneceu calado. Não era necessário falar. Benê compreendia o seu silêncio. Ela falava porque era seu costume. Conversava com as begônias, com as dalias, com os hibiscos. “Dália mais linda, dália amarela, dália do meu coração, o mundo devia ser coberto de dalias amarelas.” Sabia que o pai a escutava, mas continuava a falar sozinha. “Dália amarela, dália gorda, o Seu Lázaro está nos ouvindo e deve estar pensando: ‘estas duas estão loucas’, mas nós não estamos loucas, estamos felizes porque a tarde é bonita e as dalias são as flores mais delicadas da natureza...”, e continuavam a falar, Benê e as dalias, pois embora não dessem opinião, as dalias também não discordavam e ficavam com uma cara plácida como de uma velhinha contente com o calor do dia.

Benê ajeitou a manta nos ombros do pai, brincou com o lhasa apso: “Dalai, toma conta do vovô! Não deixe ele ficar fazendo bagunça!”. Beijou a testa do pai e saiu falando sozinha.

Dalai ainda se agitou um pouco sem sair do lugar, mas logo se acalmou, e a tarde voltou à sua calma. Podia sentir o calor de Dalai de encontro a sua perna, e era agradável ter um cão assim tão calmo, que não derrubava as coisas, que não ficava latindo feito um louco nem pulando nas pessoas. Dalai embora tivesse apenas dois anos era como um velho monge tibetano, calado e sorridente, silencioso e presente. Dalai era um nome bom.

Diferente de Speedy, um cocker spaniel inglês mestiço com poodle. Speedy estava sempre junto com Eric, seu neto de treze anos. Não dava para saber qual dos dois era mais encapetado, se o cão ou o neto. Às vezes era o cão, que chegava pulando, sacudindo o coto do rabo, latindo, resmungando, saracoteando-se todo. A vantagem do cão era que não falava tudo ao mesmo tempo, não caía nos braços do avô, não exigia respostas. Mas o cão quase conseguia ter nos olhos amarelos aquela doçura que exprimia ‘vozinho, fala comigo de novo!’. Às vezes o cãozinho quase conseguia verter uma lágrima sorrateira no avô.

Eric parecia-se com a tia Benê. Falava com o avô como se estivesse conversando, mas não dava tempo para que ele respondesse e já estava tocando em outro assunto, mostrando algum novo truque que ensinara ao Speedy e que ele jurava que o cão aprendera, mas que nunca conseguia repetir direito.

– Vozinho, o Speedy consegue saltar o riacho sem se sujar. O Sebastião quer cruzar ele com a vira-latas dele pra ver se sai um cachorrinho peludinho igual ao Speedy. Ele gosta da cor do Speedy. Eu disse: ‘É azul ruão!’, mas ele fez que entendeu, mas acho que ele não acredita que meu cachorro é azul ruão, porque pra ele não existe cachorro azul. Eu expliquei pra ele que azul era como os técnicos chamam essa cor que não é cinza e não é preta e nem é azul. É azul, mas não é azul, né, vô? Agora dei um nó na cabeça do vô. Vô, o senhor quer que eu traga um pedaço de bolo pro senhor? As mulheres dessa casa, com exceção da Tia Benê, querem que os homens morram de fome. Mas eu sequestro um bolão de fubá e trago escondido pro senhor e elas nem vão saber que o senhor está desrespeitando o regime. Também bolo de fubá não devia ter ovo pra não ter colesterol pra nosso vô poder comer. Mas eu trago assim mesmo. Eu sei que eu falei demais, mas é que o senhor não fala nada e alguém tem que falar. Eu vou embora senão o Speedy dá um cacete no monge e as coisas ficam feias pro meu lado. Eu sei que o senhor está pensando que o seu cãozinho peludo tibetano pode com o meu azul ruão, mas nós todos sabemos que ele não passa de um velho monge que não gosta de banho.

Daqui a alguns minutos tudo isso aconteceria. Mas às vezes Eric não vinha. Speedy aparecia sem graça e ficava olhando para o avô com a cara interrogativa, mas o avô ficava calado tentando adivinhar onde andaria o neto. Talvez na aula. Talvez no shopping com o pai. Às vezes estava dormindo à tarde porque ficara até tarde vendo filme ou na internet. A Tia Benê reclamava, mas justificava para si mesma: “O menino precisa de companhia de sua idade. Nós somos um bando de velhos. O menino fica com a cara de louco andando de um lado para o outro com seu cachorro azul ruão”.

Eric era um prêmio do dia. Quando ele chegava com seu cachorro azul ruão o dia se iluminava e o avô tinha vontade de gritar, mas ficava calado, só os olhos acendiam uma labareda de contentamento. Quanto tempo perdido longe de seu neto Eric! Quanto tempo fora preciso para que o avô pudesse olhar aquele menino com seu cachorro azul ruão. Gostaria de abraçá-lo, segurar suas mãos, tentar acompanhá-los na corrida. Andar pelo arrozal com o braço sobre o ombro de Eric, respondendo de vez em quando à enxurrada de palavras do neto.

Um fio de saliva escorreu do lado esquerdo da boca do avô e ele não podia limpar. Ficou irritado e toda a beleza da tarde começou a se esvaír. O arrozal era apenas uma mancha verde. As árvores, árvores. Sentiu frio e raiva. A saliva era uma gosma nojenta que estragava a beleza da tarde. Suas mãos estavam paralisadas e sua dor era tão grande, sua solidão intransmissível. Se Eric chegasse, ele limparia a saliva do canto da boca

do avô com naturalidade. Se fosse Benê, ficaria falando o tempo todo, e se fosse o enfermeiro o trataria como a um paciente. O enfermeiro era bom e delicado. Um homem negro jovem e grande, calado. Otávio, o filho, o contratara. Hoje, no entanto, ele não estava no sítio. Era seu dia de folga.

Otávio era um bom filho, muito honesto e trabalhador e um engenheiro muito competente, mas sempre viajando e demorando em suas viagens. Compensava tudo isso com dinheiro, carinho e presentes. Dera aquele sítio para a irmã Benê e pagava todas as contas, sem que as pessoas soubessem sequer o montante. E fora buscar Eric, o sobrinho-problema, para fazer companhia ao avô. Eric ‘sarara’ na companhia do avô. Era seu doce companheiro. Pena que seu contato com Eric só se desse agora que não podia falar, não podia andar nem sequer tomar banho sem ajuda. Só podia ver e ouvir. E pensar e amar. Odiar a Deus sempre.

Deus permitira que ele não morresse do acidente. Agora era um ‘vegetal’ intranquilo, sentado numa cadeira de vime à espera de uma pessoa que pudesse vir limpar a baba que escorria de sua boca. A consciência de que babava era tão intensa e dolorida, chegava a doer no corpo todo. Recordava-se então da primeira vez em que a filha e o neto haviam-no arrastado até o banheiro, colocado sobre a cadeira apropriada e foram despindo-o em silêncio. O enfermeiro estava de folga e os dois tiveram que dar banho no avô. Despiram o avô em silêncio. Lágrimas caíam dos olhos dos três em silêncio.

O avô era antigo, nunca sequer andara de cueca frente aos filhos ou aos netos. Nunca tocava em assuntos considerados tabu, como sexo, corpo. Agora estava sendo despido pela filha e pelo neto. Amaldiçoava Deus por ter permitido que isso viesse a acontecer.

Benê foi tirando sua camisa, e o neto tirou sua calça e depois sua cueca. Banharam-no em silêncio. A parte do sexo fora lavada pelo neto, em profundo silêncio. Depois que o avô foi lavado e enxugado e vestido, o neto o abraçou muito apertado que parecia que ia sufocá-lo: ‘Eu amo você, vizinho!’ E chorava ainda. Recostou o avô com travesseiros e anunciou: “O tio Otávio deixou eu trazer o Speedy pra cá!”.

E dias depois o filho Otávio chegou sorridente e feliz, conversou com o pai, segurando em sua mão, enquanto Dalai Lama e Speedy determinavam entre si os parâmetros da convivência meio pacífica, entre rosnados, latidos e uivos. Speedy urinou pela casa toda e Dalai replicou urinando em cima.

Eric estava na escola da vila e era o melhor aluno. Já nem se lembrava mais da capital, nem do pai. Às vezes falava da mãe com saudades. Segurava as mãos do avô e ficava falando da mãe, dos quilos de creme que ela usava nos cabelos, do dinheiro que ela extorquia do ex-marido afirman-

do que “o Eric tem problemas porque ficou traumatizado por você sair com aquela vagabunda fedorenta”.

– Vô, a vagabunda não era vagabunda nem fedorenta. Maior gatinha e inteligente! Dez a zero na minha mãe com os seus quilos de creme. Mas eu odeio o meu pai. Mas isso também passa, né, vô? Eu gosto de você, vô. O senhor não pode falar, mas eu entendo mesmo o que você não me diz. Quando eu finjo que não entendi é só pra levar vantagem. Eu torço para o senhor voltar a falar, mas o senhor é igual ao Speedy: não fala, mas se expressa muito bem.

Novo fio de baba escorreu da boca do avô e uma lágrima começou a nascer do olho esquerdo. A dor era muito grande. Deus, uma estúpida quimera sem sentido ou consistência. Olhou a paisagem agora quase perdida no final da tarde. Logo ficaria escuro e só as luzes das casas dos colonos poderiam ser vistas. Queria apenas mover o ombro ou o pescoço o suficiente para limpar a boca. A vida era tão horrível que nem Eric aparecia para limpar sua boca. Pensou em cair da cadeira. Se forcesse o corpo talvez conseguisse virar a cadeira e provocar um barulho que traria Benê ou Eric.

Pensou em Dalai, quis mover o pé, chutá-lo de leve. Tentou usar a força do pensamento, chamar o cachorro só com as ondas cerebrais, mas o cão continuava a seus pés. Quis morrer, prender a respiração e acabar com tudo. Pensou no neto, profundamente. Olhava o arrozal que ia se diluindo na tarde e pensava no neto. Não posso morrer. Eric.

Dalai levantou-se e começou a latir para ele, alto e insistente. Quase sorriu ao ouvir os latidos. Diziam que os monges tibetanos carregavam um cão lhasa apso como alerta, pois se eles tivessem um mau pensamento o cão latia.

Logo a seguir veio Benê, e a tarde voltou a se iluminar com a sua voz melodiosa: “Dalai, o seu lanche da tarde será servido depois do lanche do vovô e não adianta reclamar!”. Benê saiu e Dalai voltou a se acomodar aos pés do avô.

Speedy entrou correndo e latindo e sujou de barro a manta do avô. Dalai rosnou e foi para a cozinha. A seguir entrou Eric todo sujo de barro:

– Vô, o senhor não acredita! Eu fui apostar corrida com o Speedy no meio do arrozal e caí dentro o rio e me sujei todo no dique. E ainda comi pepino que a Neide, filha do Sebastião, planta nos diques. É até gostoso, mas eu não gosto de pepino. Eu gosto de carne. Mas eu comi porque foi ela que me deu. Ela é linda, vô. O senhor nem imagina! Mas é caipirona que só! Parece até que ela está fazendo papel de caipira no teatro da escola. Mas é o jeitão dela. Se a minha mãe não fosse tão cocozinho, vô, eu até namorava a caipirona. Linda! Por isso que eu demorei, vovozinho querido, e ainda passei pela cozinha, eu e meu fiel escudeiro Speedy Azul Ruão, e

ainda sursurpiei um pedacinho de bolo de fubá de colesterol, triglicérides, ovos, veneno de rato e tudo o mais e queijo também. Um pedacinho pro senhor que é velho e doente, mas que gosta de colesterol e um pedaço gigante pra mim, que estou apaixonado pela caipirona de festa junina e outro pedaço gigante para o Speedy. Já pensou, vô, eu casado com uma caipirona e a minha mãe desmaiada no meio da igreja em seu vestido de grife?

O avô olhou o neto e seu cão. Depois o arrozal que escurecia. A vida ainda era uma piada de mau gosto contada por um cara sem graça: Deus.

Eric limpou a boca do avô na manga de sua própria blusa de moleto suja de barro e foi colocando pequenos pedaços de bolo de fubá com queijo que o avô engolia junto com as lágrimas.

– Se chorar eu como todo o bolo! Sujou, vovozinho, a Inspetora chegou!

– Eric, seu moleque safado, você roubou bolo na cozinha e veio empanturrar o velho de colesterol. Quer matar o velho, seu delinquente? Suma-se daqui, seu filhote de perua com personal trainer! Volta pra Fê-bem! – E seus olhos sorriam para o sobrinho.

Speedy latiu contra a tia e ela o enxotou alegremente:

– Sai pra lá, vira-lata sarnento!

A tarde foi escurecendo suavemente e os arrozais abandonaram, por fim, sua cor verde.

Monteiro Lobato, 11/9/2005, 00:28

Xilogravuras Policromáticas

AMILTON DAMAS DE OLIVEIRA

Mestre em artes visuais pela Unicamp, artista visual, gravurista e professor do curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade do Vale do Paraíba – Univap.

E-mail: arqamilton@yahoo.com.br

Esta pesquisa propõe tecer estudos sobre a xilogravura no processo subtrativo/matriz perdido, é estudada a partir da cor e do processo criativo constitutivo da minha produção artística realizada no período de 2009 a 2012. A temática explorada é baseada nas expressões populares em festas, folias e folguedos. Sendo assim, *Festas Populares Paulistas: Impressões Xilográficas* pretende registrar, divulgar e, ao mesmo tempo, valorizar as riquezas presentes nas histórias e na vida social que vivencio, por meio das minhas produções gráficas coloridas, focalizando as festas religiosas populares do interior paulistano, mais especificamente de Jacareí e de cidades circunvizinhas no Estado de São Paulo.

A pesquisa emergiu a partir das indagações das produções de gravuras coloridas que instauram investigações e, dessa forma, esboçam caminhos que instigam produções científicas, realizáveis por meio de um processo teórico-prático, a fim de possibilitar e clarificar as produções que ora emergem cotidianamente.

No conjunto de xilos, há uma presença forte do desenho que perpassa todo o trabalho no momento de sua execução e antes dela. E, se esse movimento de olhar e de ver o trabalho for ampliado para a produção em geral, percebo que ele acompanha toda a minha atividade artística desde o seu início.

No atelier, procurei levantar de maneira geral todo o material gráfico-plástico elaborado. O que encontrei foram vários desenhos realizados com grafite e alguma caneta em suportes diversos, como cadernos de capa dura, folhas avulsas e blocos de anotações de pequeno formato. No geral, esse material se divide em registros ou anotações rápidas realizadas in loco e em meio a várias festas populares religiosas e em momentos diversos do cotidiano. Como o recorte da pesquisa está centrado nas xilogravuras tematizadas pelas festas religiosas, priorizo a análise no material gráfico produzido no mesmo período em que essas xilos foram realizadas.

Diante desses desenhos, primeiramente definidos a partir de seus suportes, foi possível separá-los em três conjuntos, distintos entre si por diferenças e semelhanças estabelecidas pelos modos como expressão e estrutura interagem na organização.

O primeiro conjunto de desenhos é formado de dois cadernos de desenho de capa dura, de dimensões variadas (12 X 16 cm e 14 x 20 cm): um realizado na Folia de Reis *Jesus Cristinho* (06 jan. 2009, Jacareí, SP) (Figura 01) e outro no *Jogo da Cavallhada de Igaratá* (14 mai. 2011, Igaratá, SP) (Figura 02).

O segundo conjunto, formado de seis blocos de desenhos, corresponde a trabalhos em folhas com gramatura maior. Tomamos uma folha nas dimensões de A3. Depois de dobrá-la ao meio, torna-se a dobrá-la em mais duas partes iguais, somando uma área em oito partes iguais com as dimensões aproximadas de 15 x 10 cm. Um recorte no meio da folha, entre a extremidade do lado direito até o lado esquerdo, possibilita o fechamento do bloco, transformando-o em uma estrutura articulada. Destacam-se dois blocos com o uso misto de lápis de cor, grafite e caneta de ponta porosa (Figura 03).

O terceiro conjunto corresponde a 33 desenhos em folhas avulsas nas dimensões aproximadas de 10 x 15 cm (Figuras 04 e 05):

E, por último, enveredei para as questões da cor na história da gravura, mais especificamente na xilogravura. Tratando-se de um tema amplo, passei então a realizar recortes de interesse. Foram enfatizados apontamentos referenciais da xilogravura colorida, destacando os artistas Paul Gauguin, Edvard Munch e Pablo Picasso, o gravurista brasileiro Oswaldo Goeldi e artistas mais jovens, como Fabrício Lopez e Sérgio de Moraes. Além disso, analisa-se também os aspectos técnicos em meio às minhas produções plásticas na xilogravura colorida.

Referência artística e a descoberta da cor

É de grande importância destacar as referências artísticas e aproximá-las de minhas produções xilográficas, isso está no fato de que artistas (tais quais os supracitados) questionam como cores nas conduções da maneira de entintar (soma de cores) e o tratamento do corte (entalhe e sobreposições). Em Goeldi, a cor é rebaixada e me utilizo desse processo em algumas gravuras nessa pesquisa com cores puras (ver Figuras 06 e 07). Em Gauguin, a gravura é mais rústica e a cor, diluída; em Munch e Picasso, a cor faz parte da delimitação e da construção da imagem, que se faz por sobreposição e soma de cores. E os artistas contemporâneos, mais jovens, destacam-se pela pesquisa gráfica colorida. Em Sérgio de Moraes, temos a gravura como meio de duplicação de imagem, e não de multiplicação. Denomino-as de monogravuras. Em Fabrício Lopez, encontro uma forte presença da gravura contemporânea em grande formato, com o uso da cor pura ou sobreposta em camadas: desenho, corte e cores se configuram continuamente.

Na xilogravura *Perfume* (fig. 06) da série “Noa Noa”, produzida entre os anos 1893 e 1895 para seu jornal, Gauguin permitiu trabalhar a matriz de madeira bruta; no

estado rústico, a cor refere-se às gravuras orientais e históricas. Toma-se como referências as cores lisas, limpas e luminosas. De acordo com Antonio Costella, “Observa-se uma liberdade criativa jamais tentada na gravura” e também “pelo intuito de compor com volume e cores com traços controlados” (COSTELLA 1984). Nesse contexto, Anico Herskovits aponta:

Gauguin se deixa encantar com as possibilidades da madeira. Experimenta variações de corte e utiliza materiais não convencionais, como lixas e pregos, para riscar, arranhar, e marcar a madeira, obtendo, dessa forma, diversas texturas. A volta à xilogravura o atrai, porque está de acordo com sua teoria sobre o retorno a um trabalho primitivo e direto, como a gravura medieval. Sob influência japonesa, faz experiências com a cor diluída, aquarelada.
(HERSKOVITS, 1986, p.120)

Anico Herskovits, quando destaca a desvantagem do processo da matriz perdida, refere-se às perdas e à impossibilidade de reimprimir depois que a matriz é gravada e impressa. “Consiste em usar todas as cores em uma matriz e, como diz o nome, retirando madeira de partes já impressas, manter as da cor que será superposta.” (HERSKOVITS, 1986, p. 49)

A facilidade do processo consiste em ganhar tempo. Há “vantagens, como a precisão no registro, pois a mesma prancha serve para impressão de todas as cores, afirmação que à primeira vista pode causar espanto”. (MARTINS, 1987, p.52)

Entendo a matriz perdida como um meio condutor da imagem que desvela, pela matéria, suas possibilidades de conduzir o espaço gráfico com a cor. Permite, com isso, que eu abandone o rigor dos registros precisos do processo de uma gravura e que a matriz deixe de ter a função de multiplicar uma imagem única. No percurso de elaboração, ela dá margem à edição de duas a quatro impressões. Percebo, então, que me encanto pela *duplicidade* da matriz e não pela sua *multiplicidade*.

A cor na gravura seduziu-me e, por meio da prática do processo da matriz perdida, cada vez mais investiguei as possibilidades de relação cromática de modo intuitivo no processo gráfico colorido. A tinta foi preparada usando tinta tipográfica para Offset e as cores foram adquiridas a partir de misturas e sobras de tintas impressas.

Ao trabalhar com as variações das cores, com a intensidade da tinta e experimentando possibilidades gráficas, percebo como as cores se relacionam com a matéria gráfica colorida. Por isso, a gravura policromática aproxima-se com a técnica pictórica. Utilizando das cores quentes e frias, complementares, destaco a presença da cor no universo natural. A cor é absorvida parcialmente pelas gravuras, traduzida para o universo gráfico pictórico: linha, trama, hachura, massa, sombra e luz.

O desenvolvimento dessa pesquisa resultou quatro pranchas de madeiras compensadas de 2,5 mm por 66 x 90 cm e três chapas de portas lisas de madeira, adquiridas em lojas de material de construção usado. Prefiro trabalhar com a madeira no seu es-

tado mais rústico, com uma demão de goma laca e polimento. Dessa forma, a prancha de madeira permite nas primeiras etapas de impressões uma quantidade menor de tinta sobre o papel. Em outros suportes, como *Eucatex*, *MDF* e *linóleo*, a ação da densidade de cor e o acúmulo de tinta são imediatos já nas primeiras impressões.

Essas sete pranchas de madeira geraram três cópias de cada estampa da matriz e cerca de 40 monogravuras. As monogravuras foram geradas a partir de áreas pré-estabelecidas durante a elaboração e a realização das impressões/gravações.

O procedimento em matriz perdida e a etapa do trabalho

Consiste em trabalhar sobre o mesmo suporte modificando a matriz a cada intervenção de gravação. A gravura que apresento com o título *O menino com Bandeira* (Figura 08) foi realizada em um suporte de madeira compensada de 25 mm nas dimensões de 66 x 90 cm, resultando em três cópias em papel arroz e seis monogravuras, impressa em papel de prova *Hahnemühle* e sumie nas dimensões 49 x 63 cm. A impressão foi feita manualmente com colher de madeira, a qual possibilitou autonomia na dosagem de tinta sobre o suporte/papel.

As impressões iniciam-se com as cores claras. Optei pela tinta tipográfica para Off Set, e as cores foram feitas a partir de misturas cores diversas e também entre branco opaco, verniz transparente e o preto.

A cada nova impressão, o mesmo suporte de papel recebe tinta das áreas que não foram gravadas, somando com as cores já impressas.

A imagem figura do *Menino com bandeira* (fig. 08) corresponde ao processo final. Destaco que, entre tantas outras gravuras, essa foi a única cujo processo conseguiu registrar em todas as suas etapas, que se subdividem em cinco momentos de gravação/impressão. Aqui pretendo expor as etapas do processo e sua configuração final

Etapa 01: Na primeira gravação da matriz, os cortes resultam em áreas brancas e o que se grava corresponderá à abertura da luz, que ficará em branco.

O resultado da impressão pode causar espanto, como já mencionado por Martins. Na estampa abaixo, da *Etapa 01*, a imagem (Figura 09) encontra-se em áreas confusas. A intensidade da luz correspondente: gravação, impressão moderada e valor da intensidade da carga luminosa do amarelo. “[...] O amarelo que, depois do branco, é a cor mais luminosa e a que mais se identifica com a luz...” (GUIMARÃES, 2004, p 107). “É pouco visível quando aplica sobre o fundo branco[...]”. (PEDROSA, 2010, p. 122)

Etapa 02: Inicia-se novamente o procedimento de gravação; nesse momento, o que se grava corresponderá à cor amarela.

Procura-se gravar os contornos da imagem, distribuídas em toda a matriz. Com as novas gravações, a imagem começa a aparecer. Nessa etapa, é necessário observar atentamente toda a gravura impressa, para poder gravar e escolher áreas que serão mantidas ou subtraídas.

Para a segunda cor, foi selecionada a cor azul misturada com partes de tinta branca opaca e verniz transparente. A tinta azul, mesclada com o branco e o verniz,

torna-se uma cor mais clara, ou seja, adquire um valor de intensidade de luminosidade mais alto.

A impressão da tinta azul sobre o amarelo interage na configuração da imagem, revelando as novas gravações e composição. A redução da carga de tinta e da pressão manual proporciona para a impressão sobreposta áreas parciais de graduação, atenuação e textura, como se pode ver na imagem abaixo (Figura 10).

Etapa 03: As áreas gravadas na terceira etapa correspondem à cor azul. Procuro gravar áreas que serão o fundo. Para essa etapa de impressão, seleciono a cor verde resultante de azul + amarelo + verde Europa. No detalhe da *Etapa 03* (Figura 11) percebe-se que neste momento o amarelo tem um valor maior de luz e corresponde a uma vibração entre as duas cores frias, azul e verde. Ao sobrepor a segunda cor fria na impressão, influenciada pela ação da complementar, o amarelo esquenta.

Etapa 04: Na quarta impressão, observam-se modificações simultâneas: composição física dessas cores e elementos de equilíbrio e contraste, derivadas da influência das cores complementares. As cores sobrepõem-se – amarelo + azul + verde + vermelho – como na imagem *Etapa 04* (Figura 12).

Etapa 05: Na quinta gravação, optei por desbastar áreas menores, preservando, assim, muitas gravações anteriores. Voltei a gravar alguns contornos das figuras. Para essa etapa, finalizei com a cor preta.

Conforme se vê na imagem *Menino com Bandeira* (fig. 08), a mistura para adquirir o preto, tornou-se quente; nessa etapa final, o preto compõe áreas delimitadas, em contorno: elemento de composição e massa. O preto colorido configura o fechamento da imagem, sobrepõe-se às demais cores. Entretanto, percebe-se a graduação da textura deixada pela pressão moderada.

Conclusão

A necessidade de refletir sobre o próprio trabalho, aqui exposto, foi a de evidenciar o processo poético e sua dinâmica, com o foco na pesquisa das expressões culturais das festas populares em seu ambiente contemporâneo, ao remeter às descobertas, a partir dos contatos iniciais com a gravura, e tomá-las como ponto de partida para relevar ideias condutoras do processo artístico.

Por mais que a matriz perdida remeta ao planejamento mental, o aspecto surpresa estará sempre presente. Pude evidenciar os aspectos gráficos do processo da matriz perdida em sua formação, bem como a formação da própria cor. A base da construção do imaginário poético.

Por fim, as referências artísticas ajudaram-me a ver as aproximações e as possibilidades limites da técnica gráfica. E, nesse momento, vejo as dimensões da cor no processo subtrativo/matriz perdida, em consonância com a capacidade e a fruição que só terá sentido na criação mediante ao vivenciar/criar.

Referências

- BLAUTH, Lurdi. *Gravura: Uma Poética da Cor nas Oposições Polares*. Porto Alegre, Dissertação de Mestrado Universidade Federal do Rio Grande do Sul Instituto de Artes, 1996.
- CORTÊS, Gustavo. *Dança, Brasil! Festas e danças populares*. Belo Horizonte: Leitura, 2000.
- COSTELLA, Antonio. *Introdução à gravura e à história da xilogravura*. Campos dos Jordão/SP: Mantiqueira, 1984.
- DERDYK, Edith (Org.). *Desegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: SENAC, 2007.
- FARINA, M., BASTO, D. e PEREZ, C. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blücher Ltda., 2006.
- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2004.
- GRAVURA: arte brasileira do século XX. Apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000. p. 26-27.
- HERKOVITS, Anico. *Xilogravura - Arte e Técnica*. Porto Alegre/RS: Tchê, 1986.
- HODIN, Josef Paul. *Edward Munch*. London: Thames and Hudson Ltd, 1972.
- KODDOBIYVH, Leon; LAUDEANNA, Mayra; LEITE, José Roberto Teixeira. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura S.A.: 1966.
- MARTINS, Itajahy. *Gravura: Arte e técnica*. São Paulo: Laserprint – Fundação Nestlé de Cultura, 1987.
- MORAES, Sergio. *Artes Visuais*. Disponível em: <em [http://www.sergiodemoraes.com/ Leon1.htm](http://www.sergiodemoraes.com/Leon1.htm)>. Acesso em: 08 nov. 2012.
- NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. São Paulo/SP: Cosac & Naify, 1999.
- PEDROSA, Israel. *Da cor inexistente*. 10.ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010.
- RESENDE, Ricardo. *Gravura: arte brasileira do século XX*. Apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo/SP: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado. Processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.
- _____. *Redes da Criação. Construção da Obra de Arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *A gravura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1965.
- WARNCKE, Ingo F.; WARNCKE, Carsten-Peter. *Picasso II*. Trad. Pedro Guillermer Colonia. Madri, España: Tachen, 2007.
- VALONGO Xilogravura de Fabrício Lopes. Apresentação Marcelo Mattos Araujo; Curadoria Claudio Mubarak. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. 72 p.



Fig. 01 – Folia de Reis, 2009,
Caderno de desenho.



Fig. 02 – Tocador, 2011,
Caderno de desenho.



Fig. 03 – Folia de Reis, 2011,
Bloco de desenho.



Fig. 04 e 05 – S/ título, 2011,
Desenho em folha avulsa.

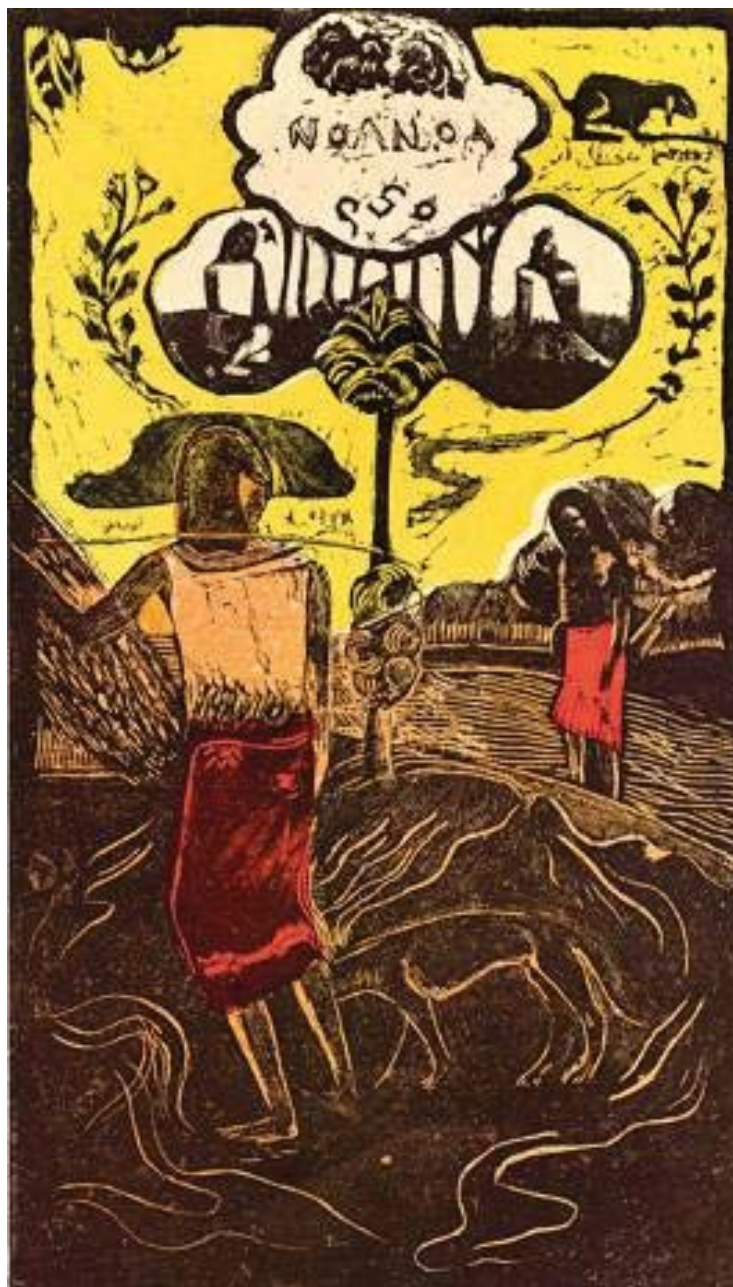


Fig. 06 – GAUGUIN, Perfume, Série Noa Noa, 1893,
Xilogravura, 35,5 x 20,5 cm.



Fig. 07 – DAMAS, Palhaço, 2011,
Xilogravura colorida, 25 x 64 cm.

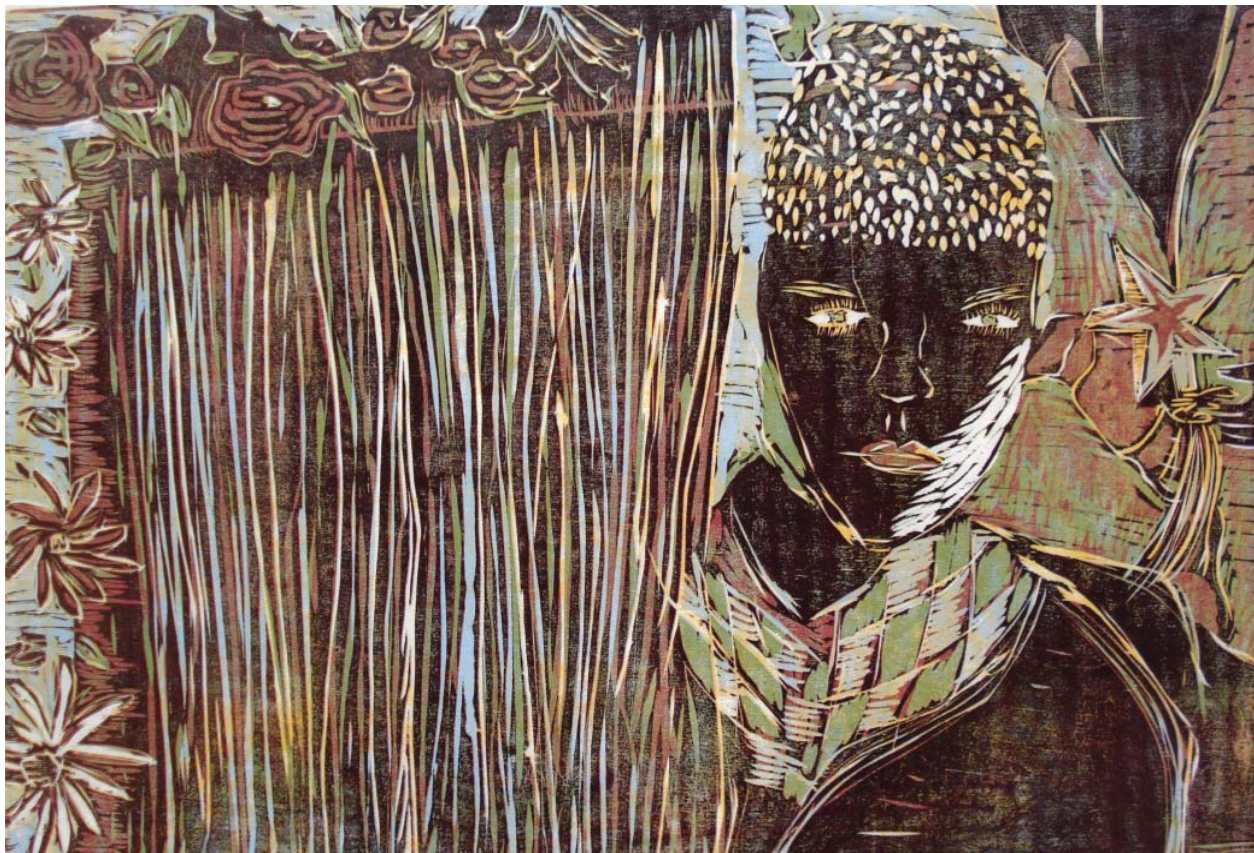


Fig. 08 – Menino com bandeira,
xilogravura policromática, 66 x 90 cm. 2010.



Fig. 09 – Etapa 01, Matiz de amarelo.



Fig. 10 – Etapa 02, Matiz de azul sobreposto no amarelo.



Fig. 11 – Etapa 03, Matiz de verde
sobreposto azul + amarelo.

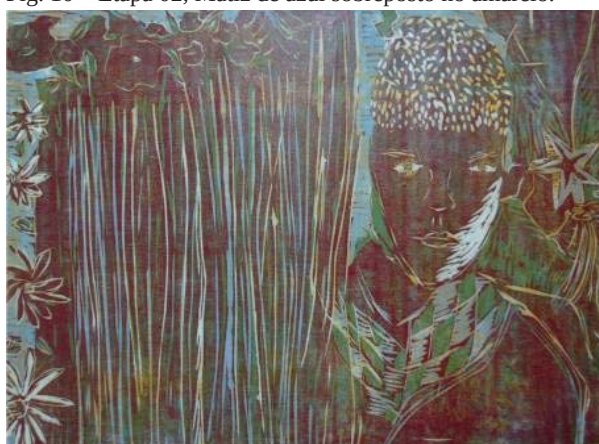


Fig. 10 – Etapa 04, Matiz de vermelho
sobreposto verde + azul + amarelo.

Tudo morre com o nome

RAQUEL GAIO



Uma poética da vigília
Ver o escurecimento das linguagens, dos tempos.

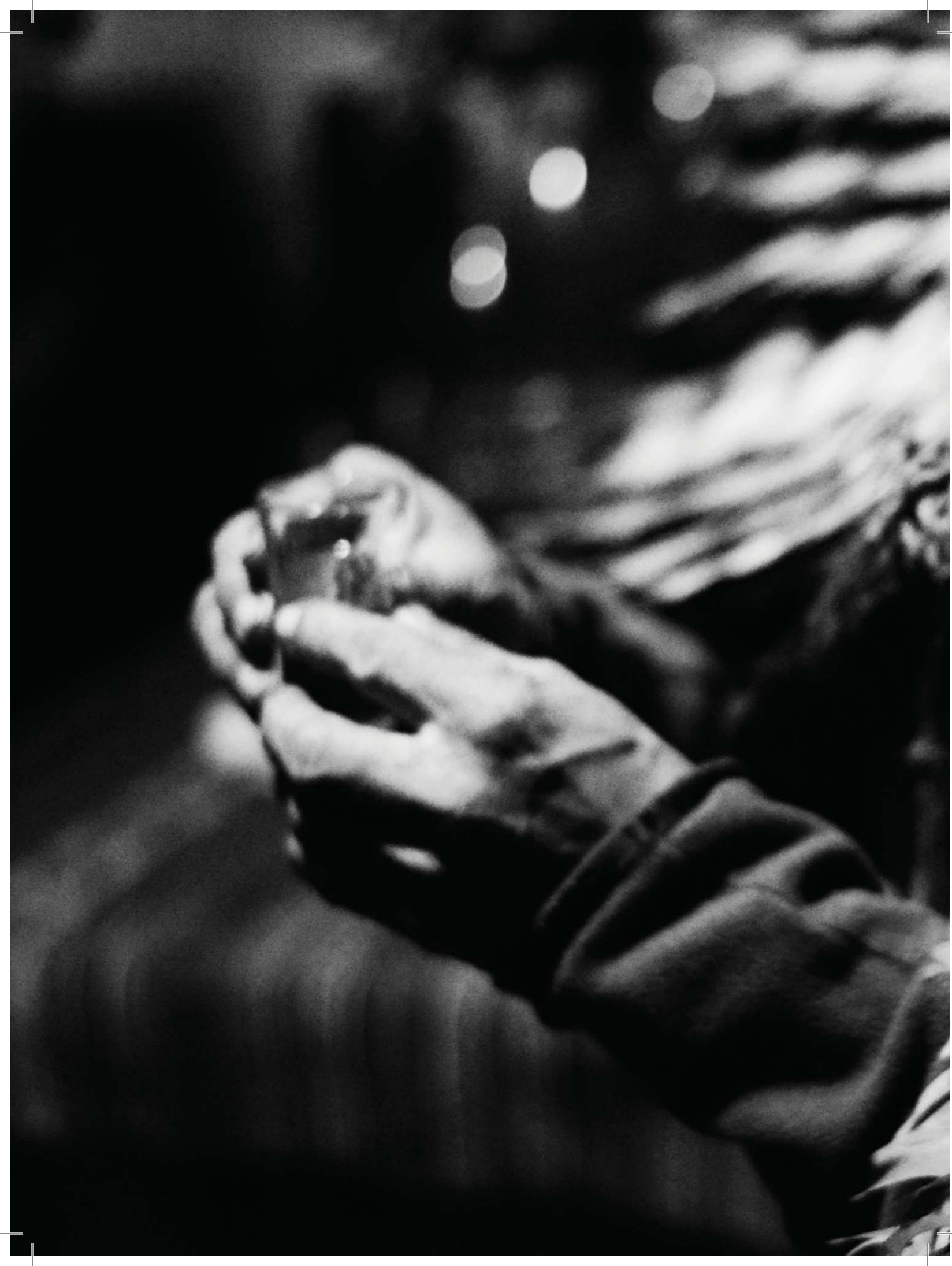




Quando meu avô partiu, parte deste galho deixei junto ao seu corpo e a outra parte remendei neste vestido, marcando também a data de sua ida.

Talvez seja uma forma de permear a presença, estar junto para além do corpo, enaltecendo o vulnerável, sendo um testemunho afetivo da minha genealogia.

Raquel Gaio 19-05-17





Emulsão. Bárbarhá Milano's. 2017.
CCEFYY. Pajé Ninawa, Rio Envira, AC

O DECRETO DE 1935



Fotografia: Melissa Rahal

Preâmbulo

Esta peça musical, cuja partitura é apresentada a seguir, integra a antiópera “Rua Carne Entre as Articulações” (2016), com música de Bruno Ishisaki e Marco Antônio Machado e libreto-dramaturgia de Marcus Groza; foi composta como devoração do texto do Decreto nº 7007, de 1935, que outorgou à cidade de São José dos Campos-SP o título de Estância Climatérica e Hidromineral. Título duvidoso, ao se referir a um presumido ar benéfico ao tratamento da tuberculose, e uma completa falácia, ao se referir à pureza de fontes aquíferas que a cidade nunca possuiu. Esse título foi resultado de uma “campanha” da elite financeira – encabeçada por médicos – para atrair ‘investimentos’: historiadores hoje dizem que a tuberculose foi que curou a pobre São José dos Campos. Se hoje a cidade se arroga o título de “Capital do Vale”, é possível dizer que o título de Estância Climatérica e Hidromineral foi uma primeira cartada nessa direção. Vale salientar que tal decreto de 1935 foi significativo por destinar mensalmente uma verba estadual para a cidade e por interromper a eleição democrática do prefeito, que passou então a ser nomeado pelo Governador do Estado.



Fotografia: Melissa Rahal

O Decreto

Mezzo-soprano

aprox. 1 minuto

Tenor

Bartono

Trompete em C

Violino

Viollão

improvisar bordaduras ad lib.

Guitarra elétrica

improvisar bordaduras ad lib.

**Guitarra elétrica
7 cordas**

improvisar bordaduras ad lib.

Piano

13

ff

con - si - de - ran-do

MzS.

Ten.

Bar.

f

a de-li-mi-ta-ção do pe - ri-me-tro

o ser - vi-ço de água

es - go - to

água-flu-vi-ais

em tra-ta-men-

Tpt C

ff *p*

Vln.

ff *p*

Viol.

Gui. El.

Gui. El. 7

mp

Pno

f

21

MzS. *f* á - - - guas flu - vi - ais con - si - de - ran do

Ten. *f* águas flu-vi-ais em tra-ta-men to águas flu-vi-ais em tra-ta-men to con - si - de - ran do

Bar. *f* águas flu-vi-ais em tra-ta-men to águas flu-vi-ais em tra-ta-men to con - si - de - ran do

Tpt C *pp* *mf* *mp*

Vln. *pp* *mf* *mp*

Viol. *f*

Gui. El. *f*

Gui. El. 7 *f*

Pno *f*

Lv. *f*

28

MzS.

Ten.

Bar.

Tpt C

Vln.

Viol.

Gui. El.

Gui. El. 7

Pno

The musical score continues from measure 28. The vocal parts (MzS., Ten., Bar.) sing "to-daar-re-ca - da - ção - pas-sa-to-daar-re-ca - da - ção - pas-sa-to-daar-re-ca - da - ção - pas-sa-". The instrumental parts include Violoncello (Vcl.), Viola (Viola), Violino I (Vln. I), Violino II (Vln. II), Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Clarinet B-flat (Cl. Bb), Bassoon (Fag.), Horn F (Corno F), Trumpet C (Tpt C), Trombone E-flat (Tbn Eb), and Piano (Pno). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The woodwinds and strings provide harmonic support. Measure numbers 28 through 36 are indicated at the bottom of each staff.

[illegible]

6

54

mf

MzS.

mf

Ten.

mf

Bar.

Tpt C

fp

smile...

Vln.

mf *f* *mf* *f*

smile...

Viol.

lv.

Gui. El.

Gui. El. 7

Pno

MzS. *re - vo - ga - das as dis - po - si - ções em con - trá - rio*

Ten. *re - vo - ga - das as dis - po - si - ções em con - trá - rio*

Bar. *re - vo - ga - das as dis - po - si - ções em con - trá - rio*

Tpt C

Vln.

Viol.

Gui. El.

Gui. El. 7

Pno

8

Emul-som e Animismo – Entrevista com Jorge Peña

MARCUS GROZA

Uruguaio radicado no Brasil, Jorge Peña é sonoplasta, percussionista e fotógrafo. Artista experimentador e inventivo, já tocou com grandes nomes da música, como Mercedes Sosa. Em 2008, gravou o álbum “Texturas Sonoras” e fez apresentações por todo o Brasil e também nos Estados Unidos, Alemanha, Coreia do Sul etc. Seu trabalho com música envolve o que chama de “partituras vivas”. Cria texturas e paisagens sonoras para espetáculos cênicos: trabalhou no teatro com os encenadores José Possi Neto, Paulo Faria; na dança, com coreógrafas como Tica Lemos, Letícia Sekito, entre outros. Desenvolve também trabalho de cura por meio do som, com gongos sagrados.

Na entrevista a seguir, concedida a Marcus Groza, especialmente para Revista Abate, Jorge Peña fala a respeito de sua formação como pessoa e como artista, do ano em que foi preso político na ditadura uruguaia, dos seus trabalhos na música, nas artes cênicas. Seu olhar para arte é fortemente influenciado por uma visão de mundo animista.



Marcus Groza – Poderíamos começar informalmente falando das suas primeiras referências como pessoa e como artista...

Jorge Peña – Eu me criei em uma família rodeado de músicos. Muitos músicos e muitos fotógrafos. Então sempre toquei toda minha vida e toda minha vida fotografei. Me criei com uma tia que era bruxa, e outra que estudava medicina e formou médica. Assim, tive essas informações, desses dois lados. Filho único, superprotegido por minha tia e minha mãe. Quieto no meu canto, era de observar muito. Influenciado então por esses dois lados, uma médica e uma bruxa, música e fotografia... me criei ao redor disso e isso desenvolvi.

MG –Esses dois lados sempre conviveram então? A música e a fotografia?

JP – Na década de 80, teve uma época em que eu tava muito bem trabalhando com fotos dentro de uma empresa, bem-conceituada, que me permitia muitas coisas e até me cuidava, posso dizer. Eu me sentia muito bem lá e decidi que ia parar de trabalhar como músico. Então seria minha profissão a fotografia. Lógico que sabia que ia continuar a tocar com meus amigos e tudo. Mas, quando me perguntassem, diria que era fotógrafo! Quinze dias depois que tinha tomado essa decisão na minha vida, me ligam convidando para participar de uma turnê com a Mercedes Sosa. E eu teria que dizer: “Não, agora eu sou fotógrafo!” Então eu peguei meus instrumentos e minha câmera e fui fazer a turnê. Isso caiu para mim como um bálsamo, como para me dizer: “Se tranquiliza, porque você não é nem fotógrafo nem músico, você trabalha com imagem e som. E isso para a cura!” É o que eu faço hoje! Tanto que eu não consigo separar imagem de som. Se você coloca um som, eu vejo uma imagem! Quando o som está bem dirigido, quando o som tem um propósito, uma intenção clara. Se eu toco pra te incomodar, eu vou te incomodar. Se eu toco para você adormecer, você vai adormecer. Se eu toco pra te curar, você vai se curar. Porque você é quem decide! Eu posso construir uma situação sonora, uma paisagem e é você quem decide. Quando você aprende a jogar com isso, com essa amálgama. E isso que você falou da emulsão... Na fotografia, no processo de revelação, tem o uso da emulsão em relação ao papel. Você tem um papel na mão e tem que saber qual emulsão usar. Saber se o papel é bom para dar contraste ou para determinada tonalidade; se o negativo não está muito contrastados. Então vou usar tal emulsão com esse papel. É o processo literal da emulsão química que tem na fotografia. Mas tem também um olhar pra essas coisas que vêm da minha tia bruxa e que é algo que está muito presente na arte que eu faço. Acho que, a minha maneira, consigo juntar essas três artes, com as quais eu nasci, que é a arte de cura, o som, a imagem. Então, esse problema existencial de decidir a profissão, eu resolvi rápido. Em quinze dias já estava de viagem tocando com a Mercedes Sosa. E quando não estava tocando estava fotografando. Isso é o que eu faço até hoje. Eu tinha essa divisão: quando era fotógrafo me comportava de um jeito comigo mesmo, quando era músico era outra coisa, porque os músicos muitas vezes são mais... (faz gesto) Mas é muito louco, porque a música é matemática e fotografia também é de alguma forma. Aliás, eu passei a amar a matemática, vinte anos depois de sair da escola, porque matemática na escola pra mim era pedra no sapato total.

MG – O problema é mais a escola que a matemática não é? Eu o odiava as aulas de artes! [J]aulas de artes, costume brincar.

JP – A minha escola é a natureza. Eu aprendo muito mais em cinco minutos observando uma flor do que em cinco anos dentro de uma sala de aula. Eu sou “meio péssimo” para estudar assim nesse sistema escolar. Eu realmente estudo aquilo que se mostra necessário, como um problema. Se você chega para mim e fala: “Jorge eu estou com um problema!” Sei lá, uma hepatite. O fígado não está funcionando bem. Como eu vou te ajudar nessa cura? Eu vou te ajudar vendo o lado emocional, mas quem vai se curar é você! Muito chance de ser um momento em que você está emocionalmente fragilizado e sua hepatite se revelou! O fígado guarda raiva, o rancor. Aí é trabalhar as emoções. Isso é muito orgânico pra mim, é de devoção. Isso tem a ver com o que aprendi com as minhas tias que, cada uma a sua maneira, eram estudiosas de história natural. A Iolanda, médica, que ainda é viva, muito velhinha, e a outra era Marina, professora que andava o mundo inteiro caçando micróbios e sapos e lagartixas e baratas para alimentar as cobras. Ela me mostrou que o mundo animal é uma coisa incrível! E a outra, a minha tia Leontina, que trabalhava com ervas, com “yuyos”. Ela falava com as plantas, falava com os animais e eu não entendia por que ir na escola aprender, se eu já sabia falar com as plantas e com os animais. Muita coisa veio dessas minhas tias! Aí, hoje quando você me fala assim: “Jorge, faz uma trilha de terror, pra mim?!” Eu posso aprender isso indo para meu quintal, sento lá e vejo onde está a profundidade, onde está a tonalidade deste terror, quanto de terror deve ter aquilo... O que vem antes e depois? É tudo como uma amálgama, uma emulsão, mas a gente não vê!

MG – E essa infância com essas tias foi tudo no Uruguai, não é?

JP – Sim, no Uruguai. Eu vim a primeira vez pra cá aos 17 anos. Aí eu fiquei até os 19 e voltei para Uruguai. Lá fiquei até os 21 e de novo vim pro Brasil. Fiquei 4 anos no Rio de Janeiro estudando, aí novamente voltei pro Uruguai e lá fiquei até os 28. Fiquei um ano preso, dos 27 aos 28 [durante a ditadura cívico-militar do Uruguai (1973-1985)]. Fiquei 48 horas num pau de arara, sendo torturado. Mas fora isso foi uma experiência incrível. Embora não me considerassem um guerrilheiro, fui para um presídio de alta periculosidade, com muitas cabeças incríveis lá dentro. Foi alucinante e pra mim foi a melhor escolha que tive na vida. De alguma forma, foi como um monastério, porque minha vida espiritual sempre foi muito mais ampla do que minha vida física, material. Lá dentro isso se acentuou. Então ter estado um ano lá, pra mim, foi como ter estado em um monastério. Porque é você quem faz seu dia. Pode estar trovoando ou chovendo! Sou eu quem faço meu dia. Então não houve sofrimento. Encontrei muitas amizades lá dentro. Quando você não entra porque matou, porque traiu... Não, eu entrei porque não concordava politicamente com um monte de coisa, porque eu fumava o meu baseado, porque, entre aspas, eu era um rebelde. Então, quando veio a Operação Condor, tudo mundo que não concordava “ia em cana”. No Uruguai, havia mais gente fora do país que dentro do país. Aí, quando eu saí dessa situação e vi que iam me tratar como um ex-presidiário, eu pensei: “Acho que está na hora de pegar minhas coisas e cair fora!”

MG – Aí você veio de vez para o Brasil!?

JP – Sim, a intenção era ir para um festival de música em Salvador. Mas, ainda no ônibus, conheci um cara, que subiu na cidade de Pelotas. Ele sentou do meu lado. A vida é muito incrível. E começamos a conversar, ele me disse que tinha dez apresentações pra fazer em Porto Alegre, em um festival de dança, com Graciela Figueroa, e me convidou. Eu fui e já desci em Porto Alegre. Ele me deu estadia e tudo, porque na época eu estava curto de grana. Depois dessas apresentações, ele me chamou pra voltar pra Pelotas, onde morava a namorada dele. Eu fui e lá conheci uma pessoa encantadora que me convenceu a ficar. Fiquei dois anos, estudando, montei um estúdio de fotografia que era um espaço onde se podia expor. Eu fui marchand, um ano e meio, da galeria Van Gogh, que era a única galeria de arte que havia naquela época.

MG – Você me falava daquele maestro italiano Ricardo Muti. Você me mostrou o vídeo em que ele fala que o que crucial na música é a emoção, o *feeling*. As notas são apenas a expressão concreta da emoção. Atrás das notas está o infinito, ele diz. E você me falou no outro dia que adota uma imagem como “partitura musical” ou que muitas vezes a sua “partitura” é um corpo dançando! É um *feeling* que está para além dos tecnicismos que acompanha muitos músicos, não é?

JP – Eu acho que tudo está dançando. É um ritmo interno, que nos acompanha desde o útero materno até o último alento. Para mim isso é realmente uma fonte de saber. Uma sabedoria. Quando eu observo isso, eu vejo como o movimento tem profundidade, como o movimento tem cores, como o movimento carrega silêncios, como o movimento explode em bilhões de cores, de sons... Eu comecei a ver que um dos pilares das minhas pesquisas é o silêncio. Não é uma pausa. A pausa é um símbolo, não carrega emoção. O silêncio carrega emoções, carrega a eternidade se você quiser. O maestro Ricardo Muti fala justamente disso, atrás das notas está o espírito do compositor, está todo o infinito. Para mim, não dá pra separar a arte desse universo maravilhoso que me rodeia, não dá pra separar a arte desse sol que tomo todos os dias, separar das plantas, de uma formiga. É o que chamo de Deus.

MG – Um Deus que está dentro do Mundo, não é? Deus ou a Natureza, dizia Espinoza.

JP – Não é possível separar. Por exemplo, quando uma pessoa me diz que está desordenada, bagunçada. Eu digo: e essa respiração entrando e saindo do seu pulmão, você queira ou não, esse coração pulsando... Como que a gente está sem harmonia? Porque olhamos para outro lugar! Está desconectado de si mesmo. Para mim a percepção disso é uma maravilha, é totalmente um mistério no qual eu posso mergulhar e sair carregado de emoções, sair carregado de sentimentos e principalmente de entusiasmo. Entusiasmo. Para mim, essa é uma palavra-chave.

MG – Eu adoro essa palavra, porque etimologicamente significa ter o deus dentro de si...

JP – Teve uma época que eu tinha perdido essa palavra, sabe? Eu andava mal, andava separado da minha companhia. Lembro que estava indo para o Rio de Janeiro, estava descendo

a Serra das Araras. Estava um amanhecer dourado, sabe? Então eu abri um livro, nem lembro qual, mas tinha essa palavra: entusiasmo. Eu falei: “É isso! Perdi o meu entusiasmo. Nossa! Para o mundo que eu quero descer! Perdi meu entusiasmo!” Aí aprendi que por nenhum motivo eu posso perder meu entusiasmo. Porque se a gente perde o entusiasmo, perde o humor, a vontade de fazer as coisas, aí, bicho, é melhor você dar um tiro na cabeça e desencarnar rápido, entendeu? Deixa espaço para outro que esse mundo precisa...

MG – Tem a ver com o silêncio que você falava também? A presença e a ausência. Às vezes desaparecer é o último truque do mágico, não é?

JP – Sabe que houve uma vez, quando o Edgar Scandurra estava gravando o álbum Benzina dele, e ele me convidou para gravar percussão em três canções, fomos pro estúdio, soltou a primeira música, eu gravei e gravei outra e depois outra. Fomos escutando e refazendo, fui criando um mapa sonoro. Depois veio a segunda e em umas três horas estava pronta também. Quando chegou na terceira canção, eu falei: “Edgar, não vou gravar nada nessa, não precisa! Já está pronta!” Aí ele insistiu pra gravar, mesmo que alguma coisa leve. Falei assim: “Edgar, já está tudo aí! Não posso colocar nada mais! Vai começar a poluir! E depois que a gente abre a porta para poluir, entra toda a poluição! Eu não vou gravar.” O cara do estúdio estranhou, disse que nunca tinha visto um músico vir pro estúdio e não gravar uma faixa e não ganhar... Aí o Edgar falou: “Ele vai receber pelas três músicas, igual!” Isso faz mais de dez anos. Encontrei o Edgar recentemente e ficamos lembrando tudo isso. E ele disse: “Não precisava mais nada mesmo!” O que você vai colocar a mais em uma orquídea?

MG – Você comentou da sua relação com a dança, com os movimentos. Você tem uma atuação também no teatro, fazendo sonoplastia ao vivo, direção musical, etc. Queria que falasse uma pouco dessa sua trajetória no teatro aqui em São Paulo.

JP – Eu trabalho com partituras vivas. Por exemplo: eu faço um concerto com meus gongos. Acabo de fazer um no Sesc Pinheiros e me perguntaram se precisava de luz para uma partitura por exemplo. Na hora, não respondi. Mas depois, como era uma pessoa querida que tinha me perguntado, eu falei que não tinha partitura escrita, mas tinha referências. Recebo o público na entrada da sala, pego na mão falando, dou boa noite pra eles e digo para desfrutarem do concerto. Nesse caso não tem ator. Ainda assim, vou formando uma partitura viva. No teatro o que mais me alucina é a magia! Teatro sem magia fica como uma fórmula. Fica uma coisa vazia, sem alma. Eu trabalho com o Pessoal do Faroeste há mais de vinte anos, com o diretor Paulo Faria. Atualmente, não estou mais em cena, porque pedi ao Paulo para não me colocar mais durante a temporada. Mas eu faço todas as preparações dos atores, em relação a ritmos, dinâmicas, arranjos. Mas agora eu não estou em cena, porque isso me tira um pouco o foco dos concertos que estou fazendo com os gongos e do meu trabalho de cura. Também estou com um tratamento rígido, porque há dois anos e pouco descobri que tenho um tumor. Como não vou tirar nenhum órgão do meu corpo, estou com um tratamento rígido. E aí quando você está em temporada de teatro você acaba comendo de tudo e acaba dormindo menos. Então, eu falei pro Paulo e ele considerou. Então agora

faço a preparação e apareço na estreia e dali algum tempo, porque a coisa vai mudando. O teatro tem isso: estreia e depois a coisa vai mudando, os atores começam a desfrutar, a respirar junto, e o espetáculo vai crescendo. O teatro é mutante, tem essa magia. Eu gosto muito disso, ele vai se transformando. E tem uma outra coisa. Com o teatro, eu aprendi a deixar me dirigir, o que eu não sabia. Não sabia me deixar dirigir. Eu sempre dava palpites... Aí sinto que o teatro foi me afinando nesse sentido de me deixar dirigir. Agora eu vejo um diretor como uma coisa muito importante, precisa de alguém olhando de fora, de outro ângulo, outra profundidade. Senão cada um fica fazendo sua parte. Foi o que eu falei agora para um pessoal de uma escola Waldorf, com quem estou erguendo um espetáculo, há uns três anos já. É sobre uma lenda guarani, que se chama *Ñanderu Buzu*. A gente foi pra uma aldeia guarani, ficamos uma semana hospedados dentro da aldeia e participando de todas as atividades com os índios. E sinto que precisamos agora desse olhar de fora. Porque o diretor tem essa sabedoria de ir manipulando o texto, os sons, a luz, o vestuário. Eu trabalhei com José Possi Neto e ficar ao lado dele um ano foi uma escola incrível. Ele pensa nos detalhes as roupas, depois fala com o iluminador e sabe exatamente a lâmpada que ele quer em tal cena. É um trabalho tão tênue, sutil. É incrível! Como não vou ouvir um cara desse? Eu ficava só absorvendo! Então trabalhei quatro anos também com o grupo Ornitorrinco. O teatro é magia, sem magia fica como cada um fazendo sua parte para cumprir tabela. Por isso é difícil sair do teatro entusiasmado, porque muitas vezes não acontece essa magia. Você vê tanta coisa que não te surpreende, que não tem essa magia. Aí quando você encontra algo, você sai assim: “Que bom que estou vivo e pude assistir isso...!” Parece que as pessoas perderam o sentido da apreciação. Eu vejo muitas pessoas se incomodarem com o silêncio e poucas desfrutando. Parece que a gente entra em uma frequência que tem sempre que ter uma interferência, um estímulo. Depois a gente não entende por que fica doente. Deixando-se a todo tempo atravessar por esse imperativo de estímulos, mais a comida envenenada, que é o que mais tem por aí. Eu acho que quanto mais se aprecia o silêncio, mais a sua vida pode ser saudável. Os gongos são incríveis, porque o que cura no gongo não é a batida, é o que vem depois da batida. A intenção está na batida, mas os harmônicos que vêm depois são realmente o que vão operar dentro do seu corpo, em cada ponto do seu corpo. As moléculas que a ressonâncias vão trabalhar, molécula por molécula, sabe? E isso quando você faz silêncio e só escuta. É um pouco uma anti-música. O gongo pode estar afinado num ré. Quando bato saiu um ré, mas o que vem depois são harmônicos que não se reduzem ao ré, carrega milhões de sensações moleculares. É muito incrível como isso trabalha os centros das energias. Por isso que são sete gongos, afinados com os sete centros de energia. Alguns chamam chakras, mas eu prefiro chamar de centros de energia. São coisas que você tem que harmonizar, o corpo-espírito. E hoje em dia parece que perdemos o fio da meada, não é? Meu pai sempre dizia que, se você não pensa, alguém vai pensar por você. Depois não adianta reclamar.

[obituário da própria carne] Um ano sem capitão

BRUNO CONDE

*Vida e morte e obra de Valter Renato Nobre dos Santos, o Capitão Márvel,
ou A beleza do cinema tosco*

Um obituário. Um obituário é um registro da morte e um relato da vida de uma pessoa. Este é o caso. Este é o obituário de Valter Renato Nobre dos Santos, nascido em 1979 no Rio de Janeiro e morrido em 2016 em Brasília, aos 37 anos, segundo a matemática. Entretanto, o caro leitor desta revista chiquetê deve se perguntar quem seria esse Valter Renato Nobre dos Santos. Ele foi um artista plástico e cineasta (pagava as contas como funcionário público). Foi também um grande admirador de histórias em quadrinhos e sua obra tem muito a ver com isso. Nas tribos de *cosplay*, fãs-filmes e nerddices correlatas, Valter foi um cara com trânsito e em alta estima. Ele era o Capitão Márvel.

Há pouco mais de um ano ele morria. E há pouco mais de um ano eu quero escrever sobre ele. Aqui estou.

Um aparte: neste último ano fiquei (ficamos) grávido(s), fui morar com minha companheira Mari e meus três enteados (sim, são três) e fui pai. Aliás, acho que a concepção da Lorena foi justo na semana da morte do Valter. O que atravancou um pouco a agenda, virou minha vida de pernas para o ar. Mas no fundo eu sei que tudo isso só atrapalhou. A falta de tempo/dinheiro/energia é real e pesa, porém parece que me acometeu uma espécie de bloqueio, essa é a coisa mais relevante para eu ainda não ter sentado em frente ao computador para escrever.

Uma coisa que eu admirava no Valter, e em artistas/criadores, é a capacidade de fazer obras, de transformar ideias /desejos/pensamentos em outras coisas, concretas. Ou pelo menos mais concretas. Transformar. E, claro, saber lidar com a enorme perda que há entre a ideia, o sonho, e o resultado. Imodestamente (significa ‘sem modéstia’), me considero um cara bom de ideias, um cara que pensa bem, isto é, um cara cheio de boas intenções e... já sabemos qual é o final dessa história. O final é: de tanto pensar, pouco (ou nada) faço. Contudo, há uma hora em que é preciso se manifestar. Fim do aparte.

Voltando ao Valter: sua formação foi, digamos assim, como ‘admirador convencional’

de super-heróis, o bem contra o mal, o bem vence o mal. E também gostava de ficção científica (informação deveras importante que será retomada já já). Como me relatou a mãe dele, Renata Nobre, ainda adolescente, Valter quis fazer um curso de desenho ligado a cinema, com técnicas antigas de animação e tals. Já o pai, Julio Jabor, lembrou que mais ou menos na mesma época, com uns 16 ou 17 anos, Valter foi fazer um curso de cinema com Tizuka Yamazaki, diretora de filmes e televisão, filha e neta de japoneses imigrados para o Brasil. Tizuka tem um currículo interessantíssimo: de *Gaijin - Os Caminhos da Liberdade* (1980), *Parahyba Mulher Macho* (1983), filmes marcantes do começo dos anos 1980, até *Lua de Cristal* (1990), *Xuxa Requebra* (1999) e novela da tevê Record *Metamorphoses* (2004).

Algum tempo depois, surpreendeu ao prestar vestibular para o curso de Física, no final dos anos 1990. Talvez o citado gosto por ficção científica tenha pesado nessa decisão, talvez tenha sido influenciado por um professor secundarista dessa área, talvez quisesse entender de átomos e estrelas. Foi aprovado na UFRJ e na Unicamp. Acabou se decidindo por viver numa outra cidade, outro estado, e foi estudar em Campinas. Um ou dois anos após iniciar o curso, de férias no Rio, almoçando com o pai, disse que não estava se adaptando na faculdade de física e estava pensando em mudar para artes plásticas (a Unicamp não tinha o curso de midialogia nessa época; e posteriormente “artes plásticas” iria se chamar “artes visuais”). O pai apoiou, disse que estava ao lado do filho na decisão que ele tomasse e para que ele se dedicasse e se esforçasse no caminho que escolhesse. Então a revelação: “na verdade eu já mudei”. Um sorriso e uma expressão das antigas no relato do Julio: Valter, discreto e cuidadoso, estava “cercando o Lourenço”, falando com o pai sobre “o gato em cima do telhado”.

Conheci o Valter nesses tempos de plásticas em Campinas, por meio de um amigo joseloide, Tiago Costa, que também estava no mesmo curso. Num dos primeiros finais de semana juntos, vimos um filme japonês esteticamente lindo e chato pacas chamado *Maborosi - A luz da ilusão* (1995), além do filme em que a Xuxa aparece pelada (achamos na videolocadora de Barão Geraldo, nenhum de nós três tinha visto e não pensamos duas vezes). Pouco mais adiante, o Tiago me mostrou um filminho, um curta feito meio de curtição, que o Valter fez entre o apagar das luzes da faculdade e os primeiros tempos daquela perdição de recém-formado: *Capitão Márvel - O filme* (2007). Eu pirei no filme.

Gosto de lembrar do Valter como um achado na minha vida. Um cara que mudou minha vida. De pequeno até meados da adolescência eu nutria um desejo de estudar cinema e me embrenhar por aí, mas fui chegando perto da época de vestibular e considerei uma coisa além das minhas possibilidades, coisa de rico, ainda mais num país pobre, ferrado e extremamente desigual como o Brasil. Resolvi “me encaixar” e fui estudar comunicação, imaginando fazer crítica de livros, discos e filmes.

Mas ao ver o filmete do *Cap. Márvel* questionei fortemente minhas escolhas até então. Vi uma outra possibilidade de fazer filmes, de se virar do jeito que fosse possível, de colocar a criatividade, e praticamente tão somente a criatividade, para enfrentar as imensas dificuldades de se filmar. E de encontrar eco em outros realizadores em situação parecida, buscando temas além do padrão global e/ou hollywoodiano. Me reconectei comigo mesmo.

Imediatamente comecei a torrar o saco do Valter para fazermos uma continuação.

Sobrou até para o Tiago, que interpretou o Mago Shazam. Eu me juntei ao time dos vilões ao lado do Dr. Silvana, papel do também amigo do curso de plásticas Henrique Galvão (que eu considero o melhor ator entre nós). Eu atuei como produtor e interpretei o Adão Negro, o Capitão Márvel de uniforme preto, o Capitão Márvel malvado.

Entre algumas brigas, cervejas, festa de ano novo em São Paulo, filmagem no meio da corrida de São Silvestre, câmera com bateria viciada, o Valter gravou as primeiras imagens na virada de 2008 e 2009 do que seria *Capitão Márvel II - A maldição de Adão Negro*. Seis meses depois, numa pausa no meio de ano, filmamos as cenas no Egito, entenda-se, em Ipanema, perto da casa da mãe do Valter (os prédios e coisas da civilização mUderna foram apagados por After Effects). O Valter ainda captou diversas outras cenas e foi montando e remontando o filme. Chegou a fazer mais de uma versão, uma de uns 35' que foi colocada em quatro partes no VocêTubo (creio que na época não era possível enviar vídeos de mais de 10') e uma versão intitulada e legendada em inglês no Vimeo, essa com quase 23'. O grande talento do Valter, na minha visão, era de montador.

E provavelmente a montagem desse filme foi um grande aprendizado para o Valter, tanto na parte de pós-produção e efeitos especiais, quanto de corte e ritmo. Demorou bagarai pra sair. Penso que também houve um cadim de enrolação, e me lembro dele relatando até sobre um certo ódio do filme por causa desse processo que não terminava nunca. O resultado ficou pronto apenas em 2012, quase três anos depois de iniciado e cinco depois do primeiro curta-metragem. O lançamento foi no bar do James (nome "oficial": O Turco Gordo) em São José dos Campos, minha terra natal. O filme entrou em alguns festivais que você, caro leitor desta revista chiquetê, nunca deve ter ouvido falar: Festival Riofan, Mostra Cinema de Bordas, teve até uma exibição nos EUA (nessa o Valter não foi).

Ah, faltou dizer que nalgum momento entre o *Cap. Márvel I* e o *Cap. II*, o Valter foi se meter com um senhor chamado José Mojica Marins, o eterno Zé do Caixão, fez um curso com ele, como conta Julio. Além disso, aliou-se a Andy Trevisan, o Batman de Taubaté, para a realização de outra filmagem, *Superamigos – Diados dinossauros*. No entanto, nessa produção, Andy interpretou Super-Homem, Lanterna Verde, Charada, mas não o Batman; Valter valeu-se de um frondoso bigode para encarnar Robin. Filmado em Taubaté, ficou pronto mais ou menos ao mesmo tempo que o *Cap. II*, também em 2012.

Vou ressaltar uma palavra: brigas. Valter e eu brigamos um tanto. Discordávamos em um bocado de coisas, de política a super-heróis. Mas era um cara que eu respeitava e que eu gostava. E por mais que tivéssemos nossas (várias) diferenças, era um cara que me atraía, que me dava vontade de saber dele, de ver os passos dele, de andar pelas trilhas dele. Novamente imodestamente, eu acho que o inverso era verdadeiro.

Enquanto ele admirava quase devotamente essa semimitologia de super-heróis norte-americanos do século XX, o bem contra o mal, o bem vence o mal, eu gostava mais de Mônica e Disney (dos quadrinhos da Disney, digo; achava massa o Zé Carioca, por exemplo). Enrascadas e soluções. Portanto, me arrisco a dizer que o Valter tinha tendências mais puristas e eu tinha (e tenho) tendências mais políticas/sociais/econômicas/chatonômicas/desconstrutoras/mitológicas/questionadoras/antropofágicas-tipo-Oswald-de-Andrade/sei-lá-o-quê.

E me arrisco ainda mais ao dizer que justamente por essas fortes discrepâncias formávamos uma boa dupla.

O Valter trazia tradição, estudo, referências, eu quase desmerecia isso tudo e trazia subversão. Ninguém “ganhava”, obviamente também não tinha batalha, tínhamos uns longos papos em que surgiam inúmeras ideias de enredo envolvendo super-heróis, porém sempre explorando e brincando com esse lado patético de um sujeito trajando roupas absurdamente coloridas e metido a vigilante.

Em 2014, houve uma outra colaboração nossa, num filminho meu, editado pelo Valter, ressuscitado pelo Valter. Um curta curtíssimo, de um minuto apenas. Foi para o Festival do Minuto, o tema era livro. O prêmio era um vale de mil reais em compras de livros numa livraria. O resultado ficou meio tosco, mas teria ficado terrível senão fosse a montagem que teve. Chama-se *O homem que queimava livros* (com um título desses, por que será que eu não ganhei nada?). Ao lado do *Cap. II*, são obras que eu tenho um puta orgulho.

Pouco antes de o Valter morrer, eu tinha feito um convite e ele tinha topado. Ser um consultor, tipo um orientador acadêmico, para um outro projeto meu, uma mini-micro série para a internet, uns cinco episódios de um, dois minutos: *O Jovem Gandolfo - O maguinho de Taubaté*. A locução da abertura seria mais ou menos a seguinte: “Antes de se tornar um velho e sábio e poderoso mago da Terra Média, Gandalf... ops, Gandolfo, na sua tardia adolescência ou jovem idade adulta, tava meio perdidão da vida, cursando uma segunda faculdade em Taubaté...” e assim por diante. Escrevi o projeto e um dos roteiros e inscrevi num edital para concorrer a uma graninha. Novamente não ganhei nada, fiquei em penúltimo, tinha cinco inscritos e três seriam contemplados (fiquei em quarto, se alguém se perdeu nas contas). Acho que os taubaté não curtiram a ideia de uma troça/homenagem, ainda mais feita por um joseloide. Talvez um dia eu retome essas ideias.

No início da década de 2010, Valter resolveu se dedicar para um concurso para a EBC (Empresa Brasileira de Comunicação, mantenedora da TV Brasil), chegou até a fazer um curso específico para a prova prática da instituição (imagino que seja em ilha de edição de corte seco, pré-computador, onde o material captado era trabalhado em fitas Beta ou coisas correlatas). Conseguiu ser aprovado para trabalhar em São Paulo, onde viveu por cerca de dois anos. Em 2013, Valter conheceu a Denise, que se tornou sua companheira, e foi com ela morar em Brasília. Não houve tempo de eu visitá-los.

Capitão 3 e o final deste obituário

Finalmente, o *Capitão 3*. Valter e eu aventamos possibilidades, além de outros amigos e uma galera que curti os filmes do Capitão Márvel. Várias possibilidades, várias vezes. Eu propunha uma apoteose, uma grande guerra entre dois exércitos. Mas com um detalhe importante: alguns heróis e vilões num time vs. alguns outros heróis e vilões no outro time. Nada de bem contra o mal. Apenas, A vs. B, yin e yang. Veja um rascunho em forma de tabela a seguir; fiz inúmeras anotações nesse sentido, maior daora ficar pensando nesses baguios:

Time yin (ou “super-heróis e vilões minimamente bacanas”)	Time yang (ou “super-heróis e vilões escrotos”)
Capitão Márvel	Dr. Silvana
Adão Negro (no Cap. II eles foram inimigos e o Capitão se alia ao Dr. Silvana; no Cap. 3, haveria uma troca de pares)	Lex Luthor
Sr. Malhado	Super-Homem
Coringa	Batman
Wolverine	Quase todos os outros X-Men
Magneto	Professor X
Hulk	Capitão América (obviamente)
Homem-Aranha	Homem de Ferro
Mulher-Gato	Mulher-Maravilha
Darth Vader	Thor, Loki, Odin, Asgard inteira; pode chamar quem for pra encarar o sujeito de preto aí do lado

E assim por diante.

Mas o Valter estava tomando um outro caminho, estava mexendo nisso sozinho pouco antes de morrer. Uma pegada um pouco diferente, menor, deveras interessante, mas, infelizmente, quase que premonitória: ele estava filmando *Capitão Márvel 3 - A morte do capitão*. Para Denise foi evidente o quão importante era esse projeto para ele, estava “muito ansioso, muito ansioso”, nas palavras dela. “Nós morávamos num cenário”, relembra, fazendo referência ao tanto de figurinos e apetrechos para serem utilizados em filmes que o Valter estava coletando. Renata também se recorda do comprometimento dele durante a vida com projetos artísticos. Chegou até a recusar trabalhar mais horas na TV Brasil, em troca de um salário um pouquinho melhor, para ter mais tempo para sua parte criativa. E sempre buscou se virar por conta própria, desenvolvendo soluções e invenções.

Por fim, essa coisa de ter sonhos e desejos é uma merda, porque é fazer uma dívida com o destino, com deus, com o diabo, com a porra toda. No final, no fundo, no duro, somos responsáveis apenas por aquilo que desejamos (acho que era o Lacan quem dizia isso). Então, eu preciso finalizar aqui registrando que gostaria de fazer um curto documentário sobre o Valter, alguma coisa entre o “Capitão Valter” e o fazimento e a absurda interrupção do *Capitão 3*, incluindo algumas cenas captadas para o filme que não foi. É uma coisa que tenho comigo, ajudar a realizar *Capitão Márvel 3 - A morte do capitão Valter*.

Os filmes de Valter N. Santos (ora também assinava Valter Nobre ou Valter dos Santos, ia variando) podem ser encontrados em vimeo.com/captainmarvel. O curta *O homem que queimava livros* está disponível em vimeo.com/ublconde. Uma versão levemente mais detalhada deste texto, contando com os vídeos citados e alguns links para facilitar os cliques frenéticos do leitor, será colocado no meu blogue: arrabaldes.wordpress.com.

Em memória de Valter Renato Nobre dos Santos, 08/06/1979-15/07/2016, carioca, morava com a companheira, Denise, em Brasília, estudado em Campinas, artes plásticas na Unicamp, funcionário público da EBC (aquele tipo de vínculo meio ruim, CLT e tals, sindicalizado, ou pelo menos simpático/apoiador de causas da categoria), vegano, nadava, um cara elegante. Estava atravessando a rua com uma lista de compras no bolso intitulada “Urgente, urgente” para as filmagens de terceiro filme do Capitão Márvel, iria se encontrar com a companheira depois do trabalho, caiu nos braços dela, já mal, foi socorrido, hospitalizado, mudado de hospital, chegou a ser reanimado, isto é, parece que foi feito o possível. Parece que foi a hora dele. Um cara que me faz falta, um cara que faz falta.

Bruno Conde é jornalista (mas não espalha, viu?). Jornalista bissexto, na real, trabalha mais como revisor e editor de texto e em projetos culturetes. Quando crescer quer se tornar cineasta.

Entrevistados: Renata Nobre (mãe), Julio Jabor (pai), Denise Oliveria (companheira).

Créditos: ilustração de Tiago Costa, tratamento de imagem por Juliana Moore.

Agradecimentos: Paulo Roberto Jansen, Laura Chagas.



O Subsolo das Legislações

OSWALDO ALMEIDA

Os conceitos de identidade e diversidade cultural são caros a quem se interessa por cultura e frequenta diariamente, embora com mais evidência nas entrelinhas do que nos destaques, as matérias de jornal, das TVs, as conversas de bar e as ações e os discursos de nossos representantes políticos. O tema é amplo e controverso. Este texto procura refletir sobre as questões de identidade, patrimônio cultural e salvaguarda do Estado, e foi inspirado em matéria publicada em jornal de circulação nacional. O trecho destacado a seguir é introdução suficiente para iniciar qualquer discussão sobre o assunto: “Os deputados da Assembleia Legislativa do Pará aprovaram na última terça-feira um projeto que transforma as aparelhagens e seus signos em patrimônio cultural do estado. [...] A votação chegou a um consenso após a ampliação do conceito do que viraria patrimônio para, além da ‘aparelhagem’, incluir o ritmo do tecnobrega”¹.

O reconhecimento da diversidade cultural ainda pode nos levar a situações curiosas. A confusão é tanta que em breve teremos entre os símbolos de nosso patrimônio imaterial, sabiamente protegidos por nossos legisladores, ícones da expressão popular como o espetinho de churrasco preparado nas ruas, as vestimentas da banda Calypso ou o jeito paulistano de preparar a pizza. Todos embalados em um discurso pomposo que trará certamente as palavras-chave do bom mocismo em voga, argumentos politicamente corretos que deputado nenhum da oposição se atreveria a contestar, algo como “traço identitário de nosso povo”. Qual será o limite que separará as manifestações culturais tradicionais daqueles movimentos de massa gerados a partir de abordagens

mais comerciais, caso, por exemplo, de boa parte da Axé Music e do novo Sertanejo? Saberemos separar o joio do trigo ou a questão é não haver necessidade de separar um do outro? O aspecto econômico, tido como a grande ameaça às culturas locais como decorrência da globalização é, por outro lado, perfeitamente incorporado aos processos culturais quando se trata de proteger um traço de identidade de uma determinada comunidade.

A iniciativa da Assembleia Legislativa do Pará pode também ser indício de uma movimentação que é repetida em diversas instâncias de políticas públicas no Brasil. Já que outro estado propôs proteger suas manifestações tradicionais, então por que não também o Pará? E nesse movimento seguem-se “protegendo”

1. João Carlos Magalhães. Folha de SP, 20 mai. 2010, p. E10.

com a legislação algumas manifestações que já eram reconhecidas e vividas há muito tempo por suas comunidades. Qual é, por exemplo, a mudança que se vê na Capoeira após sua oficialização como patrimônio imaterial em comparação com os séculos em que ela, sem o reconhecimento oficial, já era parte inegável da cultura brasileira? Não seria este um momento em que vemos reforçarem-se, sob o disfarce da diversidade cultural, comportamentos que nos opõem uns aos outros? Se o estado vizinho conseguiu o registro da Capoeira, então eu tenho de conseguir o registro do Frevo. Se Paraty solicitou o registro da Festa do Divino Espírito Santo, então corremos a solicitar que também sejam registradas as Festas de Sant'Ana de Caicó (RN) e a Festa de São Sebastião do Município de Cachoeira do Arari, da Ilha de Marajó (PA), até que toda pequena festa realizada em qualquer localidade deste país esteja finalmente protegida da maior penalidade que conhecemos no Brasil do início dos anos 2000: a de não ser reconhecida pelo Estado como uma manifestação tradicional. Se o Ofício das Baianas de Acarajé foi reconhecido, como não reconhecer o Ofício dos Mestres de Capoeira, o Ofício de Sineiros, o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras? E como não “proteger” o modo de fazer Renda Irlandesa (sim, irlandesa) produzida em Divina Pastora (SE)?² Afinal, como foi que deixamos tanta coisa sem reconhecimento por tanto tempo neste país?! Tanta coisa correndo o risco de entrar em contato com outras culturas que poderiam desvirtuar o seu modelo de existência? Somos mesmo uns inconsequentes!

Mas não nos desesperemos. Ainda há muito tempo até a próxima moda, e nós somos, reconhecidamente, bons nessa coisa da diversidade. Citando Renato Ortiz, o professor da UERJ Antonio Cavalcanti Maia diz, em um livro que resultou de uma série de encontros

realizados em 2004 pela Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural, que “a diversidade cultural, per se, tem sido apontada, de longa data, como elemento caracterizador de nossa identidade, começando a se forjar, no final do século XIX, a ideologia do ‘Brasil-cadinho’”. Essa nossa autoimagem é também reconhecida por não brasileiros, como o então Secretário Geral da ONU, Ban Ki-Moon, que esteve no Brasil para participar do 3º Fórum da Aliança para as Civilizações. Segundo o Secretário, “a enorme riqueza cultural, rica diversidade étnica, tolerância religiosa e mistura de raças fazem do Brasil o lugar ideal para esse encontro”. Outras regiões do mundo, como Europa e Estados Unidos, não têm vivido bons momentos nesse sentido, acentuadamente por razões econômicas. O ideal da Comunidade Europeia aboliu as fronteiras internas, mas em suas bordas cresce a violência. Segundo Gilles Lapouge, em lugares como Lampedusa (Itália) e nas Canárias (Espanha) “se encontram as barreiras virtuais mais agressivas que protegem o doce sono dos doces europeus contra os andarilhos e esfarrapados que afluem à fortaleza europeia. [...] A Itália é um dos países mais ferozes, menos dignos, todavia o movimento de imigrantes é geral, da Irlanda à Grécia, de Portugal à Grã-Bretanha. Em toda parte observa-se o repúdio, a desconfiança”. Nos Estados Unidos, especificamente no estado do Arizona, uma lei permite que policiais estaduais “questionem e prendam pessoas pela simples suspeita de serem imigrantes ilegais. [...] Para os críticos, a lei vai levar à estigmatização racial, ou seja, qualquer pessoa parecida com hispânico que for pega sem documentos acabaria presa”. O mesmo estado aprovou em abril de 2010 uma lei que exige dos candidatos à presidência dos EUA que apresentem certidão de nascimento para comprovar a cidadania americana, e foi um dos últimos estados a aderir ao feriado em

2. “O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI, instituído pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, viabiliza projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural”. Site do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Acesso em 30 mai. 2010.

homenagem a Martin Luther King, o que só fez após um amplo boicote a seus produtos, nos anos 90.

Arjun Appadurai argumenta que há um padrão mundial de comportamento em relação às minorias:

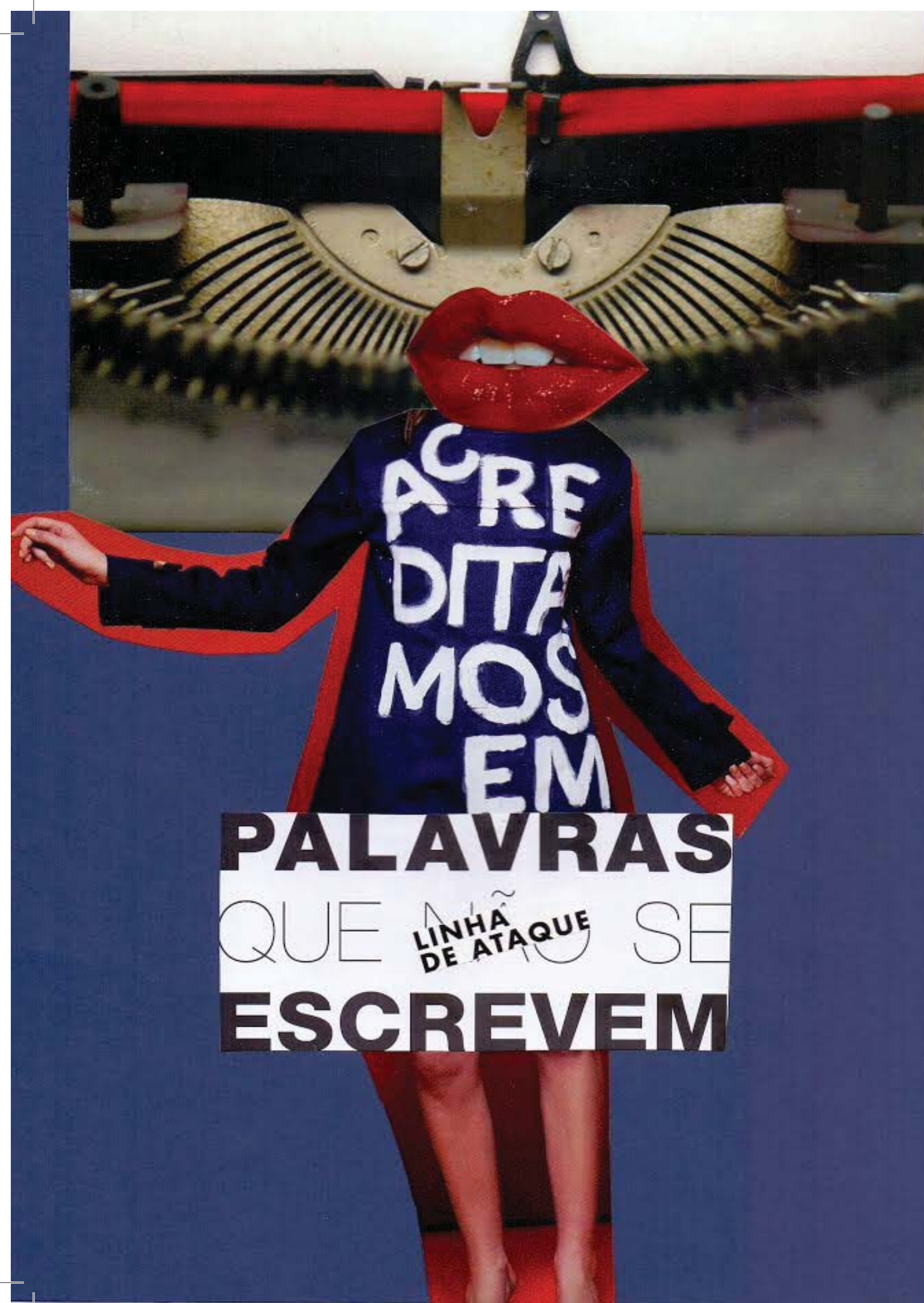
“Minorias do tipo que descrevi – os enfermos, os dissidentes religiosos, os deficientes, os que se deslocam muito, os ilegais e os malquistos no espaço do estado-nação – tornam nebulosas as fronteiras entre ‘nós’ e ‘eles’, aqui e ali, dentro e fora, sadio e doente, leal e desleal, necessário porém não bem-vindo. Esse último par é a chave do enigma. De um jeito ou de outro, precisamos dos grupos ‘menores’ em nossos espaços nacionais – nem que seja só para limpar nossas latrinas e travar nossas guerras”.

A diversidade tem nuances diversas – culturais, políticas, econômicas, porém esteve sempre entre nós. Seja em nível local, nacional ou internacional, essa coisa à qual somente faltava dar nome nos chama a atenção diariamente nos jornais, nas escolas, nas mais diferentes políticas culturais ou na falta destas. O teórico da cultura Patrício Rivas lembrou que “diversidade não deve ser uma temática exclusiva da cultura, mas deve cruzar e configurar todas as políticas democráticas do Estado”. E como ocorre em todas as dinâmicas sociais, também quando discutimos diversidade no campo da cultura estamos discutindo relações de poder; estamos falando de “culturas fortes e culturas fracas”, como aponta Teixeira Coelho.

Nesse contexto, os dispositivos legais que garantem os direitos dos indivíduos podem tanto servir para reforçar as políticas imobilizadoras das identidades, prendendo-as ao passado, como contribuir para indicar caminhos que nos permitam continuar em movimento. Pode ser imperativo, em alguns casos, preservar os

bens culturais da coletividade em seu formato original, mas quando fazê-lo? Reconhecer uma manifestação cultural como parte da cultura de um lugar pode ser importante sob alguns aspectos. Imaginar que a vivência dessa manifestação mudará com um decreto parece, no entanto, estar distante do que ocorre na realidade. Em 2010, a cidade de Jacaré reconheceu seu Bolinho Caipira como patrimônio cultural municipal. Existente em muitas cidades do Vale do Paraíba, o bolinho assume características diversas em cada município e é motivo de orgulho para seus moradores. Mesmo dentro de cada cidade, há vários modos de preparar a iguaria. Em Jacaré, uma das receitas foi escolhida como a merecedora do reconhecimento oficial, por representar as características mais próximas do modo de preparo tradicional. O Bolinho Caipira de Jacaré foi, portanto, por meio de um documento oficial, protegido perenemente – ou era essa a ideia – das ameaças externas e internas que poderiam colocar em risco sua essência enquanto bem cultural.

Aos gestores culturais cabe administrar uma questão crucial frequentemente citada pelo professor Teixeira Coelho ao se referir ao conceito de identidade: “a tensão constante entre parte da sociedade que quer ser o que já é, ou o que foi, e parte da sociedade que quer ser o que pode vir a ser”. Tenha o nome que venha a ter no futuro, essa tensão permanecerá. E, com ela, coexistirá uma enormidade de leis, declarações e decretos que, por dependerem de avaliações da realidade para serem escritos, terão inexoravelmente, já ao nascerem, um alto grau de desatualização. Então, por não corresponderem mais à realidade que tentam representar, continuarão buscando traduzir, ou congelar no tempo, aquilo que é impossível de conter. No subsolo das legislações, a cultura, felizmente, seguirá viva e efervescente.



CRE
DITA
MOS
EM

PALAVRAS
QUE LINHA DE ATAQUE SE
ESCREVEM