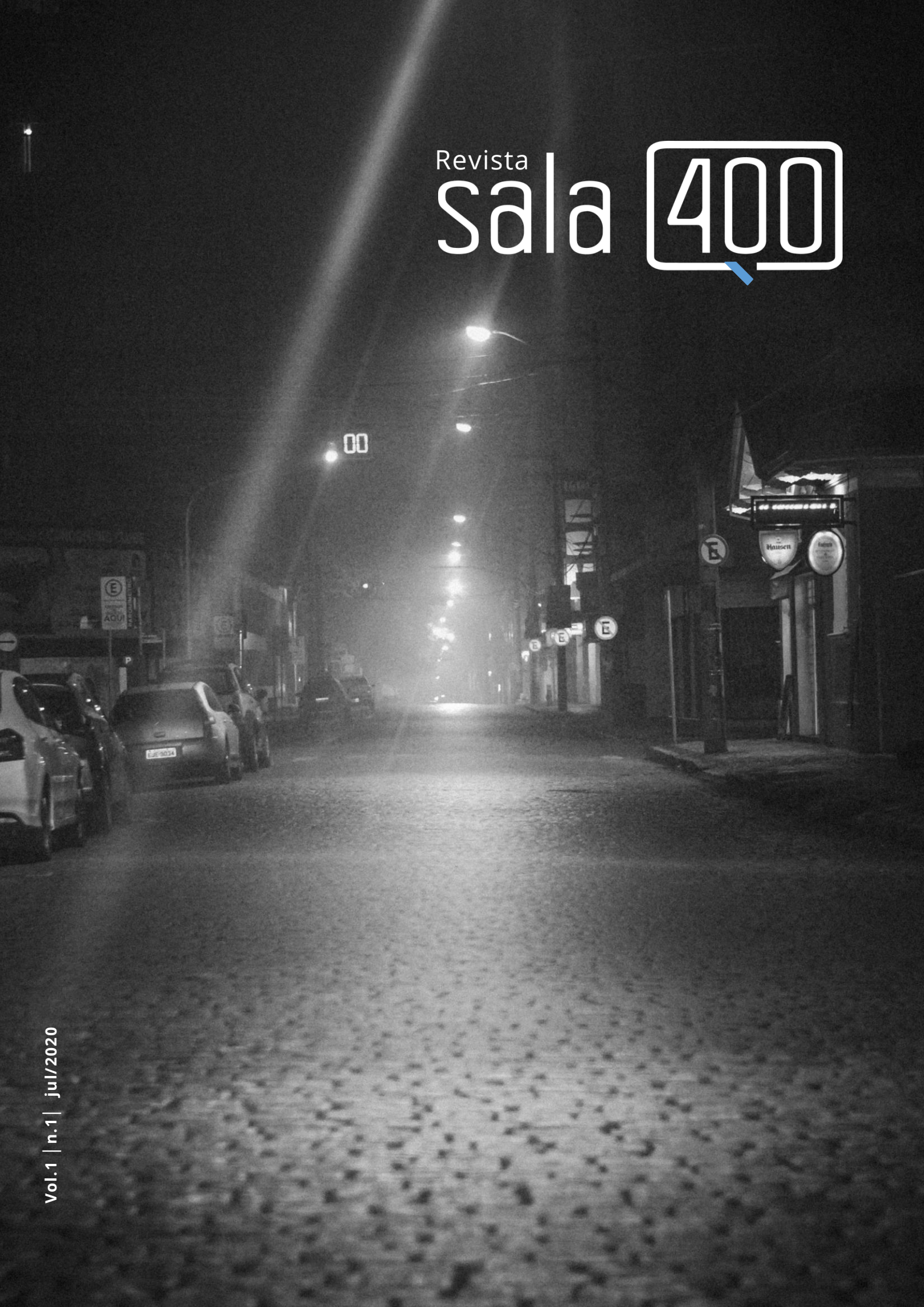


Revista
Sala 400





sala 400

Espaço transdisciplinar de arte e crítica

Sala 400

EDIÇÃO GERAL

Camila Moreira Gomes
Daidrê Thomas
Felipe Xavier Aquino
Gabriel da Matta

EDIÇÃO DE TEXTO

Beatriz Galhardo
Camila Moreira Gomes
Daidrê Thomas
Felipe Xavier Aquino
Gabriel da Matta
Leo Thim
Renata Azzi
Stephany Campos

IDENTIDADE VISUAL

Olga Soares

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Leo Thim
Milena Fernandes

DIAGRAMAÇÃO/WEB DESIGN

Milena Fernandes

MÍDIAS DIGITAIS

Eloá Fernandes
Stephany Campos

IDEALIZAÇÃO

Beatriz Galhardo
Camila Moreira Gomes
Carolina Caldas Nunes
Daidrê Thomas
Eloá Fernandes
Felipe Nepomuceno
Felipe Xavier Aquino
Gabriel da Matta
Leo Thim
Milena Fernandes
Renata Azzi
Stephany Campos

IMAGENS DA CAPA E EDIÇÃO

Matheus Perinotto

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO

Alessandra e Frederico
Andrea Saltini
Anne Carson
Augusto Brandão
Bernardo Marinho
Bruno Paiva da Silva
Fábio Puglia
Flora Sússekind
Gustavo Machado
Henrique S Bueno
Inês Cardoso Martins Moreira
Isabour Estevão
Jefferson Medeiros
Julia Bernat
Leonardo Puglia
Lucia Talabi
Marília Garcia
Marília Guimarães Martins
Marina Vianna
Paulo Nazareth
Pedro Henrique Müller
Rafael Chavez
Raisa Mousinho
Tracy Segal

AGRADECIMENTOS

Ana Carolina Baptista
Ana Paula Martins
Fernando Porto
Inês Cardoso Martins Moreira
Marina Vianna
Rodrigo Carrijo

Em especial, à Flora Sússekind, pelo fôlego inigualável, por nos agitar ao exercício crítico e pelo incentivo incansável para a criação desta revista.

Vol.1 | n.1 | Jul/2020

Rio de Janeiro–RJ

SITE

<https://sala400.com>

E-MAIL

arevistasala400@gmail.com

INSTAGRAM

[@revistasala400](https://www.instagram.com/revistasala400)

ATLAS

<https://sala400.com/atlas>

Tradução de “eu queria ser dois cachorros para brincar comigo mesma (nota da tradutora sobre *bakkhai* de eurípides)”, de Anne Carson, por Inês Cardoso Martins Moreira (p.247-253): “i wish i were two dogs then i could play with me (translator’s note on eurípides’ *bakkhai*)” first appear in *Bakkhai* published by Oberon Classics. Reprinted by permission of Anne Carson and Aragi Inc. All rights reserved.

sumário

EDITORIAL	9
APRESENTAÇÃO: A NÃO-DESISTÊNCIA Flora Süssekind	10
DOS INVISÍVEIS, O QUE APRENDEMOS? Beatriz Galhardo	15
OS MEUS AMIGOS SÃO UM BARATO (INVENTÁRIO DA QUARENTENA) Marília Garcia	38
ANGÉLICA DASS NA ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA Gabriel Da Matta	40
ENTRE NOTÍCIAS DE AMÉRICA E GINGAS entrevista com Paulo Nazareth a Beatriz Galhardo	50
ADERÊNCIA E RESISTÊNCIA: BERNA REALE E AS QUESTÕES DO PRESENTE Camila Moreira Gomes e Daidrê Thomas	61
HOJE FALO EU! Isabour Estevão	70
EM CASA: MEMORIAL ANALÍTICO DO PROCESSO DE MONTAGEM Bruno Paiva da Silva	78
MUSEU DAS REMOÇÕES: PERFORMANCE DE (RE)EXISTÊNCIA Henrique S Bueno	99
CINECLUBE MARIGHELLA: RESISTÊNCIA E DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO À CULTURA entrevista com Fábio Puglia, Gustavo Machado e Leonardo Puglia a Felipe Xavier Aquino	105
EDUCAÇÃO DOS SENTIDOS, INTERCÂMBIOS DE VOZES: UM OLHAR SOBRE A ARTE EM CAMPOS - RJ entrevista com Lucia Talabi a Felipe Xavier Aquino	112
ANGÉLICA LIDDELL: PULSÃO ENSAÍSTICA Julia Bernat	125
O ATRAVESSAMENTO DA TRADUÇÃO E O EVENTO DA TEATRALIDADE NA ESCRITA DE LYDIA DAVIS Tracy Segal	136
OBJETOS PROTAGONISTAS: EXPOSIÇÃO THE WOOSTER GROUP NOVEMBER 7 - FEBRUARY 16, 2020, NA CARRIAGE TRADE Marília Guimarães Martins	147

A MONTAGEM COMO PROCEDIMENTO DE DESTRUIÇÃO NOS DIÁRIOS DE BERTOLT BRECHT Camila Moreira Gomes	160
O QUE RESTA NA IMAGEM E NA VOZ? - SOBRE O HOMEM ATLÂNTICO, DE MARGUERITE DURAS Daidrê Thomas	179
CINEMA-ENSAIO - HISTOIR(S) DU CINÉMA Pedro Henrique Müller	191
PENSAR ÀS CEGAS Bernardo Marinho	197
CHAMA: INCÊNDIO STRINDBERGUIANO Leo Thim	232
A MENTE HUMANA EM ATIVIDADE: NOTA SOBRE UMA NOTA DE ANNE CARSON Inês Cardoso Martins Moreira	242
EU QUERIA SER DOIS CACHORROS PARA BRINCAR COMIGO MESMA (NOTA DA TRADUTORA SOBRE BAKKHAI DE EURÍPIDES) Anne Carson, tradução de Inês Cardoso Martins Moreira	247



editorial

É difícil desassociar qualquer ideia para um editorial do impulso inicial de organização da Edição Zero: pensar as relações entre arte e universidade. A revista nasce do desejo de pensar as artes por meio das relações de ensino-aprendizagem presentes na universidade, o contato da realidade universitária com a realidade da arte no Brasil e a própria universidade como lugar de atividades que promovem a democratização da cultura e dos debates críticos a respeito do campo artístico-cultural. Em suma, um desejo de pensar nossa experiência enquanto sujeitos históricos atravessados, de diferentes formas, por essas esferas.

A revista *Sala 400* foi criada a partir do encontro de estudantes de Estética e Teoria do Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, no curso Práticas Crítico-Editoriais ministrado pela Prof^a Flora Sússekind. A escolha do nome é uma referência a um espaço esquecido no Centro de Letras e Artes da UNIRIO, reaberto em 2015 por estudantes do departamento de Teoria do Teatro para se tornar um ambiente coletivo de estudos. A sala é um espaço quase vazio, com três janelas que dão vazão para a luz quase ofuscante dos dias, um arquivo, uma mesa, algumas cadeiras e uma placa em homenagem à vereadora Marielle Franco, assassinada em 14 de março de 2018 no Rio de Janeiro. Em uma dimensão invisível dessa mesma sala existem também os diversos encontros, conversas, leituras, debates e inquietações daqueles que a frequentaram e a frequentam.

Por que editar uma revista? Não sabemos ao certo, mas partimos da hipótese de que editar, publicar, reproduzir e criar, coletivamente, sejam formas de reafirmar alguma existência, alguma tessitura: a edição como um ato propositivo, um braço levantado que quer dizer algo. Esse gesto se faz cada vez mais necessário porque continuam a morrer Matheusas e Moas do Katendê, porque enfrentamos movimentos que tentam calar a música, o teatro, o cinema, a literatura, a diversidade religiosa, o pensamento crítico, as universidades, a pesquisa científica e todo o leque de formas culturais que afirmam a potência das diferenças.

Sobre o que se quer falar? Como aquilo que é calado resiste na linguagem e movimentando os discursos? Quais seriam as relações possíveis entre as vozes que passam por aqui? Em meio a tantas perguntas, esperamos que a revista *Sala 400* possa ser um espaço para diálogos entre linguagens distintas, disponibilizar materiais para pesquisas, pensar processos artísticos e propor objetos de análise.

Portanto, interessa-nos articular artigos, ensaios, escritos sobre teatro, dança, filosofia, artes visuais, performance e cinema, registros sonoros, imagéticos, poemas, dramaturgias, traduções, entrevistas. Criar um espaço no qual diversas vozes ecoam e ensaiam seus pensamentos sobre práticas artísticas, filosóficas, educacionais, históricas e políticas.

Sala 400

Apresentação: A não-desistência

Flora Süssekind

É difícil não pensar na “Elegia de Abril”¹, de Mário de Andrade, quando se trata de apresentar um projeto como o da revista *Sala 400*, idealizado por estudantes e jovens pesquisadores de uma geração bem mais nova do que a minha. Ainda mais quando se lembra o contexto de escrita do artigo de Mário, de 1941, espécie de texto gêmeo, em sua dimensão autocrítica, de “O Movimento Modernista”², publicado por ele no ano seguinte, ambos construídos em perspectiva dupla, avaliando simultaneamente, de um lado, a trajetória da geração modernista, desde a sua emergência, e, de outro, as escolhas impostas, duas décadas depois, pela vida intelectual sob um regime autoritário.

Pois o Brasil do Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial são o contexto imediato da “Elegia de Abril”, veiculada originalmente no primeiro número da revista *Clima*, a convite de Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado e Rui Coelho, então companheiros de estudos na USP, cujas trajetórias subsequentes seriam fundamentais na afirmação da moderna crítica de cultura no país. Com as instituições democráticas em risco, com o marketing continuado da intolerância e de um medo histórico do socialismo e da transformação social, ao lado de militarização crescente em todas as esferas de governo, está mais do que posta a necessidade de um diálogo histórico da nossa hora presente com a persistente tradição autoritária brasileira e com conjunturas passíveis de ativar fascistizações (admissíveis por parcela da população) no país. Por isso é particularmente relevante olhar para uma revista como *Clima*, cujo contexto de emergência é ao mesmo tempo o do autoritarismo, da guerra e de intensa polarização ideológica, e o da afirmação de novas instituições de ensino superior e de formação de uma geração de críticos que seria fundamental na história intelectual brasileira. Relevante sobretudo quando se está formulando o projeto de uma revista de arte e cultura também em ambiente universitário, mas tão diverso daquele da USP dos anos 1940, e marcado, especialmente nos últimos anos, não apenas por necessária autocrítica das exclusões ainda dominantes no meio acadêmico, mas, depois do impeachment de Dilma Rousseff, pela consciência de um projeto

¹ Andrade, Mário de. A Elegia de Abril. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 185-95.

² “O Movimento Modernista” também foi incluído no livro *Aspectos da literatura brasileira*, de Mário de Andrade, cuja primeira edição é de 1943.

(em curso) de desmonte do ensino público (em especial das áreas de Humanidades e Artes) e das instituições de cultura e de preservação do patrimônio e do meio ambiente. Nesse sentido, a autoimposição de uma tarefa crítica pela geração de *Clima* encontra espelhamento no projeto do conjunto de estudantes, artistas e pesquisadores que idealizaram a revista *Sala 400*.

Basta observar o sumário do primeiro número para percebermos que uma consciência ativa das relações entre práticas críticas, experiências artísticas e compromisso social, e entre produção de conhecimento e revisão historiográfica, se faz presente decisivamente na escolha analítica, por editores e colaboradores, de obras e manifestações que apontam para estratégias de resistência, para necessárias redefinições conceituais e para a exposição de estruturas de supressão e esquecimento que limitam e travam, de modo persistente, a compreensão da história da arte e da cultura. O sumário do número inicial expõe, desse ponto de vista, um programa de trabalho, um projeto coletivo que foi se construindo ao longo do ano de 2019, mas que ecoa, igualmente, tanto um processo comum de formação na Unirio, quanto a diversidade de percursos e projetos individuais – acadêmicos, cênicos, dramatúrgicos – que se adivinham no conjunto de textos.

Não me cabe aqui, como coube a Mário de Andrade, no primeiro número de *Clima*, um artigo ou uma colaboração crítica. Não seria o caso. Porque a proximidade, muito grande, parece sugerir o testemunho. Cabe, então, o relato (de dentro) sobre a gênese desse projeto que começou a se esboçar, no primeiro semestre de 2019, na disciplina Práticas Crítico-Editoriais, do Curso de Estética e Teoria do Teatro, da qual participaram os idealizadores e alguns dos primeiros colaboradores da revista. Aliás, logo na primeira aula, os alunos inscritos, e alguns ouvintes, anunciaram que havia uma demanda coletiva – a criação de uma nova revista. Seguiram-se, a essa reivindicação, meses de leitura e discussão de revistas diversas – entre elas, *Klaxon*, a *Revista de Antropofagia*, *Clima*, *Hyperallergic*, *Sala Preta*, além de alguns suplementos de jornal. E de análise mais detida de um site em especial – a *Ubuweb* – que abriga, em seu acervo, algumas revistas relevantes de vanguarda. E cuja organização, como uma vasta montagem sempre em proliferação, sugeriria o formato de revista/arquivo/coleção que talvez oriente o prosseguimento do trabalho editorial do grupo da *Sala 400*.

O próprio nome da publicação, evocando a sala de estudos utilizada para leituras, ensaios, encontros pelo conjunto dos alunos da Teoria, espaço que foi uma conquista discente, sugere que a revista se autodefine propositadamente como lugar de convivência e experimentação à maneira do que é (e foi para essa geração de estudantes e recém

graduados) a pequena salinha entre a escada, o corredor e os elevadores no 4º andar da Escola de Teatro da Unirio. Durante o período de formulação do projeto editorial, imaginou-se a possibilidade de a revista digital incluir, regularmente, vídeo-intervenções de estudantes e ex-estudantes sobre a universidade, sobre o currículo acadêmico, sobre questões diversas, que seriam realizadas na *Sala 400*. E foram tantos (e tão relevantes) os depoimentos colhidos em 2019, registrados por Felipe Nepomuceno, cineasta e aluno do departamento de Direção Teatral, que acabaram dando origem ao filme *Lugar de Fala*, apresentado no ano passado no Festival do Rio. Filme-retrato de geração, que registra (belamente) de modo indireto o que foram a concepção e o processo coletivos de produção da revista.

A *Sala 400* não é a primeira revista surgida no âmbito da Graduação em Teoria do Teatro. Nos anos 1990, foi elaborado o projeto da revista *O Percevejo*, depois assimilada pela Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, mas cujos primeiros dossiês (sobre história da crítica teatral no Brasil) e entrevistas foram elaborados em alguns semestres do curso de Crítica Jornalística, hoje substituído pela disciplina Crítica de Intervenção. Houve, ainda, no começo dos anos 2000, a criação, não na universidade, mas por outra geração da Teoria, do site *Questão de Crítica*. E, iniciativa mais recente, a da revista *Ensaia*, idealizada também por um grupo de alunos, e igualmente importante na veiculação de novos temas e novas vozes críticas.

O que singulariza a *Sala 400* - e o filme de Felipe Nepomuceno soube captar isso com grande sensibilidade - é registrar a força de uma transformação em curso na universidade. Uma transformação para a qual foram fundamentais as políticas recentes de cotas raciais e sociais, as bolsas-permanência e bolsas diversas de iniciação científica, mas sobretudo as ações dos estudantes gays, pretos, trans, dos estudantes das periferias intra- e extramunicipais do Rio de Janeiro, dos estudantes para os quais teoria e conhecimento são também comprometimento social, que vêm corajosamente impondo reavaliações pedagógicas e acadêmicas e que souberam inventar formas e espaços próprios de manifestação. Como pode ser uma revista. Nesse sentido, caberá à *Sala 400* ir se construindo como um espaço crítico rigoroso e expansivo. Como já fizeram seus editores ao pensar coletivamente a revista. Como a geração a que pertencem foi capaz de fazer na Escola de Teatro da UNIRIO.

Diante da pressão regressiva de uma sociedade que se comprometeu, nas eleições de 2018, com um projeto autoritário pautado por um misto de militarização, moralismo, anti-intelectualismo e intolerância, conjugado à concentração de renda e à precarização de políticas públicas ligadas à inclusão social e ao respeito à diversidade, a intensificação das

transformações que se achavam em processo na primeira metade desta década vai exigir formas inteligentes e efetivas de resistência. E é aí que volto ao Mário de Andrade e à dimensão autocrítica de “Elegia de Abril”.

Passando antes, porém, por Primo Levi, e por um texto de jornal que publicou no *Corriere della Sera* em 8 de maio de 1974, sobre “Um passado que acreditávamos não mais voltar”, de que cito um trecho bastante conhecido do seu parágrafo final, no qual, depois de sublinhar que “cada época tem seu fascismo”, sugere que se pode chegar a ele não apenas via intimidação policial, mas de muitos outros modos. Explicitando, em seguida, algumas dessas outras vias, que não podemos deixar de associar ao tempo presente, e ao cotidiano brasileiro:

também negando ou distorcendo informações, corrompendo a justiça, paralisando a educação, divulgando de muitas maneiras sutis a saudade de um mundo no qual a ordem reinava soberana, e a segurança dos poucos privilegiados se nutria do trabalho e do silêncio forçado da maioria.³

Para uma geração que viveu, em sua juventude, a redemocratização do país, e, algum tempo depois, conviveu com as mudanças ocasionadas pela aplicação de políticas inclusivas, a experiência, em 2016, de um novo golpe, seguida, em 2018, pela eleição de Jair Bolsonaro, com todo o seu lastro de destruição, desmonte e dessolidarização, se assemelha, em escala nacional, a essa volta, se não inimaginável, inaceitável a um passado obscurantista e autoritário. Não seria impossível, desse ponto de vista, buscar exemplos que permitissem enlaçar esta nota de agora à elegia de 1941 por meio de uma retomada de múltiplos “convites à desistência”, como os que listava Mário, lamentando, no entanto, a dominância sintomática do conformismo e de protagonistas (a seu ver) “desfibrados” na ficção do período. Também é possível, no entanto, realizar esse enlace por outra via – já que artistas e intelectuais se veem qualificados, em contextos autoritários, como “inimigos do povo”.

Nessas circunstâncias, se transformado aquele que exerce atividade intelectual, como observa Mário de Andrade, “no *outlaw*, por excelência”, será desse lugar “fora-da-lei”, e de um “pensamento inconformável”, que passará a extrair “a sua maior força fecundante”. E o primeiro número da revista *Sala 400* contrapõe ao autoritarismo de agora alguns desses modos “inconformáveis” de atuação – de Eurípides a Strindberg e Brecht, de Stein a Carson, de Angélica Liddell a Angélica Dass, de Duras a Lydia Davis, de Godard a Derek Jarman, de

³ Levi, Primo. Um passado que acreditávamos não mais voltar. In: *A assimetria e a vida*. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p.56.

Paulo Nazareth ao Wooster Group, do cineclube à performance, da invisibilidade à resistência. Contraposição a que se acrescenta necessariamente a força mesma de inventar uma revista, um espaço de crítica e intervenção, em meio a condições francamente adversas e desobediente de qualquer imperativo econômico. Este é corajosamente, em tempos incertos, um compromisso com a “não-desistência”.



Flora Sússekind é crítica de cultura, pesquisadora e professora associada no curso de Estética e Teoria do Teatro da UNIRIO. É autora, entre outros livros, de *Cinematógrafo de Letras* e *A Voz e a Série*.

Dos invisíveis, o que aprendemos?

Beatriz Galhardo

Contraponto Viral

Our brains are great at processing sound, [...] In one sweep, our ears pick up all of its hierarchical features: pitch, timbre, volume, melody, rhythm, and chords. We would need a high-powered microscope to see the equivalent detail in an image, and we could never see it all at once. Sound is such an elegant way to access the information stored in a protein.¹

Markus Buehler

¹ "Nossos cérebros são ótimos no processamento do som [...] De uma só vez, nossos ouvidos captam todas as suas características hierárquicas: tom, timbre, volume, melodia, ritmo e acordes. Precisaríamos de um microscópio de alta potência para ver os detalhes equivalentes em uma imagem e nunca poderíamos ver tudo de uma vez. O som é uma maneira elegante de acessar as informações armazenadas em uma proteína". BUEHLER, Markus. *Counterpoint: MIT scientist translate coronavirus protein structure into music*. Em matéria para o site Ars Technica. Conferir o link para matéria no final deste texto.

Markus Buehler é cientista, engenheiro e professor no Instituto de Tecnologia de Massachusetts, onde desenvolve, há alguns anos, um trabalho de pesquisa com sonorização. Apesar do avanço tecnológico de aparelhos científicos, como os microscópios cada vez mais precisos e potentes, muitos objetos nanoscópicos ainda não podem ser observados por seres humanos. Desse modo, algumas moléculas que constroem de modo invisível toda a nossa vida, como nossas células, proteínas, tecidos e patógenos - como os vírus - podem também ser estudados a partir dos processos de sonorização. Os olhos não veem, mas os algoritmos computacionais permitem tornar a manifestação vibracional desses objetos algo audível. A peça musical que Buehler e sua equipe disponibilizaram recentemente em algumas plataformas digitais é a representação da sequência de aminoácidos da estrutura proteica do patógeno da COVID-19, o Sars-Cov-2. Escutar o espectro vibracional do funcionamento do vírus, segundo o cientista, pode auxiliar no processo de investigação de como ele atua nos corpos e, conseqüentemente, como os corpos respondem, gerando outros espectros vibracionais e assim por diante. Se trata, no final das contas, de tentar escutar um invisível e aí, talvez, começarmos algum tipo de conversa.

What you hear is a multi-layered algorithmic composition featuring both the vibrational spectrum of the entire protein (expressed in sound and rhythmic elements), the sequence and folding of amino acids that compose the virus spike structure, as well as interwoven melodies - forming counterpoint music - reflecting the complex hierarchical intersecting geometry of the protein.²

Markus Buehler

² “O que você ouve é uma composição algorítmica de multicamadas que apresenta o espectro vibracional de toda a proteína (expressa em elementos sonoros e rítmicos), a sequência e a dobra de aminoácidos que compõem a estrutura do vírus formada por picos, bem como as melodias entrelaçadas - formando contrapontos musicais - refletindo a complexa hierarquia geométrica *interseccional* da proteína”. Idem, *ibidem*.

Em meio a pandemia de COVID-19 e toda ansiedade que ela pode gerar, lembro-me da diferença entre ver e ouvir. Quando leio as explicações de Buehler e ao longo da leitura destacam-se “informações-chave” como: composição algorítmica em multicamada, espectro vibracional da proteína, sequência e dobramento de aminoácidos, pico do vírus e hierarquia geométrica interseccional da proteína. Inevitavelmente, imagino-as. Penso em estruturas coloridas que poderiam se assemelhar a isso tudo que me é descrito, no entanto, me escapa no esforço de imaginação, inerente à leitura, o próprio movimento de todos estes objetos que estão em relação entre si. Por outro lado, quando escuto a peça musical do contraponto viral do Sars-Cov-2, experimento alguma familiaridade muito específica com os padrões rítmicos e melódicos, portanto com o modo como se move e opera um patógeno. O experimento científico de Markus Buehler é um exemplo das relações sensíveis e estético-políticas presentes entre a ciência e a vida.

Das guerras travadas contra o vivo, pode-se dizer que seu traço fundamental terá sido o de tirar o fôlego. Enquanto entrave maior à respiração e à reanimação de corpos e tecidos humanos, a COVID-19 segue a mesma trajetória. Em que consiste respirar, efetivamente, senão na absorção de oxigênio e na expulsão de dióxido de carbono, ou ainda em uma troca dinâmica entre sangue e tecidos? ³

Achille Mbembe

³ Se em alguma dimensão os encontros entre a vida e a ciência podem estabelecer relações sensíveis e estético-políticas, há, também, uma outra dimensão desse encontro que historicamente tem sido baseada em um tipo curioso de conflito. A ciência, como alicerce do desenvolvimento social moderno, constitui-se para a epistemologia ocidental enquanto a própria possibilidade da vida humana no planeta. No entanto, essa concepção de vida humana acabou aniquilando diversas outras formas de vida ao longo dos processos de implementação de tal projeto. A dimensão conflituosa entre a ciência e a vida são, no final das contas, as incontáveis guerras travadas contra as formas de vida não hegemônicas, ou seja, as não ocidentais - aí incluídas vidas humanas e não humanas. O filósofo Achille Mbembe, em ensaio intitulado *O direito universal à respiração*, assinala que a doença decorrente do novo vírus se apresenta como mais um elemento que restringe a respiração ou mesmo a possibilidade de vida de determinados ecossistemas, animais, pessoas, bactérias... Lembrando que a respiração consiste em um transitar de substâncias por fronteiras entre espaços e tecidos, Mbembe acaba por chamar atenção para uma dinâmica de movimento presente na manutenção da vida: o perigo do trânsito, o perigo da troca. Uma vez dentro do corpo humano o Sars-cov-2 se apropriou dos tecidos mais frágeis, transitando informações que se repetem e se replicam através das nossas células, passando pelas fronteiras entre o espaço exterior ao corpo e o espaço interior do corpo. Através do ar e de seus circuitos de circulação o vírus se ocupou e se ocupa dos tecidos mais vulneráveis de um corpo. Nessa perspectiva, poderíamos pensar - para além do âmbito biológico - que trânsitos, trocas e relações facilitam a circulação de um patógeno no corpo social do qual fazemos parte.

A pergunta colocada em termos biológicos por Achille Mbembe nos permite realizar um salto do aspecto micropolítico da vida com o Sars-cov-2 a um outro, macropolítico, da vida e dos trânsitos com o vírus. Esse movimento de trânsito entre ambas dimensões foi historicamente importante para a discussão social em outros períodos epidêmicos, como no princípio da epidemia de HIV e o caráter social com que os desdobramentos das pesquisas científicas afetavam, principalmente, populações de gênero e sexualidade dissidentes. No caso do Sars-cov-2 esse movimento de análise percorre, inevitavelmente, a própria noção de circulação, ou seja, de trânsito, seja ele de mercadorias, pessoas, elementos, bactérias e patógenos. A existência de uma situação pandêmica tem a ver com o trânsito de todos esses elementos. A existência de uma crise durante a situação pandêmica tem a ver com a forma como operamos desigualmente as estruturas sociais que fundam esses trânsitos.

Enquanto a crise por COVID-19 se agrava em cada território, podemos também observar particularidades destes em suas tentativas mesmas de solucionar a própria crise. Dentre as piores saídas já experimentadas por estados-nações está aquela que justamente nega a crise fundada nas dinâmicas desiguais de cada território e que, em um delírio de potência, agrava o próprio contexto pandêmico, já nem um pouco fácil de se lidar. Desses procedimentos ou políticas - porque sim, são políticas de gestão da morte - já podemos observar no Brasil, mas também nos EUA, como o número percentual de pessoas negras que desenvolvem casos graves da COVID-19 é maior quando comparado com o mesmo percentual em pessoas brancas. Enquanto algumas pessoas tiveram a chance de serem infectadas durante suas viagens internacionais, outras têm sido sistematicamente expostas ao contágio. É nessa forma sistêmica de exposição que podemos observar, mais uma vez, como tem operado a guerra contra o vivo.

MBEMBE, Achille. *O direito universal à respiração*. Trad. Ana Luiza Braga. Texto 20, disponível em N-1 edições. Cf. o link no final deste texto.

Fractais

Assim que conseguiram os preciosos objetos e alimentos que tanto desejavam, ficaram doentes e depois começaram a morrer em série, um por um. [...] Foi assim que desapareceram quase todos os meus maiores, só por querer fazer amizade com os brancos. Depois da morte deles, fiquei só, com minha raiva. [...] Sempre fico consternado quando olho para o vazio na floresta em que meus parentes eram tão numerosos. A epidemia *xawara* nunca foi embora de nossa terra, e desde então, os nossos continuam morrendo do mesmo modo. No começo, os nossos antigos limpavam bem os facões que recebiam dos brancos, antes de levá-los para casa. Mergulhavam na água dos igarapés e esfregavam bastante com areia. De fato, as lâminas dessas ferramentas eram pegajosas e exalavam um inquietante odor adocicado [...] Assim que os brancos abriam seus enormes caixotes de madeira para distribuir esses facões, saíam deles volutas de uma fina poeira perfumada. O odor era muito forte e se espalhava por toda parte. Todas as mercadorias deles eram impregnadas desse cheiro: facões, machados e tesouras; e também os tecidos de algodão, as redes. Nossos pais e avós não tinham nariz de branco [...] Os velhos, as mulheres e as crianças morriam desse sopro cheiroso muito depressa. [...] Por dentro seu corpo era muito vulnerável às fumaças de todas essas mercadorias.⁴

Davi Kopenawa

⁴ O esforço de imaginação que tenta visualizar o funcionamento do Sar-cov-2 no corpo deve ser algo mais parecido com o exercício de imaginar ou observar fractais. Os fractais são figuras geométricas muito encontradas na natureza onde suas partes separadas repetem os traços ou se assemelham ao todo completo da imagem ou do objeto. Esse esforço de imaginação e observação de que falo se aproxima daquilo que os softwares geradores de fractais fazem. Para esses objetos de dimensões fractais, definições geométricas euclidianas são falhas, é preciso pensar de outra maneira as relações entre as linhas e as formas. Quando o xamã yanomami Davi Kopenawa relata as primeiras experiências de troca de mercadoria, entre seu povo e o mundo ocidental, está a relatar os primeiros processos epidêmicos decorrentes desse contato vivenciado pelos yanomami. Desde o princípio de tudo, ela: a mercadoria. Nos relatos de Kopenawa, a epidemia *xawara* é indissociável do contato baseado na relação de troca de objetos entre diferentes mundos. Essa é também a epidemia vinda daquele que circula e conecta patógenos de lugares, culturas e ecossistemas extremamente diferentes durante a realização do seu desejo de expansão infinita do mercado e da possibilidade de circulação em si. Qualquer semelhança com o princípio da lógica colonial não é mera coincidência: a partir da *coincidência* de fluxo de mercadorias e epidemias ao longo da história das Américas, resta-nos perguntar que fumaças nossas mercadorias carregam hoje e que corpos são mais vulneráveis a elas. Parece que o novo vírus é apenas mais um elemento de uma fumaça epidêmica que nos acompanha há tempos. Mais um traço que se assemelha ao todo completo da imagem de nossa civilização.

KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 254.

O equivalente funcional do xamanismo indígena é a ciência. É o cientista, é o laboratório de física de altas energias, é o acelerador de partículas. O chocalho do xamã é um acelerador de partículas. [...] O que estou dizendo é que uma antropologia urbana que "fizesse a mesma coisa" que faz a etnologia indígena (supondo que isso seja algo desejável, o que não é óbvio) estaria ou está estudando os laboratórios de física, as multinacionais, o setor farmacêutico, as novas tecnologias reprodutivas, as grandes correntes de pensamento nas universidades, a produção do discurso jurídico, político etc.⁵

Eduardo Viveiros de Castro

⁵ Esta é, resumidamente, a resposta dada pelo antropólogo Eduardo Viveiro de Castro quando lhe perguntam sobre como ele vê os estudos atuais de antropologia urbana. Penso que aqui, durante a escrita deste ensaio, meu esforço não se concentra em aprofundar essas possíveis equivalências que Viveiros de Castro cita, nos apontando análises que poderiam vir a ser feitas entre diferentes sociedades, mas concentra-se em um exercício de colagem de falas. Parece que nos contextos de crise devemos exercitar nossa capacidade de pensar e criar juntas através de justaposições, aproximações que guardem suas devidas tensões. Esse exercício é mais uma tentativa de construção de contrapontos, não os dicotômicos, mas outros, cada vez mais parecidos com os contrapontos musicais, onde duas ou mais vozes melódicas são compostas levando-se em conta, simultaneamente, o perfil melódico de cada uma delas, assim como a qualidade intervalar e harmônica que é gerada pela sobreposição das duas ou mais melodias. Assim como fazem os cientistas do MIT, mas também como o fazem músicos, dançarinos, xamãs, rezadeiras, giras... e, ao que tudo indica, inclusive o Sar-cov-2. Exercícios que não respondem ao perigo do trânsito e ao perigo da troca de maneira simples e que tampouco recorrem à cultura de guerra contra um inimigo. Talvez esse exercício possa nos dar pistas sobre como viemos parar aqui. Talvez esse exercício seja um esforço de tentar aprender dos sobreviventes suas experiências de outras catástrofes.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O chocalho do xamã é um acelerador de partículas. In: *Encontros*, Eduardo Viveiro de Castro. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016, p. 45.

Corrida para o abismo

Devemos pensar sobre a origem desta crise, por quê há uma crise do coronavírus? ⁶

Noam Chomsky

⁶ Se a origem puder ser observada em traços de pequenas partes, que se repetem e se assemelham a um todo, talvez essa origem estaria em cada aspecto das falas encontradas até aqui. Estaria, portanto, no projeto de extensão infinita do mercado e seus desdobramentos etnocidas e genocidas coloniais, estaria na dificuldade mesma de se lidar com algo que nos é estranho, assim como também poderíamos verificar tal origem nas ascensões dos fascismos contemporâneos e nas crises democráticas e civilizatórias que decorrem dessas ascensões. Estaria, também, evidentemente, em cada território que é expropriado e arrasado para virar monocultura ou espaço para exploração de minério. Em queda livre, durante a crise pelo novo vírus, pode existir algum fim. Durante a queda pode existir a radicalização do fascismo. Diante da corrida, cada dia mais acelerada para esse abismo, coloca-se em questão o modo como decidimos passar por ele, vivê-lo, sobrevivê-lo ou não. Essa escolha é justamente aquilo que dirá se valemos a pena enquanto espécie, tanto para a existência do planeta, como para as outras vidas que aqui vivem, pois a crise pelo Sars-cov-2 desperta naqueles que não estavam muito inteirados do assunto a preocupação acerca da sobrevivência em uma terra em vias de se tornar arrasada, seca, desertificada, sem água e tudo mais. Ou seja, desperta já um interesse em quem poderá e como poderá usufruir do pouco que resta, as políticas em curso que delineiam esse acesso não foram abaladas pela crise, muito pelo contrário, acirram-se a cada momento. Observar como estamos lidando com essa crise, talvez a primeira grande crise de um fenômeno climático, ambiental, ecológico-político nos diz muito sobre como essa civilização está disposta a lidar com as demais crises iminentes.

CHOMSKY, Noam. *Chomsky: "coronavírus é algo sério o suficiente, mas há algo mais terrível se aproximando"*. Entrevista publicada no site Diálogos do Sul, em 6 de Abril de 2020. Cf. o link no final deste texto.

Um campo de força

Um campo de força pode ser uma cordilheira de fumaças ou um buraco escavado no barro, um arranjo de ervas especificamente posicionado em relação à nossa presença, uma emanção de força negra gerada em performance... Um campo de força não tem de ser forte, no sentido moral. Quase sempre, o campo de força é uma nave precária, um portal em vias de desaparecimento, mas que instaura a condição de nossa movência entre dimensões.⁷

Jota Mombaça e Michelle Mattiuzzi

⁷ Na corrida para o abismo é preciso abrir um ou vários campos de força. MOMBAÇA, Jota e MATTIUZZI, Michelle. *Carta à leitora preta do fim dos tempos*. In: *A dívida impagável*. São Paulo: OIP, 2019.

La vida en las comunidades, la vida de la calle, la vida de las vecindades barriales, las redes de ayuda mutua y organización para resistir los avances del poder y las crisis del mercado pueden iluminar el ethos de dichos procesos, que ocurren inaudibles e invisibles - están bajo el radar de la política - pero alcanzan en cambio a la opinión pública planetaria. Producto de prácticas multifacéticas, cual lombrices productoras de humus fertilizante, surgen pensamientos y palabras, todavía indecibles, que procuran hacer frente a los discursos macro revertiendo la grandilocuencia con la burla, la solemnidad con la fiesta y la política con el trabajo, sumergiéndonos en la magia de la realidad viva para huir de la magia de las palabras.⁸

Silvia Cusicanqui

⁸ "A vida nas comunidades, a vida da rua, a vida das vizinhanças dos bairros, as redes de ajuda mútua e organização para resistir aos avanços do poder e às crises do mercado podem iluminar o ethos destes processos, que ocorrem inaudíveis e invisíveis - estão abaixo do radar da política - mas alcançam, no entanto, a opinião pública planetária. Produto de práticas multifacetadas, como minhocas produtoras de húmus fertilizante, surgem em pensamentos e palavras ainda não ditas, que procuram fazer frente aos discursos macro revertendo a grandiloquência em gozação, a solenidade em festa, e a política em trabalho, nos submergindo na magia da realidade viva para fugir da magia das palavras." CUSICANQUI RIVERA, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018, p.103.

Pelas minhocas chegamos outra vez no que chamamos de micropolítica. A ensaísta Silvia Cusicanqui entende esse trabalho como um trabalho de subsistência, de sobrevivência. As estratégias e os saberes das vidas que sempre resistiram aos processos de opressão e extermínio devem ser nossas principais referências no que se refere à criação de análises críticas do tempo em que estamos vivendo para que, assim, possamos vislumbrar os campos de força que podem nos transportar nas dimensões dessa crise. A abertura de um campo de força é também uma criação sensível fincada na vida.

Trabalho doméstico

[...] la descolonización comienza por la propia casa.⁹

Silvia Cusicanqui

⁹ “[...] a descolonização começa pela própria casa”. CUSICANQUI RIVERA, Silvia. *Un mundo ch’ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018, p.122.

Quando eu era adolescente e começava a fazer minhas primeiras descobertas políticas nos movimentos sociais pré-universitários, havia em mim, como em qualquer adolescente, uma vontade que se traduzia no engajamento radical em atividades, conversas, debates, protestos. Em todas as vezes que o impulso de viver essa e outras experiências na rua faziam com que eu não fosse companheira e solidária em minha própria casa - com relação às divisões dos trabalhos domésticos entre minha família, minha mãe, sabiamente, me chamava a atenção: “política a gente aprende a fazer dentro de casa”. Quando li essa passagem da Silvia Cusicanqui não pude deixar de lembrar de minha mãe. Não sei se minha avó usou essas mesmas palavras, mas, com certeza, minha mãe me apontava ali um aspecto muito importante da maioria das lutas que travamos e que, por vezes, nos passa invisível.

A primeira morte por COVID-19 no Estado do Rio de Janeiro foi a de uma trabalhadora doméstica de 63 anos, que fazia um deslocamento de mais de 120km entre sua cidade, Miguel Pereira, até seu trabalho no Leblon. Morreu rapidamente, de um dia para o outro, de segunda para terça. A mulher provavelmente contraiu o vírus de sua empregadora, que havia acabado de voltar da Itália, país onde se observou uma das maiores crises do novo vírus no mundo, com um alto número de mortes diárias. Penso quão significativa é essa primeira morte, pois o trabalho doméstico tem se mostrado como uma das principais dimensões da vida que devemos abordar agora. Como o realizamos ou não, como terceirizamos ou não certos aspectos desse trabalho que é infindo e constitui a base de toda e qualquer outra produção de vida, trabalho que foi historicamente baseado na exploração das mulheres. Muitas delas, em sua maioria negras, teceram e desteceram as nuances, os detalhes, os riscos, as políticas e os cuidados do fazer doméstico. Mesmo que tenhamos ganhado outros horizontes através de nossas lutas, nós mulheres negras raramente podemos terceirizar esse tipo de trabalho e, se o terceirizamos, existe a diferença de que nossas mães e avós provavelmente foram, em algum momento de suas vidas, trabalhadoras domésticas e, portanto, nos educaram também com a memória dessa experiência. O que essa experiência pode nos ensinar em momentos de crise pandêmica, na medida em que uma grande parcela da população se encontra *em casa* e outra não?

A questão que se destaca na vida doméstica nas senzalas é a da igualdade sexual. O trabalho que escravas e escravos realizavam para si mesmos, e não para o engrandecimento de seus senhores, era cumprido em termos de igualdade. Nos limites da vida familiar e comunitária, portanto, a população negra conseguia realizar um feito impressionante, transformando a igualdade negativa que emanava da opressão sofrida como escravas e escravos em uma qualidade positiva: o igualitarismo característico de suas relações sociais.¹⁰

Angela Davis

¹⁰ Se o trabalho doméstico é infundo, como transformá-lo em uma nave precária que seja, justamente, um campo de força? Se o trabalho doméstico pode ser socializado, ser experiência de emancipação e autonomia, como o foi no período da colônia para a vida comunitária das pessoas escravizadas, resta-nos pensar que problemas habitam o nosso fazer doméstico contemporâneo e como ele pode ser, de outras maneiras, simultaneamente, político e micropolítico. Que trabalhos domésticos terceirizados se realizam hoje fora dos limites da casa, que dinâmicas servis continuam a operar nesse tipo de trabalho? Quais pessoas e como elas desempenham essas funções? A que condições elas são expostas quando assumem, compulsoriamente, esses trabalhos? Essas são algumas perguntas que devem habitar nossas práticas cotidianas. Em tempo, àqueles que estão tendo o privilégio de permanecer em suas casas: talvez esse seja o momento de descobrir que a descolonização - política urgente de nosso tempo - começa dentro de casa.
DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. São Paulo; Editora Boitempo, 2016, p.30.

Alimentação e transporte



Palavras Pesadas ¹¹

¹¹ *Palavras Pesadas* é um trabalho de Daniel Santiso, realizado em colaboração com Andréa Almeida. Neste trabalho foram construídas vinte e uma letras em alvenaria, formando as palavras *Transporte* e *Alimentação*. Em Setembro de 2019, realizaram na Escola de Artes Visuais do Parque Lage uma performance onde vinte pessoas e o artista transportaram essas duas palavras. Cada pessoa carregou uma letra, se deitou no chão com essa letra sobre as costas e permaneceu assim por algum tempo. Depois, ao se levantarem, jogaram essas letras de alvenaria na piscina do Parque Lage. Ao longo desta escrita dois trabalhos artísticos me vierem à cabeça e me acompanharam, *Palavras Pesadas* é um deles. Pensando sobre a constrição que a vida em quarentena coloca, somos, mais uma vez, impelidos a pensar nas relações entre o transporte e a comida; entre circulação e alimentação. Alguns trabalhos de arte vêm colocando ao próprio campo uma dimensão outra da vida ou da própria possibilidade de criação estética. Reivindicam a vida através de procedimentos artísticos performativos que chamam a atenção para a necessidade de uma manutenção material digna, necessária às pessoas que historicamente são excluídas da possibilidade de serem reconhecidas socialmente enquanto artistas. Como no caso de *Palavras Pesadas*, o objeto construído nesses procedimentos artísticos contém algo de seu próprio meio de produção, pois o próprio objeto recoloca a questão, tão recorrente no mundo da arte, da aproximação entre arte e vida, abordando-as a partir de outros corpos e perspectivas. Essas pessoas, por sua vez, vieram de outras classes, tiveram outras experiências e trajetórias de trabalho, construindo assim uma observação sensível de suas próprias circulações nos espaços, assim como de seu fazer artístico, tomando-os como práticas indissociáveis e, no entanto, carregadas de tensões. Nessa conjuntura, a pessoa artista/trabalhadora sabe que o transporte e a alimentação sempre foram e continuarão a ser palavras de peso no debate da manutenção da vida e da manutenção e disputa dos poderes. Estrategicamente, alimentação e circulação vêm habitando o campo criativo dessas pessoas. Esse campo criativo nos aponta mais algumas dimensões da crise que vivemos. Fotografia de Renan Lima.



O que fazer nos museus quando não se tem dinheiro para viver? ¹²

¹² “O que fazer nos museus quando não se tem dinheiro para viver?” Bom, agora os museus estão todos fechados, mas podemos substituir na pergunta o espaço dos museus por outro, menos físico e mais metafísico, que é na verdade a própria instituição artística enquanto um mercado, mas, também, enquanto um lugar produtor de subjetividades. Essa pergunta foi pintada nas paredes do Centro Cultural Hélio Oiticica no dia sete de Dezembro de 2019 pela Coletiva Arrebatra, que é uma coletiva de artistas travestis, transvestigeneres e bixas racializadas. A provocação era pensar como as instituições artísticas passaram a desejar as experiências de vidas dissidentes sem, no entanto, garantir qualquer meio de manutenção dessas vidas para que elas possam circular, viver e ocupar esses espaços. Durante a ocupação do centro cultural, além de propor essa ação, a coletiva compôs um mês de atividades, trocas de saberes e oficinas a partir das cosmologias travesti, transvestigeneres, estranhas e byxas racializadas, talvez a dimensão mais importante da ocupação. No centro da fotografia panorâmica podemos ver uma caixa para contribuições. A escrita coletiva nas paredes orbita essa caixa: quem contribui para a manutenção dessas vidas?

Ocupar um centro cultural com essa pergunta me parece extremamente pertinente, mesmo que a pergunta não tenha sido feita durante os tempos pandêmicos atuais. Situa-se em tempos igualmente difíceis para algumas pessoas e sugere: se não se tem recursos para viver, não se tem recursos para criar experiências estéticas. Se existe algum recurso, alguma experiência é possível. A vida é entendida aqui em seu sentido mais amplo, não apenas biológico, mas também em seu aspecto subjetivo, comunitário, político. Não seria o caso de perguntarmos que processos criativos estavam em curso e tiveram de ser totalmente interrompidos devido à pandemia - quem os realizava, quais são as condições dessas pessoas durante a crise, quais outros empregos essas pessoas têm? Como garantem sua subsistência?

Estamos alimentados, estamos vivendo? Se sim, então garantimos a possibilidade de criação sensível, sejam estas exibíveis ou não, que no ocidente chamamos arte. Se, por outro lado, as condições de vida não estão sendo garantidas a todes aqueles que se dedicam à criação artística, devemos perguntar o que fazer para que elas sejam, pois sendo o processo criativo algo imprescindível ao processamento subjetivo dessa grande crise, devemos cuidar para que esse processamento não seja homogêneo ou único. Devemos cuidar para que esse processamento seja carregado de quantas vozes forem possíveis.

Fotografia do acervo da Coletiva Arrebatra.

A pedra da memória

[...] talvez devamos começar nos debruçando sobre todos aqueles que já nos deixaram.¹³

Achille Mbembe

En aymara el pasado se llama *nayrapacha* y *nayra* también son los ojos, es decir el pasado está por delante, es lo único que conocemos porque lo podemos mirar, sentir y recordar. El futuro es en cambio una especie de *q'ipi*, una carga de preocupaciones, que más vale tener en la espalda (*qhipha*), porque si se la pone por delante no deja vivir, no deja caminar. Caminar: *qhipnayr uñtasis sarnaqapxañani* es un aforismo aymara que nos señala la necesidad de caminar siempre por el presente, pero mirando futuro-pasado, de este modo: un futuro en la espalda y un pasado ante la vista.¹⁴

Silvia Cusicanqui

¹³ Com outras palavras que não estas, Achille Mbembe nos lembra: junto àqueles que nos deixaram e nos deixarão pela COVID-19 estão também os mortos por outras epidemias, sejam estas antigas ou recentes, assim como um incontável número de pessoas escravizadas que não resistiram à travessia transatlântica nos porões dos navios negreiros. Junto deles, também estão aqueles que hoje perdem suas vidas nas travessias precárias de imigração. Qualquer abordagem sobre a crise pelo novo vírus tem de ser marcada pela pedra da memória, pois todos esses mortos de todos esses tempos incidem sobre a vida presente.

MBEMBE, Achille. *O direito universal à respiração*. Trad. Ana Luiza Braga. Texto 20, disponível em N-1 edições. Cf. o link no final deste texto.

¹⁴ “Em aimará o passado se chama *nayrapacha* e *nayra* também são os olhos, quer dizer o passado está pela frente, é o único que conhecemos pois podemos ver, sentir e recordar. O futuro é, em contrapartida, uma espécie de *q'ipi*, uma carga de preocupações, que mais vale ter sobre as costas (*qhipha*), porque se a colocamos à frente, não nos deixa viver, não deixa caminhar. Caminhar: *qhipnayr uñtasis sarnaqapxañani* é um aforismo aimará que nos assinala a necessidade de caminhar sempre pelo presente, mas mirando futuro-pasado, deste modo: um futuro nas costas e um passado diante da vista”. CUSICANQUI RIVERA, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018, p. 85.

Para este aforismo em aimará um Itã de Exu: *Exu é aquele que matou um pássaro ontem com a pedra que arremessou hoje*. Que a pedra de memória deste ensaio te ajude a caminhar com um passado.

Referências bibliográficas

CHOMSKY, Noam. Chomsky: "Coronavírus é algo sério o suficiente, mas há algo mais terrível se aproximando". Srecko Horvat. Diálogos do Sul, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://dialogosdosul.operamundi.uol.com.br/direitos-humanos/63998/chomsky-coronavirus-e-algo-serio-o-suficiente-mas-ha-algo-mais-terrivel-se-aproximando>.

CUSICANQUI RIVERA, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. São Paulo; Editora Boitempo, 2016.

KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MBEMBE, Achille. *O direito universal à respiração*. Trad. Ana Luiza Braga. Texto 20. Disponível em: <https://n1edicoes.org/020>.

MOMBAÇA, Jota e MATTIUZZI, Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: *A dívida impagável*. São Paulo: OIP, 2019.

OUELLETTE, Jennifer. Counterpoint: MIT scientists translate coronavirus protein structure into music. In *Arstechnica*. Abril, 2020. Disponível em: <https://arstechnica.com/science/2020/04/counterpoint-mit-scientists-translate-coronavirus-protein-structure-into-music/>.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O chocalho do xamã é um acelerador de partículas. In: *Encontros*, Eduardo Viveiro de Castro. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

Beatriz Galhardo é dançarina, ensaísta e artista visual. Graduiu-se em Estética e Teoria do Teatro – UNIRIO, formou-se em dança pelo curso técnico da Escola Angel Vianna e cursa o mestrado em Estudos contemporâneos das Artes – UFF. É cofundadora da Árduo produções e compõe o corpo editorial da revista *Sala 400*.



Os meus amigos são um barato (inventário da quarentena)

Marília Garcia

a nara leão tem um disco com esse título

fico aqui ouvindo o disco
enquanto penso nos
meus amigos e imagino
qual objeto acompanha
cada um deles
agora

os meus amigos
eu queria estar com os meus amigos
então pedi a cada um
que me mandasse uma foto
de um objeto

1 sacola de compras de tecido
do “festival porão do rock”
com a programação das bandas
que tocaram lá:

mundo livre s/a
el mato a un policia motorizado
autoramas
los primitivos
macaco bong
los natas

móveis coloniais de acaju
ela enfrenta o mundo comigo
quando vou buscar comida

(meu amigo ainda vai
buscar comida)

essa mesa de madeira
chegou aqui um dia antes de tudo começar
coloquei na frente da janela
e fico sentado nela vendo o dia
passando fico sentado na mesa
trabalhando



Performance em vídeo
Por Marina Vianna

#

minhas pantufas

#

1. chupeta: para a minha filha olívia
2. abridor de vinho: para abrir o carmenère
3. faca: para descascar maçã verde

#

caixas de som de madeira
caixas imensas
que estavam quebradas na sala
sem uso, servindo de apoio
foram compradas nos anos 1970
de um alemão que estava voltando
para casa
 família vende tudo
consertamos as caixas de som essa semana
agora ouvimos música

#

colchonete, aparelho de ginástica
botão on-off
café
álcool gel
um livro aberto com um parágrafo sublinhado:


"Como sempre na vida, nos acostumamos às situações
mais adversas. Em meio ao caos, dormia melhor
quando
ele vinha. Passeávamos só os dois ou com as crianças.
Ele tinha trazido o violoncelo."

#

dedico aos meus amigos
esse inventário de objetos
em andamento

mandei para eles
uma foto do disco da nara leão
junto com um link do youtube
para ouvir a faixa 4 do disco:
ela vem de muito longe e segue
em frente persistente
destemida e forte

que todos se sintam convidados
a ouvir o disco também



Marília Garcia é poeta e tradutora. É autora de *20 poemas para o seu walkman* (Cosac Naify, 2007), *Engano geográfico* (7 Letras, 2012), *Um teste de resistores* (7letras, 2014) e *Paris não tem centro* (7letras, 2015). Ganhou o Prêmio Oceanos 2018 por *Câmera lenta* (Companhia das letras, 2017).



Angélica Dass na Arte Brasileira Contemporânea

Gabriel da Matta

Há inúmeras maneiras de selecionar um objeto de estudo, seja para uma breve pesquisa, seja para uma longa dissertação. Quando este objeto é um documento de cultura, é improvável que esta escolha não leve em consideração aspectos ideológicos, ainda que o estudioso pouco se dê conta disso. É necessário, antes de tudo, selecionar os segmentos por onde é possível fazer esse objeto existir. Arte. Brasileira. Seleciono mais: Contemporânea. Dar conta destas definições é mais intuitivo do que científico? Tudo é discutível, argumentável, relativo.

Diversos artistas e estudiosos são frequentemente provocados a tecer considerações sobre o que define a arte brasileira contemporânea. Perguntas como “qual o papel da arte?”, “onde é o local da arte?”, “para quê?” e “para quem fazer arte hoje?” são correntes. Na série *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos*, leio o artista plástico Arjan Martins responder a alguns destes questionamentos:

Quando me volto para as caravelas, eu estou me perguntando para quê, eu estou me perguntando para quem. Acho que o recado é uma questão que ele coloca.

(...)

Eu procurei horizontalizar a discussão, levar adiante a questão, e trazer para o trabalho o problema do para quê, do porquê e do para quem. Eu não me contento com a arte

que pode ser compreendida apenas “retinamente”. Eu acho que a arte importante hoje é aquela que nós conseguimos realizar e que é capaz de trazer essa preocupação, ou melhor, de dividir essa preocupação com o público. (MARTINS, 2018. v. I, p. 172)

Dividir uma preocupação com o público parece ser uma saída coerente para o artista que busca repensar não apenas sua posição enquanto artista no mundo, mas a sua posição enquanto cidadão do mundo em confronto com a história hegemônica que busca, de diversas maneiras, questionar.

Dialogar com as tradições, estabelecer rompimentos, propor releituras e redefinições? Pertencer a grupos ou inaugurar movimentos? A tradição crítica tenta nos traçar um caminho possível para o artista no Brasil. Na década de 1960, o crítico Mário Pedrosa propõe o termo “exercício experimental da liberdade” (PEDROSA, 2015) como forma de denominar uma arte dita pós-moderna. Neste conceito, as obras de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark ganham destaque e se tornam referência. Nos anos de 1970, Cildo Meireles indica um deslocamento do local de circulação da arte ao interferir em objetos de uso cotidiano, como notas de dinheiro, garrafas de refrigerante e páginas de jornal.

Retorno ao tópico inicial e decido o caminho a seguir, tendo em vista selecionar um objeto de estudo dentro dos recortes propostos. Assumo o interesse em encontrar o objeto sob o filtro das lutas históricas dos homens e mulheres negros e periféricos. Verifico os nomes de artistas dos quais mais ouço falar e sobre os quais estudo frequentemente em aulas: noto que há nomes masculinos tanto quanto femininos. Isto é um ponto positivo. Muitos dos nomes são inéditos para mim. Faço outro exercício, como aquele teste do pescoço que circula na internet, que sugere olharmos para o lado e verificarmos se há e em que posição se encontram negros nos locais por onde circulamos: jogo o nome dos artistas no google. Clico em “imagens”. Percebo: quase nenhum destes artistas, homens ou mulheres, são negros. Então os artistas negros onde estão? Digito no google: artistas negras (intencionalmente procuro por artistas mulheres). Encontro um texto intitulado “15 artistas negras que você tem que conhecer”. Clico. Entre nomes já conhecidos e desconhecidos, pesquiso todos. Me detenho nas artistas visuais brasileiras da lista: Angélica Dass. Sabrina

Fidalgo. Rosana Paulino. Sônia Gomes. Tainá Lima. Ana Maria Sena. Luna Monquelat. Yasmin Thainá. Dentre elas, escolho Angélica Dass. Um posicionamento ideológico, sem dúvida, mas há depreciação da arte se a escolha do artista assim o for? Se os artistas brancos no Brasil já são privilegiados e selecionados desde a mais tenra iniciação cultural, qualquer opção por um artista negro é já um posicionamento frente aos racismos institucionais.

Assim, realizei minha escolha: artista brasileira, mulher, negra. Radicada em Madri, Angélica Dass se define como “activator more than activist”. Tem seu trabalho consolidado nos circuitos tradicionais fora do Brasil: expõe em galerias e museus. Mas seus trabalhos também são conhecidos no Brasil, tendo passado pelas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro. Em 2016, discursou no *TED Global Talks*, momento no qual teve seu maior salto na carreira. Entende a fotografia como

um diálogo do individual ao global; como um jogo em que os códigos pessoais e sociais são postos em questão para serem reinventados, um fluxo contínuo entre o fotógrafo e o fotografado, uma ponte entre máscaras e identidades.¹

¹ “a dialogue from personal to global; like a game in which the personal and social codes are put at stake to be reinvented, a continuous flow between the photographer and the photographed, a bridge between masks and identities”. <https://www.angelicadass.com/about/>

De fato, boa parte de seu trabalho artístico reflete acerca das identidades e estereótipos sociais em diversos contextos, sobretudo em relação às opressões geradas por estes estereótipos. Assim, situa sua arte no campo da educação, pois politiza seus temas e entende que sua obra deva ir além dos museus, alcançando o espaço escolar.

Surge então o “ponto” da minha proposição: em que tradição o trabalho fotográfico de uma artista como Angélica Dass pode ser incluído sob o rótulo de Arte Contemporânea? Para encontrar qualquer possível caminho de leitura neste sentido, recorro a Jacques Rancière, para quem a situação da fotografia nas artes passa em princípio por uma revolução estética, na qual há a glória do *qualquer um* (RANCIÈRE, 2009, p. 46). Desta revolução estética resulta “a ruína do sistema de representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos temas da representação” (ibidem, p. 47). Assumir o *qualquer um* como tema artístico, permite à fotografia retratá-lo, gravá-lo e tomá-lo como questão política. Neste sentido, a partir desta proposição podemos inserir a obra

de Angélica Dass no campo das artes. Os trabalhos *Humanae project*, *#yoSoySomos* e *De pies a cabeza* têm como objeto o olhar para o ser humano: seu corpo e, sobretudo, sua existência. Angélica seleciona, nesse sentido, características que buscam localizar estes seres humanos no mundo, propondo um diálogo ao mesmo tempo com suas individualidades e suas coletividades. Constrói assim uma espécie de cartografia das identidades humanas, explorando características identitárias, como cores de pele, vestimentas, origens e destinos. Em *#YoSoySomos*, Dass apresenta uma exposição, na qual reúne fotografias e narrativas de mulheres migrantes em diversos países. A artista revela que seu objetivo é o de quebrar preconceitos e estereótipos, “starting from their own position as political subjects”. Assim, exalta o sujeito anônimo e o visibiliza, estabelecendo o contraste com a invisibilidade hegemônica que persiste. Já em *De pies a cabeza*, a artista confronta, em fotografias dos pés e das cabeças de diferentes pessoas, a noção de identidade nos elementos visuais: calçados, expressões, etc.



Fotografia de Angélica Dass para a série #YoSoySomos.



Fotografia de Angélica Dass para a série *De piés a cabeza*.

Ao trabalho de Angélica Dass, correlaciono a obra de Ana Bella Geiger, artista brasileira que, na década de 1970, produziu uma espécie de cartografia poética, na qual desdobram-se

“discussões sobre as linguagens artísticas e sobre noções como as de hegemonia e exclusão, centro e periferia, fronteira e identidade, e sobre os sentidos, a lógica e os jogos de poder embutidos nessas figurações” (SÜSSEKIND; DIAS, 2018. v. II, p. 104).

Geiger, em *O pão nosso de cada dia* (1978) e *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1977), joga com o objeto artístico e o conceito espacial e geográfico, ou seja, confronta as fronteiras políticas e ideológicas criadas pela sociedade. A artista indica que

Talvez uma maior percepção do momento, isso já desde o início dos anos 1970, possibilitasse indagações que me levavam à

geografia, ao mapa. Ou fosse também por certo conhecimento anterior sobre alguns dos inúmeros significados e representações que o mapa pode conter, ou por querer continuar a utilizá-lo cartograficamente, que cheguei a um dos seus usos mais específicos, ao da geopolítica. A denominação que o crítico colombiano José Roca usou para o meu trabalho é “geopoético”. (GEIGER, 2018. v. II, p. 111)

Se Geiger pensa a geografia e o mapa a partir de motivações políticas que a inquietavam no momento, Dass, no turbilhão do século XXI, oferece indagações que dialogam com noções semelhantes. Dass olha para o ser humano como um ser instantâneo, composto de mutabilidades e permanências, identidades e nomadismos, presenças e ausências. Assim, pensa fronteiras geográficas e sociais e discute as lógicas (ou falta de) das exclusões que o ser humano produz para defender suas posições no mundo.

Gostaria de voltar agora minha atenção ao *Humanae project*, um *work in progress* fotográfico no qual Angélica Dass propõe a ação de politizar a noção de cor que rege as relações de poder há tantos séculos. A artista se vale, para isso, do artifício da serialidade para construir uma espécie de mapa das cores de pele humanas. A ação é fotografar rostos em um fundo branco. Em seguida, utilizar a paleta de cores Pantone para identificar a cor da pele, selecionando um quadrado de

15x15 *pixels* no canto do nariz e preenchendo o fundo branco com a cor resultante. Abaixo das fotografias, a legenda com o código da cor correspondente. Ao apostar na série, Angélica Dass cria um arquivo em expansão não apenas de cores, mas também de expressões faciais e formas físicas, permitindo uma comparação na qual a oposição *igual X diferente* é evocada e questionada.



Fotografias de Angélica Dass para a série *Humanae*.

Dass dialoga com outra expressão contemporânea da arte, a que repensa o arquivo como matéria do fazer artístico. Neste sentido, o trabalho da artista remete a outros momentos da arte, nos quais a serialidade fotográfica revisita arquivos com objetivos diversos. Repenso o trabalho de Rosângela Rennó, *Cicatriz* (1996), no qual

a artista retrabalha fotografias de detentos do presídio do Carandiru, encontradas no arquivo do Museu Penitenciário de São Paulo. A apresentação seriada funciona, em ambos os trabalhos, como argumento, cuja fundamentação é esse “corpus” de pesquisa apresentado ao público. A este público é oferecida uma interpretação do material

coletado. Rennó revisita fotografias, Dass as “encontra” nos rostos anônimos das ruas. As potenciais histórias evocadas pelos rostos presentes nas fotos conduzem o espectador à coautoria das obras, que então passam a ser sempre atuais e atualizáveis ao longo do tempo. São arquivos e são memórias sempre prontas para o diálogo.



Fotografia de Angélica Dass. Instalação da série *Humanae* em São Paulo, Brasil.



Fotografia de Edu León. Instalação Habitat III, da série *Humanae*, em Quito, Equador.

Em uma palestra para o *TED Talks*, em 2016, Dass explica as motivações de seu trabalho. A artista afirma que, embora tenha nascido em uma família cuja ancestralidade remetia a diversas origens, a cor da pele nunca foi um problema para ela. Fora de casa, porém, ela percebeu que as cores tinham outros significados. Por ser negra, era frequentemente referenciada como babá, empregada doméstica ou prostituta, quando na companhia de pessoas brancas em determinados lugares. O preconceito sofrido pela artista a fez propor, em *Humanae*, a observação da diversidade de cores humanas, cujo objetivo é a adoção de uma nova perspectiva para o reconhecimento das “verdadeiras cores humanas”. Assim, combater as opressões raciais, a partir do uso pedagógico da arte, neste caso é belo, na medida em que Dass se apropria de um elemento milenar e essencial para as artes visuais, a paleta de cores, e faz um trabalho inverso ao regime representacional da arte: utiliza a tecnologia para encontrar uma suposta cor real, a qual é posteriormente utilizada na composição da obra. Dass problematiza a noção de cor humana, na direção que a ciência já apontara, a da falta de

cientificidade na representação racializada das cores: o branco, o preto, o amarelo, o vermelho.

Oportunamente, recorro a uma frase anotada em meu caderno após uma aula: “Revisitar não só a história da arte, mas a história de modo geral”. Este seria um dos papéis da arte contemporânea. Neste sentido, encontro razão para enquadrar o trabalho de Angélica Dass em uma proposição contemporânea de arte, reconhecendo na artista o esforço em revisitar a história, sobretudo a do negro que, no mundo ocidental, teve e tem sua pele, sua cor, seu corpo e suas versões da História negadas. Aliás, ao artista negro e ao estudioso negro das ciências humanas, de modo geral, esta revisitação da história é praticamente uma causa primordial. Sabe-se que, historicamente, aqueles que são vencidos têm seu ponto de vista sobre as coisas negado e sua memória apagada. E os vencedores, majoritariamente os homens brancos, cuja posição na arte está mais do que garantida, nem sempre são capazes de questionar e propor esta revisão do ponto de vista da raça, da cor. Ao submeter o foco de seu trabalho a algo já tão naturalizado na sociedade – a

divisão por cores – Dass assume a tarefa de “escovar a história a contrapelo”, ao modo Benjaminiano².

Mas se falo em branco e em negro como forma de contrapor dois grupos, numa divisão que opõe opressores e oprimidos, o trabalho de Angélica Dass vem pôr em questão estes conceitos, pois coleta na face de pessoas do mundo todo uma paleta de cores que represente a diversidade de tons de pele existentes. Obviamente, seu objetivo não é propor o apagamento dos problemas gerados pelo preconceito contra o negro, mas sim oferecer uma nova percepção de cor, entendendo a noção atual como uma criação do colonizador para subjugar povos. Neste sentido, é possível compreender que a noção de inferioridade relegada aos africanos a partir da diáspora, ao longo da história, é fruto de uma criação na qual a cor da pele é tomada como argumento para legitimar a dominação. O filósofo Achille Mbembe, em sua *Crítica da Razão Negra*, compreende que:

Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele ou de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do Negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura, a da loucura codificada. Funcionando simultaneamente como categoria originária, material e fantasmagórica, a raça tem estado, no decorrer dos séculos precedentes, na origem de inúmeras catástrofes, e terá sido a causa de devastações físicas inauditas e de incalculáveis crimes e carnificinas. (MBEMBE, 2014, p. 11)

Neste sentido, o *Humanae* adota uma postura de reconhecer a redução do corpo à questão de aparência no processo histórico de subjugação do africano na diáspora e de, em seguida, propor a reversão deste entendimento já naturalizado na sociedade. Dass parece entender também, como Mbembe, que:

A raça não passa de uma ficção útil, de uma construção fantasista ou de uma projecção ideológica cuja função é desviar a atenção de conflitos antigamente entendidos como mais verossímeis – a luta de classes ou a luta de sexos, por exemplo. (ibidem, p.27)

Nesta perspectiva, é possível reconhecer a existência, no Brasil, de uma tradição de artistas, frequentemente negros, cuja temática perpassa questões que envolvem a emancipação do negro e a denúncia do racismo. Esta tradição, que

² BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 225.

existe desde a militância cultural e política do diretor e dramaturgo Abdias do Nascimento e do seu *Teatro Experimental do Negro* (atuante entre 1944 e 1968), encontra eco nas diversas modalidades da arte brasileira. Hoje, possivelmente a partir do advento de ações afirmativas governamentais (lei 10.639/03, que incluiu no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”; lei 12.711/12, a famosa lei das cotas; dentre outras), a arte produzida pelo negro e as artes possibilitadas ao negro podem dialogar com outras tradições artísticas no Brasil. Assim, o trabalho de Angélica Dass pode ser abraçado e reconhecido dentro e fora do país como Arte Brasileira Contemporânea.

Referências bibliográficas

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: MAMMI, Lorenzo (org.). *Mário Pedrosa: Arte, Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; (Org.). *Cultura brasileira hoje: diálogos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. v.1.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; (Org.). *Cultura brasileira hoje: diálogos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. v.2.

Gabriel da Matta é escritor, pesquisador e educador. É licenciado em Letras pela UERJ (2010) e especialista em Leitura e Produção de Textos pela UFF (2012). Como professor, atua desde 2014 no Pré-Vestibular Machado de Assis, no morro da Providência/Rio de Janeiro. Estuda Estética e Teoria do Teatro na UNIRIO.

Entre Notícias de América e gingas

entrevista com Paulo Nazareth a Beatriz Galhardo

Paulo Nazareth arte contemporânea / LTDA é objeto de arte de Paulo Sérgio da Silva. Paulo da Silva trabalha para PAULO NAZARETH - ARTE CONTEMPORÂNEA / LTDA que é, de fato, uma empresa incorporada à imagem que o artista criou para si. Nascido em Santo Antônio das Figueiras, em Governador Valadares – MG, no ano de 1977, neto de Nazareth Cassiano de Jesus – indígena Borum/Krenak – pelo lado materno e de italianos e negros pelo lado paterno, Paulo Nazareth trabalhou desde muito jovem como cuidador de porcos, caseiro, vendedor ambulante, padeiro e capinador, até que decidiu se dedicar aos fazeres das artes. Habilitou-se, então, em desenho, gravura e licenciatura pela Escola de Belas Artes da UFMG. Teve grande visibilidade no mercado de arte e na mídia através de seu trabalho intitulado *Notícias de América* (2011/2012), projeto/performance no qual o artista deixa Minas Gerais em março de 2011 e se dirige ao Norte, a pé e de carona, acumulando poeira nos pés, chegando aos Estados Unidos em outubro de 2011, onde lava os pés sujos no Rio Hudson.

A entrevista foi realizada no dia 31 de Maio de 2019 no Jardim da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e foi transcrita e revisada por Danilo Diógenes Mataveli. Para a edição zero da revista *Sala 400* escolhi publicar um recorte específico dessa entrevista, pois acredito que o trecho seja apropriado ao tempo em que estamos vivendo e, sobretudo, apropriado ao ímpeto que acompanha todo o esforço de uma primeira edição de publicação de arte/cultura. Ao longo da leitura, pode-se perceber que Paulo Nazareth fala sobre aspectos importantes das dimensões de propriedade, impressão e circulação de pessoas e de bens artísticos/culturais dentro de um sistema capitalista. Acredito, também, que a principal questão, ecoada nessas reflexões em forma de conversa, se situe na discussão acerca do jogo entre papéis, entre cartas marcadas, como bem fala Paulo, mas, principalmente, sobre a nossa capacidade de esquivar, gingar e continuar a criar modos alternativos de circulação dos objetos, experiências e fazeres sensíveis dentro dessas dinâmicas já tão preestabelecidas propostas pelo mercado.

Também poderá ser percebido que a América ou essa vontade de compreensão de uma construção de América, para o artista, é uma espécie de disparador e, simultaneamente, uma importante questão a partir da qual desdobramentos ainda se mostram possíveis.

Beatriz Galhardo (BG): Ao te enviar um email, recebi uma mensagem automática, dizendo que você estava em trânsito, *on the road*. É um novo trabalho? Ou você está sempre em trânsito?

Paulo Nazareth (PN): Transe-trânsito...

BG: Transe-trânsito.

PN: A verdade é que eu sempre tive em trânsito. Eu e outros. E eu sou de um lugar, de uma região, de uma cidade de beira de estrada. Eu morava na beira da estrada mesmo, da BR, da Rio-Bahia como a gente chamava, e que era o caminho entre o Rio de Janeiro e a Bahia, um caminho interno. E que é um lugar de passagem de caminhoneiros, de andarilhos. O povo fala que tem muito doido lá. Tem muita gente que anda. E as pessoas falam que vêm os doidos todos da Bahia. Tem muita gente que vem andando, e não só da Bahia, mas também de vários outros lugares. Mas essa é uma rota que é a chamada Rio-Bahia. Então eu cresci nesse lugar, vendo muita gente passar. A família da minha mãe

morava numa parte mais rural da cidade e a gente fazia esse caminho. Caminhava pela BR pra ir pra casa do pai dela. A gente fazia isso, saía de manhã cedo e voltava à noite. Então a gente andava pela manhã e pela noite voltando pra casa. Eu cresci nesse lugar. Meu tio, irmão da minha mãe, era um andarilho, passou a vida inteira andando assim, até desaparecer. A última notícia que a gente tinha dele é que ele teria ido pra Rondônia ou Mato Grosso, pra trabalhar, mas nunca mais voltou. Então havia essas histórias. Sempre tive contato com essas histórias. É uma cidade de onde muita gente sai, daí vai trabalhar nos Estados Unidos – antes ia-se muito pro México também – e atravessava-se a fronteira andando, passava-se pelo deserto andando. E eu cresci escutando essas histórias de gente que conseguiu, gente que morreu, gente que sofreu violência, gente que foi deportado. Então essas histórias de andança sempre estiveram presentes. Esse imaginário dos Estados Unidos ou o imaginário do que era o México, que é um lugar de passagem, onde só tem bandidos...Esse é o imaginário das pessoas. E eu cresci com isso, né. Então, depois de *Notícias de América (NA)*, que é um processo, eu tenho um desdobramento, que eu venho chamando de *Cadernos de*

África (CA), que são essas viagens pelo continente africano, não só pelo continente africano, mas também pelas outras áfricas que estão fora do continente. É a África expandida, a Pan-África, o pan-africanismo. Então é uma África física, contemporânea, e também é uma outra África, uma África a partir da diáspora. E aí não é uma só, são muitas Áfricas no continente africano e muitas Áfricas que acontecem a partir da diáspora. Então as caminhadas acontecem e isso é um desdobramento de NA, porque o que acontece é que NA sou eu pensando o que é América, o conceito de América; ele acontece depois disso. América é o único continente cujo nome é derivado do nome de uma pessoa e passa a existir depois das grandes navegações, depois da África, depois da Ásia. Então o que acontece é que NA vai se desdobrando em CA e no que eu chamo de *Made in China* (MC), que também seria NA, CA, uma construção de América¹. Então, pensando lá atrás, na história da maneira que nos foi contada, quando os europeus saem da Europa, o desejo do negócio, do comércio com as “índias”, com a Ásia, o Mediterrâneo fechado, a ocupação daquele território pelos mouros, do Oriente

Médio, entre Ásia e África, os mouros, nesse entre-lugar, ocupam o Mediterrâneo, mas esse caminho é fechado. Eles querem chegar à Ásia e têm que contornar essa grande pedra que é a África, esse grande continente que está no caminho entre Europa e Ásia. O caminho do negócio. A outra construção é a América. Então você tem um desejo de chegar à Ásia e tem que contornar a África, o outro caminho seria contornar o globo quando tá surgindo...

BG: E aí você encontra América...

PN: Encontra América, outra pedra no meio do caminho, e algo inesperado que, em princípio, vai ser denominado como “índias”. E todos os nativos passam a ser denominados índios até hoje... Índios, indígenas e por aí vai. Mas, quando se dá conta de que esse lugar, de que essas terras são um outro continente, que é chamado de novo, mas que é tão velho quanto os outros se a gente pensar em todos: nas nações, populações, civilizações, que existiam aqui. Então o que eu vou fazendo é esse caminho ao revés,

¹ Aqui, Paulo Nazareth refere-se a uma série de trabalhos e projetos de deslocamento que tentam remontar, através de caminhos contra hegemônicos, uma construção histórica e identitária do continente americano. Esse fluxo de pensamento, que optei preservar, retoma os nomes desses três projetos do artista, estabelecendo, assim, uma espécie de relação de desdobramento e equivalência entre eles. Essas relações ficam mais explícitas na fala seguinte do entrevistado.

partindo de América, das notícias desse lugar e depois vem a África, que vai construir a América, e depois a Ásia, que também constrói a América. Então eu faria uma caminhada pela África antes de chegar à Europa. Isso vai se estendendo. A Europa vai se tornando cada vez mais distante.

BG: Porque você tem muitos outros lugares pra caminhar... então é isso que você está fazendo agora?

PN: Estou em África ainda, realizando esse processo de África. E o desejo de Europa vai se tornando cada vez mais distante, porque antes de Europa é preciso ir à Ásia. E eu fui chamando isso de três "As": América, África e Ásia. Essa é a construção desse território conceitual que a gente chama de América e que os Estados Unidos vão reivindicar para os seus cidadãos, chamando-os de americanos. Mas eu vou pensando América como um todo, e como isso é construído. Então quando você me pergunta se, quando eu estou em trânsito, se isso é NA: sim, mas também é CA e passa a ser MC, a Ásia². É um processo que faz parte dessa espécie

de trilogia dos "As". E eu gosto de pensar esses "As" como a carta de baralho, o ás, pensando essa coisa do jogo, porque acaba sendo sempre um jogo, que às vezes é um jogo de azar. Existem essas apostas, e às vezes as cartas estão marcadas. O que faz pensar até mesmo em nós, aqui mesmo, e o quanto as nossas cartas estão marcadas, para questionar esse lugar. No caso de um artista negro, como esse artista é absorvido pelo sistema do capital. E a arte não foge do capital. Arte e batata e laranja são mercadorias, com valores diferentes e produção de maneiras diferentes, mas são produtos nesse jogo do capital. E podemos pensar quando um corpo negro, um artista negro, um pensamento negro, às vezes, se torna carta marcada nesse jogo de azar, que funciona como a máquina caça-níquel; muitos vão perder e um vai ganhar para que os outros acreditem na possibilidade de ganho e não quebrem a máquina.

BG: E inclusive como nós, às vezes, estamos trabalhando infelizmente a serviço desse jogo.

² Importante ressaltar que a associação feita pelo artista não se trata de uma simples redução do continente asiático à imagem cultural e simbólica da China. Nesse projeto, especificamente, existe uma tentativa de associação entre a inserção da produção chinesa no mercado mundial, com aquilo que Paulo Nazareth chama de *caminho do negócio*, um caminho traçado pelas trocas mercantis, dadas num primeiro momento entre os territórios europeus e asiáticos no princípio do capitalismo. Para maiores desdobramentos acerca da questão asiática no fazer artístico de Paulo Nazareth, conferir os trabalhos: *One Rupee for my country* e *Aqua*, ambos de 2006.

PN: Isso. O que eu falo é isso: como é que você se torna aquele ganhador escolhido, que é marcado pela máquina para que os outros acreditem que é possível?

BG: Me interessa também pensar o seu trabalho em termos de sensações desse seu corpo, sabe? Desse seu corpo que é estrangeiro, mas que, ao mesmo tempo, está numa relação de possível identificação, ou seja, não é um turista. Me interessa essas sensações dos olhares e também do cansaço do pé. Como é que esse trabalho também mudou a carne? Como é que o deslocamento, ele também, imprime marcas na carcaça?

PN: Sim, em outro momento conversamos sobre dança... Lá no princípio, eu pensava a dança. Particpei do FID, o Fórum Internacional de Dança, em Belo Horizonte. E trabalho com teatro de boneco, sou bonequeiro. Então eu pensava o corpo nesse lugar da ação, o corpo performático, a partir da relação com os objetos, ou seja, esse lugar do teatro de animação, que envolve o boneco, a máscara, o objeto, e envolve o corpo que anima esses objetos, que transfere a alma pra esses objetos, faz com que esses objetos passem a ser animados, tenham *anima*. Mas esse corpo também sofre a ação desse objeto então o tipo de objeto que você porta, o tipo de roupa, de

indumentária, o tipo de bolsa interfere no olhar que é lançado ao meu corpo. Se eu uso um outro tipo de bolsa, uma bolsa que está na moda popular ou uma bolsa que está na “alta moda”, se essa roupa ou bolsa tem um desgaste, você lança outro tipo de olhar. Então gosto de pensar o lugar desse corpo. Também tenho uma formação em gravura. Eu me graduei em gravura. A gravura está presente no mundo, desde o dinheiro, as cédulas, os bilhetes; está impressa no cartão de crédito, está impressa no mundo, e se eu deixo de usar isso, vou usar as digitais, que também deixam uma impressão. A gente fala da impressão digital, porque ela deixa uma marca no *scanner* do caixa automático. Eu gosto de pensar nessas impressões. É uma coisa que eu passo a fazer um pouco antes de NA, mas que em NA isso começa a ficar forte, esse lugar da gravura, da impressão, que são essas marcas. Tanto é que não uso sapatos há mais de dez anos, mas há, nesse tipo de chinelo de dedo, essas marcas que ficam no próprio chinelo, que o corpo vai gravando nessa borracha. Daí gosto de pensar na seringa, na seringueira, em todo o movimento migratório que aconteceu, na corrida pela borracha, na qual muitas pessoas vão ocupar o interior da Amazônia.

BG: E tem a marca do pé no solo...

PN: Isso mesmo, essa marca do pé no solo, mas também do solo no pé. A poeira, que cria essas marcas, essas rachaduras – agora está até bem bonito –³ mas há essas marcas no próprio pé, essa gravação. Isso é uma questão física, mas que também se reflete no lado interno. Quando eu chego num lugar pra procurar abrigo, com esse tipo de calçado, com os pés cobertos pela poeira de muitos meses, com os pés rachados, é uma outra impressão que se faz sobre mim. É como naquele famoso ditado: “a primeira impressão é a que fica”. Qual é a impressão que se dá? A impressão que isso causa no outro? Muitas vezes algumas portas são fechadas, na hospedaria, por exemplo, por essas marcas que eu carrego no corpo. E essas marcas se refletem, às vezes, no próprio sentimento, às vezes posso ficar cansado e falar: “ah, não vou ali não”. Tantas vezes as portas são fechadas. Mas isso também é um trabalho, e às vezes eu vou descansar do meu trabalho e não vou ali, vou sentar, ficar, dormir no banco hoje. Isso não é novo, qualquer um que tenha um corpo e que traga as marcas indígenas ou as marcas da diáspora africana vai sofrer nesses lugares...

BG: Não tem como ser um corpo neutro passando por aí...

PN: Não tem como. Mesmo eu sendo artista, e carregando um nome, e sendo convidado pra falar aqui nesse lugar, que é um espaço público, quando eu chego ali, eu tenho um estranhamento, porque tem um porteiro que está ali, e tem um outro, dois porteiros...

BG: E seguranças...

PN: Isso, e você sabe que tem uma barreira que vai além, que é uma coisa, uma marca, que vai além do racional. Você sofre tantas que o corpo já sente antes do raciocínio, embora o porteiro e o segurança também tragam no seu corpo as marcas da diáspora ou as marcas indígenas ou ambas as marcas, aquele corpo afro, indígena, que está trajando aquele uniforme, aquela farda. Essa farda meio que esconde, encobre – não apaga, mas encobre – essas marcas, ele continua ali, e continua sendo afro, indígena, continua sendo um corpo a ser subjugado, a ser subalternizado, ele continua ali. Mas é um corpo que ao mesmo tempo serve também de escudo pra esse sistema. Aí eu posso voltar lá atrás, no sistema colonial escravocrata que utiliza outros corpos negros e indígenas pra maltratar e

³ Paulo, nesse momento da entrevista, tira suas sandálias havaianas azul e branca e mostra os pés, mas principalmente as rachaduras nos calcanhares.

escravizar outros corpos. Então nós somos obrigados a viver essa violência e vamos lutar contra nós mesmos. Esse corpo negro, indígena, fardado, uniformizado, serve de escudo, de luz que ofusca aquele que está atrás dele. Isso eu sinto até hoje, sinto, sinto ao entrar aqui... aí eu tenho que ir ali, meio que me justificar... porque que não passa pelo raciocínio. Esse é o movimento que a gente faz do reconhecimento da nossa consciência afro-indígena, a consciência sobre esse corpo que a gente está constantemente trabalhando, constantemente. Alguns atingem um nível melhor que o outro, um nível de consciência do corpo e de enfrentamento dessa situação, mas você nunca pode baixar a guarda, sabe? Não há um momento em que você poder falar: "hoje eu vou descansar".

BG: Você tem sempre que se colocar.

PN: Não importa onde você esteja, que posição socioeconômica você ocupa, você não pode, não tem o direito, ou tem o direito, mas acho que talvez não tenha essa possibilidade de baixar a guarda, porque quando você baixa a guarda, você sofre, então... Então isso é pra sempre assim, e não só aqui, está a todo tempo em qualquer lugar, no seu próprio deslocamento externo e interno, quando você está operando de um modo e tem

que operar de outro pra poder ser aceito, pra poder passar. Isso está presente em toda a América, e não só na América, quando eu passo a caminhar por África isso também está presente. Então esse racismo social e institucional não acontece só em América, mas está presente em África continente. Se você tem a pele mais clara, você tem melhores condições, seja na África do Sul, na Angola, Moçambique, Quênia, Tanzânia, você é visto de outra maneira, tem melhores condições nesse sistema do capital. Que é um sistema que está em todos os lugares, inclusive nos países ditos comunistas.

BG: Tem uma coisa que eu queria perguntar. Vi algumas outras entrevistas suas também e tem um vídeo antigo em que você fala de uma banquinha que você tinha na feira, acho que na sua cidade, em Palmital, e você fala um pouco de passar pelos espaços, de passar pelas instituições, só que isso no âmbito da arte, no mercado da arte. Eu desconfio que você também tenha um modo de jogar com essas coisas. E queria que você falasse um pouco mais sobre como é pra ti essa circulação dentro das galerias e como é também assumir esse lugar do comerciante, do feirante que diz: "ah, na minha mão é mais barato".

PN: Sim. Eu falei desse lugar do mercado. E arte é um produto como qualquer outro,

não tem como fugir, a gente sofre a relação do capital o tempo todo. Pra chegar aqui, se você não vem a pé...

BG: Você tem que pegar um ônibus...

PN: Um ônibus que faz parte do sistema do capital muito pesado, o transporte dito público é super capitalista. É super forte, e se eu venho andando, se eu não venho descalço, eu estou com esse chinelo que, de chinelo de pedreiro, de peão de obra, se tornou moda, se tornou colorido, e é exportado pra Europa...

BG: Custando caro...

PN: Caro... Às vezes pode ser que pra diferenciar, você coloque pedrinhas de diamante na correia, borda de ouro, fio de ouro e não sei o quê. Tem esse lugar do capital que consegue fazer isso. Então eu vou pegar esse mesmo chinelo aqui, que o peão usa, e pensar em mim como gesseiro também, que fui peão, usando isso aqui desde sempre, aí eu só coloco um fio de ouro aqui, e põe uma marquinha...

BG: Assina...

PN: Isso. Às vezes não precisa nem assinar, mas são mil. Faço mil desses, apenas mil. Então tem o chinelo que o pedreiro usa que a gente não sabe quantos milhões de pessoas usam e o mil que é feito para um pequeno grupo.

BG: Pra falar sobre o seu trabalho, eu comecei pelas Havaianas, porque aquela

imagem de como elas ficaram depois do deslocamento todo, pra mim é muito forte. E fui fazer um estudo sobre as Havaianas. E há um dado que diz que de cada 3 brasileiros, 2 consomem um par de Havaianas por ano. E eles também têm uma relação com o capital bizarra, porque você vai ver que eles fazem parte de uma *holding* que também é dona do banco Itaú, então você sabe de onde esse processo está vindo.

PN: Sim. Eles até falaram pra eu procurá-los pra ser o garoto propaganda, mas eu não procurei.

BG: (Risos).

PN: (Risos) É uma outra relação. Eu estou falando disso pra falar desse lugar da banca [da feira], e da minha relação com o mercado, de estar trabalhando pra uma galeria. Mas eu também estava trabalhando com uma padaria. Então eu sou padeiro, mesmo que agora, padeiro bissexto ou hibernado, mas eu sou padeiro. E eu trabalhei com padaria, e do mesmo modo que se faz arte se faz pão, o padeiro faz pão e o artista faz arte e eu poderia dizer: "só vou fazer pão pra vender aqui, pros amigos", mas isso é quase que impossível. Se você pensar em quantos padeiros eu conheço, que estão dentro do sistema e vêm fazendo pão, mas nem estão pensando nisso e, na verdade, não têm

nem o direito de pensar nisso que é a sua condição de sobrevivência. Você tem que pensar que vai fazer pão e não importa pra quem. E era isso, eu estava fazendo pão, e quem é que estava comendo esse pão? Todo mundo que come pão. E até que a padaria em que eu trabalhava não era uma grife como essas que existem hoje em dia. Hoje talvez tenha mais grifes de pão do que há vinte anos atrás. E eu estou falando desse lugar. Não tem como escapar. Até o punk, que diz: “eu sou punk”, mas que usa o jeans, que passa por um processo do capital. A tinta preta, o metal, o gel que ele usa no cabelo, as tintas, tudo passa por um processo, se não é da exploração dos vegetais é uma exploração de minerais; passa por uma relação com as mineradoras, com a indústria da tinta, tudo isso. A gente não tem nem como pensar. Vamos pensar a Rússia?, China?, Cuba? Todos têm uma relação ou outra com o capital, não têm? Então não dá pra escapar desse lugar. O que a gente pode fazer é um processo de resistência, de pensamento. Até se eu falar: “não, eu vou pra roça e vou eu mesmo plantar minha comida”, eu vou precisar levar enxada. E a mineradora está aí, no cabo da enxada, porque, se não levasse, eu teria que voltar a fabricar né, a tirar o metal ali do fundo ou fazer os utensílios

com madeira, pedra e o que seja, mas a gente já está entranhado nesse sistema. E tem esse jogo que eu faço, na medida do possível, com os panfletos, com a produção dos panfletos, esses objetos de arte, e a comercialização deles que eu fazia, e ainda faço esporadicamente, lá na feira do Palmital. Era a venda do panfleto, de cocada, sabão caseiro e doce caseiro, doce de coco, às vezes sabão de coco ou de gordura de galinha, e os panfletos, tudo isso convivendo numa espécie de simbiose nessa feira de rua. Então esse objeto de arte está em um outro lugar que às vezes é confundido e passa a ser literatura, que é o panfleto, que é essa escrita, que tem escrita, que é a escrita, e que é a gravura também, porque é o processo de gravura em *offset*. Existe aí o lugar da imagem. E eu também penso na poesia, no texto literário, na edição de livros que é a poesia, o texto literário, a crônica, e às vezes o panfleto funciona como uma espécie de crônica em função do que está narrando nesse lugar da edição de livros, não importa como. A poesia é a poesia, não é o suporte. Também há uma relação com o leitor, o observador, e com esse outro lugar quase performático da leitura, seja ela silenciosa, a leitura com olhos, como os professores primários falam: “leiam só com os olhos”, e isso pra mim é

muito corporal, essa leitura com os olhos, então tem essa performance, essa leitura do objeto. Pensando na edição, você tem a edição que é popular e tem aqueles que querem se mostrar distintos e agarram o seu chinelo e põem o seu fiozinho de ouro, ou suas pedras, e continuam com o mesmo chinelo, só que decorados com fio de ouro ou com as pedras de diamante, é a edição de luxo, que acontece com os livros, você tem a edição de luxo. “Fizemos mil exemplares no papel de algodão”, mil exemplares, às vezes menos, quinhentos, cem exemplares, que contém a mesma poesia impressa no papel pólen ou qualquer papel.

BG: Ou que tá circulando na internet.

PN: É isso, mas nesse sistema do capital alguns necessitam de uma marca de distinção. E às vezes quem tem uma relação e um aproveitamento maior da poesia é aquele que está lendo no papel jornal, e às vezes o que está com a edição de luxo nem abre a edição, às vezes não compreende essa literatura, essa poesia que ele tem nas mãos ou na estante; Então gosto de pensar isso. O consumo do objeto de arte não é necessariamente o consumo através da compra. Quando trabalho com fotografia eu entendo que a fotografia é gravura, quer dizer, o ato de gravar com a luz, e aí você tem o digital, e

isso vai se desdobrando cada vez mais, porque a gravura já não tem uma impressão, ela pode ser acessada apenas através da luz, quando você liga o monitor do computador ou a projeção, mas aí está essa gravura, e quando a gente fala da gravura cada cópia está sendo tratada como um original. Eu posso imprimir três, quatro, cinco, dez, cem. Cada uma delas é um original, pensando o conceito de gravura. E a fotografia pra mim é isso, é o mesmo conceito da gravura. Então, pra mim, cada vez que uma fotografia é impressa, a gravura está ali, seja a fotografia que está na página da revista ou na página de um jornal que é impresso numa tiragem de dez, quinze mil, cem mil exemplares, dependendo do editorial do jornal, todas elas serão uma gravura, todas elas são um original, todos que têm acesso a essa gravura têm acesso ao trabalho. Então o acesso a esse trabalho não se dá apenas por meio da impressão de papel algodão que está na galeria ou na casa de algum colecionador, mas o acesso a essa imagem tanto impressa na folha de jornal quanto na tela do computador, do celular ou o que seja.

BG: Se confundem as noções de propriedade.


PN: Sim, e aí talvez esteja a ginga, o golpe da capoeira.

BG: A esquiva.

PN: Porque você tem, mas não tem. Você tem, mas todos têm. E às vezes você ter não quer dizer que você tem, porque às vezes você não compreendeu o jogo, e aí a nossa roda de capoeira, em que a gente precisa rir do outro, quem sabe do jogo. Os dois jogadores ali dentro da roda vão jogando... Claro que às vezes, quando eu falo isso pra você, isso pode chegar no ouvido do outro e ele começa a sacar, e pode não querer jogar mais comigo.

BG: (Risos)

PN: (Risos) Mas também é bom que ele saiba às vezes, porque quando eu ganho o jogo é bom eu sair e rir dele, e depois ir embora.



Beatriz Galhardo é dançarina, ensaísta e artista visual. Graduiu-se em Estética e Teoria do Teatro – UNIRIO, formou-se em dança pelo curso técnico da Escola Angel Vianna e cursa o mestrado em Estudos contemporâneos das Artes – UFF. É cofundadora da Árduo produções e compõe o corpo editorial da revista *Sala 400*.

Aderência e resistência: Berna Reale e as questões do presente

Camila Moreira Gomes e Daidrê Thomas

Este artigo propõe analisar duas obras da artista visual e perita criminal paraense Berna Reale (1965): *Frio* (2017) e *Enquanto você ri* (2019). Nesses dois trabalhos, Reale discute questões ligadas ao gênero feminino, aos processos de silenciamento nas relações sociais e ao que ela chama de pequenas violências cotidianas. A artista costuma trabalhar em diversos suportes, como fotografias, vídeos, instalações e performances, tratando de temáticas que ela considera universais, como as violências das milícias, a pedofilia, o abuso sexual e a opressão de gênero.

Em um primeiro momento de sua carreira, Reale investigava os campos da instalação e da fotografia no meio urbano. Posteriormente, realizou um projeto fotográfico dentro do Centro de Perícias Renato Chaves, onde desenvolveu interesse pela área. Mais tarde, no ano de 2010, prestou um concurso público e passou a trabalhar como perita criminal.

A partir de seu trabalho com a realidade criminal, Berna incorpora diretamente em seu trabalho a materialidade corpórea, incluindo seu próprio corpo como elemento de suas práticas artísticas. Observamos isso, por exemplo, em *Americano* (2013), no qual ela realiza uma série fotográfica dentro de uma penitenciária de segurança máxima em São Paulo, depois exposta na Bienal de Veneza. Já na instalação *A Última Festa* (2014), proposta para o Museu de Arte Moderna de São Paulo, ela utiliza áudios reais de contextos violentos – como sirenes, respirações ofegantes, tiros –, e tematiza a banalidade com a qual a violência é retratada pelos meios de comunicação, ao passar despercebida no cotidiano.

Nessa instalação, a artista propunha uma sala na qual esses sons sobrepostos, juntamente com uma iluminação avermelhada, simulavam uma atmosfera de boate. Além disso, Reale dispôs em bandejas, suspiros que o público poderia comer. Segundo ela, foi o modo que encontrou de colocar o espectador em um ambiente que se refere à criminalidade e lembrá-lo que ele também contribui para esta “festa” da violência.¹

¹ Segundo depoimento de Berna Reale para o jornal [Estado de São Paulo](#), em 13 de outubro de 2015.

A trajetória de Reale, ainda que inclua hoje várias passagens por exposições internacionais, foi sempre bastante relacionada à cidade de Belém, onde a artista reside desde seu nascimento. Ela considera que um artista precisa estar conectado às suas raízes e, por isso, sua prática consiste, sobretudo, em intervir nas ruas de sua cidade natal. Para Reale, a performance se realiza na esfera pública e são os seus registros videográficos que são levados aos museus.

Frio é uma obra que pertence a série *Vão*, constituída também pelos trabalhos *Vã* e *Em Pêlo*. *Vão* é uma composição de videoarte e instalação fotográfica criada especialmente para o Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo, em que a artista levanta questões acerca da “vulnerabilidade, da violência e do abuso de poder”.² A série reúne dois trabalhos em vídeo (*Frio* e *Em Pêlo*) realizados em uma fábrica de gelo e em um curtume, e um trabalho em fotografia (*Vã*), no qual ela posa vestida de boxeadora sobre o estrado de uma cama metálica.

Em *Frio*, a artista veste uma capa de chuva transparente sobre seu corpo nu, luvas e um abafador de som cor-de-rosa e enxuga sistematicamente com um pano uma montanha de gelo, enquanto dois homens vestidos de preto espalham o mesmo gelo com pás. Ao propor uma ação inútil, incansável e mostrar-se subjugada às figuras masculinas, Reale discute os papéis sociais e as opressões em torno do que ela chama de gênero feminino, que não diz respeito exclusivamente às mulheres, mas a todos aqueles que assumem a feminilidade.

Quando pensei em realizar *Frio*, eu queria mostrar um ser assexuado, mas que fosse feminino, e, também, frágil e forte, presente e ausente. Queria que, para os observadores, fossem perceptíveis ou não as questões e sofrimentos desse ser, igual ao que acontece com as questões e sofrimentos de muitos humanos do gênero feminino, sejam mulheres, trans, gays, etc (REALE, 2017)³.

Nesta performance e em outros trabalhos, Reale faz uso da cor rosa para remeter ao gênero feminino, um tom que ela lembra que é usualmente associado a meninas e mulheres. A cor seria um símbolo que remete a certa fragilidade atribuída ao universo feminino, assim como a atividade a que ela se propõe – o ato de enxugar – também exige uma certa delicadeza e pode ser considerada menos bruta em relação ao ato de escavar o gelo, realizado pelos homens na performance.

² Conforme matéria para a revista *Das Artes* em 13/07/2017.

³ Extraído da revista *Select Arte e Cultura Contemporânea*. Reportagem publicada em 12/07/2017.

Conforme Beatriz Preciado no texto “O que é a contrassexualidade?”, presente em seu livro *Manifesto Contrassexual*, o sistema heterossexual autoriza a sujeição das mulheres aos homens a partir de construções sociais dos papéis de gênero. Neste sentido, podemos associar o pensamento de Preciado ao trabalho de Reale, que afirma que, em *Frio*, a personagem não é mulher, mas um ser andrógono, e o gênero feminino é performado em seu trabalho muito mais a partir do seu movimento de sujeição, do seu posicionamento físico e do uso da cor rosa do que propriamente pelos contornos de seu corpo, o que remete a essa construção simbólica de gênero.

Na performance, o universo feminino pode ser pensado como uma construção não ligada ao órgão genital, na medida em que Reale se coloca como este corpo assexual e andrógono. Não é exatamente sobre mulher que a performance fala, mas sobre o contexto associado à feminilidade e que automaticamente a sociedade considera mais frágil e vulnerável.

Portanto, outro aspecto relevante deste trabalho é o gesto de submissão no qual a artista parece se colocar e que se associa à violência recorrente ao gênero feminino. A posição de Reale na performance é sempre de joelhos, enquanto os homens estão de pé construindo as montanhas que ela precisa enxugar, sugerindo um trabalho compulsório. Historicamente, a mulher é relegada aos serviços domésticos, considerados menores, inúteis e invisíveis. A própria expressão “enxugar gelo” é utilizada para se referir a uma atividade inviável, incessante e inesgotável.

Ainda tensionando questões de gênero e se utilizando da cor rosa como um elemento visual que demarca a fronteira do feminino, Reale cria a performance *Enquanto você ri*, composta por vídeos e fotografias da personagem Bi Massa. Bi é performada por Reale, que se veste com uma roupa rosa – uma espécie de segunda pele de lycra que lhe cobre dos pés à cabeça – da qual pendem seios e testículos protuberantes feitos de espuma, criando assim uma figura não-binária.

A sequência consiste em quatro fotografias: Bi ajoelhada segurando um cacho de bananas em um cenário todo amarelo (*Eu ajoelho e você reza*); Bi segurando halteres dourados em um cenário azul (*É pesado*); Bi sentada de pernas cruzadas em uma cadeira, rodeada por cabides vazios e um cenário dourado (*Seus moldes não me servem*); Bi deitada em um sofá com uma capa de veludo verde e almofadas estampadas com rostos de gatos

jogadas no chão (*Todos olham para os gatos*). Além das fotografias, a série é composta também por dois vídeos, o primeiro com Bi dançando o funk *Bi é massa* pelas ruas de Belém e o segundo com a personagem, transformada em animação, cantando e dançando *Se toque*.

A Bi retoma a cor rosa, mas dessa vez em uma figura que comporta os gêneros masculino e feminino, representados pelos seios e testículos. Na verdade, ela constrói uma caricatura a partir de um jogo com ambos os gêneros, que ali coexistem, constituindo, assim, uma figura não-binária. Este corpo, segundo Reale, comporta todas as coisas: a diferença e a possibilidade de uma alteridade. Portanto, Bi Massa se define por sua massa corpórea e problematiza o preconceito e a segregação.

Assim como a performance *Frio* denota uma violência silenciosa, Bi também o faz, mas tensiona também a violência cotidiana discriminatória dispensada às pessoas trans, gays, não-binárias, mulheres e demais pessoas que fogem ao padrão masculino cis heteronormativo. Reale explora este corpo disforme em situações que não lhe seriam habituais, como, por exemplo, na fotografia em que Bi posa de maneira sensual, remetendo a figuras de pinturas de cortesãs renascentistas.

Esta representação feminina é usual na história da pintura: uma mulher nua em *chaise longue* de frente para o pintor que explora o erotismo de suas formas, sempre com uma postura lânguida e apaziguada. Os quadros em que Bi figura têm uma conotação irônica, por vezes até cômica, porque desarticulam os lugares habitualmente pensados para a exposição e exploração do feminino. A personagem aparece em meio a cabides, fazendo exercícios físicos e dançando funk, sempre como se estes fossem os seus lugares de pertencimento.

Inclusive, no vídeo em que Bi aparece em formato de animação, a personagem ironiza o lugar do corpo feminino no carnaval, em uma alusão às passistas de escola de samba. Seus movimentos são sensuais e festivos, entretanto Bi canta: “ei, você aí se toque, mas não me toque sem eu pedir. O meu corpo é meu, o seu é seu”.

Nesta mesma música, Bi afirma: “não me venha forte assim, porque sou dois e dois é Bi”. Este trecho alude às violências diárias – assédios muitas vezes invisibilizados – contra os corpos femininos, considerados mais fracos. Por isso, Reale ressalta que Bi comporta as

dicotomias: enquanto ela é uma massa rosa – cor tradicionalmente atribuída às mulheres, consideradas mais fracas – Bi se afirma forte.

Segundo o Manifesto de Preciado, “o gênero é, antes de tudo, prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e, ao mesmo tempo, inteiramente orgânico. Foge das falsas dicotomias metafísicas entre o corpo e a alma, a forma e a matéria.” (PRECIADO, 2014, p. 29)

Bi é um corpo em que as fronteiras de gênero e sexualidade estão apagadas, não delimitadas. Por ser uma massa corpórea, ela expõe o gênero e as características a ele atribuídas como construções prestes a serem performadas.

Em entrevista à jornalista Mila Burns para a Globo Internacional durante a exposição *Enquanto você ri* em Nova Iorque, Berna Reale descreve seu trabalho como bastante conectado às questões políticas e do presente, não se considerando uma artista de memória, de uma memória pessoal. Especificamente a respeito do título da obra em que performa Bi, Reale ressalta que, enquanto corpos subalternos sofrem violências diárias, outros riem.

Bi Massa não se enquadra em nenhum padrão, é um corpo binômio. Do mesmo modo, o trabalho de Reale opera em zonas limiares entre a arte e a perícia, entre o *eu* e o *outro*, entre a fotografia, o vídeo e a performance. Além das pautas de gênero, a artista alega querer abordar também diferenças identitárias e o lugar deste *outro* que é invisibilizado.

Reale salienta que, ao realizar suas performances na rua, não avisa de antemão a respeito da sua execução, nem delimita previamente o espaço de circulação do público – embora organize as condições do acontecimento por meio de autorizações legais ou outras demandas – porque considera fulcral intervir diretamente no contexto cotidiano daquelas pessoas. Seu objetivo é atingir aqueles que não estão habituados com os códigos artísticos.

Por mais que a rua pressuponha uma abertura e uma imprevisibilidade, as performances de Reale possuem um acabamento estético bastante apurado no sentido da escolha dos materiais, cores, suportes e linguagens utilizados. A artista afirma considerar bastante importante planejar minuciosamente seus trabalhos, propondo um projeto que antecede e organiza a posterior execução no espaço público.

Eleonora Fabião, em “Programa performativo: o corpo-em-experiência”, discorre sobre a interferência do performer no cotidiano, desarticulando as relações habituais ali instauradas:

Através da realização do programa, o performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de “pertencer” – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como “arte”. Um performer resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas. Este pertencer performativo é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência (FABIÃO, 2013, p. 5).

Berna, portanto, realiza o que Fabião diz ser a tarefa do performer. Entretanto, Fabião aponta que, em uma performance, não há interesse em performar personagens fictícios, mas sim em explorar as próprias características de etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais, exibindo seu estereótipo social. Como percebemos, este não é o caso de Reale, que parece apontar para uma certa composição cênica de suas performances, tanto em termos de construção do espaço quanto da própria figura. O trabalho performativo de Reale se empenha em elaborar imagens dissonantes, friccionando seu corpo àquilo que ela chama de personagem. Para tal, a artista cria uma ambientação ambígua ou inesperada em locais públicos.

Em *Enquanto você ri*, Reale coloca o seu corpo, através da personagem Bi Massa, em confronto com o mundo: incorpora o contexto material – como o funk, o samba, as feiras de Belém – e também o simbólico – a erotização do corpo feminino, a discriminação silenciosa – , criando, assim, um estranhamento no fluxo do real. Por mais que haja uma preparação minuciosa para o trabalho, o “corpo-em-experiência” precisa *estar-aí*, ser no mundo.

A obra de Reale como artista visual abrange a fotografia e a videoarte, por meio da criação de signos que se referem a situações do mundo ao qual a artista pertence. No entanto, sua tarefa não parece se restringir a mera reprodução dessa realidade. Os elementos do real são reelaborados pela artista para constar na obra, por meio de códigos poéticos que, de acordo com Reale, são de fácil leitura de qualquer público e não apenas daquele que tem o hábito de frequentar museus e instituições de arte.

Referências bibliográficas

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. In: *Revista do LUME* #4. Campinas: Revista do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatrais da UNICAMP, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea. In: *Revista Sala Preta* #8. São Paulo: Revista do PPG em Artes Cênicas - ECA-USP, 2009.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

REALE, Berna. *A massa é Bi*. Disponível em: <https://youtu.be/yFJTAlSUw2M>. Acesso em 22/06/2019.

REALE, Berna. *Se toque*. Disponível em: <https://youtu.be/u3gqAvbvN04>. Acesso em 22/06/2019.

Camila Moreira Gomes é Mestranda em Teoria e Prática do Teatro pelo PPGAC-USP. Bacharel em Estética e Teoria do Teatro, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Formou-se também na Casa das Artes de Laranjeiras (Cal) e, como atriz, trabalhou nos seguintes espetáculos: *Moléstia* (2019), *Como os peixes chegaram ali* (2017), *O Tempo e os Conways* (2014), *A prova de fogo* (2012). Foi integrante da Cia. Acácias 95, com a qual desenvolveu a pesquisa cênica *Narrativas da Memória* (2017).

Daidrê Thomas é atriz e Mestranda em Artes Cênicas pelo PPGAC - UNIRIO. Bacharel em Teatro – Interpretação Teatral pela Universidade Regional de Blumenau (FURB-2009) e Bacharel em Estética e Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO-2019). Atuou em peças como *Oito Mulheres* (2016), *A Mulher que Comia Horizontes* (2016), *Estrangeiros* (2011), *Um momento argentino* (2008) e no longa-metragem *Ratoeira* (2018).





HOJE FALO EU!

Isabour Estevão



Djamila Ribeiro começa seu livro *O que é lugar de fala* (2017) com um escrito de Lélia Gonzalez que diz assim:

E o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infans é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos) que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa. (GONZALEZ, apud RIBEIRO, 2017, p. 5)

Eu, leitora desse livro, no primeiro semestre de 2018, marcada pelas pichações racistas que haviam aparecido um ano antes na universidade em que estudo¹, me senti tocada na quinta folha desse livro. Assinei um trabalho, que aconteceria futuramente, como *Lixo*. Ali, falava mais uma espécie de lixo, que não é escutado, do que a fala da boa aluna, como posso ser conhecida. Meu nome é dessa boa aluna. O lixo, a parte que ignoram. Resgato agora algumas colocações que fiz no ano de 2018 junto com certos acontecimentos, chegando em mais um ataque racista que aconteceu esse ano (2019) no mesmo prédio da UNIRIO. Os ataques não se encerram, cessam durante um tempo e logo voltam. Até hoje não sabemos os agentes dessas ações desumanas.

Em junho de 2017, no terceiro andar do prédio de teatro da UNIRIO

apareceram pichações como “Pretos Fedem” e “KKK” (Ku Klux Klan), praticamente na mesma época que ataques também racistas aconteciam em outras universidades. A partir daí os estudantes pretos da UNIRIO começaram a se encontrar em um local específico, sem muito combinar, essa aglomeração foi acontecendo de forma espontânea. Esse local, dentro da universidade, se localizava perto da cenotécnica, junto de alguns entulhos e lixos. Durante um pequeno período de tempo os lixos que ali ficavam foram retirados e, no lugar deles, apareceu uma plataforma de madeira. Foi ali, naquela plataforma de madeira, que os estudante pretos começaram a se encontrar, discutir o espaço universitário, apresentar teóricos e leituras pretas para os outros colegas, conversar sobre a vida, falar como se sentiam dentro do espaço acadêmico. Esse espaço, algumas semanas depois, foi inaugurado como QUILOMBO.

¹ No ano de 2017, no terceiro andar do Centro de Letras e Artes (CLA) - UNIRIO, apareceram diversas pichações racistas como “Pretos Fedem” e vários “KKK” (Ku Klux Klan) em cartazes colados nos murais, nas paredes e na porta do laboratório de voz. Um processo administrativo foi aberto para apurar o caso, a denúncia foi encaminhada a Polícia Federal, mas até hoje não obtivemos nenhuma resposta sobre a investigação.

Em outubro do mesmo ano aconteceu o segundo fórum de atuação cênica na sala Nelly Laport – tão conhecida como “Sala branca” – com a presença dos professores e alunos do curso. O objetivo do fórum era criar um espaço de diálogo entre discentes e docentes. Nessa ocasião um aluno pede a fala e diz sobre os racismos diários que acontecem dentro daquele espaço acadêmico, em sua colocação deixa claro que essa violência vem de todos os espaços e que a sala de aula é um deles. No mesmo instante os professores negaram que algo assim acontecesse dentro de sua própria sala, jogaram a responsabilidade – talvez – para outro departamento que não o de Atuação Cênica. Ali ninguém cometia racismo.

Acho importante lembrar desse momento porque ele diz muito sobre “não reconhecer os racismos praticados”. A única professora negra do referido departamento, que hoje já está aposentada, legitimou a fala do aluno naquela ocasião, dizendo que sofria racismo dentro daquele departamento. Não escrevo isso para expor espaço algum, acredito que, neste caso, para essa única professora negra a vivência teria sido a mesma em qualquer outro departamento da UNIRIO, ainda mais se pensarmos na

época que ingressou como docente até, por fim, conseguir se aposentar. Também acredito que a resposta dos professores dos demais departamentos não seria diferente.

Escrevo isso para chamar atenção para uma conta que não bate: os alunos negros alegam sofrer racismo dentro da instituição – não só dentro de sala de aula, como fora também – e ninguém dentro desse ambiente admite ser ou cometer em algum momento atos racistas. O que acontece é que o racismo, como herança da escravidão, já está tão naturalizado que é difícil identificá-lo quando este não se apresenta como um ataque racista de forma extremamente explícita. Mas é bom lembrarmos que, ainda no ano passado, ataques explícitos aconteceram, como um professor jogando água no cabelo crespo de uma aluna para ver se molhava... isso é explícito, sim?! E muitas vezes é encarado como “brincadeirinha”. Daí me perguntam: “O que faremos então?” Eu respondo: a escuta para mudanças de certos comportamentos é essencial, principalmente por estarmos vendo que muitos não conseguem identificar em seus próprios atos sinais racistas. É hora de ouvir os pretos. E isso pode ser muito doloroso, tanto para quem fala, como para quem escuta.

No texto “A Máscara” (2019), de Grada Kilomba, um dos textos que mais tive prazer em ler na vida, a autora chama atenção sobre a recusa e a vergonha do reconhecimento do branco como racista. Essa recusa seria, nessa perspectiva, um mecanismo de defesa do próprio ego que tenta manter as verdades desagradáveis longe do consciente. Grada Kilomba dedica um trecho para analisar o discurso público feito por Paul Gilroy, onde ele descreve cinco mecanismos de defesa do ego do sujeito branco que viabilizam o reconhecimento da própria branquitude. São eles: *recusa*, *culpa*, *vergonha*, *reconhecimento* e *reparação*.

Na *recusa* o sujeito nega que tem tais sentimentos, recusa reconhecer a verdade e afirma que a outra pessoa é aquela que a tem. Quantas e quantas vezes o sujeito branco diz “eles que são racistas”, jogando a responsabilidade de tudo que já vivemos a nós pretos? Diversas vezes! Depois da recusa vem a *culpa*, na qual o sujeito vive o conflito de ter feito algo que não deveria ter feito, ou de não ter feito algo que deveria ser feito. A racionalização e a intelectualização são respostas comuns à culpa experimentada pela branquitude. Desse modo, então, tentam construir uma justificativa para o ato racista, frases comuns nesse processo são: “você

entendeu mal”, “eu não enxergo negros ou brancos, mas, sim pessoas” entre outras. Muitas pessoas brancas, durante o processo de reconhecimento de sua própria branquitude, enquanto uma construção que também é racial, param no que podemos chamar de *culpa* e não chegam a fazer um processo de reconhecimento de seus papéis enquanto agentes do racismo. Tampouco reconhecem seus trabalhos e deveres reparatórios históricos, sociais e econômicos. Àqueles que de fato querem reconhecer seu lugar nessa história, vale salientar:

Esses diversos passos revelam a consciência sobre o racismo não como uma questão moral, mas sim como um processo psicológico que exige trabalho. Nesse sentido, em vez de fazer a clássica pergunta moral “Eu sou racista?” e esperar uma resposta confortável, o *sujeito branco* deveria se perguntar: “Como eu posso dismantelar meu próprio racismo?” Tal pergunta, por si só, já inicia esse processo. (KILOMBA, 2019, p. 46)

Essa deveria ser uma pergunta diária para todos aqueles que habitam o espaço acadêmico público, negado durante muitos anos à população preta, e que em um tempo pequeno da história vem sofrendo certas mudanças graças à política pública de cotas raciais. É tudo muito recente, exatamente por isso precisamos nos escutar!

No ano passado (2018), muitas performances de estudantes pretos foram feitas, principalmente no terceiro andar do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, onde apareceram as pichações racistas mais explícitas. Ações como a lavagem dos degraus da escadaria; estudantes pretos passando desodorante até o cheiro ficar extremamente forte e a respiração ficar irritada com aquele produto químico; um açougue em que carnes (feitas de roupas vermelhas) nomeadas como alcatra, picanha, contrafilé, entre outras, eram vendidas por um preço mais alto que a carne humana negra: o corpo da performer, entre as carnes caras, com indicativo no valor de zero reais. Para ligar para o açougue que vendia a carne mais barata o número do telefone estava exposto ali: 190. O açougue produzido no terceiro andar, onde teve um número grande de pichações racistas, contou com outro performer que simbolizava o açougueiro, fazendo sons irritantes e desagradáveis, dançando, questionando aquele espaço. As pessoas que ali passavam e sentiam-se incomodadas, tinham o ímpeto de sair rápido daquele local, descendo as escadas, mas logo encontrando a grade fechada que separa o terceiro andar do segundo, ação essa feita pelo açougueiro. Elas eram obrigadas a

voltar para o local desagradável, ver as carnes junto com o corpo nu da carne mais barata, ou então abrir a grade. Muitas não percebiam que era possível abrir a grade, e por conta do botão do elevador estar com defeito, acabavam subindo para o quarto andar. O trabalho questionava o espaço também com “pichações”, mais adiante falaremos sobre essa outra parte da performance.

Dentro das várias respostas artísticas para os ataques racistas, a artista incrível e grande amiga minha, Marjory Leonardo, propôs um trabalho artístico chamado *Projeto Memórias Negras*, em que reúne fotografias do rosto dos estudantes e funcionários negros do Centro de Letras e Artes da Unirio. Essas imagens são coladas nas paredes em volta da escada, começando do sexto andar e terminando no quarto (um projeto ainda inconcluso, pois a ideia de quem o idealizou é que esses rostos negros cheguem até o térreo do prédio, talvez indo além da própria estrutura interna do prédio de teatro). Adiciono abaixo um texto escrito por Marjory Leonardo, publicado na *Revista Ensaia*:

[...] esta ideia de ocupar o espaço da universidade com a presença negra é uma tentativa de superar o racismo em espaços institucionais e reivindicá-los como sendo de tod@s, inclusive de estudantes negr@s.

Além disso, se faz pertinente pensar numa forma artística de tornar um espaço castrador (como a universidade ainda se mostra) minimamente receptivo. Afinal de contas, expor as imagens de negr@s na academia significa que já não somos mais meros objetos de estudo para pesquisas excêntricas. Somos @s própri@s narradores de nossas vidas: don@s de nossos pensamentos e discursos, ocupamos hoje a universidade com toda nossa subjetividade e pensamento crítico secularmente negado. (LEONARDO, 2018)

Na época passei a tarde do meu aniversário com a Marjory colando rostos negros nas paredes da universidade. Uma tarde, para mim, feliz! Eu, que tinha ingressado em 2014 (época em que se estava começando a ter mais negros no curso de teatro), via ali o quanto o espaço acadêmico estava ficando mais negro, plural. Porém, esse ano (2019), aconteceu mais um ataque racista: desta vez começaram com alguns pontos de interrogação em cima de algumas fotografias – nada sobre esses pontos foi falado na época –, até, por fim, uma das imagens aparecer queimada. Queimada exatamente no peito de um estudante, em cima do coração. Novamente não se sabe quem foi.

Quem fez as pichações racistas?
Quem fez os pontos de interrogação?
Quem queimou uma das fotografias? O que fazer para achar os agentes responsáveis por essas ações desumanas?

Estar dentro da universidade, para o corpo negro, significa sofrer racismos velados e explícitos, racismos diários tidos como naturais. Mas, como cada vez mais entra aluno preto, mais fortalecidos nos sentimos para não deixar que atos assim passem em silêncio. O “lixo” quer falar, a boca quer gritar. Uma vez ouvi uma crítica dizendo que os alunos pretos apenas gritavam e apontavam o dedo em vez de tentar estabelecer um diálogo. Às vezes, pode ser difícil estabelecer um diálogo quando tantas feridas estão expostas ainda. Até onde querem de fato dialogar ou nos calar? Gosto da imagem do nosso dedo falando, esse que dizem que ficamos apontando, porque ele criou vida após tantos anos de boca vedada, uma boca negada à fala. Volto novamente a Grada Kilomba: no texto “A Máscara”, a autora faz uma analogia entre a máscara utilizada na época da escravidão, e que era colocada nos escravos como medida punitiva, com uma segunda, simbólica. Uma máscara do silenciamento que ainda veda nossas bocas nos dias atuais, esse é um objeto que se tornou um projeto colonial europeu e, nesse sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Os rastros do passado nos perseguem e precisamos enxergá-los para tentar nos livrar deles.

A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem – e precisam – controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado. (KILOMBA, 2019, p. 33-34)

É prossegue em seu texto:

Existe um medo apreensivo de que, se o *sujeito* colonial falar, a/o colonizadora/or terá que ouvir. Seria forçada/o a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades da/o “*Outra/o*”. Verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos. (KILOMBA, 2019, p. 41)

Uma inquietação, no ano passado, passou por mim e por um amigo (Matheus Neves) após uma performance. O terceiro andar, há um tempo atrás, tinha sido pichado com escritos racistas que automaticamente nos feriu, logo depois o mesmo foi pintado e voltamos das férias como se nada tivesse acontecido. O andar foi higienizado. Fizemos então uma performance, eu e ele, no segundo semestre de 2018, em que era composta pelo açougue (descrita lá em cima) e escritos em papéis que foram colados nas paredes, assim como na porta do laboratório de voz, essa não apenas com um papel colado, mas também escrita diretamente com uma caneta.

O terceiro andar então ganhava novas “pichações”² feitas pelo Matheus. Dizeres como “**PIXAÇÃO** Anti-silêncio” questionavam a pichação racista que ocupava aquele espaço antes da reparação com a tinta, assim como o gesto de decidir ocultá-lo. A tintura da caneta, utilizada em nossa performance, poderia facilmente ser removida com pano e álcool. No entanto, era necessário, não para a gente, mas para os outros, que, ao fim, tudo da performance fosse removido do espaço. Era uma escolha não ser removido, ficar ali o registro, até que em um determinado momento alguém tirasse, interferisse, assim como interferiram nas pichações racistas mesmo quando estudantes negros pediram para que essas pichações não fossem simplesmente apagadas. Mas foram.

De repente, a porta virou uma questão, os papéis colados também, queriam que tirássemos e limpássemos tudo. “Somos todos humanos, iguais aqui” e outras falas como essa ecoaram até, por fim, não haver mais vestígio nenhum de um grito – não com a boca –, mas de um grito artístico, como o que tentamos aprender a fazer dentro do espaço acadêmico.

² Coloco, nesse caso, pichação entre aspas por tratar de escritos feitos em papel e então colados nas paredes que antes se encontravam com pichações racistas. Na porta do laboratório de voz, um lugar a onde antes aparecia “KKK”, a pichação feita pelo artista Matheus Neves foi escrita direto com caneta que era composta por uma tinta de fácil remoção. Nenhuma pichação feita nessa performance era de difícil remoção.

Limparam nossa ação anti-silêncio, fizemos de novo, limparam de novo. Apagaram os ataques racistas, apareceram de novo, apagaram, apareceram de novo... e o triste é saber que o verbo só irá mudar, em vez de terminar as palavras de limpeza e ataque com “am”, no passado, sinto que posso usar o “aõ” de futuro. Mas bem, estamos aqui para continuar e continuaremos, mas sem esconder nossas caras!

Referências bibliográficas

KILOMBA, Grada. A Máscara. In: KILOMBA, Grada, *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEONARDO, Marjory. Projeto memórias negras. In: *Ensaia*, n. 4, vol. 5, nov. 2018. Disponível em: <https://www.revistaensaia.com/projeto-memorias-negras>. Acesso em: 31 de julho de 2019.

RIBEIRO, Djamila. *O Que é Lugar de Fala?*. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

Isabour Estevão é atriz e pesquisadora formada em Atuação Cênica pela UNIRIO, Mestranda pelo PPGAC – UNIRIO e graduanda no curso de Licenciatura em Teatro. Participou do Projeto de Extensão Teatro na Prisão, ministrando aulas em alguns presídios da cidade do Rio de Janeiro. Compõe o corpo editorial da *Revista Experimental* e integra o grupo teatral Inepta Cia., composto por artistas do Sul Fluminense e da Baixada do Rio.

Em casa: memorial analítico do processo de montagem

Bruno Paiva da Silva

Apresentação

Em casa: memorial analítico do processo de montagem, trabalho de conclusão de curso de Bruno Paiva, defendido em 17 de agosto de 2017 no curso de Licenciatura da UNIRIO, é resultado do processo de criação do espetáculo *Em casa*, inspirado no texto de Ziraldo, *A Bonequinha de Pano* (2012, Melhoramentos). Grande parte do processo criativo ocorreu nos espaços da Universidade, contando com o trabalho coletivo, principalmente, de quatro integrantes, que são, todos, ex-alunos e formados pela UNIRIO.

Para a edição zero da revista *Sala 400*, foram extraídos dois capítulos do memorial analítico: “O processo de encenação: perspectivas pedagógicas dentro e fora da cena” e “Conclusões ou Não”. Em seu trabalho monográfico, Bruno reflete sobre o fazer teatral para a infância e juventude, a partir da exposição de diários de ensaios – com desenhos, fotos, planejamentos, etc. As reflexões no texto são embasadas em literaturas acerca da pedagogia no Teatro e de *A Poética do Espaço* (1989), de Gaston Bachelard.

Por Stephany Campos¹

O processo de encenação: perspectivas pedagógicas dentro e fora da cena

A encenação do espetáculo baseia-se no teatro físico-gestual, e na exploração de diálogos não-verbais, fazendo uso de técnicas como a manipulação corporal, o uso de máscaras teatrais incomuns e o teatro de sombras. Deste modo, trata-se de um trabalho original e investigativo no campo das artes cênicas, que se compromete com a pesquisa de linguagem e renovação do pensamento artístico no âmbito dos espetáculos infantis. Ainda, o processo de criação da peça é colaborativo, trabalhando a autonomia dos artistas envolvidos, e o rompimento dos padrões convencionais de criação, nos quais há hierarquia de funções.

¹ Stephany Campos é editora da revista *Sala 400*, educadora graduada em inglês pela UFRJ e estudante de Estética e Teoria do Teatro na UNIRIO.

Sendo assim, foi elaborado um planejamento de encontros – não rígido –, discutido coletivamente entre os membros do núcleo criativo (Bruno, Leandro, Lorrana e Thiago), em moldes de uma oficina de jogos teatrais com o objetivo final de criar um espetáculo, onde se mostra válido destacar e compartilhar alguns desses encontros de forma detalhada, a fim de contextualizar as medidas tomadas na sala de trabalho e tentar expor de forma analítica de que maneira alguns jogos teatrais foram transpostos para a cena:

Primeiro Encontro: 22/04/2016

Nesse primeiro momento, foram feitos alguns trabalhos de mesa para situar o grupo na mesma frequência – leituras, discussões a respeito dos temas a serem abordados, vontades, esclarecimentos de questões pertinentes, etc.

Objetivos:

1. Falar/dialogar sobre a ideia de construir um espetáculo destinado ao público infantil, expondo as referências teórico/artísticas e os motes que guiarão todo o processo;
2. Leitura coletiva do Capítulo 1 de *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard;
3. Roda de conversa sobre a leitura e reflexão sobre o texto;
4. Levantamento de materiais artísticos, a partir das reflexões sobre tudo que foi discutido, que seriam as motivações para a estrutura dos próximos encontros;

Imbuídos pela leitura do primeiro capítulo do livro *A Poética do Espaço* (1989), de Gaston Bachelard, que fala sobre as memórias da infância a partir dos momentos vividos nos espaços da casa – do porão ao sótão – o grupo deu início a um levantamento de memórias da infância através de um jogo de contação de histórias, onde o primeiro participante começava a contar algum fato experienciado na sua infância e o próximo deveria roubar a fala quando achasse conveniente e, assim, inserindo uma nova história que ao final seria uma única história contada com momentos e situações de três memórias diferentes. Como condutor de jogo, resolvi que seria importante destacar e anotar algumas falas para mais tarde usá-las no processo de criação do espetáculo.

Surgiram falas, como, por exemplo:

- “Eu não penso em minha infância, pois a sensação que tenho é que nunca saí dela”;

- “É difícil perceber que a criança morreu”;
- “Dormia de tarde e tinha impressão de que o dia tinha acabado, quando acordava e via minha irmã do meu lado pensava: não acabou”;
- “Como você ocupa o seu corpo”;
- “O que ficou daquilo em mim depois que pessoas da minha família morreram”;
- “Atravessar um corredor escuro era como um castigo”;
- “Eu tenho medo de morrer e voltar para a minha casa da infância”;
- “As pessoas somem”;
- “Coisas que você só faz em casa”;
- “Quando volto para minha casa da infância parece que estou no museu de mim mesmo, tudo está lá como era antes”;
- “Se for subtraindo tudo que você tem da infância, o que vai ser?”;
- “Gestos impostos pelo seu habitat”.

O passo seguinte foi ler em voz alta, para todos, os fragmentos de suas falas sobre as memórias da infância com o intuito de selecionar uma, que seria o tema da proposta de construção de partículas cênicas a serem realizadas no segundo encontro. **“Gestos impostos pelo seu habitat”** foi o fragmento selecionado para esse primeiro exercício de criação que culminaria na apresentação de uma partícula cênica no encontro posterior.

Segundo Encontro: 29/04/2016

O segundo encontro foi marcado pela primeira apresentação de partículas cênicas, individuais de cada ator/atriz, criadas a partir das discussões do primeiro encontro, onde o tema central escolhido pelo grupo para ser trabalhado foi um fragmento do discurso do ator Leandro Fernandes, “gestos impostos pelo seu habitat”, quando na ocasião contou que as lembranças de sua infância são repletas de sensações que, de acordo com os lugares em que estava e/ou brincava junto à presença dos adultos naquela situação, sentia-se imposto a gesticular e agir de uma maneira X (não se fez muito claro, mas foi compreendido) e não de outra.

O trabalho propunha falar da casa, dos espaços da casa e das nossas memórias/vivências de infância ligadas àqueles espaços. Lembro que na nossa primeira reunião, estávamos presentes Bruno Paiva, Thiago Monte, Leandro Fernandes e eu, lemos trechos do texto *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard e *Bonequinha de Pano*, do Ziraldo. Naquele primeiro momento lembro que o que mais me chamou atenção foi perceber que até hoje, aos 25 anos, tendo saído da casa dos meus pais aos 17, toda vez que digo a palavra CASA é para lá que eu vou, para a casa dos meus pais, minha casa, em Duque de Caxias. Meus sonhos noturnos e pesadelos ainda são em sua grande maioria naquele espaço, ou apenas, de repente, no meio deles, acabo lá em algum momento. Lembro que relatamos livremente uns para os outros, experiências da infância, fatos curiosos, manias e acontecimentos dentro desses nossos espaços - memória, cada um com suas peculiaridades. Foi um encontro muito proveitoso e alegre, no qual recordei coisas em que há muito não pensava, ou nem sabia que pensava, pois nunca tinha dado voz a elas antes. Saímos da reunião com uma tarefa: trazer para o próximo encontro um fragmento cênico-poético, no qual expressássemos um fato marcante, algo deste primeiro encontro que tivemos. Como muitas coisas foram ditas, foi um verdadeiro desafio. Dentre tudo o que conversamos, um fato me chamou mais a atenção, e resolvi investigá-lo.

Uma palavra muito presente na minha vida, da qual ainda tento me desvencilhar é o medo. Na infância, esse medo se manifestava fisicamente (até hoje, na verdade) através do medo do escuro. Na época, eu dividia o quarto com a minha irmã mais velha e tinha uma luz da sorte, na cor vermelha. Essa luz veio até mim através de um chiclete que comprei. Eu que a transformei na luz da sorte. Pois todas as noites eu tinha um ritual: a acendia, dava uma olhada no quarto, colocava perto do rosto da minha irmã pra saber se ela era mesmo (ela olhava pra mim com cara de "você é maluca!"), dava beijinhos na lâmpada sagrada, guardava debaixo do travesseiro e dormia. Ainda tenho a carcaça da lâmpada em formato de alienígena, guardada na casa dos meus pais.

A noite de sono era a maior aventura, pois incluía a grande jornada para o banheiro, que sempre acontecia no meio da madrugada. Às vezes essa jornada era acompanhada pela minha irmã (que me acordava para ir com ela, pois também tinha medo), às vezes, não.

O banheiro ficava logo após o quarto de "hóspedes" (que na prática era o quarto que a minha avó por parte de mãe dormia quando ia nos visitar, ou que a minha mãe dormia, quando meu pai e ela brigavam) e a sala. No caminho eu sempre dava uma olhada no quarto de "hóspedes" para ver se via alguém. Através das luzes da rua, os móveis projetavam sombras na sala, lembro que eu olhava minuciosamente para todos os lados a cada passo. E ainda tinha o momento da entrada no banheiro, eu ligava a luz bem atenta para o caso de ter uma barata no chão ou alguém. Esses "alguéns" eu não sei explicar ao certo quem eram, se espíritos ou pessoas. De todo modo, tinha medo deles.

Lembro que falei destas passagens na reunião, e que comentamos como o medo parece fazer o tempo alongar-se, como se cada segundo fossem horas.

Uma vez com esses dados que mais me cativaram, criei a partícula cênica. A cena começava comigo de pé no centro da sala de trabalho, como se estivesse dormindo. De repente, acordava com um grito de pânico (lembro que os meninos pularam, pois não estavam esperando). Acendia a luz da sorte, na cena representada por outra lâmpada acoplada a um chaveiro, a lâmpada piscava e emitia um jorro de luzes de múltiplas cores.

Então, a vontade de "fazer xixi" se fazia clara e era preciso caminhar. Neste momento, como modo de dilatar tempo e espaço, meu corpo deixou de ter as dimensões comuns e passou a ser representado por dois dedos da minha mão direita, que faziam a menção de caminhar. Por uma longa reta que seguia até o final da sala, meus dedos (eu) caminhavam, sob as luzes psicodélicas do chaveiro. As luzes piscando inauguravam o início de uma trajetória de tempo outro, como se todos os sentidos daquela figura estivessem ampliados.

Compus uma jornada com obstáculos inusitados, na tentativa de dar luz à imaginação de uma mente, que ao entrar no escuro, adentra um campo de variadas e estranhas possibilidades, que não necessita de uma lógica comum, que não necessita de sentido.

Os dedos encontravam as 5 Marias, que se transformaram em pedras sobre um rio, uma llama voadora (outro chaveiro), balas. Alternavam-se entre as velocidades lenta, rápida e moderada, e entre os estados de emoção, do medo à alegria e finalmente, o alívio do momento em que o vaso sanitário (um potinho de colher urina) foi encontrado. Enquanto os dedos faziam o seu percurso, eu fazia a trilha sonora com minha voz, emitindo variados sons, dando a imagem de ventania, frio, o som de lobos uivando, além do próprio som da figura representada pelos dedos, o que ela expressava no encontro com cada objeto e com o escuro, além da trilha das ações em si com os pequenos objetos acima descritos.

A partir deste trabalho e da composição proposta pelo meu parceiro de cena, Leandro, surgiram imagens, figuras e indutores para a criação de outras cenas, presentes no nosso resultado final.

Era a primeira vez que fazia parte de um processo realmente colaborativo. Uma sensação que posso destacar deste primeiro momento, e que também me acompanhou ao longo do processo, é a de que nada precisava estar "pronto", não havia certo ou errado, bom ou ruim. Todo fragmento cênico, o mais simples que fosse, era recebido como rico e um potencial material sobre o qual se trabalha e cria. (Depoimento da atriz Lorrana Mousinho, sobre seu olhar para a experiência no processo de criação do espetáculo *Em Casa*)

○ esquema de apresentação das cenas foi decidido também nesse dia. Juntos, chegamos à conclusão de que seria da seguinte forma: os atores se apresentam de acordo com a cena que foi preparada por eles – pensando, propondo e já sugerindo ideias de figurino, objetos cênicos, etc. O diretor (eu, Bruno) e o iluminador (Thiago) assistiam à cena para explorar o olhar de fora e interferir, de acordo com suas competências nas respectivas funções, em diálogo com os atores.

Objetivos:

1. Experimentar o que seria aliar o estudo de mesa à prática relacionada ao que cada ator/atriz iria promover como apresentação de uma partícula cênica;
2. Construir olhares de direção a partir do que o (a) ator/atriz encenaria;
3. Visualizar espacialmente de que forma a luz seria somada à cena após receberem etapas de tratamento estético.

Logo após as apresentações, seguimos para o diálogo sobre tudo o que foi articulado pelos atores e a forma como comunicou com os observadores externos – diretor e iluminador. Muitas ideias de luz foram nascendo do diálogo com a direção no momento exato de estar

assistindo a cena. Podemos afirmar que a metodologia que nos guiou durante o processo do espetáculo foi se desenhando conforme as relações entre criação e parte técnica eram confrontadas, dentro e fora de cena. Na ocasião, muito se discutiu sobre a dinâmica interessante que os jogos teatrais poderiam ofertar e de que maneira o jogo teatral contribuiria na construção das próximas partículas cênicas, haja vista que o desejo de inserir jogos teatrais na criação de cenas já havia sido manifestado durante o encontro de mesa. Porém, não havíamos compreendido que, sim, usaríamos jogos teatrais como indutores de cena.

O momento inicial do espetáculo é como uma grande descoberta, seguida de experimentações. Isso se dá através de jogos e instruções simples, que na improvisação vão ganhando camadas estéticas e poéticas. Esse primeiro momento é uma interação entre corpos. Um estado de curiosidade conduz a criação. Os poderes da imaginação de uma criança ganham forma e fluxo, a partir de manipulação do corpo, e dão vida ao jogo lúdico. É o início de uma brincadeira sem fim. Tudo que tínhamos a fazer era brincar e deixar que o jogo imposto por nós trouxesse as imagens. A partir disso, fomos explorando o espaço, as atmosferas que surgiam e trabalhando nas sequências de movimento que mais falavam com a gente. (Depoimento do ator Leandro Fernandes, sobre seu olhar para a experiência no processo de criação do espetáculo *Em Casa*)

Ryngaert, em *Jogar, representar*, diz que “O jogo facilita uma espécie de experimentação sem riscos do real, na qual a criança se envolve profundamente” (RYNGAERT, 2009, p.39). Por que, então, não fazemos uma peça repleta de jogos?

A conversa sobre os jogos teatrais nos rendeu muita reflexão sobre que caminho o grupo iria trilhar nessa labuta criativa, que é construir do zero um espetáculo destinado ao público infantil e jovem, mas a escolha de usar jogos teatrais como indutores das cenas seria um norteador bem querido por todos.

A partir de então,

Constatando que o jogo não provém nem da realidade psíquica interior (ele se distingue do sonho e da fantasia), nem da realidade exterior (ele não se confunde com a experiência real), que ele não está nem *dentro* nem *fora*, Winnicott o situa em uma zona intermediária, um espaço potencial definido como o campo da experiência criativa. (RYNGAERT, 2009, p.39)

Com isso, identificamos que a aplicabilidade de jogos teatrais no exercício de elaboração de cenas se daria de modo a inserir o jogo na cena sem que o mesmo ficasse perceptível, a ponto de se sobressair em relação à carga dramaturgica de outros elementos

que iriam compor a cena ou, até mesmo, anuviar escolhas oriundas dos anseios criativos para uma determinada cena.

Após contextualizar brevemente o âmbito da sala de trabalho pelos acontecimentos ocorridos nos dois primeiros dias de encontro, partiremos agora para uma análise mais precisa e direta acerca dos jogos teatrais utilizados como indutores de cena e em quais cenas do espetáculo eles podem ser melhor compreendidos como catalisadores da parte criativa.

A dinâmica da sala de trabalho mudou desde então, pois não estávamos mais seguindo o tal planejamento feito coletivamente, que foi sofrendo transformação a cada encontro, pois as cenas não eram mais elaboradas em casa para então serem apresentadas no encontro seguinte; elas eram pré-construídas (rascunhadas) coletivamente. Primeiramente, passamos a experimentar jogos teatrais – sugeridos e conduzidos pela direção – e, a partir deles, dos temas escolhidos, fragmentos de textos e de tudo que faz parte do processo de construção/criação de uma cena – prosseguíamos para a inserção do jogo na cena. De que forma? Um exemplo disso é a utilização do Jogo do Espelho na cena intitulada “Primeiro encontro com a menstruação”.

Por tratarmos, na cena, de um encontro, em que coexistem algum grau de mistério e de tensão, o referido Jogo do Espelho do livro *Improvisação para o teatro* (2010), de Viola Spolin, é um exercício que contribui efetivamente para concepção de climas, através do estado de alerta e presença constante do corpo como principal objeto do jogo. Com isso, o jogo do espelho também corrobora para uma escuta corporal ampliada, desenvolve habilidades de comunicação entre os jogadores, fornecendo aos atores uma troca favorável à criação de cenas.

A cena aqui analisada pode ser vista [clikando aqui](#). Sugiro ao leitor(a) assistir antes de dar sequência à leitura. Nela, podemos compreender que o jogo do espelho foi usado apenas para dar início ao que estava por evoluir em termos de cena. Por meio da execução do jogo transposto para a cena, observa-se que o jogo proposto ajuda na construção do clima de suspense que a cena projeta com a chegada de uma personagem, estranha (desconhecida) e esquisita, que usa uma máscara vermelha expressiva em forma cilíndrica. Tal figura aflora sensações desconhecidas na menina e também nos espectadores, que pela primeira vez durante o espetáculo estão diante de algo obscuro e até então incógnito.

Segue parte da descrição do jogo, tal como escrito por Viola Spolin, em seu *Improvisação para o teatro*, compatíveis com o que, do jogo, está presente na peça e que nos ajudará na compreensão total de algumas passagens a serem analisadas na cena em questão:

Exercício do espelho n.1

O jogador B olha para o jogador A. A é o espelho, e B inicia todos os movimentos. O jogador A reflete todas as atividades e expressões faciais de B. Olhando para o espelho, B realiza uma atividade simples como lavar-se, vestir-se etc. Depois de certo tempo, troque os papéis, sendo que B é o espelho e A, o iniciador dos movimentos. PONTO DE CONCENTRAÇÃO: na exata reflexão dos movimentos do iniciador, dos pés à cabeça.

INSTRUÇÃO: Siga os movimentos exatamente! Faça ações exatas e precisas! Seja um espelho!

PONTOS DE OBSERVAÇÃO: Este exercício pode lhe dar um breve índice de sentido natural de cada aluno para atuar, fazer brincadeiras, inventividade, habilidade para criar tensão, e sentido de tempo. Observe:

No jogador A:

(espelho)

1. O estado de alerta do corpo
2. Precisão da observação (atenção)
3. Habilidade para seguir o jogador B e não fazer suposições. Quando B faz uma atividade conhecida, por exemplo, maquiarse, o jogador A se antecipa e, por tanto, assume a ação seguinte, ou ele permanece com B?
4. Habilidade para fazer o reflexo. Por exemplo: se B usa a mão direita, A usa a mão direita ou a esquerda?

No jogador B:

(iniciador da atividade)

1. Inventividade (suas ações são mais elaboradas ou são superficiais?)
2. Exibicionismo (ele faz brincadeiras para fazer a plateia rir?)
3. Humor (ele brinca com o espelho e altera a ação?)
4. Variação (ele, sem a sua orientação, muda os ritmos do movimento?)
(SPOLIN, 2010, p.55)

Agora, a partir da descrição exata do Jogo de Espelho, destacaremos o que nele contém de catalisador da atividade cênica e que foi reproduzido e transformado em criação. É válido lembrar que não usamos o exercício ao pé da letra e sim como agente estimulante. Pois bem, no espetáculo, temos a forte presença da figura de máscara vermelha cilíndrica sendo o iniciador de atividade e a figura da menina como espelho – segundo a descrição de Viola Spolin, eles abarcam os valores de B (iniciador de atividade) e A (espelho), respectivamente.

Ou seja, a figura da menina reflete exatamente os movimentos da figura de máscara vermelha.

Sozinha. Entra uma figura de cabeça vermelha muito imponente. Acompanhados. A menina e a figura imponente trajado de cilindro vermelho sangue. Olham-se. Fazem um primeiro contato. Apenas visual. Pela segunda vez se olham. Iniciam um breve jogo de espelho e reflexão. Medo. Desconfiança. Investigação. Curiosidade. A figura vermelha avança, altera a ação. A menina vence o medo e vai de encontro à figura vermelha, estão no mesmo cômodo. Pausa. Silêncio. (Roteiro Poético/Dramatúrgico – Em Casa)

Na sequência da cena podemos observar que a figura vermelha – iniciador de atividade – rompe com o jogo e brinca com o espelho quando de forma surpreendente altera a ação inicial e se levanta de modo imponente, causando susto e pavor na menina. No prosseguimento da cena podemos entrever a variação de partituras propostas pela figura vermelha, que no jogo seria o B, que começa a mudar os ritmos do movimento levando a cena para outro patamar com indícios de comicidade, pois ele assusta a menina e sai friamente.

A figura faz um movimento brusco. Gritos. A figura de vermelho mostra que veio para permanecer. Finca os pés no chão. Mostra poder. A menina é pressionada contra o chão e lá permanece estatelada. Esmagada. A figura vermelha gargalha de forma sarcástica e sai. Lentamente. A menina se descola do chão, sente-se mal, se contorce, leva as mãos ao centro do ventre. Mãos aparecem sujas de vermelho. Mau cheiro. Curiosidade. Nojo. A figura volta com um desentupidor cenográfico nas mãos. (Roteiro Poético/Dramatúrgico – Em Casa)

Com a volta da figura vermelha, podemos compreender e ressaltar a presença de outro jogo que, no decorrer das necessidades criacionais, foi transposto para a cena em análise, não mais alimentado pelo Jogo do espelho e sim por um jogo de exploração do espaço onde estávamos instalados, a sala de trabalho.

Tendo como referência o Exercício do Onde, também do livro *Improvisação para o teatro*, de Spolin, por meio da condução de jogo é pedido que o grupo de jogadores escolha um lugar previamente – o lugar escolhido foi CASA. Após estabelecermos o lugar, desenhamos com fita crepe uma planta baixa de uma casa com 6 cômodos: sala, cozinha, banheiro, corredor, quarto 1 e quarto 2. Como estávamos trabalhando apoiados nas memórias da infância, baseadas nos lugares em que moramos, a escolha da CASA ocorreu em função de ser, na ocasião, o lugar que mais apareceu ao retratarmos nossas lembranças e memórias da infância.

Nosso objetivo está claro agora: podemos mostrar que a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É o corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. (BACHELARD, A Poética do Espaço, p.26)



Figura 1

Planta-baixa da casa feita para criação de um jogo de improvisação sobre ações de afeto/acolhimento e ações de conflito no âmago da casa, o berço inicial de todos nós antes de alcançarmos a vida externa no mundo.

Com o desenho da planta-baixa feito demos início à idealização do jogo de improvisação a ser experienciado, visando atingir vivências durante o jogo e objetivando construir possibilidades cênicas. Como condutor do processo, pedi aos atores que inicialmente ligassem as turbinas da imaginação e que, da maneira que fosse possível, se desligassem do cotidiano, buscando uma conexão maior e mais presente com o espaço através dos sentidos. Olhar um espaço que faz parte do cotidiano, operando um “desvio pelo imaginário muda a percepção do espaço e a maneira como o indivíduo se situa num espaço familiar” (RYNGAERT, 2009, p.128).

Dando seguimento ao jogo, optei por distribuir pelo espaço – o lado de fora da planta-baixa, placas escritas com nomes das figuras que sempre se fazem presentes e permeavam nossas lembranças da infância. Essas figuras poderiam ser reais ou do imaginário de cada um

e até mesmo emoções personificadas. Os nomes que surgiram e foram escritos nas placas para somar ao jogo foram: MÃE, AVÓ, AVÔ, PAI, CACHORRO, PALHAÇO, PROFESSORA, O MEDO, A MORTE, O PERSEGUIDOR, AMIGO (A). Estava armado nosso espaço de jogo:



Figura 2 e 3

Planta-baixa/ área de Jogo – Sala Esther Leão (Unirio/CLA)

Em jogo: Leandro Fernandes e Lorrana Mousinho

A partir de então empreendemos uma série de improvisações que aconteciam da seguinte maneira:

1. O primeiro jogador elege uma das placas com os nomes das figuras da infância e, em seguida, escolhe um dos cômodos presentes na planta-baixa da casa. O segundo jogador faz o mesmo, sendo que, uma vez que determinado cômodo foi escolhido por um jogador, o segundo jogador deve obrigatoriamente ter que escolher outro, para que no jogo cada um inicie a improvisação em cômodos distintos.
2. Com o *Onde* e o *Quem* esclarecidos, os atores entram na zona de jogo delimitada (planta-baixa da Casa) e começam um jogo de improvisação.

Como condutor, admiti a cada jogador um breve tempo para se conectar com a área de jogo da planta-baixa, em seguida, e, individualmente, cada jogador adentra a planta-baixa e inicia um processo de construção de um percurso que inicialmente parte do lugar/cômodo escolhido previamente e, obrigatoriamente, deve findar em outro cômodo, a ser eleito a partir da pesquisa no espaço.

Com seus percursos criados, cada jogador deve fixá-los física e mentalmente, não esquecendo também de fixar as diretrizes espaciais etc., para o próximo momento de jogo, que se resume em confrontar esses dois percursos díspares, visando evoluir para uma improvisação plástica de estímulos e respostas como consequência do cruzamento entre os dois percursos.

Atrelado ao percurso, os jogadores adicionam ao trabalho as figuras da infância, também sorteadas anteriormente, de modo a estimular a criação de conflitos e suas possíveis soluções.

O Tempo de improvisação e pesquisa do percurso, unindo os dois jogadores na área da planta-baixa, foi determinado pelo rendimento de frutos cênicos que surgiram pela relação do “Jogar”. Aos atores foram fornecidos estímulos diversos durante a síntese do jogo de improvisação, para que se sentissem aptos e livres para jogar e propor. Ligado a isso, desde o início do processo, nos debruçamos incansavelmente sobre os ombros de Ryngaert, que foi a maior referência inspiradora presente na sala de trabalho, cujas palavras sempre serviram para guiar e clarear nossos mergulhos criativos. Na ocasião, antes de dar início à sequência de jogos de improvisação em questão, foram lidos em voz alta alguns trechos do livro *Jogar, representar*, que em diversas situações se tornou um verdadeiro oráculo, onde tudo que era dúvida se transformava em direcionamentos e compreensões, que de tão iluminadas se tornaram cúmplices da criatividade do grupo.

Um dos trechos lidos, abaixo, foi sobre o indutor de jogo, O Espaço Enquadrado.

Fornecer instruções que estimulem os jogadores a improvisar a partir de espaços reais que lhes são indicados. Propor que a qualidade desses espaços, seus volumes, suas relações com o exterior, sua iluminação natural ou artificial, a soma dos acidentes que os constituem sejam matéria de jogo. Num primeiro momento, não espero que esses espaços sejam designados como tais, nem que remetam de modo indireto e limitado a um lugar identificável na realidade. As primeiras observações e os jogos decorrentes de tais espaços estimulam a tomá- lo pelo que são. Por isso, peço aos jogadores que se relacionem com os espaços de modo diferente sem se preocuparem com o sentido, que se arrisquem numa exploração sensível, fora de qualquer narrativa. (RYNGAERT, 2009, pág. 129)

Ao final do jogo algumas reflexões foram feitas e conquistadas em diálogo com as palavras de Ryngaert, onde o espaço real da sala de trabalho ganhou um olhar criativo e divertido como o de uma criança que se permite criar seu próprio espaço dentro de qualquer

realidade instaurada. Embora a planta-baixa tivesse seus cômodos pré-estabelecidos, os atores/jogadores discursaram sobre como as percepções de Ryngaert expandiram seu campo de visão do espaço de jogo e que, durante todas as etapas do jogo, os cômodos pré-estabelecidos eram apenas lugares que tinham suas marcas e impressões específicas, porém se tornaram lugares que só a imaginação pode alcançar e explorar através do ato de jogar que o teatro, como ambiente propício à licença poética, permite como espaço de libertação dos canais criativos da relação do indivíduo com o jogo e com o mundo. (RYNGAERT, 2009, p. 29).

Abaixo seguem outros trechos lidos em voz alta na sala de trabalho, que também serviram como indutores de estímulos para os jogos e improvisações no espaço, onde a intenção era aguçar a liberdade dos atores/jogadores para que esses pudessem desbravar o espaço de jogo sem limites.

Uma parte de nossa reflexão recai sobre as zonas intermediárias entre o dentro e o fora, sobre a manifestação de subjetividades que vão ao encontro de imagens do mundo, por ocasião de processo de criação. (RYNGAERT, 2009, p. 42)

Jogar-se para si, jogar-se para os outros, jogar-se diante dos outros. (RYNGAERT, 2009, p. 33)

Por seu estatuto, o artista é um inventor capaz de propor ao público formas inéditas e desconcertantes que o colocam fora das leis da comunicação tradicional. (RYNGAERT, 2009, p. 33)

Teatro, comunicação, terapia – o jogo, tal como o encaramos, mantém relações naturais com esses três campos de atividade. Concentrando nossas preocupações no jogo e na capacidade de jogo dos participantes, ele nos interessa ao mesmo tempo como experiência sensível, experiência artística e relação com o mundo. (RYNGAERT, 2009, p. 34)

Após o esgotamento das possibilidades do jogo, exploradas e vivenciadas pelos jogadores com pontuais interferências por parte da condução, partimos para uma improvisação mais consciente e menos intuitiva, que resultou na cena que pode ser vista [clikando aqui](#).

O fato de darmos início a uma série de improvisações mais conscientes a partir de um determinado momento do processo nos fez (re)inventar novos jogos e novas soluções para termos como base na criação de algumas cenas. Um exemplo interessante a ser explicitado aqui é o da cena do tiro ao alvo no pato. *Em Casa* é também nosso ato político – ainda mais na atual circunstância do país – a ideia de termos uma cena que resgata o jogo de tiro ao alvo surgiu da intenção de provocar uma interação direta com a plateia, colocando em

conflito algumas questões através de símbolos e significados despretensiosos no que diz respeito à real identificação dos mesmos por parte da plateia.

Porém, ao (re)criar jogos da memória da infância, que seriam a base de determinada cena, um dos objetivos era confrontar a plateia com alguns temas político-sociais camuflados na proposta interativa. Por exemplo, a existência da figura de um pato na cena em que a diversão da menina é atirar bolas no mesmo até que esse caia e morra, por parte da equipe de criação é uma referência direta, intencionada e vista de forma imparcial, ao pato da FIESP, símbolo da campanha “[Não Vou Pagar o Pato](#)” criada pela mesma que, segundo Paulo Skaf, presidente da Fiesp e do Ciesp, explicou que “a campanha foi criada para conscientizar a sociedade sobre a carga de impostos e evitar novo aumento da carga tributária. Mesmo sem saber, as pessoas pagam impostos.” A campanha conta com a participação de representantes dos setores da indústria, serviços, comércio e agricultura. Aproveitando para usar um tom político no discurso, seja lá o que isso queira dizer, por virtudes de tempo e espaço, não se faz relevante discorrer precisamente sobre essa referência, pois como condutor do processo e membro direto da equipe criativa da peça, ousou dizer que foi apenas uma referência imagética inserida no contexto da peça e da cena em questão, seu propósito se daria na ação de realização da cena, ou seja, poderia ser qualquer outro animal sendo representado pelos atores, mas escolhemos o pato, que em termos de extrema curiosidade sobre o processo se mostra válido expor.



Figura 4

Cena Tiro ao Pato (Alvo) – Em cena: Leandro Fernandes. Palcão (Unirio) – Rio de Janeiro – Agosto de 2016
Foto: Rodolpho Pupo



Figura 5
Cena Tiro ao Pato (alvo). Em cena: Leandro Fernandes. Palcão (Unirio) – Rio de Janeiro – Agosto de 2016
Foto: Rodolpho Pupo

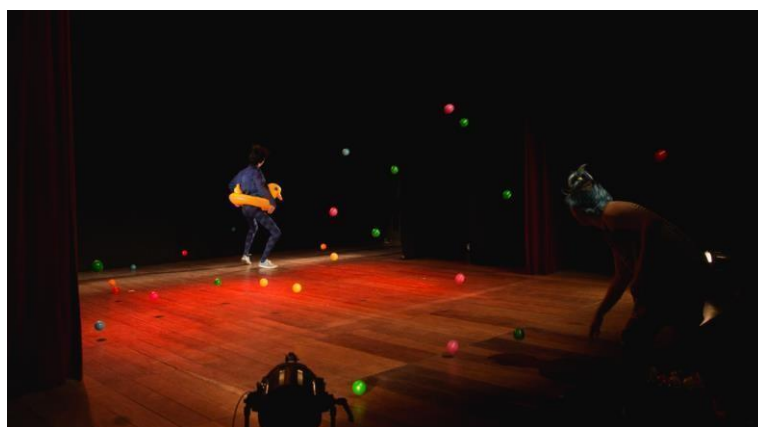


Figura 6
Cena Tiro ao Pato (alvo). Em cena: Leandro Fernandes e Lorrana Mousinho.
Palcão (Unirio) – Rio de Janeiro – Agosto de 2016. Foto: Rodolpho Pupo



Figura 7
Final da Cena Tiro ao Pato (Alvo). Em cena: Lorrana Mousinho e Leandro Fernandes.
Palcão (Unirio) – Rio de Janeiro – Agosto 2016. Foto: Rodolpho Pupo

Pois, além disso, e com sua importância pretendida em instância superior, escolhemos esse momento da peça para pincelar a temática da perversão infantil, onde o confronto interativo é o de colocar todas as crianças e adultos presentes na plateia, influenciados pela figura da menina para jogar bolinhas, onde o foco e a atenção estão voltados para acertar o pato até que ele caia ferido no chão, como já dito anteriormente.

Observando a plateia durante a peça e discutindo entre a equipe após cada dia de apresentação, era perceptível e bastante claro o prazer que todos tinham em acertar a figura do pato, que ao final da cena surpreende a todos quando após cair no chão volta a ficar de pé e solta um grito sonoro de revolta e sai entristecido depois de ter sofrido tantos ataques. Temos então referendado uma figura que coexiste uma representatividade política (Pato da FIESP), somado a uma figura que não deixa de estabelecer vínculo com a imagem real do animal pato, que a nosso ver é um bicho amável de se contemplar na natureza.

A comunicação através do teatro é tão poderosa que, embora todas essas referências estivessem presentes na criação, não era uma vontade concreta que elas chegassem tão diretamente na plateia. Mas, existem plateias e plateias, para muitos esse momento do espetáculo foi apenas mais uma sequência de ações dramáticas dos percalços da narrativa em que a figura da menina estava inserida e vivenciando. Sobre esse momento ouvimos comentários por parte de pessoas adultas da plateia interessantes e intrigantes, como:

“Adorei acertar o pato da FIESP em cheio”, “coitado do patinho, mas bem que eu gostei de tacar bola nele, queria ter tacado mais”, “eu não tive coragem de acertar o pato, fiquei com dó”, “me realizei, acertei todas as bolas no pato”, etc.

Por parte das crianças, os comentários eram mais restritos a uma espécie de sadismo e prazer em acertar a mira com a oposição daqueles que não obtiveram êxito e se frustraram nessa competição de quem acertou ou não o pato.

Para finalizar o detalhamento analítico de algumas cenas específicas e voltando a questão das memórias, escolhemos fazer a terceira e última parte da peça toda através de sombras. Muitos relatos de memória da infância, ao discutirmos sobre os medos e as angústias, vieram a partir de lembranças de quando em alguma ocasião faltava luz e não tínhamos opções de atividades para fazer enquanto crianças. Geralmente, a ideia de escuro

causa medo e certo pavor em determinada circunstância. Lembramos então que, na falta de luz elétrica, nossos familiares acendiam velas pela casa e que a grande distração de nós, enquanto crianças, era brincar de projetar sombras à luz de velas. A fim de explorar todas as possibilidades do lúdico, entendemos que acoplar um momento de teatro de sombras ao espetáculo como um todo seria de extrema relevância em termos de narrativa e estética dramática, assim como também uma grande oportunidade de intensificar o que pretendíamos como experiência sensório-corporal, somando valores do mundo da fantasia e da imaginação no quesito visual da peça.

A criação desse momento de sombras se deu com o intuito de aproximar o teatro físico-gestual – forte característica presente no espetáculo – do teatro de animação, duas vertentes de extremo interesse de pesquisa da linguagem teatral da equipe criativa do espetáculo *Em Casa*.

A pesquisa para criar uma sequência dramática de teatro de sombras se deu de forma simples e direta. Ao anoitecer na sala de trabalho, pendurávamos um lençol e ficávamos um tempo aproximadamente estimado de 1h a 2h de trabalho, pesquisando formas e formatos de sombras com e sem elementos, explorando ao máximo tudo de conciso que surgia a partir de experimentações estimuladas pela condução. A criação se deu a partir do diálogo dos atores, que pesquisaram formas de sombras, utilizando seus corpos, alcançando formatos expressivos e que foram justapostos pelo olhar externo e cúmplice da condução e do iluminador, que foi quem escolheu e conduziu a dinâmica da cena em relação a posicionamento no espaço, angulação espacial e direcionamento de foco de luz. As imagens/sombras foram escolhidas e sequenciadas da forma que o grupo julgou ser a mais interessante artisticamente.

Registro do Ensaio dia 29/07/2016 - Pesquisa e Investigação das Sombras:



Figuras 8 e 9
Sala de Trabalho – Pesquisa e Investigação de sombras Rio de Janeiro – Julho de 2016
Foto: Thiago Monte



Figuras 10 e 11
Cena de Teatro de Sombras – Teatro Laura Alvim/RJ Em sombras: Leandro Fernandes e Lorrana Mousinho
Fotos: Diogo Calil

CONCLUSÕES OU NÃO

Sintetizar o projeto *Em Casa* como objeto de pesquisa de um Trabalho de Conclusão de Curso é também um grito de apelo pelo teatro infanto-juvenil, para que esse ganhe cada vez mais espaço e dedicação dentro do meio acadêmico, suscitando e promovendo interesses destinados ao fazer e ao pensar o teatro para essa faixa etária. É com profundo sentimento de satisfação que concluo esse micro-recorte de pesquisa dentro desse macro-universo de infinitas possibilidades que é explorar e investigar o Teatro infanto-juvenil. Sobre as expectativas idealizadas no início do processo dessa pesquisa, podemos afirmar que foram mais que superadas, pois além de realizar a peça no âmbito acadêmico, no Palcão da Unirio, fomos agraciados pelo edital público de ocupação dos teatros da prefeitura do Estado do Rio de Janeiro, podendo, então, levar e compartilhar nossa peça, que sempre será uma pesquisa em aberto, na busca por ampliar os impactos causados por ela e, conseqüentemente, aumentando nossa rede de troca com o público.

Essa primeira experiência com o teatro infantil me trouxe marcas físicas, emocionais, marcas invisíveis aos olhos, marcas sensoriais, sorrisos que só o tempo é capaz de sorrir. Muito é pouco para o impacto artístico que emana de um corpo destinado a contribuir, com todo seu conhecimento adquirido ao longo dos anos, para a formação de inúmeros seres humanos. *Em Casa* é um teatro que anseia por contribuir para a formação, não de modo pretensioso e sim como uma experiência capaz de firmar indagações diante a relações de troca e compartilhamento. Que relações? Sensíveis, concretas, simples, além do olhar. Após a fala. Deter o fluxo de estar presente. Servir ao poder da presença, entregar e cobrar a sua presença como indivíduo que detém dentro de si um universo inteiro de imagens e imaginação. Ser você e mais ninguém.

Dessa forma permito-me olhar para um CorpoArtista que reflete ao seu bel prazer, sobre tudo que permanece em constante mutação como consequência de seus esforços. Anos de utilidades que permanecem, modificam, voltam, param, voltam, permanecem. Atos e atitudes que lhe presenteiam com responsabilidade. Assimilação da maturidade de cada idade. Aguçar a sensibilidade. Cada vez mais. Atentar-se para a pré-expressividade de todos ao seu redor. Aqui. Buscar. Um CorpoArtista que busca SerProfessor, SerHumano, SerArtista. Voltar sempre à neutralidade é preciso. Respeito. Respirar. Estado de atenção! Cuidado, carinho, afeto. Memória em pó, acumulada por todos os cantos. Barulhos. Duelos. Incompatibilidades. Fluxo

interrompido e, mesmo assim, permanecer. Traçar um percurso da falha e ainda assim acertar. Observar. Esperar. Paciência. Perseverança. Figuras lindas de algum tempo outro. Ter e sentir o prazer dos Encontros. SerProfessor. SerHumano. SerArtista. Outro (ponto) lugar. Fazer Teatro para crianças e jovens é falar da própria condição. Mais uma vez como. Criar pontes entre algo muito maior que nós e os convidados desse terreno fértil do Teatro. Mais uma vez ali, a memória de ser e estar. Criação. Sentar-se na velha cadeira, pensar, pensar e pensar. Esfarelar toda memória e conhecimento. Se entregar e dialogar sempre. Igualdade entre as partes. A matéria abandonada aos poucos. O que resta de mim? De alguém? De nós? Sobrar e ainda assim deter o que lhe resta de presença. Permitir um fluxo outro. Sinto falta das mãos como quando sobre o rosto. Senti-las. Trilhar essa pesquisa requer entender que momentos de desespero são comuns. Preocupação com o próximo. Muita coisa, muita coisinha. Reter o que é significativo e saber não reter aquilo que não é seu. Quero fazer o melhor mesmo sabendo que a falha está caminhando de mãos dadas comigo todo o tempo. Encarar a realidade. Aceitar as marcas de expressão. Expressividade é poder fazer e acontecer. SerProfessor. EstarProfessor. Ninguém então. Exceto a própria consciência, não se sabe muito bem. Quero apenas ser agradável, trazer momentos de prazer. Transformar aprendizado em algo natural e prazeroso. As cortinas finais. Agora não. Lembrar do alguém que fui. Esqueci. Lembrar que modifiquei e fui modificado. Um segundo e eu mudo, para melhor, assim queremos. Surpreendo. Ando. Ir para além do desconhecido. Esquecer onde. Esquecer-se de onde e lembrar vagamente - com muita apropriação - de tempos em tempos daquilo que me propus. Era uma vez o tempo do era uma vez. A eternidade daquilo que dizem ser você. Braços enrijecidos de tantas tentativas de se comunicar. Apelar por poesia. É visível. É mais do que isso tudo. Foi e será. Sim, ainda restam muitas dúvidas. O que eu não fiz. Por que não fiz? Sei que fiz. Também já sei fazer esforços. Mesmo ao som de muitos tagarelas, falar com o silêncio pode ser uma bela estética sonora. Faltar. Não ir. Às vezes é preciso não SerProfessor, não EstarProfessor, pois sem fazer força já é. Longe da vida e ao mesmo tempo dentro. Uma novidade viciante a cada encontro. Distante de todos os sentimentos. Reagir é tão misterioso que o silêncio pode sufocar. Agora já foi, deixa passar, outra vez, outra forma, outra voz, outros gritos, outros cheiros. Outros. Só. Ela não veio e ele faltou. Isso também acontece. Não apareça se não puder estar presente. O Tempo. Uma vivência que modifica. Não tem jeito. Contato pleno, rico, enlouquecedor. Insônia e mais silêncio. Minhas memórias poucas de uma vida. Que vida? Olhar ao redor é reconhecer vidas. Gratidão por tocar e ser tocado por

tantas vidas. Vidas através da arte do Teatro. Sonhar acordado com sonhos sonhados por um fluxo nunca antes compreendido/experimentado. Fazer Teatro. Sempre uma nova gratidão. Cuidar e ser cuidado. As palavras dizem pouco perto da sensibilidade aguçada por esse encontro de fazer teatro. Que abraço! Que encontro! Que troca! Que transformação! Exercício da dedicação ao afeto pela arte fixada em cada um. Ficarão impressas para a tal da eternidade. SerProfessor revela um outro jeito de apreciar o SerHumano de um SerArtista. Passei do ponto. Passamos do ponto. Desfrutar sem sombra de dúvidas desse presente lindo. Obrigado. Misturas de sensações incomunicáveis. Alguns exageros. Permissão. Como diz Caetano Veloso “cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é”. Não saber o que fazer. Permanecer imóvel. Um vendaval de imaginação. Querer. Partir. Eu quis. Não sabe o que fazer? Faça! Faça sempre e para sempre. Descobri que SerArtista é SerProfessor.

Com tudo exposto acima, concluo que a não conclusão é a melhor solução para findar essa pesquisa que almejou e alcançou o seu objetivo de analisar e refletir sobre o fazer da prática teatral destinada ao público jovem e infantil. Sendo assim, *a posteriori*, pretende-se dar continuidade à pesquisa no terreno do teatro infanto-juvenil de forma profunda e aprofundada, com ares de investigação e curiosidade, tal qual o olhar de uma criança bisbilhotando o outro lado do muro se equilibrando na ponta dos pés.

Referências bibliográficas

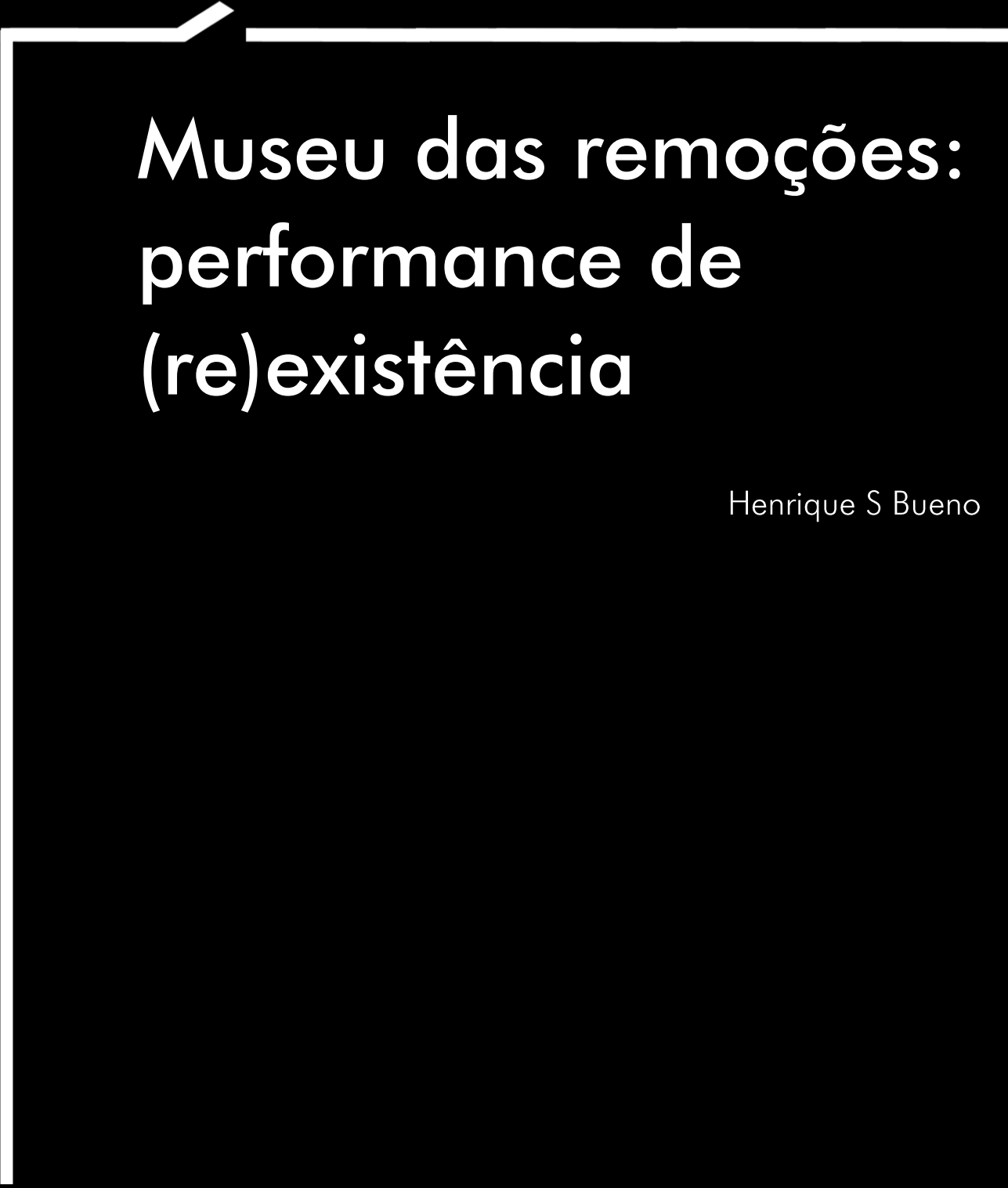
BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PINTO, Ziraldo Alves. *Bonequinha de pano*. São Paulo: Melhoramentos, 2001.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Bruno Paiva da Silva é professor de Teatro há 10 anos, formado pelo curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), atualmente ministra aulas de Teatro na Escola Parque - Gávea, com larga experiência em ambiente escolar e cursos livres de teatro para crianças, jovens e adultos. Iniciou sua formação artística aos 13 anos participando de cursos e workshops de teatro, dança, acrobacia, clown, canto etc. Dirigiu e atuou em diversos espetáculos, adquirindo experiências nacionais e internacionais.



Museu das remoções: performance de (re)existência

Henrique S Bueno

Vazio: uma torre envidraçada e um grande espaço de concreto se pretendem lápide e túmulo. Sob a inscrição “*Courtyard & Residence Inn by Marriot*”, o projeto de apagamento da comunidade da Vila Autódromo.

A vila reexiste.

Através dos olhares de Dona Penha e Seu Luís, a visita guiada ao Museu das Remoções da Vila Autódromo é a corporificação da resistência da comunidade. O relato do casal nos faz experimentar a Vila enquanto território de luta em uma sociedade que se opõe agressivamente à vida em favor do capital. É essa experiência que proponho como objeto para o estudo da ‘performatividade’ nos ‘relatos de si’. A partir das conotações atribuídas por Schechner à performance (*being, doing e showing doing*¹), Josette Féral desenvolve o conceito de performatividade: “Essa noção valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo” (FÉRAL, 2008, p. 193).

Antes de iniciar a análise, entendo ser necessário uma breve apresentação da história da Vila Autódromo: a comunidade encontra-se localizada às margens da Lagoa de Marapendi, no bairro da Barra da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro. No fim da década de 60, com a construção do autódromo da Barra, os trabalhadores que participaram das obras foram para o local e começaram o levante dessa comunidade. No entanto, desde a década de 90, ela começou a sofrer com tentativas de remoção pelo Governo do Estado. Nessa mesma década, com o acontecimento da Rio 92, a comunidade conseguiu a elaboração de um plano de urbanização e os moradores ganharam o título de posse de suas residências. Com isso, houve um período menos violento na luta travada entre o governo e a comunidade. No entanto, com a escolha do Rio de Janeiro como sede das Olimpíadas e do Brasil como sede da Copa, no fim dos anos 2000, a briga volta a criar novos contornos e a violência assume destaque nesse cenário.

A Vila, atualmente, ocupa menos de 30% da área que ocupava antigamente. Das 700 famílias que habitavam o local, hoje apenas 20 permanecem lá. E todas as casas foram removidas. Essas pessoas que lá permaneceram receberam do governo novas moradias que formam a rua principal da comunidade. O que resultou também na perda dos títulos de posse que os moradores tinham, já que suas antigas residências não existem mais, e o governo não conferiu nenhum título de posse sobre as novas. Dessa forma, essas pessoas vivem atualmente sob o iminente risco de despejo.

¹ Tradução livre: ser, fazer e mostrar o fazer.

O Museu das Remoções foi um plano elaborado em maio de 2016 em conjunto com museólogos e moradores da Vila, no qual se propunha a construção de um museu a céu aberto que servisse como símbolo, resistência e memória de luta. Os museólogos Joy Mendes, Alex Venâncio e Thainã de Medeiros sugeriram a criação de obras de arte através dos escombros da comunidade. Hoje, essas obras estão espalhadas pelo local que corresponde à área da Vila Autódromo, e algumas foram cedidas para o Museu Histórico Nacional. É importante ressaltar, no entanto, que o Museu não se restringe às obras de arte criadas, mas é também a exposição do próprio local da Vila, suas ruínas e memórias.

A visita guiada, objeto deste estudo, foi realizada em março de 2018 como proposta da disciplina Performance no Museu, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ e ministrada pela professora Gabriela Lírio no Museu de Arte do Rio (MAR). Na ocasião, Natália Macena, a filha do casal de moradores que nos guiou pelo lugar, estava cursando a disciplina conosco. Com isso, a turma combinou um ponto de encontro para que juntos chegássemos a estação de BRT Parque Olímpico, que fica próxima à comunidade. Quando lá chegamos, a primeira impressão é que estávamos em uma cidade fantasma. Há pouquíssimas partes de natureza e muito concreto. Pelos arredores, não se via uma pessoa além de nós. No centro disso tudo, uma torre envidraçada: o hotel ironicamente anunciado pelo site de hospedagens *booking.com* como “localizado no badalado bairro da Barra da Tijuca”. Ao redor do hotel, um estacionamento. Vazio.

Saímos da estação e caminhamos por esse longo deserto de concreto. Ao chegar na entrada, a primeira coisa que reparei foi uma bandeira do Brasil. Rasgada. Logo em seguida observei um painel que mostra o que era a Vila antigamente, e o que se tornou hoje. A imagem estarrecedora nos faz perceber a brutal redução do espaço da Vila para a transformação do local no vazio em que estávamos.

Continuamos nossa caminhada até a Igreja Católica da Vila Autódromo (que foi uma das principais bases para a luta dos moradores), onde encontraríamos Seu Luís e Dona Penha. Enquanto andávamos, reparei nos blocos de concreto brancos e padronizados: as casas da comunidade. Todas numa mesma rua, com o mesmo tamanho. E um pequeno quintal ao redor. A igreja, que ficava na rua de trás, é uma das poucas construções que sobreviveu às remoções.

Na igreja, fomos apresentados ao casal, que nos ofereceu café e nos indicou que sentássemos nos bancos. Os dois começaram a apresentação do lugar: um longo relato

sobre a história da Vila Autódromo, desde sua criação até a sua redução à rua com cerca de vinte casas que atualmente compõe a comunidade. Durante o relato, ambos se colocaram como agentes da ação, reafirmando todo o sentido de performatividade (ainda que se note a inexistência de qualquer sentido mimético). Eram corpos em ação. E estavam ali sendo, fazendo e mostrando seus fazeres por meio das estratégias adotadas para a construção da narrativa. Como os dois só chegaram à comunidade cerca de 15 anos após seu levante, vemos que o início desse relato é feito basicamente a partir de fotos da comunidade à época de sua construção.

A cronologia avança. A documentação trazida pelo casal passa a ser interferida pelos relatos de memória. As fotos, em sua maioria, são de lugares e ruas inexistentes no espaço geográfico atual; Seu Luís e Dona Penha passam, então, a interferir nas imagens com o objetivo de construir um novo mapa da Vila para os presentes. Tentam localizar dentro do espaço atual o que foi a Vila. Além disso, apresentam personagens que acompanham e compõem a narrativa.

A forma como imagem e oralidade se atravessam no relato do casal é o que nos permite pensar sobre as estratégias de representação nos relatos de si, apontadas por Leonor Arfuch. Não se trata exatamente sobre a verdade do ocorrido, mas muito mais sobre “construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra” (ARFUCH, 2010, p. 124). Dona Penha e Seu Luís constroem o relato a partir de suas próprias vivências pessoais. Isso, obviamente, influencia as escolhas de narrativa adotadas pelos dois e a trajetória traçada pelo casal em sua fala. Há um certo distanciamento inicial, mas logo seus corpos aparecem nas imagens projetadas. Tornam-se personagens de seus próprios relatos. A experiência da visita se transforma completamente. Enquanto antes havia uma narrativa em tom informativo, agora temos algo da esfera do testemunho e da memória.

Quando se referem ao início dos anos 2000, é possível perceber que a memória traumática (presente desde o início do relato) se intensifica. Nesse momento, a violência atravessa a narrativa oral para alcançar as imagens. A luta, que antes se dava em um plano de debate político, é substituída por um enfrentamento físico e bélico presentes no relato e na documentação que compõem a experiência do trauma da luta violenta e repressiva. É a partir da Dona Penha e do Seu Luís que a luta se constrói, e se reconstrói no relato, presentificando-a: “Trauma, assim como performance, é sempre presente. Aqui. Agora.” (TAYLOR, 2009, p.7)

A brutalidade das imagens incomoda. No entanto, é por meio desse incômodo que a luta ganhou proporções internacionais e permitiu a quem quisesse permanecer na comunidade. Dona Penha é vista (por nós e por si própria) em imagens com o rosto todo ensanguentado, após ter sido agredida pelas forças policiais do Estado. Nos vídeos, é possível assistir a diversas tentativas dos moradores, por vezes ineficazes, de defenderem uns aos outros e interromperem a brutalidade com que a guarda municipal se colocou em confronto.

Além disso, a violência não se deu somente de forma física. Eram praticadas violências psicológicas por parte do governo. As ações consistiam em tentativas de separar as famílias e até no rompimento de tubulações de esgoto, deixando certos locais da vila inabitável, obrigando os moradores a se retirarem de suas casas. Em um dos casos narrados pelo casal, o governo negociou com a esposa de um senhor que morava na Vila, e comprou apenas a metade da casa que cabia a ela. Tendo feito isso, eles demoliram apenas metade da casa, tornando-a inteiramente inútil.

São estas imagens que finalizam o relato construído pelo casal. E é obviamente desconfortante. Impactante. No entanto, a forma como são apresentadas ao longo da narrativa é também o que proporciona a visita como experiência para além da contemplação. Ademais, há que se atentar para a relevância da produção e reprodução das mesmas. É preciso lembrar seus contextos e sua funcionalidade. Em seu artigo *Imagens extremas na cena contemporânea*, Gabriela Lírio resalta a metodologia de documentação de imagens e a necessidade de repensar essa metodologia em guerras de potência virtual. As imagens atuam como denúncias e são absolutamente relevantes nas lutas. No relato na Vila Autódromo, as imagens são denúncia e resistência. É preciso lembrar para não esquecer. Os corpos que ali estão nos recebendo operam nesse mesmo sentido. São testemunho, resistência, reexistência.

O Museu das Remoções não se limita a uma espacialidade geográfica, e muito menos à exposição de obras de arte. Ele possui dimensões corporais. Humanas. Seus moradores são também museu: experimentação da luta para nós visitantes. É impossível sair do local inabalado e intocado pelo que se viveu ali. Ainda que não tenhamos sido nós os que se colocaram atrás de barricadas e em confronto com as forças truculentas do Estado.

Memória não se remove.

Referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. *O Espaço biográfico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, Edusp. n.º8, p.191-210, 2008.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Imagens extremas na cena contemporânea. *Alea: Estudos Neolatinos* [online]. 2018, vol.20, n.2, p.257-268.

TAYLOR, Diana. O trauma como performance de longa duração. Tradução de Giselle Ruiz. Revista *O Percevejo*, v.1, n.1. Rio de Janeiro: UniRio, 2009.

Henrique S Bueno é artista visual formado em Artes Cênicas – Direção teatral (UFRJ). Em *Que todos los hombres se vayan a Irak* (de Nicolás Lange) e *Striptease* (de Lola Arias) assina as direções e os projetos de intervenção e de instalação visual, respectivamente.

Cineclube Marighella: resistência e democratização do acesso à cultura¹

entrevista com Fábio Puglia, Gustavo Machado e Leonardo Puglia a Felipe Xavier Aquino

O Cineclube Marighella foi fundado em 16 de abril de 2016, na véspera da votação do Impeachment da presidenta Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados e, desde então, realiza sessões de cinema abertas ao público, com debates sobre temas relevantes para a sociedade. O Cineclube é formado por Fábio Puglia (Engenheiro mecânico, professor e mestrando em Engenharia e Ciência dos Materiais pela UENF), Gustavo Machado (Publicitário e mestrando em Desenvolvimento Regional, Ambiente e Políticas Públicas pela UFF Campos), Leonardo Puglia (Jornalista, professor e doutorando em Ciências Sociais pela PUC-Rio).

Além das sessões de cinedebate, a equipe sempre realizou trabalho de comunicação via redes sociais. Com a interrupção das atividades presenciais devido à pandemia do COVID-19, o Cineclube passou a concentrar todas as atividades na internet, produzindo conteúdo relativo à memória de Carlos Marighella, realizando curadoria

com dicas de filmes e entrevistando convidados no podcast Cineclube Marighella, disponível no Spotify e em outras plataformas de áudio. Esse conteúdo também passou a ser veiculado, via parceria, no site e nas redes da Pressenza, agência de notícias internacional que reúne pessoas de diversos países na defesa dos Direitos Humanos, da Paz e da Não Discriminação.

Felipe Xavier: Como nasceu o Cineclube Marighella?

Cineclube Marighella: A primeira edição do Cineclube Marighella aconteceu no dia 16 de abril de 2016, véspera da votação do Impeachment da presidenta Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados. Diante dos ataques crescentes que a democracia brasileira vinha sofrendo, chegamos à conclusão de que era urgente criar espaços de difusão de informação, troca de experiências, formação de consciência crítica sobre os problemas contemporâneos e, principalmente, de

¹ Essa entrevista foi feita a distância e por escrito no dia 13 de novembro de 2019.

articulação dos setores progressistas da sociedade. Inspirados pela experiência do movimento cineclubista em Pernambuco, enxergamos no cinema uma linguagem democrática o suficiente para impactar pessoas com diferentes níveis de escolaridade e para transformar a troca de ideias sobre temas densos numa experiência de lazer.

FX: Como se deu a escolha do nome?

CM: O nome foi escolhido em homenagem a Carlos Marighella, “o inimigo número 1” da ditadura militar, que foi brutalmente executado em 1969. Desta forma, buscamos homenagear um brasileiro que dedicou sua vida à luta pacífica por justiça social, mesmo sofrendo brutal perseguição. Marighella foi torturado tanto pelo Estado Novo, de Getúlio Vargas, quanto pela ditadura militar; tendo sido eleito, inclusive, deputado federal pelo PCB em 1946. A escolha do nome também foi uma resposta ao movimento de revisionismo reacionário que busca falsificar a história da ditadura militar brasileira e daqueles que resistiram a ela. A extrema direita tenta pintá-lo como um “terrorista”, mas o que tentamos resgatar é que Marighella tem uma história de mais de 30 anos de luta pacífica e de defesa dos instrumentos democráticos. A opção pela luta armada

surgiu como último recurso diante do fechamento total do regime durante o período mais repressivo da ditadura militar, que aconteceu nos governos Costa e Silva e Médici.

Enxergamos na atitude de Marighella um exemplo de resistência – trágica, mas heroica – de quem optou por sacrificar a própria vida para mostrar aos que se calavam por medo que havia no Brasil patriotas que se recusavam a baixar a cabeça diante da tirania.

Também é significativo para nós o fato de Marighella ser um homem negro. O que queremos é que novas gerações não se deixem levar pela desinformação, especialmente com a divulgação de mentiras na internet, e procurem se informar sobre quem foi esse grande brasileiro.

A escolha do nome também foi importante para não deixar qualquer tipo de dúvida sobre o posicionamento político do Cineclube diante da atual conjuntura histórica brasileira, momento marcado por um avanço perigoso da retórica autoritária e da apologia aos crimes bárbaros cometidos pelo Estado brasileiro durante a ditadura militar.

FX: Quais relações o Cineclube estabelece com o diálogo universitário campista?

CM: Nosso diálogo com o meio universitário campista é amplo, especialmente com as instituições públicas, que tanto acolhem nossas demandas, como propõem parcerias. Só para citar alguns exemplos, já realizamos edições na UFF (Universidade Federal Fluminense), na UENF (Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro) e no IFF (Instituto Federal Fluminense).

FX: Vocês mantêm alguma atividade regular para manter o cineclubes em atividade?

CM: Por princípio e por coerência com os ideais de Marighella, a entrada do cineclubes é sempre gratuita. O que nos obriga a financiar as atividades com recursos próprios e através de parcerias. Os membros do coletivo trabalham em áreas variadas para se sustentar. Temos, entre nós, professores, engenheiros, empresários e pesquisadores; só para citar alguns exemplos.

FX: Como é a receptividade do Cineclubes em Campos? O público costuma ser majoritariamente universitário?

CM: Nesses três anos de atividade, a recepção foi muito positiva. Tanto que realizamos 39 sessões em 13 locais de 3 cidades: Campos, Rio e Macaé. Sendo que boa parte destas edições foi proposta

por parceiros da sociedade civil. Nosso público, portanto, é bastante plural. Quando realizamos atividades em universidades, os estudantes costumam predominar no público, mas, no geral, grande parte dos frequentadores é composta por pessoas acima dos 40 anos, especialmente mulheres.

FX: Que temáticas vocês costumam levantar nos debates promovidos pelo Cineclubes?

CM: Levantamos temáticas das mais variadas, desde que sejam relevantes do ponto de vista social e que sejam pautadas pela ética da igualdade, da liberdade, da justiça e da diversidade humana. Sendo que, grande parte das vezes, recebemos e acolhemos as demandas de pauta dos movimentos sociais parceiros. Entre os debatidos ao longo desses 3 anos, podemos citar temas como racismo, machismo, homofobia, previdência social, desigualdade, saúde, trabalho, educação, família, violência no campo, ditadura militar, tortura, golpe de 64, marxismo, mídia, revolução, entre outros.

FX: Dos debates mais críticos provocados pelas sessões do Cineclubes, vocês gostariam de comentar alguns?

CM: Um momento especialmente marcante foi a exibição de *O Dia que*

*Durou 21 Anos*², seguida de debate sobre o golpe militar de 1964, que realizamos no segundo turno das eleições presidenciais de 2018. Foi um momento crítico, de muita tensão sobre o que aconteceria no Brasil com a eleição à Presidência de um notório inimigo das minorias e defensor de tortura. Foi um momento marcante para todos nós.

Também vale destacar a edição especial com mulheres negras que fizemos em homenagem a Marielle Franco pouco

após sua execução, em 2018, e a exibição de *O Jovem Marx*³, no final de 2017. O filme foi escolhido democraticamente em enquete online, mas não esperávamos um bom público, devido à temática. Só que, para nossa surpresa, acabamos lotando o espaço da pizzeria com mais de 100 pessoas reunidas, num sábado à noite, para conversar e assistir a um filme sobre a vida de Karl Marx.

CINECLUBE 
MARIGHELLA



Identidade visual do cineclubes criada pelos integrantes.

² Documentário brasileiro de 2013, dirigido por Camilo Galli Tavares.

³ Filme de 2017, dirigido por Raoul Peck.

FX: Em junho deste ano (2019), o Cineclube Marighella levou para Campos, em parceria com a Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima (FCJOL), a Mostra Varilux de Cinema Francês, com programação gratuita no Teatro Trianon. Foi um evento de grande importância na cidade, sobretudo no que diz respeito, como vocês destacaram ao longo da mostra, à democratização do acesso à cultura. Quais foram os principais desafios enfrentados por vocês para levar esse festival para Campos e como vocês perceberam o impacto do festival para a cidade?

CM: O sucesso de público do Festival foi uma resposta àquelas pessoas preconceituosas que dizem que não existe demanda por cultura em Campos dos Goytacazes. Somando as 10 sessões, tivemos um público de cerca de 1200 pessoas em pleno feriado – quando muita gente sai da cidade – e mesmo tendo tido muito pouco tempo para divulgação. Aliás, essa foi nossa maior dificuldade. Fechamos a parceria muito em cima da hora, mas recebemos grande apoio do Festival Varilux e da FCJOL, especialmente do Tim Carvalho, que lutou muito para tornar o evento possível.

FX: Qual é a visão de vocês sobre a produção cultural de Campos?

CM: Temos a sensação de que a vida cultural se tornou mais intensa e plural em Campos nos últimos anos, principalmente com a expansão da rede de ensino pública, que trouxe muita gente de fora para estudar aqui. Isso parece ter oxigenado a cena local. Campos é hoje um celeiro de artistas e possui muitas iniciativas independentes voltadas para a cultura.

FX: Que mudanças vocês acham que devem acontecer?

CM: Precisamos de mais apoio do poder público – tanto municipal, quanto estadual e federal – e também da iniciativa privada, pois o investimento em cultura pode dar retorno ao empresariado de diversas formas. O que estamos falando aqui é de uma tomada de consciência da importância da produção cultural para Campos dos Goytacazes, um município cheio de história e com uma identidade muito própria. Não que não haja nenhum investimento, mas os empresários locais têm uma concepção muito limitada de cultura. Promovem sempre os mesmos tipos de evento, em geral na Praça do Liceu, com as mesmas bandas, utilizadas como background para o comércio de *food trucks*. Nada contra esse tipo de iniciativa – há espaço pra todos –, mas precisamos ir além, incentivando novos

artistas, estimulando a criatividade e valorizando variadas formas de expressão. Um exemplo é o Festival Doces Palavras – FDP, de literatura, um evento tradicional, super relevante pra cena cultural campista, que quase deixou de acontecer em 2019, por falta de apoio do poder público e da iniciativa privada. Falta visão, mas temos convicção de que, com diálogo, podemos reverter esse quadro gradativamente. O Cineclube Marighella tem atuado nesse sentido.

FX: Como vocês acreditam que a prática do cineclubismo possa intervir socialmente e fomentar o exercício do senso crítico?


CM: Ao transmitir informação e ao estimular troca de ideias através da linguagem audiovisual, que é acessível a todos. Infelizmente, grande parte da população não sabe ler, e muitos dos que sabem, fazem-no com grande dificuldade, devido à falta do hábito de leitura. Já a linguagem audiovisual é acessível a todos, pois mesmo os moradores das comunidades mais pobres crescem assistindo a filmes e novelas na TV, ainda que não tenham recursos para frequentar cinemas – que já foram muito populares no Brasil, mas se tornaram cada vez mais caros a partir dos anos 2000.

O Cineclube pode atuar preenchendo essa lacuna, ao oferecer a experiência do cinema gratuitamente a quem não tem condição de pagar. Mas para além disso: o Cineclube tem o poder de transformar uma discussão densa – da qual as pessoas costumam fugir – num momento de lazer e diversão. Organizamos a maior parte de nossas sessões sábado à noite, momento que a pessoa que trabalhou e/ou estudou a semana inteira tem para relaxar. Muitas vezes o tema é pesado, e as pessoas não saem relaxadas, mas a experiência é muito mais leve e prazerosa do que o padrão de discussão tedioso, solene e burocrático que geralmente é o oferecido aos estudantes em escolas e universidades. A nossa ideia é quebrar esse preconceito, mostrando que aprender, trocar experiências e opiniões sobre temas socialmente relevantes pode ser divertido. O cinema e os cineclubes estão aí pra isso.

FX: Como o Cineclube Marighella concilia as mostras de filmes com práticas educativas?

CM: Estamos sempre presentes nas instituições de ensino e em diálogo com seus representantes, que consideramos como parceiros fundamentais. Além disso, mesmo quando fazemos uma edição numa pizzaria, por exemplo, sempre

convidamos para desempenhar o papel de debatedor algum especialista do tema, geralmente um professor universitário e pesquisador. É uma forma de qualificar a discussão, trazendo uma dimensão teórica. Também convidamos lideranças e pessoas com lugar de fala e experiência prática na área, com objetivo de trazer elementos concretos para a discussão. Além disso, temos cuidado com a dinâmica do debate para que ninguém monopolize a fala e para que a troca seja rica e democrática, onde todos e todas se sintam à vontade para falar. Fora isso, utilizamos nossas redes sociais, principalmente o Instagram e Facebook – além de nossa base de e-mails – para divulgar conteúdos informativos sobre temas relevantes, além de informações sobre a vida de Carlos Marighella.



Site oficial:


<https://www.cineclubemarighella.com.br/>

Instagram:

<https://www.instagram.com/cineclubemarighella/>

Facebook:

<https://www.facebook.com/cineclubemarighella>



Felipe Xavier Aquino é Bacharel em Estética e Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Mestrando em Artes Cênicas pelo PPGAC-UNIRIO.

Educação dos sentidos, intercâmbios de vozes: um olhar sobre a arte em Campos - RJ¹

entrevista com Lucia Talabi a Felipe Xavier Aquino

Lucia Talabi é atriz formada pela CAL (Casa de Artes de Laranjeiras), licenciada em Letras e pós-graduada em Arte-Educação pela Faculdade de Filosofia de Campos (RJ). Atuou nas peças premiadas com Prêmio SHELL *Se Correr o Bicho Pega. Se Ficar o Bicho Come* (1989), com direção de Amir Haddad, e *Auto do Ururau* (2005), com direção de José Sisneiros e direção musical de Caíque Botkay. No teatro também foi atriz solo na peça *Memórias da Lua Cheia* (2003), com direção de José Sisneiro e direção musical de Caíque Botkay. Na televisão participou de novelas da antiga TV Manchete e, na TV Globo, da novela *Sinhá Moça* (2006). No cinema protagonizou o longa metragem *A Tímida Luz de Vela das Últimas Esperanças* (2012), do ator e diretor Jackson Antunes. Atuou também no curta metragem *CHICO* (2016) dos Irmãos Carvalho, curta exibido nos mais importantes festivais nacionais chegando a indicação para O Grande Prêmio do Cinema Brasileiro (2018). Atualmente, compõe o projeto *Para Ler as Meninas* de leitura e interpretação de

poemas e contos para difusão da literatura feita por mulheres. Como diretora e diretora de produção do espetáculo *Sociedade Ambulante S/A*, realizou turnê no Circuito SESI-RJ (2013). Como produtora, levou ao Teatro Municipal Trianon, em Campos dos Goytacazes, o show da turnê de celebração dos 50 anos de carreira de Zezé Motta (2014), o espetáculo *Luiz Gama - Uma voz pela liberdade* (2019) e a peça *Bichas – O Show* (2019). É idealizadora e produtora, junto de Marina Nagib e Olga Soares, da *Mostra Presente* – evento artístico em defesa dos direitos humanos (2019). Como arte-educadora coordenou o departamento de Cultura na FMC (Faculdade de Medicina de Campos-RJ) e, no CENSA (Centro Educacional Nossa Auxiliadora), projetos transdisciplinares. Como funcionária pública foi, durante os anos de 2017 e 2018, Superintendente de Políticas de Promoção da Igualdade Racial e hoje atua na formação continuada para professores em Arte e Diversidade Cultural

¹Essa entrevista foi feita a distância no dia 4 de setembro de 2019. As perguntas foram enviadas previamente e as respostas, recebidas em áudio, foram transcritas.

na Secretaria Municipal de Educação de Campos dos Goytacazes - SMECE. Lucia circula entre o Teatro e a Arte-educação como uma das pioneiras nessas áreas em Campos (RJ). Sempre em relação com o circuito das artes no mundo, busca fortalecer a produção artística local de forma descentralizada, levando sempre em consideração a identidade da região.

Felipe Xavier: Você poderia falar um pouco sobre a sua passagem pela Superintendência de Igualdade Racial na Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Esporte (Smece) em Campos dos Goytacazes? Poderia falar também sobre as políticas identitárias que pautaram o seu trabalho nas áreas de Cultura e Educação, como o Jacira Sampaio Curso de Teatro, que ocorreu em parceria com o curso de Licenciatura em Artes Cênicas do IFF (Instituto Federal Fluminense) de Campos? Quais outras atividades você destacaria?

Lucia Talabi: Sobre minha passagem pela Superintendência eu posso dizer que foi uma experiência bem singular e a vi, não só como uma missão recebida, mas também como reconhecimento pelos trabalhos desenvolvidos enquanto coordenadora, mesmo que tenham sido em instituições particulares, como foi com a coordenação de Arte e Cultura no Colégio

Auxiliadora e na Faculdade de Medicina de Campos. Isto, somado à minha trajetória como funcionária pública e arte-educadora da rede municipal de ensino, trouxe-me uma visão e uma base para estar na Superintendência como gestora pública. Também não posso deixar de dizer que acredito que a base veio mesmo da minha sempre militância, questão natural, porque sendo mulher negra consciente do meu não-privilégio, sempre tive uma postura de defesa da minha identidade, dos espaços de atuação, e acho que isso transmitiu, de alguma forma, uma força que era necessária, naquele momento, para estar na superintendência da igualdade racial. Foram dois anos e três meses de bastante aprendizado.

Que bom seria se todo cidadão tivesse a oportunidade de conhecer melhor a máquina pública. Entender quais são as forças que regem essa máquina e as pessoas que ocupam cargos administrativos e legislativos no poder público. Não é fácil, as pressões vêm de todos os lados, tanto de dentro da máquina como de todas as instâncias regentes: federal, estadual e municipal. Mas acredito que o real poder público é o povo.

Eu pautei o meu trabalho no viés da educação e da cultura porque são as

minhas áreas de atuação. E também porque eu não consigo ver o combate ao racismo e a quaisquer formas de preconceito e discriminação, que não seja por meio da educação, do conhecimento da cultura do seu país, da sua cidade, do conhecimento da sua origem e do reconhecimento de quem é você dentro desse espaço. Eu acho que a educação e a arte têm esse poder de eliminar a ignorância que acarreta as questões de preconceito, de discriminação. É uma corrente que vai levar à formação e à transformação do indivíduo. Os povos, as pessoas, o segmento popular que é minorizado por forças do patriarcado, por uma ideologia de opressão, precisam saber de si para construir uma resistência pacífica, se possível.

A criação do Jacira Sampaio Curso de Teatro foi a realização de um desejo e a oportunidade de dar início a uma cultura por parte do banco de estágio do município, assimilando estagiários de cursos de licenciatura na área das Artes. Uma forma de tornar conhecidos cursos que foram criados a partir da persistente luta da classe artística local. E eu encontrei no IFF, no curso de Licenciatura em Artes Cênicas, estudantes que estavam preparados para começar a serem instrutores em um curso de teatro voltado

para a cultura negra. A inspiração foi o TEN (Teatro Experimental do Negro), criado pelo Abdias do Nascimento. E também não poderíamos deixar que o nome do curso não fosse o de uma mulher negra, de uma atriz que tenha marcado uma geração. E me veio a lembrança da Jacira Sampaio como a tia Anastácia, a responsável pelos quitutes maravilhosos do Sítio do Pica-Pau Amarelo e pela farinha de trigo, que recebeu o nome de Dona Benta. E Jacira foi uma atriz também oriunda do TEN.

E foram várias outras atividades, como a roda de conversa Ubuntu, onde as pessoas tinham a oportunidade de discutir vários temas, de literatura a discussões de movimento negro. Lançamos a feira dos povos de Campos, que foi um evento que tinha dois objetivos: um de reabrir o parque Alberto Sampaio e fazer com que ele se movimentasse com cultura popular; e fazer Campos visualizar a sua construção cultural, que é construída por várias etnias que convivem nesse espaço, convivem nessa cidade sem se conhecer. Aqui tem um potencial muito grande de artesanato, mas as artesãs não sabem de onde vem o crochê, de onde vem a tecelagem... Dar visibilidade a tudo o que elas fazem, à culinária quilombola, ao pessoal que vive no Imbé, e trazer para cá essa

possibilidade de que as pessoas percebam que o Imbé não é só uma mata bonita onde as pessoas vão para tomar banho de cachoeira. Na feira dos povos, a gente teve oportunidade de fazer duas edições onde a primeira foi muito bacana. Tanto a população como os secretários estavam muito empolgados e foi uma festa muito bonita, uma feira muito grande, onde nós tivemos barracas portuguesa, italiana, cubana, chinesa, argentina com *choripán*, colombianos dançando danças típicas e, ao mesmo tempo, aprendendo com os angolanos outras danças. Muita coisa foi apresentada de pessoas que têm a cultura nordestina... Foi uma festa muito bonita e, naquele momento, Campos pode se perceber. E foi muito interessante ver algumas coisas que aconteciam, como, por exemplo, um senhor que veio pedir para vender pipoca. Aí ele perguntou se poderia colocar o carrinho de pipoca e eu disse “com certeza, o senhor pode, os espaços das barracas nós já não temos mais, mas já que o senhor tem o carrinho, dá pra encostá-lo aqui”. Ele me perguntou quanto ele tinha que pagar e eu disse que ele não tinha que pagar nada, apenas tinha que trazer a pesquisa da origem da pipoca, de onde ela vem e como ela veio parar aqui. E não foi que ele trouxe? Ele pendurou no carrinho dele a origem da pipoca, e todas

as barracas tinham essa atribuição e essa obrigação de expor a história do que eles estavam comercializando.

Fora isso, houve também todo um trabalho voltado para políticas públicas, e tive a sorte de ter um quadro de dois sociólogos. Então havia todo um estudo de como trilharmos e conseguirmos criar políticas públicas para o combate ao racismo e políticas de reparação, como era o caso dos cursos Pré-vest, de pré-vestibular, que foram uma continuidade de uma outra gestão. Demos continuidade a esse trabalho totalmente gratuito e com professores voluntários, alunos já avançados da UENF (Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro), do IFF (Instituto Federal Fluminense), da UFF (Universidade Federal Fluminense) e de outras faculdades. E todos os outros cursos e atividades oferecidas tinham recorte social, racial e identitário. Buscamos respaldo na parceria com as universidades estabelecidas na cidade, foram muitas parcerias feitas para que as coisas funcionassem.

FX: Como você associou o seu cargo na Superintendência de Igualdade Racial ao seu fazer artístico?

LT: Creio que essa associação está na importância da educação dos sentidos. Só

com o desenvolvimento da sensibilidade você tem condição de enxergar o outro. Colocar-se no lugar do outro. Empatia é primordial para o indivíduo. Num cargo que tem a atribuição de promoção de políticas públicas, há uma exigência constante de você perceber as pessoas e os contextos com os quais você está lidando. Tentar conseguir enxergar do outro lado.

A gente do Teatro vê isso como exercício diário, né? E, a partir desse espaço, você perceber o que é necessário fazer por um coletivo, por um indivíduo. Uma das minhas utopias é que em todas as formações, sem exceções, tivessem as áreas de conhecimento como Arte, Filosofia, Sociologia, História, entre outras humanidades que fossem valorizadas pela enorme importância que estas áreas têm na construção de um ser humano. Como estudante e educadora, sinto que fui e sou roubada dos direitos de conhecer, de saber... É como crescer cortando as asas para não ir tão longe.

FX: Qual é a sua visão sobre a produção cultural em Campos?

LT: Eu vejo Campos com um grande potencial de produção cultural. Porém, pouco explorado e valorizado. Talvez por uma questão histórica de colonização, escravidão e monocultura, que resulta em

valores não expressados e aprisionados. Ter como referência o eixo Rio-São Paulo dá a impressão de inferioridade. Não estar na grande vitrine parece não ter importância. E, também, a falta de uma política local de cultura comprova a pouca importância que este setor tem, apesar de ser comprovado que a cultura gera negócios, que a indústria criativa tem um positivo percentual de participação no PIB nacional. É um mal que atravessa todo o país em diferentes proporções. Mas a falta de um mercado cultural nas cidades de pequeno e médio porte atrapalha drasticamente o processo produtivo. E causa grande frustração naqueles que escolheram ou gostariam de escolher a arte como profissão.

Quando se valoriza a cultura, o lugar fica bem melhor. As pessoas melhoram, a inclusão social melhora, a educação melhora... Levando em conta que esta cidade recentemente foi uma das cidades mais ricas do país, pela alta produção de petróleo e, por consequência, pelo alto recebimento de royalties, podemos dizer que caminhamos muito pouco nestes 30 anos, desde que voltei a viver aqui. Porém nem tudo está em cinzas, algumas reações sempre acontecem.

Como o Jongo, a Mana-chica, que ainda tem quem esteja lutando por estas danças.

Com muito esforço de alguns, expressões como a música, o teatro, as artes visuais, a dança e o audiovisual têm os seus militantes. E o carnaval, que andava muito mal depois de ter sido o segundo carnaval do Estado do Rio, começou a dar sinais de reação. Sejam os otimistas e conscientes de que essas lutas dependem da união de forças daqueles que querem transformar. Campos, como já disse, é uma cidade de grande potencial artístico.



Foto: arquivo pessoal de Lucia

FX: Como você vislumbra a produção artística em Campos nos próximos anos? Que mudanças você acha que poderiam e devem acontecer?

LT: Eu gostaria muito de ver acontecer em Campos, além do que apontei quando falei sobre a produção cultural, a criação e o estabelecimento de escolas

profissionalizantes de artes, em todas as linguagens. Uma escola de teatro que buscasse a formação do artista. Acho que isto fortaleceria a criação do mercado profissional em artes. Temos dois cursos universitários de arte, mas esses cursos são voltados para licenciatura. Maravilhosos. Mas não têm o mesmo foco. Nós não temos formação de artistas. Somos muitos que saímos para buscar profissionalização em capitais como o Rio e São Paulo e a maioria não volta por falta de campo de trabalho. Para uma cidade de quase 500 mil habitantes isto é grave.

FX: Como você percebe o intercâmbio das produções artísticas do interior com o de outras cidades?

LT: A cidade de interior naturalmente importa mais que exporta. E a tendência é importar cultura de massa. Claro, falta acesso à diversidade cultural para que todos os segmentos tenham público. A importância de uma política cultural local que estimule o fazer artístico, que o veja como produto e trace estratégias de circulação, de transbordamento. A via de mão dupla é muito desequilibrada, vem mais do que vai.

Quando houve a oportunidade, eu pude comprovar que quatro espetáculos produzidos em Campos ocuparam teatros

em vários lugares do Estado do Rio e foram bem sucedidos em temporadas no Rio de Janeiro. Um deles trouxe para Campos um Prêmio Shell. *O Auto do Ururau*, prêmio Shell de música em 2005. Encenação de uma das lendas mais conhecidas de Campos contada num espetáculo musical, em que quatro músicas, que receberam arranjos, eram de manifestações populares como a Folia de Reis, o Jongo e a Mana Chica. Entende o que quero dizer? Campos produz bons trabalhos culturais, mas não dá o devido apoio para ser representado fora do município.

Outra questão que me chama atenção é a ocupação nos teatros municipais. Não existe “poder fazer temporada”. Cada espetáculo pode apenas ocupar um final de semana. A meu ver, isto desestimula a produção de espetáculos. Como repor o recurso investido? Como prosseguir sem o tempo necessário com o público? Falta uma política cultural mais abrangente e efetiva. E o intercâmbio de mão dupla poderia acontecer com maior intensidade.

FX: Você poderia falar um pouco sobre sua participação no Grupo Erosão e sobre o grupo em si?

LT: Tudo foi se constituindo em movimentos sucessivos: o meu encontro

com Fernando Codeço e Julia Naidin, o encontro com as pessoas que vinham participar dos eventos culturais da Casa Duna Residência Artística, que veio a ser a sede do grupo, e o envolvimento de vários artistas que participaram no trabalho. A formação do grupo tem como base os artistas que residem em Campos e em São João da Barra, na região Norte Fluminense do RJ. Mas o coletivo é formado da seguinte forma: Direção: Fernando Codeço; Dramaturgia: Grupo Erosão; Atores: Lucia Talabi, Julia Naidin, Jailza Mota, Victor Santana, Raynan Aguilar, Rachell Rosa e Silvano Motta; Direção de Arte: Rafael Sánchez; Direção Musical: Diogo Rebel; Manipuladores dos bonecos: Rudá Sánchez, João Cruz e Saullo Andretti; Cenotécnica: Pão DH; Identidade Visual e Adereços: Rudá Sánchez; Maquiagem: Saullo Andretti; Registro audiovisual: Kock Filmes. E atuando como o braço criativo da Casa Duna, o grupo conta também com uma rede de colaboradores e tem feito intercâmbios com diversos artistas que passaram pela casa, entre eles: Filipe Codeço, Reinaldo Dutra, Vinicius Nascimento, Rudá Sánchez, Saullo Andretti, Francisco Sartori, Rafael Sánchez e Carol Cony. Estamos há dois anos juntos, o que não quer dizer que temos dois anos de trabalho ininterrupto. Nos dedicamos

nos finais de semana a sair de Campos e ir para Atafona e, lá, ficarmos imersos nas pesquisas, nos trabalhos, envolvidos com todos aqueles escombros à beira-mar para fazer as nossas pesquisas, colocar o corpo à disposição de assimilar toda aquela energia, toda aquela forma. Estabelecemos que passaríamos por um processo e não saberíamos quando poderíamos chamar o trabalho de espetáculo. Agora a gente chama de espetáculo por uma questão da mídia, mas nós do grupo sabemos que estamos num processo de trabalho e de transformação, assim como a erosão.

Quando conheci a proposta de Fernando Codeço para sua tese de doutorado me encantei e partimos, a princípio, por um

processo de trabalho de construção de performances. Não frisamos logo que daí teríamos um espetáculo. Acho que essa despreensão nos levou bem mais longe. Ficamos muito livres para criar e realizar. Por exemplo: durante o processo realizamos um curta-metragem, *Delírio do caranguejo*. Esse filme foi mostrado na Casa de Cultura Villa Maria em Campos, na 1ª Bienal Internacional de Filosofia na Ilha de Rode na Grécia (2018), em uma *master class* do Institute of Cultural Inquiry em Berlim e na *Untold(Hi)stories [Histórias Não Contadas]*, uma exposição coletiva promovida pela M. Bassy em Hamburgo (2019). De Atafona pro mundo. Entende? Assim vem sendo feito o intercâmbio com iniciativas individuais.



Foto: Jasmin Sánchez. Atores e atrizes (da esquerda para a direita): Raynan Aguilar, Julia Naidin, Victor Santana e Lucia Talabi.

FX: Como foi pensada, desdobrada e concretizada a ideia de se apresentar o espetáculo *Tempontal* por um cortejo teatral? Como foram articuladas as relações entre deslocamento e ritmo do cortejo com o romance *Mangue* de Osório Peixoto, o processo erosivo de Atafona e as práticas culturais locais?

LT: O cortejo teatral *Tempontal* é o trabalho resultante de todo o processo. A nossa principal referência foi o processo de erosão costeira em Atafona, que já dura há mais de 50 anos e já destruiu mais de 500 edificações e dezenas de ruas. A erosão foi por onde tudo começou, todo o trabalho é orientado por essa questão e por tudo o que ela provoca nos âmbitos político-social, geológico e cultural. Passamos também pelas pesquisas de linguagem livremente inspiradas no romance *Mangue* de Osório Peixoto, pela história e pelo imaginário popular da Região Norte Fluminense, com suas procissões religiosas e cortejos de carnaval.

É uma pesquisa bastante diversa e ela foi aglutinando outras questões como a cultura popular, local... Acabamos sendo influenciados por várias questões. Então acabamos colocando como referência Tadeusz Kantor, Étienne Decroux, o treinamento do Viewpoints, a questão da palhaçaria naquela região, junto com

Mangue de Osório Peixoto, comer caranguejo, ter contato com a religiosidade nas procissões – ainda é muito forte essa tradição da procissão em São João da Barra –, o contato com os pescadores, com os barracões de venda de peixes, com os frigoríficos que recebem os peixes. Então, todo aquele universo e o mar avançando e a foz do rio Paraíba, que é o final de um rio que passa por três estados, a fauna, a flora, o vento, a lua... tudo isso veio se colando entre si e a gente foi lidando na construção desse trabalho, deixando o corpo assimilar tudo isso, e na primeira etapa do processo a gente se descobriu em um cortejo teatral, acredito eu que muito pela influência da tradição de procissão. E talvez, também, porque São João da Barra ainda tem seu carnaval de rua, as coisas ainda acontecem na rua, as pessoas conversam nas praças.

Quando vimos, nós não construímos uma coisa para um prédio, a gente construiu um trabalho para a rua. E levamos esse conjunto de expressões, de linguagens para a rua. Foi um trabalho feito a partir dos sons e pouco verbo, poucas palavras. Já na segunda etapa do processo, um texto foi construído. Não conta uma história e, ao mesmo tempo, conta uma história de uma forma não linear. E, com certeza, eu vejo isso como uma possibilidade de

intercâmbio. Outros artistas passaram pela residência, então várias outras pesquisas vieram, inclusive pessoas com pesquisa sobre o corpo em desmoronamento, um trabalho de desmoronamento. E vendo, a todo momento, os barrancos da beira-mar, as casas desmoronando, nós podemos trabalhar um pouco em nosso corpo esse desmoronamento.

FX: Como foram pensados e confeccionados os objetos, bonecos, máscaras e carrinhos?

LT: O espetáculo ganhou forma itinerante em formato de cortejo, envolvendo sempre que possível a parceria com bandas e fanfarras regionais. Um cortejo chama atenção por onde passa com suas alegorias, máscaras, bonecos e brincantes. E, no final do cortejo, abrimos uma arena onde acontece um jogo cênico e alegórico com todos os elementos.

A concepção da plástica foi acontecendo durante os ensaios e discutida pelo diretor de arte Rafael Sanchez e pelo diretor geral Fernando Codeço. Como, por exemplo, a boneca Manjedoura, personagem de *Mangue*, uma mulher muito forte que vivia na ilha do Pessanha. Os objetos de cena partiram muito de visões que Rafael e Fernando tiveram a partir do contato com o descarte na praia, o que fica depois do

movimento do mar ao retomar o continente e deixá-lo em ruínas. O que se encontra daquilo que sobrou, da história daquele lugar, e transformá-los em símbolos que ajudam a contar uma história. Com esses objetos, materiais e cores, imaginou-se o visual do espetáculo. A cor é definida pela própria natureza do local. E houve também uma parceria com o CAPS (Centro de Atenção Psicossocial), onde Rafael e Fernando fizeram um trabalho de oficinas de máscaras com o grupo de Saúde Mental do Caps de São João da Barra.

FX: Como foi a recepção do público quando se deparou com essas figuras nas ruas de Atafona e de São João da Barra?

LT: A recepção do público foi muito engraçada, porque eu pensei que a gente fosse causar um estranhamento muito grande. Mas eu senti que o público olhava para a gente com naturalidade de estar vendo coisas estranhas. Não sei se porque ainda existe em São João da Barra uma forte expressão da cultura de rua, como o carnaval de rua, as procissões... E as pessoas ainda convivem nas praças, com seus malucos. Em um momento, eu fiquei, de alguma forma, um pouco surpresa com essa naturalidade no olhar do povo de SJB e de Atafona. Tivemos um público significativo de Campos que se deslocou até Atafona para assistir ao espetáculo.

Interessante também a reação das crianças, que interagem o tempo inteiro. A reação das crianças e dos adolescentes é muito interessante, porque eles curtem toda aquela estranheza, aqueles sons, as coisas sendo faladas e uma linguagem onomatopaica. E

vimos que eles saíam do espetáculo repetindo as coisas que a gente dizia e cantavam sentindo, mais que entendendo, o que queríamos transmitir. Saíam afetados. Foi uma experiência bem bacana.

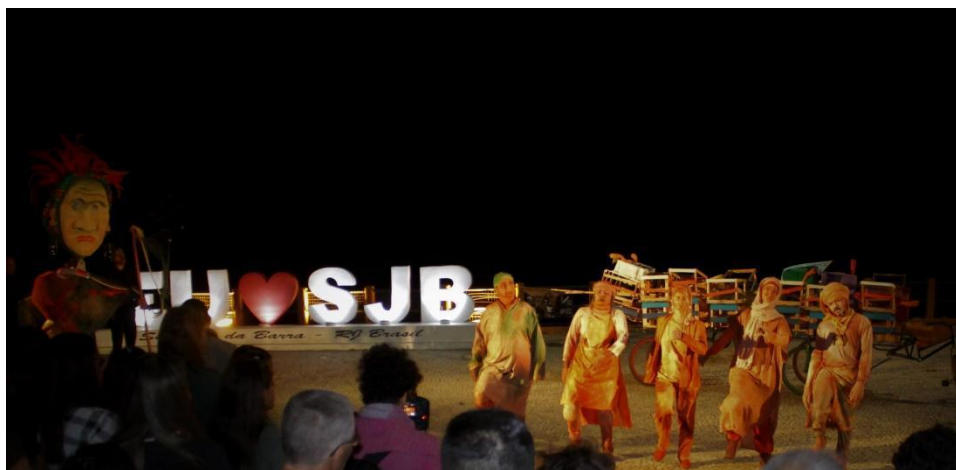


Foto: SECOM-SJB (Secretaria de Comunicação de São João da Barra). Atores e atrizes (da esquerda para a direita): Jailza Mota, Lucia Talabi, Julia Naidin, Raynan Aguilar e Victor Santana.

FX: Sobre a produção do espetáculo *Bichas* e da *Mostra Presente* que você realizou em parceria com Marina Nagib, quais são os principais desafios enfrentados por vocês para promover esse evento em Campos?

LT: Está aí mais um intercâmbio. Eu assisti ao espetáculo no FESTU (Festival de Teatro Universitário) e gostei muito do trabalho. Uma forma muito inteligente de se falar do universo LGBTQIA+. Pensei logo em produzir em Campos, que sempre teve uma expressão muito significativa no universo LGBT, que não era chamado assim, mas como o universo dos viados,

bichas e sapatonas. Aqui sempre houve muito preconceito, mas também muita resistência. E Campos sempre teve uma população gay muito expressiva. Mas um preconceito velado fortíssimo... E quando eu vi essa montagem no Rio, gostei muito, conversei com a equipe e falei da importância de ela vir a Campos. E com Marina Nagib, que é também atriz do espetáculo, convidamos o ativista, advogado e artista Fael Borges e resolvemos, não só produzir o espetáculo *Bichas*, como criar uma mostra periódica que a cada edição desse visibilidade a uma questão de direitos humanos, a

Mostra Presente. Tivemos três rodas de conversa, uma oficina de montagem *Drag* e o espetáculo *Bichas*.

Isso também foi intercâmbio. E o que a gente pensa em provocar na cidade é muita discussão, oportunizar espaços para falas de pessoas que são caladas pela discriminação, pelo ódio e injustiça. E que tivéssemos encontros coloridos de solidariedade, compreensão, afeto, conhecimento. E queremos contribuir com a redução da ignorância que causa o preconceito e a falta de empatia e, conseqüentemente, o sofrimento de

milhares de pessoas. Oxalá permita que, com a arte, possamos ajudar a diminuir a estatística de mortalidade e de desvalorização da comunidade LGBTQIA+. O maior desafio, como sempre, é conseguir a adesão de patrocinadores para causas como esta, em um momento em que o desrespeito aos direitos dos cidadãos ganha permissão e aparência de legalidade. Mas todas as atividades contaram com plateias cheias, positivas e entusiasmadas, mesmo numa quinta-feira à noite chuvosa. Sucesso retumbante!



Foto: Diomarcelo Pessanha. Lucia Talabi e Fael Borges com atores e atrizes de *Bichas* (da esquerda para a direita): Augusto Semensatti, Brenda Monteiro, Taís Trindade, Marina Nagib e Jasmin Sánchez.

Felipe Xavier Aquino é Bacharel em Estética e Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Mestrando em Artes Cênicas pelo PPGAC-UNIRIO.



Angélica Liddell: Pulsão ensaística¹

Julia Bernat

Entrei em contato com o trabalho de Angélica Liddell em Maio de 2013, quando assisti ao espetáculo *Todo el cielo sobre la tierra: El síndrome de Wendy* no festival *Wiener Festwochen*, em Viena.

Em um encontro com o público por ocasião do *42nd International Theatre Festival* na Bienal de Veneza 2013, disponível no [Youtube](#), Angélica Liddell diz que seus trabalhos surgem sempre a partir de obsessões das quais não consegue se desprender. A solidão, a frustração, o ódio das instituições sociais, do ser humano corrompido e do falso moralismo são como que um núcleo de força que opera sobre sua criação, e se tornam objetos trabalhados por ela sob perspectivas diversas.

Quando perguntam a ela que tipo de comunidade ela gostaria de criar com seu teatro, ela diz:

Não quero nenhum tipo de comunidade. Sou anti-comunidade. Sou uma anarquista paradoxal, porque acho que cada um, separadamente, deveria saber o que é o bem e o que é o mal e distinguir um do outro. Neste sentido, sou uma anarquista e desconfio muito da comunidade. Prefiro dar valor ao indivíduo e à liberdade individual acima da liberdade em comunidade e da imposição de qualquer discurso. Desconfio dos dogmas, desconfio de tudo aquilo que conforma uma comunidade. Preferiria pensar que cada um é consciente do bem por si mesmo. Creio que mais que teatro político, o que faço é teatro antissocial. (Entrevista para a Bienal, min 27-28).²

¹ Este texto é uma adaptação de um dos capítulos da minha monografia *O ensaio como operação artística*, de 2014, sob orientação da Profa. Dra. Flora Sússekind.

² "No quiero ningún tipo de comunidad. Soy anti comunidad. Soy una anarquista paradójica porque pienso que cada uno por separado debería saber lo que es el bien y saber lo que es el mal y distinguir uno del otro. En este sentido soy una anarquista y desconfío mucho de la comunidad. Prefiero valorar el individuo y la libertad individual por encima de la libertad en comunidad y de la imposición de cualquier discurso. Desconfío de los dogmas, desconfío de todo aquello que conforma una comunidad. Preferiría pensar que cada uno es consciente del bien por si mismo. (...) Creo que más que teatro político, lo que hago es teatro anti-social" Tradução e transcrição minhas. Todas as transcrições em espanhol foram revisadas por Elsa Romero.

Acho que este posicionamento condiz com as temáticas abordadas por ela, que sempre estão presentes de alguma maneira em suas peças. Esse ponto me chama a atenção por dois motivos que sugerem, a meu ver, um caráter ensaístico ao trabalho de Liddell. Primeiro, a forte ação de uma subjetividade na criação de um objeto. Segundo, a insistência, por parte dela, na experimentação ligada a objetos específicos. Lembro, nesse sentido, de um trecho do texto *O ensaio como forma*, de Theodor Adorno, em que ele, citando Max Bense, comenta o seguinte:

Escreve ensaísticamente quem compõe experimentando, quem vira e revira seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete a reflexão, quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever. (ADORNO, 2003, p.35-36)

Percorrendo analiticamente a obra de Liddell, veremos que, apesar da singularidade de cada peça, os mesmos assuntos vêm à tona, porque são temas que a interessam pessoalmente, tornando-se, assim, objetos que sofrem ação similar à ação descrita por Bense. Insisto na palavra obsessão, utilizada por ela para definir a fonte de criação de seus trabalhos, justamente por isso, por perceber que isso faz com que ela fixe o seu ponto de atenção em certos temas, em certos objetos de estudo.

Considerando a criação cênica enquanto escrita cênica em todos os seus elementos – não só verbais, mas visuais, auditivos, materiais –, pode-se fazer uma ligação com o comentário de Bense e identificar na produção artística um procedimento análogo. O foco em determinadas temáticas e a insistência em abordá-las de diversas maneiras são como variações sobre o mesmo tema, que acabam por certo esgotamento, não por algum tipo de exaustividade. É a partir deste ângulo que pretendo pesquisar a atuação cênica de Angélica Liddell tanto no seu modo de construção como dramaturga, quanto no seu trabalho como encenadora e atriz.

Chamo a atenção, desse ponto de vista, para uma música-tema da peça *Todo el cielo sobre la tierra/El síndrome de Wendy*. É uma música folclórica americana chamada *The house of the golden Sun*, que foi gravada pelo grupo britânico *The Animals*. Ela funciona aí como uma espécie de *leitmotiv*. A função da música que se repete faz parte do processo de reativar a memória por meio de imagens (a música, apesar de se fazer presente pela

audição, é facilmente conectada a certas emoções/sensações que, por sua vez, remetem a imagens dos momentos em que estas emoções/sensações foram vividas). Toda vez que a música é tocada, ela remete tanto ao conhecimento e memória que se pode ter dela quanto a todos os momentos em que ela foi tocada na peça, retomando uma mesma sensação, que se repete e se modifica. Ela ativa, desse ponto de vista, uma memória que registra

Sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; (...) nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí certa imagem, a encosta de nossa vida passada. (BERGSON, 2011, p. 88)

Esta repetição, este *leitmotiv*, funciona quase como uma alegoria da própria forma como as peças de Liddell propõem certa continuidade, pois elas revolvem e retomam as mesmas questões. “Sempre trabalho com obsessões, com algo que me obceca.” (Entrevista para a Bienal, min. 8)³

Esta peça, na qual me deterei mais profundamente, é a última parte de uma trilogia dedicada à China, país com o qual Liddell desenvolveu uma relação profunda. A partir de uma estadia em Xangai, ela reflete sobre o lugar do estrangeiro em um país desconhecido, a experiência da solidão, do interesse e observação do outro.

O seu amor pela China é o que perpassa as três obras, tendo início na presença de acrobatas chineses na encenação da primeira peça – *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un proyecto de alfabetización*. Esta peça surgiu quando Angélica Liddell começava a aprender francês. Cada letra corresponde a uma palavra para a qual um texto é criado (A- Argent, E - Enfant, F - France, M - Méfiance, Q - Question, Z - Zidane⁴). A partir disto, ela trabalha questões recorrentes ligadas à frustração e à desconfiança no ser humano e na sociedade. O processo de alfabetização, que remete à infância, é aliado aqui a uma tentativa de renomear o mundo e de produzir uma definição pessoal para cada palavra selecionada. O que vemos, então, é a expressão de uma visão de mundo a partir daquelas palavras exatas e do que cada uma delas provoca em Liddell.

A segunda peça, *Ping Pang Qiu*, é onde reverbera de fato o surgimento deste amor pela China. Ela parte para um processo de aprendizado da língua chinesa, ao mesmo

³ “Siempre trabajo con obsesiones, con algo que me obsesiona”. Transcrição e tradução minhas.

⁴ *Argent* – Dinheiro. *Enfant*- Criança. *France*- França. *Méfiance*- Desconfiança. *Question*- Questão. Zidane- jogador de futebol francês.

tempo em que aborda de forma crítica a revolução cultural chinesa e suas consequências na China de hoje, que, paradoxalmente, vive um processo capitalista desenfreado. Uma mesa de Ping-Pong, que fica no centro do palco, remete à ‘diplomacia do Ping-Pong’, como foi chamada a aproximação entre EUA e China durante a Guerra Fria através de mesa-tenistas chineses e americanos; e também à dinâmica desta relação de amor ambíguo de Liddell com a China.

Todo el cielo sobre la tierra - La síndrome de Wendy surge, então, em seguida, como a terceira parte desta trilogia. A história de Peter Pan é percebida, aqui, sob diversas camadas. Primeiro, existe a referência, já presente no título, a um padrão, detectado por psicólogos em relacionamentos amorosos heteronormativos, onde o homem continua a agir como um menino, de modo infantil, e a mulher assume uma figura maternal de superproteção e autossacrifício por medo de abandono. Estas são, a meu ver, construções sociais que perpassam diversos tipos de relações sociais, uma camada de um machismo estrutural que protege o homem e o impede de olhar pro outro e amadurecer, ao mesmo tempo em que mulheres são sobrecarregadas com responsabilidades alheias.

Outra camada é a ilha de *Neverland*, da história original de Peter Pan, que passa a ser a Ilha de Utoya, na Noruega, onde, em 2011, um jovem empresário, Anders Breivik, invadiu um acampamento e matou a tiros 69 jovens. A ligação entre as duas ilhas se dá pela impossibilidade que aqueles jovens tiveram de crescer. Liddell torna cruel o desejo de Peter Pan de ser sempre uma criança ao dizer que Anders Breivik o realiza. A China entra aí representada por Xangai, que Liddell sente como uma espécie de ilha pessoal onde ninguém a conhece e onde ela pode dar vazão a sua solidão.

Como, infelizmente, não consegui encontrar mais do que trechos e *teasers* da peça na internet, decido acionar minha memória e citar algumas imagens – lembranças que me vêm instantaneamente à mente quando penso nesta peça. A primeira delas é o começo propriamente dito da peça. Nele, no centro da cena, há um monte de terra, com algumas plantas, e com um fóssil do que parece ser uma cabeça de jacaré. Liddell entra em cena e se deita sobre este monte de terra. Aos poucos, ela começa a realizar movimentos sexuais ali, como se estivesse se masturbando, trepando com a terra. O som e a iluminação remetem a um lugar onírico, isolado, inóspito. Esta é a primeira forma por meio da qual os elementos citados anteriormente se manifestam. Este momento pode ser visto clicando [aqui](#).



Cena de *Todo el cielo sobre la tierra - La síndrome de Wendy*. Créditos: Nurith Wagner Strauss

Em outro momento, um casal de dançarinos populares chineses das ruas de Xangai valsa sobre o palco, enquanto uma orquestra toca valsas. Liddell nomeia cada valsa antes de o novo número começar. Ela desafia aí a necessidade que o espectador costuma ter de acontecimentos e a falta de costume habitual com longas durações. São cerca de sete valsas, e este momento dura cerca de 20/25 minutos. Se, no primeiro momento, vemos uma expressão sexual solitária, aqui vemos uma construção simbólica e imagética do estereótipo do amor romântico entre um casal heteronormativo.

No final da peça, Liddell fica sozinha no palco, vestindo uma roupa preta, neutra, e com um microfone na mão. Passa-se, nesse momento, de um registro ficcional para um estado híbrido, pois sabemos que aquilo foi ensaiado, e, no entanto, a sensação que se tem é de uma catarse pessoal, performática, sem construção de personagem. O discurso, no entanto, é atrelado às questões que foram expostas anteriormente. É como se ela, num ataque de raiva, resolvesse despejar sobre o público todo o seu ódio às instituições sociais, ao formato familiar tradicional, ao amor heteronormativo industrializado, à pressão social

que as mulheres sofrem para que se tornem mães, quando então sua existência ganharia um 'suplemento de dignidade' (expressão usada por Liddell). A música do *The Animals* começa a tocar e, por vezes, ela canta certos trechos em meio a sua fúria. O que interessa aí vem justamente do fato de vermos que há um cuidado de construção física e vocal, ao mesmo tempo em que o seu estado em cena é desarmado. A duração, mais uma vez, é um elemento de desafio ao que o público está acostumado, e a potência deste acontecimento revalida, a cada segundo, a existência deste monólogo que dura cerca de meia hora, quarenta minutos.



Cena de *Todo el cielo sobre la tierra - La síndrome de Wendy*. Créditos: Nurith Wagner Strauss

Este momento foi muito marcante para mim porque ele opera como uma referência muito concreta de uma atuação performática e do tipo de linguagem que procuro pesquisar para o trabalho de atuação. Pois escrevo, em última instância, para fornecer material e para pensar e desenvolver linguagens cênicas que partam da concretude da presença de atores em cena. Dito isso, transcrevo mais um trecho da entrevista que perpassa esse texto:



Cena de *Todo el cielo sobre la tierra - La síndrome de Wendy*. Créditos: Nurith Wagner Strauss

A honestidade começa pelo reconhecimento de si mesmo como ser humano com todas as suas luzes e suas sombras. Muites⁵ atores são mercenários sem conhecimento de si mesmos. Que sei eu. Há que se começar por ser honesto consigo mesmo e isso, de uma maneira natural, acaba se deslocando para a cena. (...) Quero emocionar descaradamente (...) quero emocionar o público. Quero sentir o mesmo que sinto quando escuto alguém me dizer a verdade. (...) O teatro deve ser como quando alguém te conta a verdade. (...) A emoção é um veículo para a inteligência. Quando alguém começa a pensar que o teatro tem que ser verdade, bom, me parece que esse pode ser um bom princípio para chegar à honestidade. (Entrevista para a Bienal, min52-53)⁶

Esta fala me parece se adequar bastante a este momento da peça. Pois, além do modo como ela se coloca em cena, o próprio texto é carregado de uma subjetividade extrema, onde se confunde o que é a voz de Liddell e o que é a voz de Wendy, a personagem da peça. A partir da leitura dos textos publicados desta trilogia, percebe-se o quanto os textos não estão atrelados a indicações de encenação e de personagens e o quanto eles são

⁵ Modificações minhas na tentativa de desconstruir o binarismo de gênero na escrita e no pensamento acadêmico.

⁶ "La honestidad empieza por el reconocimiento de uno mismo como ser humano con todas sus luces y sus sombras. Muchos actores son mercenarios sin conocimiento de si mismo. Que sé yo. Hay que empezar por ser honesto con uno mismo y eso de una manera natural se acaba trasladando a la escena. (...) Quiero emocionar descaradamente(...)quiero emocionar al publico. Quiero sentir lo mismo que siento cuando escucho alguien decirme la verdad.(...) El teatro debe ser como cuando alguien te cuenta la verdad. (...) La emoción es un vehículo hasta la inteligencia (...) Cuando uno empieza a pensar que el teatro tiene que ser verdad, bueno me parece que puede ser un buen principio para llegar a la honestidad." Tradução e transcrição minhas.

modificáveis ao serem transpostos para a cena. É possível, no entanto, ler este momento final e encontrar ali todo este desabafo e estes pensamentos.

Cada momento da peça ajuda a construir, sob diferentes prismas, este universo onde, por meio da ligação entre estas três ilhas, do que elas representam e de como elas se afetam, a artista expõe mais uma vez o que ela nomeia de suas “obsessões” no que diz respeito às relações amorosas, ao sentimento de solidão, à dificuldade de pertencer a uma sociedade moralista, castradora, preconceituosa, aprisionada em modelos institucionais, à necessidade de se isolar, de expor seu ódio, sua raiva e seu desamparo.

Da mesma forma, se pensarmos em toda essa trilogia e, mais amplamente, no resto de sua obra, essas questões retornam outras vezes, sob formas variáveis. Como se fossem tentativas múltiplas de expurgar um passado, de trazê-lo à tona sob forma de ação e, assim, transformá-lo em outra coisa para além de uma imagem- lembrança.

Robert Morris diz: “Alguns trabalhos podem ser vistos como estratégias para o esquecimento”⁷ (MORRIS, 1994, p.3). Liddell diz que transformar questões pessoais em arte é uma forma de organizar o próprio caos interno. Tanto esquecer quanto organizar operam por meio de uma ação que é a passagem de uma lembrança para outro plano, e esta é a forma por meio da qual a lembrança pode deixar de ser lembrança para virar outra coisa. É uma forma de devolver ao mundo algo que dele veio, ao invés de armazená-lo enquanto lembrança até que apodreça.

No trabalho de Liddell a palavra é ação, a encenação é ação, e, enquanto atriz, há um hibridismo (me pergunto se é inevitável) entre a ação e a representação, de modo que um elemento valida o outro. Suas memórias não estão representadas em cena enquanto tais. Elas funcionam, antes, como um estímulo criador que gera ação e que busca outros elementos como, nesse caso, as figuras de Peter Pan e Wendy, China e Utoya. Eles são pontos de apoio ou de concretude para que essa memória, essa imagem-lembrança, desenrole-se no mundo exterior enquanto ação que se integra a ele, que o modifica e que é por ele modificável. Cito, a esse respeito, Liddell:

⁷ "Some works might be looked at as strategies of forgetting". Tradução minha.

Na hora de decidir com o que quero trabalhar, quase não decido. Isso se impõe para mim. Impõe-se de alguma maneira. As circunstâncias o impõem, o amor o impõe, a tristeza o impõe, a vingança o impõe. (Entrevista para a Bienal, min 8.30)⁸

Julgo pertinente mencionar, nesse ponto, Henri Bergson e a sua proposta de dois tipos de memória: a lição e a imagem-lembrança. A própria repetição diária, que pressupõe o fazer teatral, possui em si essa dinâmica entre imagem-lembrança e lição. A lição seria fruto da repetição de todas as imagens-lembranças que formam um hábito. Em um exemplo concreto, condizente ao tipo de processo que imagino ser apropriado ao objeto de estudo em questão aqui: um ensaio de uma peça de teatro é, de alguma forma, a busca de um treino que capacite os envolvidos nesse processo para a realização de algo. Porém, este pode ser um treino maquinal, para decorar um texto, suas marcas e “intenções”, ou ele pode ser o treino de um lugar de escuta, presença, jogo, relação. Na verdade, este segundo treino prescinde do ensaio direcionado à produção de uma peça específica, e pode existir apenas como processo de criação, aprofundamento ou experimentação de uma linguagem específica, um processo de pesquisa e construção de linguagem.

Nesse segundo caso, com o qual me identifico mais, a “lição” seria algo da ordem de uma educação dos sentidos para se acessar o que aquele trabalho exigiria. Um lugar, nesse caso, que seria descoberto durante os ensaios e que caminharia junto com o objetivo proposto inicialmente, que, apesar de nunca esquecido, é transformável. No espetáculo *Todo el Cielo Sobre la Tierra- La síndrome de Wendy*, Liddell trabalha a partir de diversas imagens-lembranças selecionadas para serem vistas, revistas, aprofundadas e relacionadas com outras referências. Numa camada, uma história presente no imaginário coletivo, a de Peter Pan. Elementos tradicionais da cultura chinesa a partir do olhar do estrangeiro são outra camada. Um acontecimento específico, o caso do atentado em Utoya, surge como uma subversão trágica e perversa do desejo de Peter Pan. Em outra camada ainda, numa dimensão mais íntima – o que se acha em questão é a relação pessoal de Angélica Liddell com Xangai, sua solidão e sua descrença na humanidade quando esta se torna massa e coletividade.

⁸ "A la hora de decidir con lo que quiero trabajar, casi no lo decido. Se me impone. Se me impone de alguna manera, las circunstancias lo impone, el amor lo impone, la tristeza lo impone, la venganza lo impone". Tradução e transcrição minhas.

A partir de imagens-lembranças que funcionam como referências, a experiência de pesquisa e de ensaio possibilita que durante um processo se desenvolva uma linguagem e um treino para atores/performers envolvidos. Não se trata apenas da repetição do texto criado e da assimilação das propostas de encenação. A repetição diária de uma pesquisa que se faz sobre objetos/imagens-lembranças escolhidos gera, inevitavelmente, uma linguagem produzida por corpos pensantes, que existe neles e a partir deles. São fruto de tentativas de criação de relações entre diversos elementos, são a busca de modos de expressão para ideias e desejos pulsantes. Acredito, assim, que a peça de Liddell possui outra qualidade que não a da lição como busca do êxito de uma proposta pré-estabelecida. É uma construção que se dá pela tentativa, pelo erro, pela experimentação, onde há espaço para diferentes perspectivas, para o que é novo e imprevisível, que pode surgir a cada dia. Vejo, principalmente neste monólogo final de Liddell, a possível presença de um treino focado na presença, escuta e disponibilidade, que é como um substrato invisível que dá respaldo ao que é visível em cena.

Não presenciei o processo de ensaio desta peça de Liddell e desconheço, portanto, as premissas em que se baseou. No entanto, a partir do meu olhar sobre a peça e das entrevistas de Liddell às quais tive a oportunidade de assistir na internet, ousou desenvolver tal pensamento. Nesta mesma entrevista para a Bienal de Veneza, ela diz que, quando começou a dirigir, era muito metódica, levava desenhos para a sala de ensaio, os quais eram fielmente reproduzidos em cena. Aos poucos, ela foi abrindo lugar para o acaso, para que ele determinasse boa parte do que era produzido.

Entro com um caos, com algo que me obceca, e de repente, permito que tudo fale comigo, que tudo o que existe ao meu redor, tudo o que vejo desde que me levanto pela manhã, faça parte desta obsessão. E, então, trata-se é de organizar o caos que tudo isso vai produzindo e de dar uma importância absoluta ao acaso. Muitas vezes, quando você não tem uma solução, o acaso se manifesta e te dá a resposta e te dá a resposta de uma maneira contundente e assombrosa. Então, é como deixar a segurança de um papel, de um desenho, para permitir o acesso à insegurança, à dúvida, ao assombroso e ao misterioso.⁹ (Entrevista para a Bienal, min 9-10)

⁹ "Entro con un caos, con algo que me obsesiona, y de repente permito que todo me hable, que todo lo que existe al mi alrededor, todo lo que veo desde que me levanto por la mañana, entre a formar parte de esta obsesión. Y entonces, de lo que se trata es de organizar el caos que todo eso te va produciendo y de darle una importancia absoluta al azar. Muchas veces, cuando no tienes una solución, el azar llega e te da la respuesta y te la da de una manera contundente y asombrosa. Entonces, es como pasar de una seguridad en un papel, en un dibujo, para permitir el paso a la inseguridad, a la duda, al asombroso, a lo misterioso." Tradução e transcrição minhas.

Acredito que este risco, esta abertura para que os acontecimentos imprevistos, o acaso, afetem a criação artística seja fundamental para que estejames permeáveis e abertas ao que o mundo nos propõe implícita ou explicitamente em nossa experiência diária. Dessa forma, estaremos atentos ao modo como nossa percepção funciona e, conseqüentemente, direciona a nossa ação para um lado ou para outro. Da mesma forma que na vida, isso se passa em cena, e diz respeito à consciência que se tem do momento presente em cena, e à disponibilidade para a experiência única, diária e irrepetível que é o teatro.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. Ensaio como forma In *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LIDDELL, Angélica. *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme: Un projet d'alfabétisation*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2011.

LIDDELL, Angélica. *Ping Pang Qiu*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2013.

LIDDELL, Angélica. *Tous le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2013.

MORRIS, Robert entrevistado por MITCHER, W.J.T. Golden Memories – Interview with Sculptor Robert Morris, *Artforum* 32, no. 8, 1994.

Julia Bernat é graduada em Bacharelado em Artes Cênicas habilitação Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO (2014). É Mestranda pelo PPGAC da UNIRIO. Trabalha há 8 anos com a diretora de teatro Christiane Jatahy e a Cia. Vértice, atuando nos seguintes espetáculos: *Julia, E se elas fossem para Moscou?* (pelo qual foi indicada ao prêmio Shell de Melhor Atriz em Ithaque. É integrante fundadora da companhia Teatro Voador Não Identificado. No cinema, trabalhou em filmes como *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho; *Aspirantes*, de Ives Rosenfeld; e *Campo Grande*, de Sandra Kogut. Integra a rede Frente Teatro RJ, indicada ao Shell 2020 na categoria Inovação.

O Atravessamento da Tradução e o Evento da Teatralidade na Escrita de Lydia Davis

Tracy Segal

Venho apontar, nesse ensaio, para a teatralidade em algumas histórias da autora estadunidense Lydia Davis, que, aliás, não produziu até hoje qualquer obra dramática, e nem mesmo posso afirmar com certeza se seus textos teriam necessariamente vocação para a cena – acredito que tenham, mas não se trata disso aqui. O que percebo em sua escrita é a teatralidade como aquilo que propulsiona o evento teatral, inclusive em textos produzidos a rigor apenas para leitura, como os seus.

Lydia Davis publicou seis coleções de histórias e um romance, sendo que somente o romance e dois dos seus livros foram traduzidos no Brasil. Um desses livros, o *Contos Completos*, reunindo várias de suas coletâneas de contos, teve uma edição portuguesa (Relógio D'Água Editores, 2012). Em 2003, a escritora recebeu o prêmio *MacArthur Fellowship* e, em 2013, o *Man Booker International Prize*. Sua escrita inventiva, que ela própria não define como conto, nem poesia, nem mesmo como prosa poética – a definição aceita pela autora é apenas *história*, termo que usarei aqui para me referir aos seus escritos – foi um dos fatores pelos quais Lydia Davis, por muito tempo, foi considerada principalmente uma escritora de escritores. Por ter traduzido mais de vinte livros do francês, em 1999 recebeu o *Chevalier l'Ordre des Arts et Lettres* na França. Entre as traduções, figuram obras clássicas como o primeiro volume de *Em busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, além de diversas obras de Maurice Blanchot.

O fato de Lydia Davis ser uma escritora-tradutora traz à sua escrita um atravessamento destes ofícios, perceptível, por exemplo, em um uso eventual de certo estranhamento da língua e de estrangeirismos, pertinentes à tradução, características que posso alinhar, de certo modo, com a teatralidade. Em sua história *Marie Curie so Honorable Woman*, e nas histórias que fazem parte da série *História a partir de Flaubert*, temos exemplos ilustrativos desta troca entre a tradutora e a escritora, mas também é possível perceber sua liberdade com a construção sintática e a desfamiliarização da língua em diversas outras histórias. A intertextualidade é outra maneira de articular relações com outros autores, como em “Kafka

prepara o jantar”, em que o protagonista é o próprio Kafka, que se prepara para servir um jantar à sua amada Milena. Nesta história, a autora se apropria da linguagem que Kafka usa nas cartas à sua amada Milena, e cria uma hipotética voz do autor que narra sua ansiedade sobre a escolha do que servir durante o jantar, usando um vocabulário e assuntos distantes do universo kafkiano, como, por exemplo, a dúvida entre uma salada de batatas ou de beterraba, criando, assim, um jogo paródico com as cartas. Já em *Southward Bound, Reads Worstward Ho*, a autora cria um diálogo com Beckett, com o tempo e com o leitor, usando duas linhas narrativas paralelas através do uso de notas de pé de página mais extensas do que a própria história onde elas estão inseridas.

Quanto à sua história *Marie Curie so Honorable Woman*, existe um fato referente à primeira publicação, na revista *McSweeney’s Quartely Concern* (2000), que considero interessante para entender o atravessamento da tradução em sua escrita. Nesta publicação, a história veio acompanhada de uma curiosa troca de cartas entre Lydia Davis e os editores da revista. Esse prefácio epistolar ficou a uma distância de cem páginas da própria história, na edição. O motivo desta separação fez parte de uma negociação entre a autora e os editores, por considerar que essa introdução modificaria e reduziria a história a um exercício: “algo mais mecânico do que pretendo”, escreveu Lydia Davis em uma das cartas trocadas.

Na primeira carta dos editores para a autora, está descrito um incômodo ao ler as primeiras linhas de *Marie Curie*. Eles julgaram necessário o acréscimo de uma introdução que explicasse o processo criativo desta peça, a fim de saber quem escreveu o original, caso se tratasse de uma tradução ou de uma abreviação. Isto devido ao estranhamento causado pela linguagem e pela construção sintática. Ao que ela explicaria em uma carta-resposta:

Certa vez, tive que traduzir a biografia de Marie Curie (costumava ter que aceitar trabalhos que não eram de meu agrado) escrita num estilo bastante “bonitinho” (...) Como acontece nestes casos, apesar de entediada e irritada com o trabalho, eu me divertia com o estilo e as possibilidades, então, depois de algum tempo, comecei a copiar para um inglês inapropriado¹ as frases e sequências mais absurdas. E projetava, durante o processo de escrita, pedaços assim para compor um resumo da “vida” de Marie Curie, numa tradução estranha e literal². (Tradução minha.)

¹LD usa a palavra *awkward*, que é uma palavra de difícil tradução por abarcar uma série de características como esquisito, incomum, feio, estranho, incômodo.

²I once had to translate a biography of Marie Curie (I’ve often had to accept jobs I didn’t like) that was written in a rather “cute” style that is not uncommon in some permutation incertain French writers/publications. As usual, though I was bored and irked by the job, I was also amused by the style and its possibilities, so after a while, I began copying out into awkward English the more absurd sequences or sentences. I always envisaged using bits like these to compose a shortened “life” of Marie Curie in awkward translationese. (DAVIS, 2000, p. 27 apud EVANS, 2012)

Ela usa o termo *translationese*, para o qual não temos tradução, mas que se refere a uma forma de tradução que usa a deformação da língua de origem em relação à língua de chegada, causando um resultado estranho.

Além da correspondência presente no prefácio, ela aceitou que o título fosse modificado para

“TRANSLATION EXERCISE #1”:

MARIE CURIE
HONORABLE WOMAN”

Ele não se manteve nas edições das histórias publicadas posteriormente, como no livro *Samuel Johnson is Indignant e Collected Stories*, onde saiu com o título original *Marie Curie so Honorable Woman*. Tampouco foi colocado um prefácio ou posfácio explicativo associando a história à tradução da biografia de Marie Curie, escrita por Françoise Giroud. Este exemplo ilustra o maior interesse de Lydia Davis pelo processo do que propriamente pelo resultado, o seu interesse pela desconstrução da sintaxe da norma culta, permitindo, assim, um jogo com o leitor, produzido pelo estranhamento da linguagem, o que habita o escopo da ideia de teatralidade que proponho aqui, como se verá a seguir.

Em um artigo escrito por Lydia Davis para a revista *The Paris Review* em 2011, sob o título de “Some Notes on Translation and on Madame Bovary”, ela aponta essa diferença, ou semelhança, entre a própria escrita e a tradução:

Temos a chance de conhecer a nossa própria língua ainda melhor quando estamos traduzindo. Quando estamos escrevendo nosso próprio trabalho, as escolhas são menos deliberadas, mais involuntárias, ao menos no primeiro rascunho. É nosso vocabulário natural que vem à mente. À medida que traduzimos, não é com a nossa escolha que nos confrontamos, mas com a escolha feita por outro autor, e devemos, então, pesquisar, com mais consciência, as palavras certas para transmitir isso. E é aí que convocamos todos os sinônimos de nossa língua, na esperança de encontrar a palavra certa. Porém, é claro que não são equivalentes exatos, são todas palavras um pouco diferentes, com origens diversas e diferentes registros de uso.

Quando escrevemos nosso próprio trabalho, podemos ser espontaneamente, imprudentemente confusos. Mas quando traduzimos, temos de ser deliberadamente confusos – a não ser quando traduzimos com atenção e fidelidade um original confuso.³ (Tradução minha)

³ “We must get to know our own language even better when we are translating. When we are writing our own work, our choices are less deliberate, more involuntary, at least in the first draft. It is our natural vocabulary that springs into our minds. As we translate, it is not our own choice that confronts us, but the choice of another writer, and we must search more consciously for the right words with which to convey it. It is then that we summon all the so-called synonyms in our own language, in the hope of finding just the right one. For of course they are not exact equivalents, they are all a little different, with different origins and different registers. When we write our own work, we can be spontaneously, thoughtlessly confusing. But when we translate, we have to be deliberately confusing—unless we translate closely and faithfully a confusing original.” (DAVIS, 2011)

Suas histórias, me parece, carregam características da tradutora, em especial por certo estranhamento que ela produz em sua escrita desconstruída, distinta de uma sintaxe mais tradicional. Acho interessante, também, entender como a relação particular de Lydia Davis com a língua propriamente dita remonta a seus anos de formação. Ela conta, em uma entrevista para Larry McCaffery, incluída no livro *SOME OTHER FREQUENCY – Interviews with Innovative American Authors*, que, apesar de nascida nos Estados Unidos, sua família se mudou para a Europa quando ela tinha apenas sete anos, onde foi alfabetizada em alemão, antes do inglês materno, para, em seguida, regressar um ano depois à sua terra natal. Ela conta que seus pais, ambos professores universitários e escritores de ficção, sempre foram “hiperconscientes” quanto à linguagem, para muito além de apenas corrigirem erros gramaticais. “A língua era discutida, constante e naturalmente, onde e quando surgisse o tema. Correto era: não apenas a gramática correta, mas a língua acertadamente expressa, correta e aprazível ao ouvido (meu pai pedia desculpas quando repetia uma palavra numa frase!).”⁴ (Tradução minha), disse a autora na entrevista.

Ela conta ainda que ninguém usava gírias ou expressões idiomáticas em sua casa, não por proibição, mas porque seus pais iriam em busca da origem da palavra, uma curiosidade ligada à tentativa de entender aquela distorção da língua. Havia, ainda, na sala de estar de sua casa, um grande dicionário, colocado num pedestal, e sobre o qual havia uma luz forte. Obra que seu pai consultava sempre que surgia uma dúvida a respeito de uma palavra ou expressão, o que era constante. Depois da pesquisa vocabular, ele anunciava, então, de forma triunfante, a origem daquela palavra. Davis registraria, porém, que havia um senso de humor, uma curiosidade e uma sensibilidade para o absurdo que também compunham esse ambiente de curiosidade linguística em que ela foi criada. Este é um elemento que parece estar constantemente presente em sua escrita.

A TEATRALIDADE

As histórias da escritora estadunidense Lydia Davis são histórias, em geral, inacabadas, são relatos de um observador sem o verniz do “bem contado”. Ela nos entrega um texto fraturado, onde o relato é a própria narrativa, e essas lacunas propiciam o que chamo aqui

⁴“Language was discussed constantly and naturally whenever and wherever it came up. Correctness: not only correct grammar but language correctly expressive, correctly pleasant to the ear also (my father would actually apologize if he repeated a word in a sentence!).” (MCCAFERRY, 1996, p.69)

de evento teatral, no qual o que acontece se dá pelo descolamento de um entendimento prévio, ou seja, quando conceitos previamente apreendidos, que constroem, usualmente, uma narrativa confortável e familiar, entram em colapso. É aí que acontece o evento teatral, livre das limitações das regras da moralidade social, que revela, assim, algo sobre a condição humana. Assim como no teatro, onde o espaço delimitado da cena pode permitir que se dissolvam contornos de moralidade e conceitos prévios, também as histórias de Lydia Davis dão a ver, por estas fendas, o absurdo cotidiano.

Por meio de duas histórias bem curtas, exemplifico, em seguida, essa desfamiliarização. Em *Safe Love*, uma dessas histórias, Lydia Davis narra a paixão entre uma mãe e o pediatra de seu filho numa cidade de interior, acompanhada da exposição de uma impossibilidade e da segurança dessa impossibilidade.

AMOR SEGURO

Ela estava apaixonada pelo pediatra do filho. Sozinha, ali no campo – quem poderia a condenar.

Havia um elemento de grande paixão neste amor. Também era seguro. O homem estava do outro lado da barreira. Entre ele e ela: a criança sobre a mesa do exame, o próprio consultório, a equipe, a esposa dele, o marido dela, o estetoscópio, sua barba, seus seios, os óculos dele, seus óculos, etc.⁵ (Tradução minha)

A história seria um drama romântico não fosse pela sua estrutura, em que ela apresenta os obstáculos a esse amor, enumerando, de forma concisa, os elementos que compõem essa barreira de segurança. Essa lista segue até o infinito, indicada pelo “etc.”, e se acha fragmentada em elementos, não como partes de um todo, mas como objetos independentes, quase aleatórios, que constituem, ao mesmo tempo, tanto a paixão quanto a barreira a essa mesma paixão. A forma esquemática de apresentar a condição deste “amor seguro” colapsa com a ideia de paixão romântica, e é exatamente pela secura com que ela narra a história, com esses elementos dissecados, é aí onde entrevemos essa paixão. O pouco que é dito abre os espaços vazios, as lacunas, onde o evento teatral se dá, assim como no colapso entre a forma esquemática, o amor romântico, e essas lacunas, que propiciam o jogo enigmático entre a obra e o leitor.

⁵“She was in love with her son’s pediatrician. Alone out in the country – could anyone blame her. There was an element of grand passion in this love. It was also a safe thing. The man was on the other side of the barrier. Between him and her: the child on the examining table, the office itself, his wife, her husband, his stethoscope, his beard, her breasts, his glasses, her glasses, etc.” (DAVIS, 2009, p.123).

Esse jogo também acontece na história *Problem*, na qual ela narra as inter-relações entre ex-casais, novos casais, filhos, cidades e dinheiro, usando, para isso, uma estrutura que mimetiza uma equação matemática.

X está com Y, mas vive do dinheiro de Z. Y, por sua vez, sustenta W, que vive com o seu filho com V. V quer se mudar para Chicago mas seu filho vive com W em Nova York. W não pode se mudar porque ela está num relacionamento com U, cujo filho também vive em Nova York, porém com a mãe, T. T recebe dinheiro de U, W recebe dinheiro de Y para si e de V para a criança, e X recebe dinheiro de Z. X e Y não têm filhos juntos. V vê seu filho raramente, mas o sustenta. U vive com o filho de W mas não o sustenta.⁶ (tradução minha)

Nessa história, estruturada como equação, as pessoas envolvidas são denominadas por uma letra maiúscula (X, Y, W, T, U, V, Z), comum aos problemas matemáticos escolares. Quanto às crianças, os filhos, não têm nem mesmo letras que as representem. São, portanto, ainda mais genéricas que os pais, e, quando tratadas por pronomes, Davis usa o *it*, pronome indefinido usado na língua inglesa para coisas e animais. Nesse conjunto, apenas as cidades têm nomes próprios. Os elos entre essas letras (que representam os componentes dos casais) são o dinheiro e os filhos. Os relacionamentos (presentes ou passados) criam uma trama apresentada de forma matemática, a história emula deliberadamente um problema escolar a ser resolvido, com a particularidade de que não propõe a busca de qualquer solução. Essa estrutura anula qualquer subjetividade inerente a essa rede de associações ou mesmo o apontamento de uma interpretação, o que não impede que, pelas lacunas dessa estrutura, ecloda o evento teatral, esse jogo hermenêutico entre a obra e o leitor. Não há qualquer verdade a ser alcançada, há somente um jogo hermenêutico instável, sem conteúdo real a ser atingido. As lacunas nos incitam a produzir uma ficção, nos incitam um impulso a construir uma história nos interstícios do que está inscrito no papel.

O teórico Jean-Pierre Sarrazac, em seu artigo “A Invenção da Teatralidade” (2013), disserta sobre uma teatralidade em que a resistência, ou a sobrevivência desta arte (o teatro), tida por vezes como moribunda, acontece no vazio. O que, segundo ele, seria a vocação do teatro, seria se reinventar pelo seu vazio inerente:

⁶“X is with Y, but living on Money from Z. Y himself supports W, who lives with her child by V. V wants to move to Chicago but his child lives with W in New York. W cannot move because she is having a relationship with U, whose child also lives in New York, though with his mother, T. T takes Money U, W takes Money from Y for herself and from V for their child, and X takes Money from Z. X and Y have no children together. V sees his child rarely but provides for it. U lives with W’s child but does not provide for it.”(DAVIS, 2009, p.124)

Pois o teatro só se realiza verdadeiramente fora de si, quando consegue libertar-se de si... Ao produzir no teatro, a cada vez, o vazio do teatro. (SARRAZAC, 2013, p.5)

Nesse vazio, um espaço suspenso que não é um lugar concreto, mas o evento teatral, é onde acontece o encontro do espectador com a obra, e essa colisão se dá pelo jogo teatral entre o espectador e a obra. O teatro hoje talvez não comporte mais a ilusão proveniente da representação mimética, e, acredito, essa colisão acontece pela exposição do seu avesso, da sua engrenagem, como Sarrazac aponta em seu artigo. É na exposição do processo teatral, em que as engrenagens desse fazer são trazidas ao primeiro plano, é assim que se produz o vazio do teatro. Lendo algumas das histórias de Lydia Davis, percebo nelas esse vazio assinalado por Sarrazac. Em suas histórias fraturadas, desconstruídas, a estrutura construtiva se sobrepõe à fábula e aos personagens – o vazio que resulta seria inerente a essa estrutura explicitada –, portanto o leitor tem acesso ao mecanismo desses textos.

Não pretendo forjar uma definição terminológica de teatralidade ou mesmo apontar onde se iniciaria a discussão da teatralidade como conceito, farei uso apenas de indicações sobre o que propicia o evento teatral nos textos escolhidos, consciente de que o evento é algo não inteiramente apreensível, dado seu caráter efêmero (como no teatro, na performance, na música, na dança).

Josette Féral, em seu artigo “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language” (2002), apresenta o conceito de teatralidade como algo recente, portanto, ainda pouco problematizado e parcamente definido, o que dificultaria uma contextualização histórica da teatralidade. Aristóteles ou Diderot, por exemplo, não teorizaram sobre a teatralidade, mas sobre o teatro. Féral afirma que a noção de teatralidade enquanto conceito é uma preocupação recente proveniente de uma época fascinada pela teoria, “É o signo de uma época cujo fascínio pela teoria Barthes expôs” (FÉRAL, 2009. p.83). A estudiosa deixa claro que não se trata aí de um conceito empírico, mas de um conceito sem características qualitativas inquestionáveis, de um conceito rarefeito. Ela define, assim, a teatralidade como o que gera o evento (espetacular), numa relação que excede o cotidiano, como uma percepção dinâmica que surge entre o observador e o observado, produzindo um espaço “outro”, livre das leis do cotidiano.

Foi com o livreto *As Vacas* que tive a primeira experiência com essa “teatralidade” em Lydia Davis. Traduzi esse texto no âmbito de um laboratório sobre performatividade coordenado pela professora Ana Bernstein, do qual participei como pesquisadora em nível de iniciação científica com bolsa IC CNPQ UNIRIO, e minha pesquisa foi realizada no campo da tradução.

AS VACAS

O livreto *As Vacas* – uma brochura de quarenta páginas, ilustrada com fotos de vacas num pasto, cuja capa é uma gorducha vaca preta e branca a encarar a lente atrás de um arame farpado –, se inicia com uma narração sobre três vacas no pasto vistas por uma janela, como se vistas por um espectador de teatro: “Cada novo dia, quando elas aparecem vindo lá do fundo do curral, é como o próximo ato, ou o início de uma peça totalmente nova”⁷ (Tradução minha).

Mas a teatralidade que aponto não se expressa de forma tão explícita pelo fato de ela abrir sua história como se apresentasse as vacas em um palco. No livreto, ela recorta em quadros a visão dessas três vacas pela moldura de uma janela, a imagem descrita no decorrer de vários dias, seguindo duas linhas temporais, a das estações do ano e a do amanhecer até o escurecer. Esses quadros narram cenas em movimento – ainda que por vezes bovinamente paradas – desses animais, e sua descrição não tem uma linha narrativa causal, a narrativa é a própria descrição.

Quando Roland Barthes, em seu artigo “Escrever a leitura” (2004), abre o espaço do trabalho do leitor, que ao “ler levantando a cabeça”, essa leitura é interrompida, o foco migra, desse modo, para o leitor ou, mais precisamente, para a leitura em si, em um jogo com os signos de um texto que não está fechado numa verdade objetiva nem subjetiva. Foi isto que a leitura de *As Vacas* provocou em mim: algo que considero análogo ao evento teatral, pois aí é preciso levantar a cabeça da página a cada imagem descrita, e, dessa forma, acontece esse diálogo com a obra, e acontece a construção, ou reconstrução, dessa imagem.

⁷ “Each new day, when they come out from the far side of the barn, it is like the next act, or the start of an entirely new play.” (DAVIS, 2012, p.7).

As vacas aparecem quadro a quadro, por parágrafos, seguindo a musicalidade e o ritmo bovino da descrição. Os detalhes da imagem não oferecem qualquer interpretação, o que se apresenta é uma linguagem que anseia pela concretude que a imagem oferece – são apenas três vacas em sua rotina num pasto, no decorrer das quatro estações e do escurecer, são vacas atravessadas pelo tempo, pela luz, ou pelas projeções de desejo que a voz da narradora cria para elas, com o intuito de precisar a descrição da imagem. Ao reconstituir a imagem, lendo o texto, surge um jogo com o leitor, como no trecho em que Davis relata o complexo movimento do caminhar das vacas, com detalhes de uma precisão cirúrgica, com o uso dos poucos adjetivos não ilustrativos, que servem apenas à objetividade desejada na recriação da imagem. Reproduzo aqui o trecho:

Quando caminham suas patas dianteiras são mais graciosas do que as traseiras, que parecem ser mais tensas.

As patas dianteiras são mais graciosas do que as traseiras porque elas levantam em curva, enquanto as traseiras levantam numa linha angulosa como um relâmpago.

Mas talvez as patas traseiras sejam menos graciosas do que as dianteiras, porém mais elegantes.

Isso por causa do modo como se articulam as juntas das patas: enquanto as duas juntas inferiores da pata dianteira dobram na mesma direção, fazendo com que a pata dianteira quando erguida forme uma curva, as duas juntas inferiores da pata traseira dobram em direções opostas, fazendo com que a pata, quando erguida, forme dois ângulos opostos, a de baixo um ângulo suave, apontando para frente, a de cima, um ângulo agudo, apontando para trás.⁸ (Tradução minha)

Ao ler esta descrição, é preciso um esforço para recriar a imagem, pois a narradora propõe esse jogo com quem lê, uma espécie de quebra-cabeças de palavras. A inserção das fotos das vacas, supostamente vistas pela autora, não são ilustrações, o que produz um desconforto diante da incompatibilidade entre a imagem recriada pela leitura e a reprodução fotográfica dela. Como uma analogia da coisa com a própria coisa, da imagem fotográfica com a imagem descrita, lado a lado, em que nenhuma sendo de fato as próprias vacas – mas apenas a reprodução imagética ou descritiva das vacas –, reforça-se, no ato de criação da imagem, a afirmação de que não são vacas. Isto não é uma vaca, isto é um evento.

⁸“It is because of the way the joints in the legs work: Whereas the two lower joints of the front leg bend forms a curve, the two lower joints of the back leg bend in opposite directions, so that the leg, when raised, forms two opposite angles, the lower one gentle, pointing forward, the upper one sharp, pointing back.” (DAVIS, 2011, p. 23)

Referências bibliográficas

BARTHES, Ronald. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DAVIS, Lydia. Some Notes on Translation and on Madame Bovary. In: *The Paris Review*, issue 198, fall 2011. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/letters-essays/6109/some-notes-on-translation-and-on-imadame-bovary-i-lydia-davis>

DAVIS, Lydia. *Contos Completos*. Trad. Miguel Serras Pereira e Manuel Resende. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012.

DAVIS, Lydia. *The Collected Stories of Lydia Davis*. New York: Picador, 2009.

DAVIS, Lydia. *The Cows*. Louisville: Sarabande Books Inc., 2011.

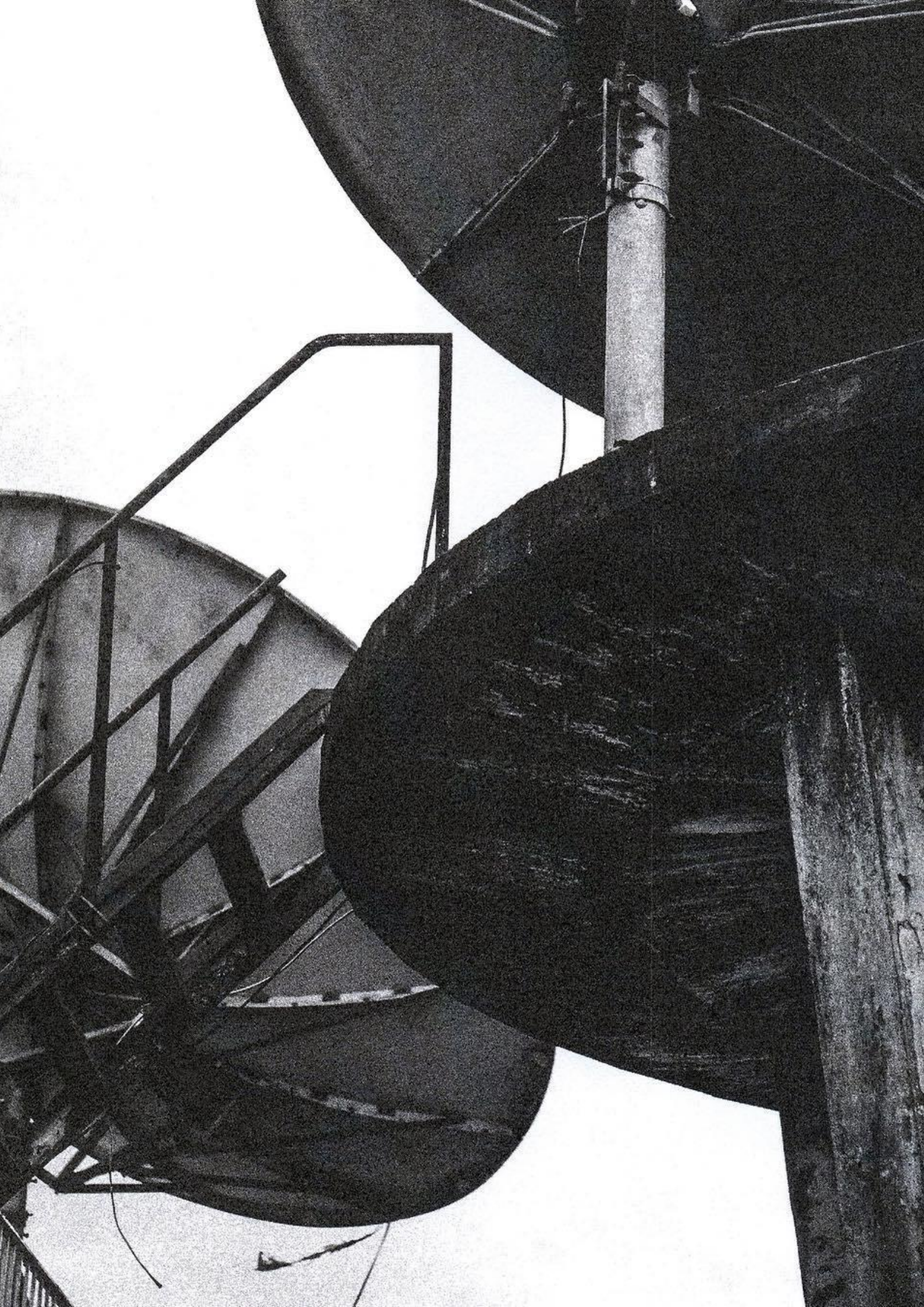
EVANS, Jonathan. *At the Borders Between Translation and Parody: Lydia Davis's Story about Marie Curie*. Volume 25, Número 2, 2º semestre 2012, p. 167–191. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2012-v25-n2-ttr0844/1018807ar/>

FÉRAL, Josette. *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*. Translated by Ronald P. Bermingham Issue 98/99 (Volume 31, Number 2&3), University of Wisconsin Press, 2002. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/article/32335>

MCCAFERRY, Larry. *Some Other Frequency: Interviews with Innovative American Authors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.

SARRAZAC, J.-P. A invenção da teatralidade. In: *Sala Preta*, v.13, nº1, p. 56-70. 2013.

Tracy Segal é graduada em Estética e Teoria do Teatro pela UNIRIO, Mestranda em Artes da Cena pelo PPGAC-UFRJ. Atriz, jornalista, escritora e tradutora, formada em teatro pela Martins Pena, em dança contemporânea pela Angel Vianna, com diversos trabalhos em teatro, cinema e TV. Foi assistente de Domingos Oliveira, e como jornalista escreveu diversas matérias para Folha de São Paulo, Estadão e Arte!Brasileiros.



Objetos protagonistas: exposição *The Wooster Group November 7 - February 16, 2020*, na Carriage Trade¹

Marília Guimarães Martins

Maio de 2020

Dada a aparente inarticulação de um cubo de madeira compensada de autoria de Robert Morris ou um conjunto de lâmpadas fluorescentes criado por Dan Flavin, seria possível estender a descrição da cadeira ou da mesa a esses objetos esculturais também, e dizer que a experiência deles é uma questão de encontros repetidos, em que nenhum encontro individual parece revelar coisa alguma a mais ou significativamente diversa de qualquer outro. De modo que não existe, para eles, assim como para os objetos comuns, nenhum momento único, que eclipse a todos os demais, em que são “compreendidos”.²

A imagem, nesta perspectiva, é sempre plural, pois constituída, simultaneamente, a partir do presente em que a olhamos e a partir de um trabalho da memória, constituída por este *batimento* (pulsação) entre o que vemos, o que deixamos de ver e o que nela nos olha, entre o visível e o visual.³

(...) no momento em que o homem anexa o objeto, o objeto torna-se ator.⁴

Entre lojas de souvenirs, peixarias, mercados com bancadas de frutas e legumes nas calçadas, cabeleireiros com serviços em promoção e lojas de sapatos usados, no intenso movimento da Chinatown, encontra-se no número 277 da Grand Street uma pequena porta de vidro com esquadrias envelhecidas, que não chama a menor atenção dos novaiorquinos, imigrantes e turistas que por lá passam. Para eles não faz diferença se a porta do 277 leva a um condomínio residencial ou a algum bar de karaokê, mas, caso um deles se aproxime da porta, poderia ler nas pequenas letras pretas grafadas perto do puxador: *carriage trade*. Nome também que não informa de fato nada. Caso decidam abrir a porta, irão se deparar

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Bolsa de Estudos pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior em Nova Iorque, de novembro de 2019 até março de 2020.

² KRAUSS, Rosalind E.. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 238.

³ MATERNO, Angela. “Palavra, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett” In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Org.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 129.

⁴ KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. Textos organizados e apresentados por Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008, p. 36.

com uma estreita escada de uns vinte degraus apertada entre duas paredes brancas. Subindo, no topo da escada, ao olhar para sua esquerda, poderão ver a seguinte imagem:



Entrada da Carriage Trade (foto minha).

O artista visual Peter Scott é curador da Carriage Trade desde 2008, quando a galeria de arte ocupava um espaço no SoHo, na Walker Street nº 62. Scott, em entrevista a Andreas Petrossians (PETROSSIANS, 2017, s/p), explica que o nome, Carriage Trade, é uma referência ao comércio nas carruagens feito nesta região, na segunda metade do século XIX, período marcado pelo intenso aceleração das desigualdades econômicas entre ricos e pobres nos Estados Unidos. Naquela época, o SoHo não era um bairro habitado por famílias ricas, mas, de todo modo, era lá que muitas passeavam a pé na Broadway, acompanhadas de perto por suas carruagens. Quando embarcadas novamente, ambulantes se aproximavam para oferecer produtos.

De forma bem similar, a época da abertura da galeria, em 2008, também foi marcada por novo intenso aumento das distâncias sociais entre americanos. Peter Scott, então, decidiu, não sem ironia, nomear o espaço de “Carriage Trade”, que em português seria algo como “comércio de carruagem”.

E foi em 2017 que a galeria passou a ocupar o atual endereço, na Grand Street.

Desde o início, o foco da curadoria voltou-se para exposições coletivas, já que Scott tinha “muito menos interesse nesse tipo de hyper-individualismo rompante no mundo da arte e no mercado de arte” (SCOTT, 2020, p. 59) e mais em “o que se conecta com o que,

colocando um trabalho junto a outro, que se transformam em outra coisa, maior do que a soma das partes” (SCOTT, 2020, p. 59).⁵

Sem dúvida, foi movido por esse interesse no coletivo que o curador se aproximou de um grupo de teatro, que mantém trabalho continuado desde meados da década de setenta, o Wooster Group, fundado por Spalding Gray (1941-2004), Elizabeth LeCompte, Jim Clayburgh, William Dafoe e Ron Vawter (1948-1994), artistas que se encontraram dentro de outro coletivo, o Performance Group, dirigido por Richard Schechner, no mesmo endereço que até hoje é a sede do Wooster - a Performing Garage -, na Wooster Street, nº 33, SoHo. Até hoje estão no grupo, além da diretora LeCompte, a atriz Kate Valk (desde 1979), os atores Ari Fliakos, Scott Shepherd, a produtora Cynthia Hedstrom e o arquivista Clay Hapaz (todos desde a década de 90).

Em conversa pelo e-flux podcast, no dia 29 de janeiro de 2020, entre Scott, LeCompte e Valk⁶, esta indaga: “(...) a exposição tem um nome?”, ao que o curador responde: “The Wooster Group. Com as datas.”

Fundamental no processo de criação da exposição *The Wooster Group November 7 - February 16, 2020*⁷ foi a interlocução de Scott com Clay Hapaz, que além de arquivista do grupo, nas décadas de noventa e primeira metade dos anos 2000 também atuou como diretor assistente de várias montagens. Hapaz mantém um trabalho minucioso de atualização, manutenção e catalogação do vasto acervo do Wooster, que conta com materiais dos processos de criação, como roteiros, cadernos de anotações da equipe, fotos, filmes e livros de pesquisas, assim como arquivos digitalizados. Uma parte do acervo sobre o repertório do grupo está no segundo andar da Performing Garage, e outra, com adereços e elementos cenográficos usados nas montagens, está conservada em um galpão no Brooklyn.

Em um dos encontros com Peter, Hapaz mostrou fotos de objetos que o artista holandês Folkert de Jong⁸ havia selecionado no acervo do grupo para compor uma exposição, que reuniria não apenas adereços do Wooster, mas materiais de origens diversas⁹.

⁵ Todos os comentários de Peter Scott, Elizabeth LeCompte e Kate Valk, inseridos neste texto, foram traduzidos por mim.

⁶ e-flux podcast, postado no dia 03 de fevereiro de 2020.

⁷ Esta foi a primeira exposição concebida exclusivamente sobre o grupo.

⁸ Folker de Jong trabalhou com o Wooster Group na encenação de *Cry, trojans!* (2014), uma adaptação de *Tróilo e Cressida*, de Shakespeare, para a qual concebeu os figurinos, elementos cenográficos e adereços.



Clay Hapaz (à direita) com Folkert de Jong selecionando adereços, na cabine do depósito do Wooster Group em um galpão do Brooklyn. Imagem capturada de *The Archivist* – “Prop archaeology with Folkert de Jong”, de Juliet Lashisnksy (5 de Junho, 2015).

Scott comenta que, pelas fotos, percebeu que ali, naqueles adereços cenográficos e de figurino, “poderia estar uma incrível exposição de esculturas” (SCOTT, 2020, p. 59).

Entretanto, ter encontrado os objetos não solucionou todos os problemas do curador, que tinha como desafio maior expor/traduzir a potência performática do Wooster dentro de uma galeria de arte. Foi movido por esse objetivo que Scott lembrou-se do trabalho do artista Mike Kelley (1954 - 2012), em 2005, na Gagosian Gallery, em Nova York. Kelley na época criou uma exposição com vinte e cinco instalações-esculturas (ou instalações de esculturas) compostas por partes de cenários e adereços que apareciam em vídeos exibidos em telões. Scott observa:

Eu entendi a maneira pela qual ele [Mike Kelley] incorporou imagens em movimento com escultura e público, em outras palavras, era possível ter um espaço escuro mas com objetos (visíveis) (SCOTT, 2020, p. 59).

Foi inspirado, então, pelo trabalho de Kelley, que Scott concebeu a exposição sobre o Wooster Group em articulação com a ocupação do espaço da Carriage Trade, que foi dividido em quatro salas.

⁹ No vídeo “Prop archaeology with Folkert de Jong”, dirigido por Juliet Lashisnksy - um dos episódios da série *O arquivista*, na qual Hapaz era o protagonista/personagem central - De Jong diz à cineasta que estava “procurando objetos com história”.

Na primeira, em formato de L, foram formados três agrupamentos com mesas/vitrines. Do lado direito de quem entra na galeria, duas vitrines, à frente, quatro, e ao lado esquerdo, mais duas. Nas duas extremidades desta sala em L, um grande arco com cortinas pretas do teto ao chão, com abertura no centro. Esses dois arcos dão acesso à maior sala da exposição, em formato retangular, com aproximadamente 30m² - com três pequenos tamboretos redondos no centro - nomeada no catálogo da exposição como sala do projetor. Esta sala abria-se, por outro arco, sem nenhuma porta, divisória ou cortina, para outras duas pequenas - nomeadas, também no catálogo, como salas de vídeo - separadas por uma parede de concreto¹⁰. Na sala da esquerda de quem entra, foi posicionado um banco retangular bem ao centro do pequeno espaço. Já na da direita, um banco encostado à parede divisória.

As paredes, tetos e todo o piso do chão da galeria são brancos.

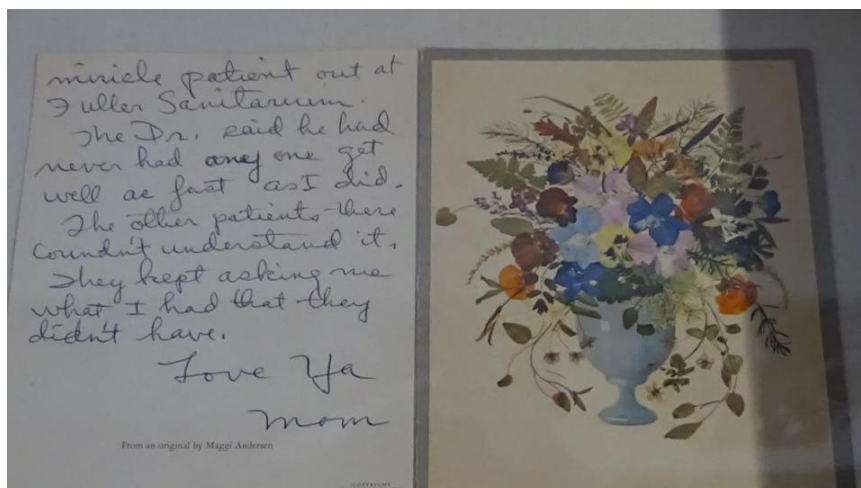
Na sala em L, ao lado de um dos arcos de entrada para a sala maior, e próximo ao escritório onde trabalha Peter Scott e seus assistentes, foi posicionada, acima de um pedestal de cerca de um metro, uma miniatura de biombo feita de madeira e tecido, com anotações a lápis dos atores, usada no espetáculo *Frank dell`s the temptation of St. Antony* (1988). Na entrada da galeria, uma janela/abertura na parede em torno de 2m de largura por 1,5m de altura, fechada com uma placa de vidro, onde foi grafada uma grande foto de cena da mesma peça.



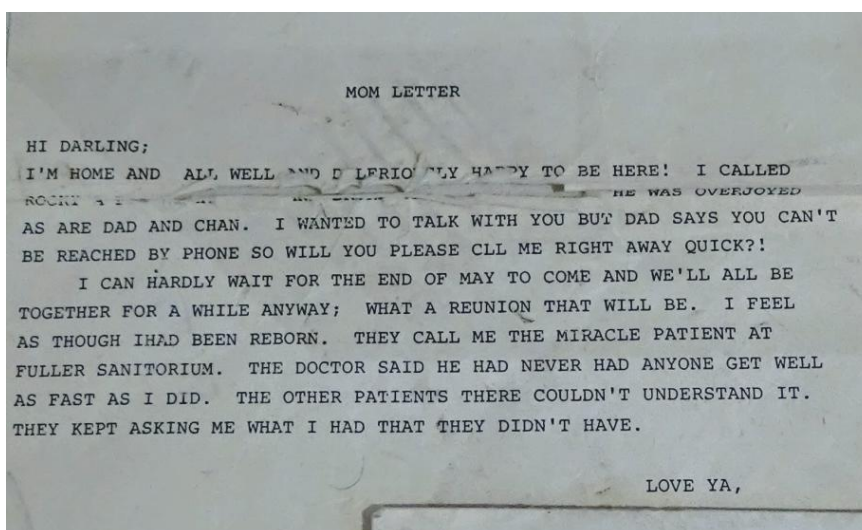
Foto tirada por mim do lado de fora da galeria. O curador Peter Scott de costas e visitantes. No vidro, foto de cena - de Louise Oligny - da peça *Frank dell`s the temptation of St. Antony*.

¹⁰ Por fotos de exposições anteriores na Carriage Trade, nota-se que o arco da sala de projeção dava passagem para uma única sala menor, o que indica que a parede que serve como divisória entre as duas pequenas salas foi construída para a exposição *The Wooster*.

Nas mesas/vitrines, foram dispostos diversos materiais de arquivo do grupo, como programas de peças, páginas de roteiros com anotações dos atores, desenhos de cena da diretora, assim como elementos que fizeram parte dos processos de criação e pesquisa para as montagens - que muitas vezes também foram usados em cena - como uma carta de Betty Gray para o filho Spalding Gray, na encenação de *Rumstick Road* (1977).



Capa e contracapa do cartão original de Betty Gray para o filho Spalding Gray (foto minha de objeto exposto na mesa-vitrine da exposição *The Wooster Group*, na Carriage Trade).



Cópia de objeto usado em cena, na peça *Rumstick Road*. Texto datilografado a partir do texto do cartão da mãe de Spalding Gray (foto minha de objeto exposto na mesa-vitrine da exposição *The Wooster Group*, na Carriage Trade).

Na sala do projetor, em quase toda a extensão de uma das paredes, de aproximadamente oito metros, projeções de trechos de quinze vídeos de espetáculos do grupo. O áudio dos vídeos vazava para todos os espaços da galeria, tanto para as salas menores quanto para a sala em L e escritório¹¹.

Na outra grande parede, oposta a esta, Peter Scott construiu três nichos retangulares, onde objetos de cena de diversas montagens do Wooster foram posicionados. Lâmpadas embutidas e refletores no teto da galeria iluminavam os adereços expostos. O recorte de luz dos refletores externos se limitava à área exata dos nichos retangulares.

Destaca-se, nesta sala, o fato de que apenas dois adereços de cena não estavam em nichos ou em qualquer outro tipo de moldura/proteção: a luminária-árvore (apoiada no chão), usada em diversas peças como *House-Lights* e no filme *By the sea*, e, na parede do canto oposto, a persiana do filme *Flaubert dreams of travel but the illness of his mother prevents it* (1986), dirigido por Ken Kobland e Elizabeth LeCompte.

Já nas duas pequenas salas de vídeos, na da esquerda de quem entra, foram programadas a exibição, na íntegra, de apresentações gravadas de quatro peças do grupo, transmitidas em monitor de umas cinquenta polegadas. No banco retangular, no centro da sala, três fones de ouvido, à disposição dos visitantes, com os áudios dos vídeos. O visitante que quisesse assistir aos vídeos de pé, sem usar os fones, poderia se posicionar atrás dos bancos. As gravações tinham horário certo para começar: *Rumstick Road* (1977), às 12:15, *Brace Up!* (1991, 2003), às 13:40, *House/Lights* (1998, 2005), às 15:35 e *B-SIDE: "Negro Folklore from Texas State Prisons", A Record album Interpretation* (2017)¹², às 17h. E na outra sala de vídeo, ao lado desta, também um monitor - de umas quarenta polegadas - afixado à parede, veiculava, além de diversos trechos de vídeos-performances, ensaios e entrevistas com integrantes do Wooster, o filme na íntegra de *Flaubert dreams of travel but the illness of his mother prevents it* (1986).

¹¹ Como visitei por vários dias a exposição, entre os meses de novembro de 2019 e fevereiro de 2020, pude observar que o volume do áudio variava de dia para dia. O escritório da galeria funcionava ao final de uma das extremidades da sala em L, na parte junto às janelas que dão para a Grand Street.

¹² Este espetáculo, ao contrário dos outros que foram dirigidos por Elizabeth LeCompte, teve a direção da atriz Kate Valk.



Senhora assiste a trecho de vídeo de *Brace Up!* (2003), na sala do projetor. No canto ao fundo, a persiana usada no filme *Flaubert dreams of travel but the illness of his mother prevents it* (1986).

Peter Scott, que é graduado em Belas Artes pela Rhode Island School of Design, nos Estados Unidos, e Mestre em Artes pela Rijksakademie van Beeldende Kunsten, na Holanda, deixa evidente seu interesse no entrelaçamento de temas relativos aos campos da arquitetura e artes visuais, que movem suas pesquisas como artista e curador. É neste sentido que, sem dúvida, a planta baixa da galeria liga-se estreitamente à concepção de ocupação do espaço para cada exibição.

Além de descrever a exposição nas quatro salas, como o fiz, me parece também possível percebê-la em dois grandes espaços distintos, que se separam pelos dois cortinados pretos: a sala em L com os materiais de arquivo do grupo, fotos, a grande plotagem na entrada e a miniatura de biombo (que chamarei a partir de agora de espaço 1), e as outras três salas (sala de projeção e salas de vídeos) com os filmes, os adereços nos nichos, a persiana e a luminária-árvore (que chamarei de espaço 2).

O espaço 1 e 2 se distinguem, a meu ver, pelo fato de que o primeiro pode ser apreendido como o lugar das palavras escritas (programas das peças, notas, cartas), das imagens estáticas (fotos) e da claridade (lâmpadas brancas e intensas), enquanto o segundo, como o espaço das imagens em movimento, visuais e sonoras (vídeos e filmes) e da penumbra, sombras (nas salas de vídeo nenhum refletor ou luminária, e na sala do projetor, apenas focos de luz centrados em objetos específicos e nos três nichos envidraçados, em intensidade baixa).

O espaço 2 se faz pela simultaneidade de eventos sonoros, na medida em que, ao mesmo tempo em que todo o espaço é invadido pelo áudio de peças do grupo, transmitido por caixas de som, o visitante tem a opção de usar o fone de ouvido e entrar em outra experiência, mais solitária talvez, apesar de estar cercado por outras pessoas¹³. Ou, ao contrário disso, assistir aos vídeos das apresentações na íntegra e entrevistas do grupo sem ouvir os respectivos áudios pelos fones, mas ao som dos trechos dos espetáculos projetados na sala ao lado.

O espaço 1 sinaliza noções espaço-temporais relativas tanto a um lugar exterior, fora do palco teatral, quanto a um tempo anterior à realização de uma encenação para o público. Índícios dessas noções são os materiais dos processos de ensaio, como livros pesquisados, roteiros com registros a mão de marcações cênicas, rascunhos de desenhos para o posicionamento de equipamentos técnicos. As fotos sem molduras, em cima das vitrines/bancadas, remetem-me a camarins de atores; a entrada do público por ali - que escuta as vozes, ruídos e músicas vazados da outra sala fechada pelas cortinas pretas -, lembra o *foyer* de um teatro. A miniatura do biombo, único objeto-escultura deste espaço e que no catálogo da exposição está nomeada em inglês como *privacy screen*, ou seja, tela de privacidade, posicionada ao lado de uma das cortinas que dava acesso ao espaço 2, traduz, de alguma maneira, a linha divisória entre esses dois espaços, talvez o do teatro e o fora dele ou da apresentação e antes dela.

Peter Scott comenta com Elizabeth LeCompte e Kate Valk que “queria aproximar [a exposição] da natureza imersiva do teatro” (SCOTT, 2020, p. 59). E, de fato, ao entrar no espaço 2, percebia-me e enxergava os outros visitantes, as imagens projetadas/transmitidas e as esculturas-objetos como peças em um mesmo palco/instalação/espço teatral, mesmo que sem esquecer que estávamos no espaço de uma galeria de arte.

A sensação para quem estava no espaço 2 - que cenograficamente lembrava o ambiente de um show performático, festa, boate - era de certa desorientação. Oscilação da iluminação, feixes de luz atravessando o espaço, variação de flashes coloridos refletidos nas

¹³ No tempo em que frequentei a galeria, entre novembro de 2019 e fevereiro de 2020, notei que nos finais de semana a circulação de público era maior. Nas quintas-feiras, principalmente no início da tarde, a galeria em muitos dias estava vazia. Peter Scott - na maioria das vezes acompanhado por seus assistentes - sempre estava trabalhando no escritório. Era comum ver o curador conversando com os visitantes que o procuravam. A exposição estava aberta ao público de quinta a domingo, de meio-dia até às 18h.

paredes - advindos dos movimentos de luz dos vídeos - mesclavam-se aos visitantes que circulavam pelas salas sem direção certa, imersos ali.

A cada dia que visitava a galeria era, para mim, uma nova exposição, sempre uma experiência diversa. Os vídeos veiculados ininterruptamente, em looping, proporcionavam uma sensação de perda de noção temporal, sem inícios e fins. Cada vez que se passasse pela sala do projetor ou pelas salas dos vídeos, o visitante pegaria algo em curso. Eram muitas horas de filmagens, o tempo parecia não se repetir. A sensação de perda de referências de tempo-espaço gerava uma espécie de sensação de não estar exatamente em controle do que se passava ali.

Kate Valk, ao entrar no espaço pela primeira vez, também passou por sensação parecida, mas de forma distinta. A atriz comenta com Scott:

Gostei em como todos os objetos nas vitrines vieram de diferentes espetáculos. E eu me senti um pouco sem controle quando pela primeira vez vi os nichos nas paredes. (...) Porque eles [os adereços] estavam muito fora de ordem, e alguns nem foram de fato usados no palco (...)" (SCOTT, 2020, p. 59).

Peter Scott, ao posicionar os adereços de cena nos nichos das paredes da galeria - ou que foram manipulados nos ensaios pelos atores do Wooster mas, como observa Valk, não foram para o palco -, não seguiu nenhuma ordem cronológica ou de organização pelos espetáculos. Os adereços, transformados em objetos-esculturas pelo curador, em relação às suas origens, estavam, de certa forma, perdidos entre si.

Nota-se, entretanto, que aqueles objetos eram as únicas peças/figuras estáticas no espaço 2, o que criava uma espécie de contraponto à dinâmica das imagens em movimento e gerava, em mim, a impressão de que os objetos expostos projetavam-se, de certa maneira, para fora do lugar que os continha.

Observo destaque similar no catálogo da exposição, no qual, ocupando o centro de uma página tamanho A4, está a figura de um único objeto-escultura.

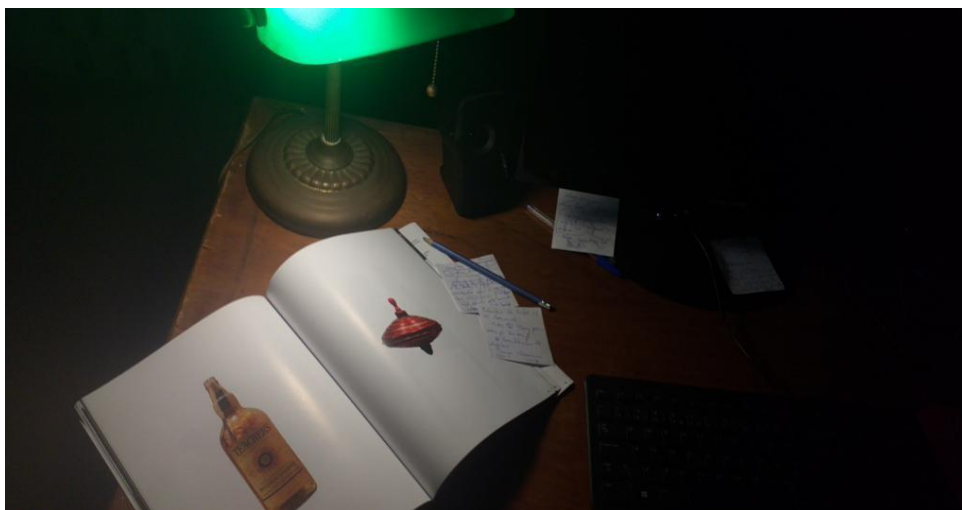


Foto do catálogo *The Wooster Group November 7 - February 16, 2020*.
Garrafa de Whisky da peça *Nayatt School* e peão da peça *Brace Up!* (foto minha).

No jornal digital *Air - Arts Intel Report*, em novembro de 2019, a jornalista Anjali Khosla comenta que percebe os objetos nos nichos como “membros silenciosos do Wooster Group”. Khosla observa:

Iluminados de cima como artistas prontos, situados de maneira a enfrentar uma enorme projeção de suas próprias performances, esses membros silenciosos do The Wooster Group formam um conjunto nobre, engraçado e assustador de escultura teatral (KHOSLA, 2019, s/p).¹⁴

Todas essas maneiras de perceber os objetos/adereços nos nichos convergem, de certa forma, para a própria concepção de Peter Scott para a exposição, que na conversa com Elizabeth LeCompte e Valk, no final de janeiro de 2020, relata:

(...) comecei a ver os adereços quase como objetos antropológicos que saem de um ritual estranho. E o ritual se localizaria nas projeções, as projeções teriam que ser grandes, para dar o sentido de que você poderia estar nelas. E, então, os adereços no lado oposto seriam elementos que saíram dali. Você pode ver uma máscara ou a pasta de Spalding Gray na projeção (e depois o nicho na parede). Mas eu realmente gosto da ideia de aura do objeto e sua presença fugaz na encenação. Portanto, esse foi um modo de lidar com o dilema de algo temporal, que não se pode capturar (SCOTT, 2020, p. 59).

¹⁴ Traduzido por mim.

Um pouco mais adiante, nesta mesma conversa, LeCompte comenta com Scott sobre o instante em que encontrou um simples pedaço de cano na rua de Nova Iorque e pensou em levar para o Wooster:

(..) eu peguei aquilo [o pedaço de cano] do chão pra gente usar, (...), eu só olhei aquilo como, ó uau, um pedaço de cano. Porque eu não associei a nada. Então tudo era novo (SCOTT, 2020, p. 60).

Peter logo em seguida comentou que “Esse é um exemplo de algo que está inerte e torna-se vivo e ativado pela maneira como o usamos” (SCOTT, 2020, p. 60).

E Kate Valk: “E isso é muito Kantor, como o objeto menor (*lowest order*). Algo que acabamos de pegar no chão e que agora está na galeria, em uma vitrine” (SCOTT, 2020, p. 60).

Esse diálogo sintetiza, a meu ver, a maneira pela qual Peter Scott capturou os objetos cênicos dos espetáculos do Wooster, assimilando-os como chaves mestras da concepção para a exposição.

Entre tantos adereços de cena e de figurino do repertório do grupo, tão bem guardados e cuidados, Scott transformou uma maleta (de *Nayatt school*, 1978), bigodes falsos (de *Frank Dell's The Temptation of St. Antony*, 1988), máscaras (de *L.S.D. (just the high points...)*, 1984), cartas e caixa de madeira (de *Brace Up!*, 1991/2003), sapatilhas de ballet (de *The hairy ape*, 1996), um encosto de cadeira (de *Hamlet*, 2007/2012), pregadores de nariz (de *To you, the Birdie (Phèdre)*, 2002), entre outros, não apenas em objetos-esculturas de uma potente exposição, mas em atores protagonistas da cena/performance em cartaz em uma galeria de arte.

Referências bibliográficas:

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. Textos organizados e apresentados por Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

KHOSLA, Anjali. Change of Scene In: Revista digital *Air - arts intel report*. Nova Iorque: novembro de 2019.

KRAUSS, Rosalind E.. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MATERNINO, Angela. Palavra, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Org.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 121-141.

PETROSSIANS, Andreas. Nova Iorque: Revista *The Brooklyn Rayl - critical perspectives on arts, politics, and culture*, novembro de 2017.

SCOTT, Peter. *The Wooster Group November 7 - February 16, 2020*. Catálogo da Exposição. Nova Iorque: Carriage Trade, 277 Grand Street, 2nd andar, 2020.

Marília Guimarães Martins é Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/PPGAC-UNIRIO (Bolsista CAPES), Professora Orientadora Flora Sússekind, Bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior-PDSE/CAPES, aplicada na Graduate School for Arts and Science da New York University/NYU (nov 2019 - mar 2020). Professora Orientadora no exterior Marta Chaves Peixoto. Atriz, diretora teatral e professora.

A montagem como procedimento de destruição nos diários de Bertolt Brecht¹

Camila Moreira Gomes

O carácter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas por isso mesmo vê caminhos por toda a parte, mesmo quando outros esbarram com muros e montanhas. Como, porém, vê por toda a parte um caminho, tem de estar sempre a remover coisas do caminho. Nem sempre com brutalidade, às vezes fá-lo com requinte.

Walter Benjamin, *O carácter destrutivo*

Todo autor que se implica no trabalho de uma “escrita de si”, ao falar em primeira pessoa, tem nesse “Eu” todo o espetáculo – sujeito e objeto da narração, único narrador, protagonista, e única testemunha. Em *Anos de formação: os diários de Emilio Renzi* (2017), Ricardo Piglia, no penúltimo capítulo de sua publicação, intitulado “Quem diz eu?”, discorre sobre essas armadilhas. Para ele, ao escrever um diário (ou qualquer registro autobiográfico), o fundamental é transformar as experiências vividas em linguagem, e não apenas tratá-las com sinceridade, contá-las “tal como aconteceu”. A lógica, segundo Piglia, que deve organizar os fatos da experiência do vivido é a da linguagem, e não a da sinceridade.

O “eu” é justamente aquele que escapa, que nunca se dá por inteiro, porque a ‘inteireza’ é tudo aquilo que desconhece: o escritor fala de si como se falasse de um outro, e fala de um outro como se falasse de si – ambíguo jogo de máscaras de um “eu” duvidoso.

Ao leitor, portanto, cabe intervir nessa brecha da linguagem, da narrativa, nessa fenda entre o “eu” e o “outro”, para perceber não apenas essa identidade que escapa, mas as camadas densas e subterrâneas do vivido, completando sua expressividade e atribuindo-lhe sentidos não tão visíveis. Sobre isso, escreve Piglia, no mesmo capítulo:

(...) é possível intentar a tarefa de decifrar um texto autobiográfico; trata-se, no limite, de resgatar os significados que a subjetividade deixou escapar, que iluminou no ato de se contar; espelho e máscara, esse homem fala de si mesmo ao falar do mundo e ao mesmo tempo nos mostra o mundo ao falar de si. É preciso encurralar essas presenças tão esquivas em todos os cantos, saber que certos escamoteios, certas ênfases, certas traições da linguagem são tão relevantes quanto a ‘confissão’ mais explícita.

¹ O artigo é um excerto do meu trabalho de conclusão de curso na graduação em Estética e Teoria do Teatro/UNIRIO, sob a orientação da Profa. Dra. Marina Teixeira Werneck Vianna.

(...) por trás do tom e do ritmo de uma voz, por trás de uma referência circunstancial ao dinheiro ou à literatura, por trás do relato de um acontecimento político, é possível entrever não somente a espessura, o clima, as ilusões de uma época, mas também o nível de consciência (de si mesmo e do mundo) que tem aquele que fala, o modo como foi vivida, interiorizada e recordada por homens concretos, numa circunstância concreta. (PIGLIA, 2017, p. 354-355)

Bertolt Brecht (1898 - 1956), autor e encenador alemão, escapou quase sua vida inteira: da perseguição nazista, quando Hitler começa a dominar toda Europa, e dos escritos em primeira pessoa, nos quais a subjetividade se desvela. Porém, Brecht, curiosamente, escreveu diários por quase toda sua vida. Há registros que datam de 1913, indicando sua obsessão pelos manuscritos diurnais, com reflexões, comentários e recortes do dia-a-dia. Como diz Piglia no trecho acima, Brecht é “esse homem que fala de si mesmo ao falar do mundo e ao mesmo tempo nos mostra o mundo ao falar de si”.

Piglia, provavelmente, não endereçou esses escritos a Brecht, mas, com certeza, a todos aqueles e aquelas que mantiveram seus escritos diarísticos como um espaço concreto de ensaio do pensamento. Até mesmo aqueles que buscaram por certa impessoalidade, ou tentaram se afastar dos relatos da vida privada, fizeram desse gesto algo singular, estético e, portanto, artístico.²

No dia 21 de abril de 1941, Brecht escreve ainda na Finlândia:

Que estas notas contem tão pouca coisa pessoal decorre não só do fato de que eu mesmo não me interesso muito por assuntos pessoais (e não disponho de um modo satisfatório de apresentá-los), mas principalmente do fato de que desde o começo previ ter de levá-las através de fronteiras cujo número e qualidade era impossível predizer. Este último pensamento me impede de escolher quaisquer outros tópicos que não sejam literários. (BRECHT, 2002, p. 183)

Em abril de 1941, Brecht está prestes a se exilar nos Estados Unidos, por conta da massacrante caminhada de Hitler em direção à URSS, que se iniciaria em junho. Conforme relata no trecho acima, desde o início de sua fuga pela Europa, já previa ter de levar consigo, por inúmeras fronteiras, tudo aquilo que possuía, principalmente seu material escrito. Por isso, parece que, no desejo de não deixar rastros (“Apague as pegadas!”³), Brecht opta por um recuo de sua intimidade ou da agradável (por vezes, irritante) armadilha de ruminar a si

² Podemos citar também os diários de Franz Kafka, Susan Sontag, Walter Benjamin.

³ Citação do poema “Apague as pegadas”, de Bertolt Brecht.

In: BRECHT, Bertolt. *Poemas do Manual de devoção de Bertolt Brecht (1926-1933)*. São Paulo. Editora 34, 2012.

mesmo, como diz Maurice Blanchot, no ensaio “O diário íntimo e a narrativa” (1959). Haveria, segundo Blanchot, na composição de um diário, um certo “eu” egoísta e orgulhoso que se mantém como temática de sua própria escrita.

Próximo à eclosão da 2ª Grande Guerra, quando toma a posição de exilado, é que Brecht escreve à máquina o que chama de *Arbeitsjournal* (Diário de trabalho). Escrito em folhas avulsas, entre 1938 e 1947, o *Diário de Trabalho* é um diário da guerra, do exílio e de seu pensamento artístico, político, crítico e teórico. No entanto, ao manter-se trabalhando sobre a desordem daqueles dias em que a barbárie nazista solapava a Europa, sua intimidade escapa e Brecht escreve, por exemplo, que de onde observa o céu “as noites são claras e muito bonitas” e que o dia 4 de junho de 1942 é apenas o “aniversário da morte de Grete”. (BRECHT, 2005, p. 114/v.2).

Esses diários de Brecht, seus Diários de Trabalho (1938-1947), não carregam explícitas confissões de sua interioridade ou subjetividade, um esparramo confessional, mas há neles uma intimidade que escapa por entre os relatos políticos ou seus ‘tópicos literários’, como ele mesmo diz. Usando as palavras de Ricardo Piglia, “é preciso encurralar essas presenças tão esquivas em todos os cantos, saber que certos escamoteios, certas ênfases, certas traições da linguagem são tão relevantes quanto a ‘confissão’ mais explícita”. Portanto, é nos esquivos que Brecht se revela.

A forma livre do diário parece ser um terreno favorável a Brecht não apenas para suas experiências com a montagem entre a imagem, a palavra e a literatura, mas também para servir de espaço no qual o íntimo escapa em suas miudezas. Ao chegar nos Estados Unidos, sem Grete, sua namorada e parceira de trabalho, Brecht faz com que percebamos um “eu” que se imbrica com o coletivo, ao operar na linguagem desses cadernos.

Em 1º de agosto, escreve a seguinte passagem, acompanhada de três fotografias – uma mostra mísseis e aviões de guerra americanos estacionados; a outra, um registro da revista *Life* com o ministro britânico Winston Churchill, sentado em sua sala, olhando para fora de uma janela; por fim, um recorte do texto da mesma revista falando sobre os hábitos privados do ministro. Atropelado pela grandiloquência norte-americana, Brecht, então, escreve:

1.8.41

Em quase nenhuma outra parte da minha vida foi mais difícil do que aqui neste mausoléu do *easy going*. A casa é bonita demais, e aqui minha profissão é cavar ouro; os felizardos garimpam na lama grandes pepitas do tamanho do teu punho e de que todo mundo fala durante algum tempo; quando ando, ando nas nuvens como uma vítima da pólio. E justamente aqui me falta a Grete. É como se me tivessem tirado meu guia bem na entrada do deserto. (BRECHT, 2005, p. 4/v.2)

Ele está em diálogo com aquela atualidade, as suas questões históricas e políticas, implicado nas transformações territoriais e tecnológicas – mudanças violentas em decorrência da guerra. Por outro lado, sua produção artística prolifera em abundância. Os diários, inclusive, estão ali como suporte de notações, comentários, rascunhos, reflexões e citações de seus textos mais conhecidos. Antes, em 1939, recém-chegado no exílio da Suécia, anexa ao dia de Pentecostes, em maio, uma foto com sua filha Barbara, risonha, em frente à nova casa. Ele olha para a menina, que posa para a fotografia. A casa tem uma entrada ampla, de madeira, com quintal à frente. Escreve:

Maio 39, Pentecostes

Estocolmo. Discurso aos atores da classe operária sobre a arte da observação. Por ocasião de um encontro para discutir a fundação de um curso de teatro amador para sindicatos social-democratas.

Remoendo *A alma boa*. Como se pode introduzir a suntuosidade na parábola?

É como evitar a impressão de prestações de contas de uma leiteira? O planejado deve rivalizar com o requintado. A moça precisa ser uma pessoa vigorosa. A cidade precisa ser um lugar grande, poeirento, inabitável. O inconveniente é o excesso de ação. Nenhum espaço para digressão e rodeio. Assim tudo é racionalizado demais. Taylorismo dramático. Deve-se dar alguma atenção à necessidade de enfrentar o risco da chinesice. A visão é dos arredores de uma cidade chinesa com fábricas de cimento etc. Ainda há deuses por todos os lados, mas os aviões já estão em uso. Talvez o namorado deva ser um piloto desempregado, quem sabe? (BRECHT, 2005, p. 35)

Depois desse dia, só vai escrever dois meses depois, quando estava trabalhando em sua peça para teatro *A alma boa de Setsuan* (1938-40). Percebe-se certo vigor no gesto da escrita, uma sua acuidade e um trabalho obsessivo de revisões, de atenção à forma:

15.7.39

Ainda sobre *A alma boa*. Retrabalhada mais uma vez a primeira cena. O principal era dar algum desenvolvimento ao malvado Lao Gao. Depois a peça ficou longa demais. Minha cronometragem das cenas mostrou terríveis excessos. Na verdade, peças de cinco horas não

são longas demais para o dia de três horas, especialmente se são épicas, i.e., não enfadonhas. Mas para o momento duas horas e meia são suficientes.

A casa é ideal. Fica na ilha de Lidingö, com abetos correndo em direção a ela nos dois lados. O gabinete de trabalho, anteriormente ateliê de uma escultora, mede 7 metros de comprimento por 5 metros de largura. Assim tenho muitas mesas.

Steff trouxe um volume de Carl Sandburg, Poemas de Chicago e os traduziu do sueco, com gosto de habilidade. Coisa boa, tem ligações com formas chinesas.

De vez em quando acadêmicos emigrados aparecem por aqui. Tento interessá-los em produzir um dicionário de ordem fascistas. (BRECHT, 2005, p. 36/v.1)

Esse dicionário de ordem fascista parece não ter sido um projeto desenvolvido por Brecht. No entanto, outra produção ganha destaque e se relaciona, de modo bastante instigante, com as páginas de seus diários: o *Kriegsfibel* – Abecedário da Guerra. Enquanto mantém a escrita de seus diários de trabalho, Brecht se dedica a um recorte de imagens da guerra e a produzir pequenos poemas que, por volta de 1940, utilizará para compor essa espécie de cartilha dos horrores da guerra. Semelhante a um álbum fotográfico, o *Kriegsfibel* reunia imagens recortadas de jornais e revistas, episódios ligados ao contexto sócio-político desses anos em que Brecht se manteve exilado. Junto a essas fotografias, colava um epigrama – pequeno poema lírico de 4 versos.

O *Kriegsfibel* (abecedário da guerra) é composto por 145 folhas ou placas de papel preto, que alternam uma página com uma imagem junto de um pequeno texto lírico, e outra página, totalmente preta. O abecedário contém imagens retiradas dos meios de imprensa, dentro do contexto da guerra, apesar de não constarem as datas de seu acontecimento.

Já no diário, seu *Arbeitsjournal*, Brecht escreve sobre seus dias no exílio, também em folhas soltas de papel, geralmente numeradas no cabeçalho e datadas. O autor relata seu processo dramaturgico, cola imagens da guerra e algumas de sua vida pessoal, ensaia seus pensamentos estéticos, literários, críticos e políticos, documenta os movimentos do avanço nazista, e deixa saltar alguns aspectos de sua vida pessoal no exílio. Um exaustivo trabalho de documentação e organização de seu material de trabalho.

Impossível distanciar-se da concomitância dessas duas produções (o *Kriegsfibel* e o *Arbeitsjournal*): a experimentação com a montagem e a iconografia histórica. Mesmo que de modos distintos, ambas as suas pranchas de registros trabalham sobre as imagens de barbárie e terror daqueles dias, dispostas juntamente às escrituras poéticas e narrativas. Um

trabalho documental e uma operação artística de acuidade visual a partir da montagem entre a imagem e a palavra.

Esse exílio, aliás, para Brecht, se apresenta como um lugar de observação, em que, exposto à guerra, pratica uma aproximação com ela e a expõe, trabalhando, conforme aponta Georges Didi-Huberman, em *Quando as imagens tomam posição* (2009). No livro, Didi-Huberman escreve que Brecht toma uma ‘posição’ em relação à guerra quando se torna um exilado. Essa posição supõe uma aproximação e um afastamento, na medida em que estabelece um contato, mas com uma interrupção: está afastado do conflito, porém implicado nele, em sua escrita e pensamento.

Portanto, mais do que um diário íntimo, no qual explora seu desabafo ou conflitos emocionais, essas páginas avulsas são para Brecht um lugar de reserva ao seu exercício estético e crítico. Seu “eu” íntimo, as digressões de sua subjetividade são apenas rastros da linguagem, nessa estocagem dos dias.

Nesse movimento de registrar os dias de guerra, Brecht opera, através da montagem, em uma prática documental, seu procedimento estético: utiliza-se de formas narrativas curtas, pequenos textos líricos e recortes de imagens. Para um exilado é preciso sempre partir para um novo lugar e, portanto, ter o mínimo a ser carregado consigo. Esse material precisa ser enxuto, conciso.

Tanto em *Kriegsfibel* quanto nos *Diários de Trabalho*, Brecht está realizando, na verdade, o processo da desmontagem – dos dias, das imagens, dos acontecimentos históricos e íntimos, de sua vida privada. Ele desmonta e remonta, em suas pranchas. Nesse ato reside sua ação política e estética, ao desorganizar as ordens habituais:

(...) remontar, isto é, nadar contra a corrente do rio, onde no presente, a história política quer nos levar; remontar, isto é, dispor todas as coisas, trabalhando nas clivagens do tempo, desconstruindo-o como um cineasta constrói sua fábula redistribuindo seus *rushes*. Isso supõe inventar ritmos, escrever por cortes e por remontagens constantes; mas isso supõe também ver a história se desenrolar diferentemente como uma crônica factual portadora de sentido, se não for de um *télos*. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 172)

Remontar, neste caso, a história, como nos fala Didi-Huberman, seria em um duplo sentido: de voltar à origem, ou seja, nadar contra a correnteza, e de tornar a montar algo que foi fragmentado, repartido, que mantém ali seus cortes aparentes. Portanto, esse processo de

montagem implica em uma desmontagem e remontagem do curso da história, a fim de que seja possível uma outra organização narrativa ou, melhor dizendo, novas relações no curso da história.

Os *Diários de trabalho* de Brecht, escritos em folhas soltas e numeradas, ao longo de quase 10 anos, são compostos por anotações pessoais, listas, excertos de poemas, críticas, esboços de sua produção artística, imagens de família, recortes de jornal, discussões estéticas e filosóficas e, principalmente, os relatos de uma guerra que a cada dia aproxima-se dele.

Quando, em 1941, finalmente consegue migrar para os Estados Unidos, sua escrita nos diários de trabalho ganha ares cada vez mais arquivista, de ordem serial: mapas, colunas de jornal, imagens da guerra, ilustrações, fotos do modo de vida americano, gestos recorrentes dos homens de Estado. As imagens aparecem com mais frequência. Além disso, intensifica a escrita de listas: séries de livros lidos, de objetos que possui, de personagens, cidades em guerra. Quando esta noção de serialidade aponta, com mais ênfase, nesses escritos diários, o *Kriegsfibel* começa a ser organizado.

Um parêntese: Brecht escreve praticamente todos os dias, ao longo desses quase 10 anos, mesmo que uma breve passagem. Há também momentos de estiagem, principalmente, antes de chegar nos EUA. Parece que, ao chegar na América do Norte, surpreende-se com condições completamente diversas de como vivia na Europa, por mais que tenha, agora, certa estabilidade financeira (trabalhando como roteirista), e esteja a salvo das investidas nazistas. Assim, nessa posição entre as diferenças, entrega-se a uma escrita mais constante. Curiosa a constatação nessa sequência de 1942, em que aponta com humor e certa arrogância intelectual, sua chateação diante do estilo de vida americano:

27.7.42

Este diário sozinho contém muitos registros que mostram as tremendas dificuldades em que estou metido, largado no centro mesmo do narcotráfico mundial, no meio dos maiores tuis desse negócio.

Que invencionice infinitamente melancólica é esse filme de reféns com que tenho de me ocupar estes dias. Que carga de intrigas e situações gastas, de notas falsas! A única parte respeitável dessa coisa é que tenho me limitado rigorosamente a moldura de uma revolta nacional-burguesa. E agora, para culminar, tenho que pensar no elenco. Examinei um livro com fotos de todos os atores com que podemos contar, ou melhor, que estão nos livros daqui: caras saídas do programa do teatro municipal de Ulm.

Aqui vivencio pessoalmente como é ridículo e descabido recomendar a um operário que leia a grande literatura. Nem eu mesmo consigo fazer isso aqui, neste meio. (BRECHT, 2005, p. 132-133/v.2)

Se por um lado observa esse desinteresse norte-americano à leitura, por outro, Brecht opera em um trabalho poético que ensina, ou melhor, desperta o interesse ao pensamento. *Kriegsfibel* (cartilha da guerra) toma emprestada a forma do Abecedário, uma cartilha infantil, na qual se ensina a leitura do alfabeto. Brecht constrói, porém, uma cartilha, um abecedário da guerra. Assim como em um jogo pedagógico para crianças, nos ensina a ver a guerra por outro ângulo: o da barbárie, não o das conquistas. Produzido entre 1939 e 1945, é composto por 71 pranchas pretas, com imagens que são acompanhadas por epigramas de 4 versos. A cada prancha com fotoepigramas, há uma folha preta vazia subsequente, um salto, um hiato, para outra montagem, conforme já dito, totalizando 145 páginas.

O anacronismo dos dois objetos (o *Kriegsfibel* e o *Arbeitsjournal*), esses dois arquivos de guerra, reside nesses abandonos, nas discontinuidades dessas montagens fotográficas e composições textuais/literárias, no entrecruzamento de objetos e tempos heterogêneos, para que salte, então, uma relação despercebida, um fundo comum. Brecht escreve na desordem dos dias de guerra, da brutalidade da guerra que é desprovida de qualquer sentido. Portanto, não há nada a ser explicado, mas sim, a ser mostrado.

Se Brecht não escreve um diário íntimo, também não escreve uma crônica dos dias de guerra. Reside ali um espaço de desordem, de livre associação, de recortes, rompendo com uma relação causal cronológica, ainda que em folhas datadas. A sua intimidade emerge exatamente da exposição do seu exercício de pensamento. Ao tentar compor, remontar os dias, lidar com a linguagem, sua singularidade escapa: estão ali também os pequenos pensamentos e as insignificâncias da vida cotidiana.

Nesse jornal de trabalho, na forma aberta do diário, põe-se à possibilidade do jogo de associações livres, da busca pelo indício, pelo mínimo, no exercício da linguagem. Exilado, está observando o caos da guerra; não há a possibilidade de ordenar e explicar os horrores de um período tomado pelo avanço nazista, mas sim, mostrá-los: “tudo o que o escritor tem de fazer é pintar a realidade, pois de algum modo irá abarcá-la” escreve em julho de 1938.

Em 19 de agosto de 1942, longe da destruição da guerra e quase um ano após sua chegada aos Estados Unidos, Brecht fala de sua rotina ao trabalhar em Hollywood, ao passo que lança um recorte da escravidão na Ucrânia:

Diariamente no escritório de Hollywood. Pego o carro às oito e meia da manhã e dirijo 12 milhas. Almoço no escritório por volta de 1 hora: sanduíche levado de casa e um gole de vinho branco da Califórnia. Está quente, mas temos ventiladores. (BRECHT, 2005, p. 139/v.2)

Logo abaixo dessa inscrição, ele cola uma imagem de escravos ucranianos, em um terreno desértico, entre eles homens, mulheres e crianças, todos de cabeça baixa, puxando estrados de madeira, com a legenda: “Trabalho escravo na Ucrânia conquistada, enquanto Hitler avança para Stalingrado”. A partir dessas composições de contextos distintos, Brecht faz saltar o horror, a atmosfera e a tensão do extermínio da guerra. De que modo é possível colocar o privado e o coletivo, daqueles dias, justapostos, senão pelo choque entre eles?

Quando morre o escritor Walter Benjamin, amigo e crítico de seu trabalho, Brecht reserva apenas uma linha para fazer constar o episódio e segue fazendo um comentário em relação ao último ensaio de Benjamin. No entanto, pode se perceber a delicadeza de compreensão em torno do brilhante pensamento crítico de ‘B’, sua admiração esquiva em relação ao amigo. O registro data de alguns meses depois da morte, talvez tempo necessário para que a notícia chegasse até Brecht (ou o tempo necessário para poder falar dela):

[agosto 41]

Walter Benjamin se envenenou em alguma cidadezinha da fronteira espanhola. A guarda nacional deteve o pequeno grupo de que ele fazia parte. Quando os outros foram lhe dizer na manhã seguinte que tinham permissão de seguir viagem encontraram-no morto. Li o último artigo que ele enviou ao Instituto de Pesquisas Sociais. Günter Stern me deu o artigo, comentando que é complexo e obscuro, acho que também usou a palavra “belo”. O pequeno ensaio trata de pesquisa histórica e podia ter sido escrito depois da leitura do meu *César* (que B. não achou grande coisa quando o leu em Svendborg). B. rejeita a noção de história como um *continuum*, a noção de progresso como um poderoso empreendimento levado a cabo por cabeças frias e lúcidas, a noção de trabalho como fonte da moral, dos operários como *proteges* da tecnologia etc. Ridiculariza a opinião corrente que acha espantoso o fato de o fascismo “ainda ser possível neste século” (como se não fosse o fruto de todos os séculos). Em suma, o pequeno ensaio é claro e enfoca questões complexas com simplicidade (apesar de suas metáforas e seus judaísmos) e é assustador pensar que são poucas as pessoas preparadas até para compreender mal esse trabalho. (BRECHT, 2005, p.6-7/v.2)

Na sequência, ironiza, se distancia e critica um dos integrantes da famosa Escola de Frankfurt, também exilada nos EUA:

[agosto de 41]

E agora aos sobreviventes! Numa *garden party* na casa de Rolf Nürnberg encontrei a dupla de palhaços Horkheimer e Pollock, os dois tuis do Instituto de Sociologia de Frankfurt. Horkheimer é milionário, Pollock apenas vem de uma família próspera, o que quer dizer que Horkheimer pode comprar para si uma cátedra universitária que sirva de 'fachada para as atividades revolucionárias do instituto' onde quer que ele esteja; por enquanto está em Colúmbia, embora, desde que a caça aos vermelhos começou em grande escala, Horkheimer tenha moderado o impulso de 'vender a alma, que é mais ou menos o que você sempre tem de fazer nas universidades', e tenha ido para o Oeste, onde o paraíso o espera. Chega de louros acadêmicos! - Conseguem sustentar uma dúzia de intelectuais com seu dinheiro, e estes em troca têm de produzir colaboração para a revista sem nenhuma garantia de que será publicada. Isto lhes permite afirmar que 'poupar o dinheiro do instituto tem sido sua principal tarefa revolucionária todos estes anos. (BRECHT, 2005, p.8/ v.2)

Junto dessa inscrição em que manifesta um desafeto pessoal, e uma crítica às instituições de ensino e pesquisa, anexa uma foto do Exército Vermelho reunido de pé, de frente ao Marechal Semyon Timoshenko, durante um treinamento. Nesses momentos, percebemos que o privado e o coletivo estão sempre em relação. Esses cadernos misturavam ou dispunham, em concomitância, fotografias de amigos, críticas de arte e teorias estéticas, análises do próprio trabalho, listagem de atividades, pertences, leituras, séries fotográficas nas quais analisa sequências de ações de figuras políticas importantes, trechos de poemas, digressões sobre a própria técnica de sua escrita, seus conceitos, recortes de jornais e revistas com a destruição da guerra e da figura humana. Tudo isso se avoluma e se torna mais imbricado, ao longo do tempo, ao passo que os ideais nazifascistas faziam milhões de mortos.

A liberdade da forma desses cadernos é acentadamente inacabada e heterogênea: as passagens são enxutas, nessas colagens entre texto e imagem. Isso se expressa de modo mais conciso em seu *Kriegsfibel*. A matéria que compõe ambos os diários (tanto no *Arbeitsjournal* e no *Kriegsfibel*) sofrem um exaustivo trabalho manual – o recorte e a colagem da fotografia de guerra cria não uma sequência fluida, causal, mas lacunar, de intervalos. Exige um esforço de observação, de análise minuciosa e de uma aproximação com o documento que parece sempre inesgotável – há sempre uma relação ainda a ser posta em jogo. Isso garante um certo caráter duplo de profecia e registro histórico, documental, ao recorte.

Didi-Huberman escreve que a montagem dessas imagens “fundamenta toda sua eficácia numa arte da *memória*” porque, lançadas ao futuro, são destinadas a “alguém que esquece que o passado não poderá lhe escapar”. Não é possível esquecer o passado que repetimos, ainda hoje – “é preciso saber ler o tempo e as imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Por outro lado, nessa escrita que imbrica a intimidade aos acontecimentos do mundo, o diário surge como um suporte de um ‘eu’ que resiste também ao apagamento. O que resvala, em sutileza, também é a tentativa de se manter em sobrevivência, de preservar os trapos de seu mundo individual, de organizar ou reunir suas dispersões privadas.

No dia 8 de dezembro de 1939, escreve uma lista com tudo aquilo que possui ao final do ano 1939, ainda exilado na Suécia:

8.12.39

Possuo:

um rolo chinês com o desenho *O céptico*

3 máscaras japonesas

2 pequenos tapetes chineses

2 facas rústicas da Baviera

1 faca de caça da Baviera

uma cadeira inglesa de lareira

escalda-pés de cobre, canecas de cobre, cinzeiro de cobre

pequena banheira de flandres

2 grandes painéis de Neher, *O velho e Baal*

6 painéis de Neher, *A medida*

um par de cópias de *O senhor dos peixes*, de Neher

um cantil de prata para uísque

um cachimbo Dunhill

César em pele de porco

Lucrecio numa velha edição

Neue Zeit completo

Me-ti em couro

velho enxergão de madeira

cobertor cinzento

relógio de bolso de aço
2 volumes de *Versuche*
uma máquina fotográfica Leica, com lente para teatro
moldes em gesso e bronze do meu rosto e minha cabeça
busto de Weigel feito por Santesson
uma pasta cheia de fotos
os manuscritos de *Santa Joana, Cabeças redondas, Galileu, Coragem*
2 volumes das pinturas de Bruegel
uma agenda de bolso de couro
uma bolsa de fumo de couro
um casaco preto de couro
uma vela mesa redonda” (BRECHT, 2005, p. 49-50)

Aliás, a condição de exilado de Brecht, pulando de um país a outro, até se fixar em 1941 nos EUA, parece tornar mais evidente sua obsessão pelas coleções: é preciso tomar nota de tudo que possui para saber bem o que abandonar. Na inscrição desse dia, reúne objetos diversos, enquanto, nos dias que seguem, pensa no possível mapa da guerra: quais países serão invadidos brevemente.

Alguns meses depois, em 17 de abril de 1940, embarca rumo à Finlândia, dizendo ter deixado tudo para trás. Provavelmente, de todos esses pertences listados, só levou os que conseguiu carregar em mãos. Nesse dia 17, junto da inscrição, cola uma foto com duas crianças, em um cemitério, diante de uma cruz branca. Há a legenda: VILLMANSTRAND – O PAI SUCUMBIU NO CAMPO DA HONRA.

17.4.40

Para a Finlândia de navio, deixando para trás móveis, livros etc. O serralheiro que fica com os livros que ninguém mais quer. No navio, a jovem viúva para quem o navio para, a fim de que ela possa subir da banquista para bordo galgando uma escada de mão. No galpão da alfândega, em Abo, a mulher requisita soldados para lhe transpor as malas. Uma quadrinha para Trombock, para ajudá-lo a vender mais alguns desenhos. (BRECHT, 2005, v. 1, p.67)

Imagens em série, listas, recortes de notícias começam a se avolumar nesses anos seguintes, apontando para o indício de uma luta pela sobrevivência, que recolhe os restos do mundo e deseja seguir. Uma luta que acentua não apenas um registro daqueles dias que não

podem ser esquecidos e precisam ser compreendidos (tropas nazistas tomavam rapidamente o continente), mas também um modo de compreender a si mesmo como vestígio.

Não é possível deixar tantas marcas de si. Por outro lado, não se pode (e, talvez, não se deseja) apagar-se por inteiro. Há algo que sobrevive de um dia para outro, mas nunca inteiramente; ou seja, no presente sempre sobrevivem outros tempos.

Dessa maneira, Brecht trabalha com a materialidade de seu tempo: a legibilidade das imagens cotidianas, que dão a ver o contexto da guerra, aliadas ao movimento de diferentes formas textuais. Essas imagens, no entanto, quando arrancadas das páginas dos jornais e revistas, e colocadas junto de outras imagens e textos, apresentam outros modos de serem lidas, outra legibilidade que não a habitual. Portanto, é preciso saber ver essas imagens. Também no livro *Quando as imagens tomam posição*, Didi-Huberman escreve:

As imagens não nos dizem nada, nos mentem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de lê-las, isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las dos “clichês linguísticos” que elas suscitam enquanto “clichês visuais”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.37)

Não é à toa, portanto, que simultaneamente aos seus diários, Brecht prepara seu *Kriegsfibel*: trabalhando em diários com cola e tesoura, faz dessas páginas um espaço de experimento para as placas de sua cartilha. Em ambos, tanto nos diários quanto na cartilha, as fotos são legendadas. Nesse trabalho de legendar as imagens, ele tensiona e critica a sua legibilidade. Esse gesto é fruto do seu trabalho com a montagem.

Brecht, por exemplo, no *Diário de Trabalho*, no dia 28 de agosto de 1940, reflete sobre a composição poética da forma epigramática junto às imagens de guerra. Nesse dia, coloca a imagem de um painel, provavelmente de um avião de guerra, repleto de botões e mecanismos pouco identificáveis a um olho comum junto a seguinte inscrição:

Nos epigramas da antiga Grécia os utensílios feitos pelo homem são, sem nenhuma cerimônia, assuntos da poesia lírica, as armas também. Caçadores e guerreiros dedicam suas armas aos deuses. Não faz a menor diferença se a seta vai trespassar o peito do homem ou da perdiz. Em nossa época, são em grande parte os escrúpulos morais que impedem o aparecimento de uma poesia dos objetos. A beleza de um avião tem um quê de obscuro. Na Suécia, antes da guerra, quando propus um filme com o lema “o avião para jovens operários” - uma arma para mãos confiáveis - querendo dar expressão apenas ao sonho de voar, sonho básico do homem, logo veio a objeção: “você certamente não pretende que eles sejam pilotos de bombardeios!” (BRECHT, 2005, p. 115)

Assim como trabalha em seus diários, Brecht opera também no *Kriegsfibel*: recortando imagens de jornal (as mesmas que recorta para seu diário de trabalho), sem a legenda original, atribuindo a elas uma pequena composição poética. Dessa forma, evidencia duplamente seu gesto artístico, estético e seu registro documental. Nesse trabalho de montagem, recorre à forma grega antiga do epigrama – diante da desordem bárbara da guerra – para se chocar com essas imagens da Segunda Guerra, retiradas dos jornais e revistas da época. Brecht escreve, inclusive, no diário, que só consegue, naquele momento, escrever sob essa forma epigramática:

19.08.40

Atualmente, tudo o que posso escrever são esses pequenos epigramas, a princípio estrofes de oito versos, e agora só de quatro versos. (...) Quando escuto as notícias no rádio pela manhã, ao mesmo tempo que leio a *Life of Johnson*, de Boswell, e lanço um olhar à paisagem de bétulas no meio da névoa perto do rio, então o dia antinatural começa, não sobre uma nota dissonante, mas sobre nota nenhuma. Este é o *tempo nos intervalos*.” (BRECHT, 2005, p. 109)

Interessante pensar que a forma enxuta do epigrama – poema de poucos versos – tem sua origem na Grécia Antiga como uma inscrição colocada em monumentos, estátuas, moedas, túmulos, como modo de lembrar alguém de que teve uma vida exemplar ou marcar um evento importante. Portanto, o epigrama carrega em si seu caráter mortuário: o esqueleto da linguagem, seu caráter mínimo, e a associação de sua inscrição à imagem da morte, tanto no trabalho de Brecht com as imagens da guerra, quanto na Grécia Antiga. Diz-nos Didi-Huberman, citando Benjamin, que a forma epigramática do Abcedário de guerra é composta por “palavras às quais se pede relativamente à sua forma poética, sobreviver ao próprio naufrágio do mundo”.

Brecht escreve sob o signo da morte – da destruição da guerra, da destruição da linguagem, da destruição das imagens, da destruição ou do apagamento da intimidade ‘eu’. Além disso, na montagem, as imagens, arrancadas de seu contexto original, nesse ato de destruição de uma unidade anterior, são dispostas de modo a se chocarem entre si, em sua descontinuidade e no tensionamento com a palavra. A guerra e todas as formas de barbárie que dela derivam, produzem apenas descontinuidades e destroços.

Em uma das pranchas do *Kriegsfibel*, Brecht coloca a imagem do crânio de um soldado japonês, fixado pelos americanos como marca de uma vitória. A cabeça, parte de um corpo mutilado, dissecado, ainda grita, em um gesto congelado de dor que se prolonga no

presente, enquanto os canhões apontam para a frente. Abaixo dessa imagem, há a seguinte epígrafe⁴:

Oh pobre Yorick na floresta com seu tanque
Eis sobre um cabo de machado fixado na sua cabeça.
Tu pareces carbonizado para o Domei-Banco
Mas teus pais ainda tem muitas dívidas⁵

Nela, Brecht cita Yorick, e o início do verso de Shakespeare: “Pobre Yorick!”, quando Hamlet também se depara com o crânio de seu bobo da corte. Há, no presente, sempre um remontar à uma memória histórica cultural e social: diante dos gritos agonizantes, não existe progresso, existe apenas o turbilhão do tempo. Não podemos esquecer do grito mudo de *Mãe Coragem!*

Kriegsfibel tem em sua primeira e última prancha a imagem de Hitler: na primeira, o Führer discursa vitorioso, o olhar e gestos seguros, apontando ao futuro e a toda sequência de terror que a cartilha irá mostrar. Na última, vemos um Hitler mais velho, mãos ao peito e como se manifestasse também um grito, sua feição parece em desespero – a guerra se aproxima do fim e sua derrota está a caminho.

Nesse procedimento de montagem entre palavra e imagem, Brecht desloca uma possível previsibilidade narrativa e temporal. No confronto entre imagem e palavra, há uma sobrevivência gestual e narrativa que perdura e se prolonga, continua agindo no presente, criando vazios, intervalos, saltos de uma conexão à outra.

A sobrevivência das gestualidades, postas em serialidade, parece realmente interessar a Brecht, tanto no Diário de Trabalho, quanto no *Kriegsfibel*. Ele aponta para a diferença de recorte gestual, para a agitação, para a diferença de ação. No salto de uma imagem para a outra, há a ação do tempo, em um relance, que é apenas destruição. O progresso é apenas destruição.

⁴ “Oh armer Yorik aus dem Dschungeltank
Kier steckt dein Kopf auf einem Deichselstiel
Dein Feuertod war für die Domeihank
Doch deine Eltern schuluen ihr noch viel.”
Retirado do *Kriegsfibel*, de Bertolt Brecht.

⁵ Tradução de Georges Didi-Huberman, em *Quando as imagens tomam posição*, 2017, p.139.

Essa abertura temporal que comporta distintos e múltiplos blocos de espaço-tempo, encadeando os acontecimentos, com esses elos – ou hiatos – bem evidentes, expõe as rupturas e traços de seu anacronismo. Sob esse aspecto, evidencia que sua montagem se dá também na operação de montagem de campos artísticos heterogêneos.

Kriegsfibel evoca o cinema – enquanto no Diário de Trabalho, Brecht, tantas vezes, discute sobre o cinema – com a disposição das placas, a sequência de imagens intercaladas com páginas pretas vazias, as legendas que introduzem certo movimento de fala. A pesquisa de sequência gestual, em quadros, em movimentos repetitivos e justapostos a uma narrativa, remete também ao seu teatro.

Essa interposição entre teatro e cinema no pensamento teórico de Brecht, que faz de seu trabalho estético uma experimentação com a montagem, o tempo e a imagem, a utilização de elementos heterogêneos, embaralha a própria noção dos campos artísticos. As fronteiras estão em apagamento quando ele, por exemplo, associa um fragmento de Shakespeare, a imagem do crânio carbonizado e a lírica do poema. Retoma num só gesto o terror da guerra e a beleza das formas poéticas, o trabalho da decifração da imagem e da leitura da palavra-imagem, além de nos remeter a toda uma história das imagens, como, por exemplo, na representação de Yorick e dos gritos de horror daqueles que padecem.

Didi-Huberman destaca a ideia de Theodor Adorno de *imbricamento das artes*:

(...) É como se os gêneros artísticos, negando os contornos firmes de sua figura, mascassem o próprio conceito da arte. O fenômeno originário do imbricamento da arte, nós o encontramos no princípio da montagem, que se impôs antes da Primeira Guerra Mundial (...) Mas o que faz a montagem, senão perturbar o sentido das obras de arte por uma invasão de fragmentos extraídos da realidade empírica – invasão subtraída à legislação do sentido – e no mesmo ato infligir um desmentido ao sentido? (...) Quanto mais um gênero deixar entrar em si o que seu contínuo imanente não contém em si mesmo, mais ele participa daquilo que lhe é estranho, daquilo que é da ordem da coisa, em vez de imitá-la. Ele se torna virtualmente uma coisa entre as coisas, torna-se aquilo que não sabemos o é. (ADORNO apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 130)⁶

A interposição sobre a qual Brecht trabalha trata das formas dos documentos, de imagens e textos, e de objetos de campos simbólicos, dispostos em concomitância: listas de tarefas a cumprir ao lado de imagens de soldados carbonizados ou imagens de seu *Poema do Exílio*. A palavra é também imagem, nesse caso – tudo é pretexto para uma exposição

⁶ T.W. Adorno, *L'art et les arts* (1967), em *L'art et les arts*, trad. J. Lauxerois e P. Szendy, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 70.

fotográfica e a investigação sobre o caráter serial, de repetição dos objetos, das ações e da experiência com o tempo, no qual todas as coisas estão interpostas em relação umas com as outras.

Em “O que é o ato de criação?”, Gilles Deleuze, ao falar do trabalho de Bresson, diz que em suas imagens raramente existem espaços inteiros – são espaços que podemos chamar de ‘desconectados’. Bresson não vê unidade nem no corpo humano: são famosos seus closes em discretos movimentos de mãos. Deleuze prossegue escrevendo que em toda disciplina criadora, nas tentativas de criação, há apenas espaços-tempos.

Segue:

(...) esses pedacinhos de espaço visual, cuja conexão não é dada antecipadamente, são conectados pelo quê? Pela mão. (...) o tipo de espaço de Bresson é a valorização cinematográfica da mão na imagem. A junção das beiradinhas de espaço bressoniano – pelo próprio fato de que são beiradas, pedaços desconectados de espaço – só pode ser uma junção manual. Onde a exaustão da mão em todo cinema dele. (...) há tão somente a mão que possa efetivamente operar conexões de uma parte à outra do espaço.” (DELEUZE, 2016, p. 335)

Nesse fragmento, Deleuze não parece se referir à dedicação de Bresson em dar destaque à imagem das mãos. Pode ser também um duplo sentido. No entanto, parece se referir ao exaustivo trabalho de montar e recompor as imagens do rolo fílmico, sobre o trabalho de escritura desses blocos de imagem, em sua configuração, sem qualquer fluidez de encadeamento. As imagens de Bresson se apresentam mesmo em lacunas, nos espaços de tempo em que saltam. Há um vazio entre elas do qual não podemos escapar.

A mão do artista está ali trabalhando na composição, no recorte, na destruição das partes, no contato com a matéria do papel fílmico. Aliás, o próprio processo de impressão de imagem é pela queima do papel – a imagem se fixa por um processo químico que remove a prata do filme e a revela. Há nesse processo uma destruição. Esses “pedacinhos de espaço visual” de Bresson estão ali dispostos para que o olhar trabalhe em alguma conexão entre eles.

Brecht parece evidenciar também esse trabalho exaustivo da mão e esses pedaços de espaço visual. Esse “eu”, que escreve diariamente é percebido por essa mão que escreve e remonta as imagens que recorta exaustivamente. Diante da destruição do mundo, não há espaço (ou não lhe sobra tempo) para suas individualidades. Para compor seus diários, ele

destrói: as imagens de seu lugar habitual; os papéis que recorta e cola para compor suas páginas; os vestígios de sua subjetividade; os vínculos com seus pertences materiais, na medida em que é obrigado a abandoná-los; seus hábitos cotidianos, de modo que está sempre em uma nova rotina.

Percebe-se, nesses diários, o trabalho obsessivo da escrita como imagem e a imagem como escrita. Brecht também opera sobre esses “pedacinhos de espaço visual”, do qual nos fala Deleuze, em um trabalho incessante de recorte dos fragmentos, ordenação, inclusão, exclusão, reescritura, descrição, e, de certo, repleto de inacabamento e esquecimento, em seu aspecto lacunar e alegórico. Se Brecht se esquivava ao descrever seu fluxo de vida privada, é a sua mão que trabalha e toca as lacunas entre uma superfície e outra, percebe as emendas de uma coisa e outra, dos saltos de tempo, dos objetos dispostos em sua mesa de trabalho.

○ *Diário de Trabalho* feito em folhas avulsas, numeradas, em que cada dia comporta uma inscrição de texto e/ou imagem, produz uma noção de serialidade, daquilo que é produzido e organizado em série, assim como um processo arquivista, que necessita sempre de alguém que o descubra e o interprete. Aqueles dias precisam ser guardados porque não podem ser esquecidos.

○ trabalho da memória, um ato do presente, está ali, registrado, dando-se a ver pelo gosto do fragmento, da repartição, da repetição, da quebra, da montagem, e das novas associações que se sucedem infinitamente a cada leitura. Não há fixidez em nada: nas formas, nos dias, nesse “eu” escamoteador. Mas há a passagem de um bloco de espaço-tempo a outro, um agito entre os restos de um dia para o outro, um vai-e-vem no tempo, entre as imagens.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: *Imagens de pensamento - Sobre o haxixe e outras drogas*. Edição e tradução de João Barrento. São Paulo: Ed. autêntica, 2015.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: *O Livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho (1938 – 1941)*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, v.1.

BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho (1941 – 1947)*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, v.2.

BRECHT, Bertolt. *Kriegsfiabel*. Disponível em: <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collectio n/p15799coll58/id/145>

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação?. In: *Dois regimes de loucos. Textos e entrevistas*. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história*, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

Camila Moreira Gomes é Mestranda em Teoria e Prática do Teatro pelo PPGAC-USP. Bacharel em Estética e Teoria do Teatro, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Formou-se também na Casa das Artes de Laranjeiras (Cal) e, como atriz, trabalhou nos seguintes espetáculos: *Moléstia* (2019), *Como os peixes chegaram ali* (2017), *O Tempo e os Conways* (2014), *A prova de fogo* (2012). Foi integrante da Cia. Acácias 95, com a qual desenvolveu a pesquisa cênica *Narrativas da Memória* (2017).

O que resta na imagem e na voz? - sobre O Homem Atlântico, de Marguerite Duras¹

Daidrê Thomas

“Ontem à noite, depois de sua partida definitiva, fui àquela sala do térreo que dá para o quintal, ali onde sempre fico no mês trágico de junho, esse mês que inaugura o inverno.

Havia varrido a casa, limpado tudo como antes de meus funerais. Tudo estava limpo de vida, isento, vazio de signos, e depois me disse: vou começar a escrever para me curar da mentira de um amor que se acaba.”

*“Foi então que me disse por que não. Por que não fazer um filme. Escrever seria demais doravante. Por que não um filme”
Marguerite Duras – O homem atlântico*

Para se curar da “mentira de um amor que se acaba”. Para fazer o amado desaparecer, para fazê-lo “morrer diante de seus próprios olhos” (DURAS, 1982, p. 50). Estas são algumas das razões dadas por Marguerite Duras (1914-1996), por sua voz no filme e pela voz no texto, para fazer o filme-texto *O homem atlântico* (1981).

Neste artigo, penso o estudo e a reflexão sobre a noção de vestígio, e também sobre determinadas operações artísticas que problematizam a escrita e a imagem a partir de procedimentos de apagamento e de destruição. Sigo aqui, a partir de *O homem atlântico*, uma abordagem já utilizada em outros momentos de minhas pesquisas de Monografia de Final de Curso e de Mestrado sobre modos de desaparecimento e sobre modos de restar implicados em determinados trabalhos artísticos.

Nesta obra de Duras, procuro perceber e investigar de que forma os temas do desaparecimento, do ir embora, e da sobrevivência de algo que fica, que resta, que permanece apesar de tudo são trabalhados e tensionados pela autora a partir da fricção, da hesitação e da passagem de uma forma artística para outra: de um texto para um filme, de um filme para um texto. Tento pensar de que modo em *O homem atlântico* escrever já é

¹ Este texto é uma adaptação de um capítulo da minha Monografia de Final de Curso, *Modos de desaparecer, modos de restar: arte, imagem e vestígio*, orientada pela Profa. Dra. Angela Materno de Carvalho.

filmar – enquadrar seu objeto fílmico e amoroso e, ao mesmo tempo, retirá-lo do campo de visão, fazê-lo desaparecer, finalmente –, e de que modo vocalizar é também escrever e produzir imagens, ou apagá-las. Tento pensar de que modo vocalizar é também dar a ver; quais as possíveis relações entre a voz e o olho, e o que resta na imagem e na voz a partir destas passagens e oscilações.

Neste artigo, portanto, o enfoque será, principalmente, temático, sem desconsiderar, entretanto, a materialidade da feitura do filme-texto e o *deslocamento* de imagens de um filme para outro aí implicado.

Marguerite Duras foi uma escritora, dramaturga, roteirista e cineasta² nascida na Indochina (no atual Vietnã) com o nome de Marguerite Donnadieu. Aos dezessete anos, mudou-se para Paris, onde estudou Direito e Ciências Políticas na Universidade Sorbonne. Adotou o sobrenome Duras em homenagem a uma localidade onde se situava a casa de seu pai, falecido quando ela tinha quatro anos. Sua obra, tanto cinematográfica quanto literária e teatral, escapa à demarcação de gêneros de escrita e à delimitação rígida de linguagens artísticas.

O filme *O homem atlântico*, tema deste artigo, tem duração de 38min19s e foi feito a partir de imagens descartadas, restos de outro filme de Duras, *Agatha e as leituras ilimitadas* (1981). Neste primeiro filme, Agatha e seu irmão estão reunidos em um balneário, na casa em que passaram férias na infância, para uma despedida. No início os diálogos e a história sugerem apenas uma relação romântica. É somente ao longo do filme que a condição incestuosa fica evidente.

Agatha irá partir no dia seguinte e marca um encontro com o irmão para “Esquecê-lo; substituí-lo; deixá-lo; perdê-lo”. As personagens não falam nas imagens, estão em silêncio, mas o diálogo existe, suas vozes (vozes de Marguerite Duras e Yann Andréa) são inseridas no filme como se viessem de fora: imagem e som desassociados, instabilidade entre corpo e voz. Não sabemos se a conversa entre os personagens realmente está acontecendo no momento da cena, se a conversa já aconteceu, ou se o que ouvimos são apenas os pensamentos das personagens, uma conversa imaginária entre eles. Além das imagens dos atores (Bulle Ogier

² Marguerite Duras escreveu dois roteiros para cinema e realizou quatorze longas-metragens. Entre os mais de cinquenta romances e peças de teatro escritas pela autora, estão, por exemplo, os livros *O amante* (1984) e *A dor* (1985).

– que interpreta a personagem Agatha, cuja voz, no filme, é a de Marguerite Duras – e Yann Andréa), o filme conta com telas pretas, que criam pausas nas imagens, e com telas onde se leem trechos do texto, inclusive algumas rubricas, como a rubrica inicial, que indica o local da cena (um salão em uma casa inabitada, com um divã e algumas poltronas), a iluminação (apenas uma luz invernal que entra por uma janela), o som do mar (mar que se vê através das vidraças) e o posicionamento das personagens (um homem e uma mulher em pé, apoiando-se nos móveis e paredes, como se estivessem exaustos).

O diálogo revela a paixão entre os irmãos, descoberta quando Agatha (Ogier/ voz de Duras) tinha 15 anos e o irmão (Andrea) 19. Desde então eles buscam fugir um do outro, ao mesmo tempo em que buscam sempre se reaproximar. Agora eles têm por volta de 30 anos e Agatha afirma que sua partida é mais uma tentativa de superar este amor. Entretanto, ela confessa: “Estou partindo para fugir de você e para que você se junte a mim lá, também, para a fuga de você”. Ou seja, a personagem sabe que esta não é uma despedida e todo o diálogo do filme revela esta ambiguidade existente no desejo de ambos: a necessidade de partir e a vontade de se reencontrarem.

Nas imagens recuperadas de *Agatha e as leituras ilimitadas* para *O homem atlântico*, veem-se o ator Yann Andrea (em silêncio), último companheiro de Duras, o mar³, e um hall de hotel. Estas imagens são intercaladas por uma tela preta que ocupa grande parte do tempo do filme. É a voz *off* de Duras que ouvimos durante o filme, dizendo o texto de *O homem atlântico*, enquanto assistimos a estas imagens, e à ausência de imagens.

O escritor e ator Yann Andrea (1952-2014) conheceu Duras em uma palestra, na qual conseguiu o endereço da autora – de quem era fã desde que lera seu romance *Os pequenos cavalos de Tarquinia* – e passou a lhe enviar cartas durante cinco anos. Em julho de 1980, Andrea recebeu um convite para visitar Duras e os dois iniciaram um romance que durou até a morte da cineasta.

³ O mar é recorrente nas obras de Duras. A escritora dizia que sua terra natal era a “pátria das águas” e ela possuía uma relação forte com elas. Em um de seus primeiros livros, *Uma barragem contra o Pacífico* (1950), Duras escreve – inspirada em sua própria história – sobre uma mãe e dois filhos que lutam para manter uma plantação de arroz ameaçada pelas águas. Na peça *Savannah Bay* (1982), as personagens Madeleine e Mulher Jovem falam sobre uma terceira mulher, supostamente filha de uma e mãe da outra, que morreria no mar. Neste caso, o mar está distante temporal e espacialmente da área de representação, mas é um elemento fulcral do texto.

No texto falado por Duras em *O homem atlântico* (e posteriormente publicado em livro com o mesmo título, em 1982), ela conversa com Andrea, como se o dirigisse: “Você não olhará para a câmera. Salvo quando lhe for exigido” (DURAS, 1982, p. 35). E também: “Você olhará o que está vendo. Mas olhará absolutamente” (Ibid, p. 36). A voz fala sobre os movimentos do ator, sobre a direção de seu olhar e sobre suas sensações. Ela se dirige ao ator e o dirige. Em outros momentos, a voz da cineasta-narradora dirige, inclusive, a escuta do ator: “O mar está à sua esquerda nesse momento. Você está escutando seu rumor mesclado ao do vento” (Ibid, p. 41).

Mais adiante no texto/no filme, a voz narra, utilizando o pretérito dos tempos verbais, alguns acontecimentos referentes ao momento da partida do homem que amou. Nesses momentos, como no trecho citado na epígrafe deste artigo, a voz fala do processo de escrita do texto e dos sentimentos referentes à perda do amor.

Acho que não sofria por sua partida. Tudo estava ali, como de costume, as árvores, as rosas, a sombra giratória da casa sobre a varanda, a hora e a data, e você contudo estava ausente. Não acreditava que lhe fosse necessário voltar. Em torno do quintal as rolinhas nos telhados gritavam por companhia. E depois foram as sete da tarde.

Eu me disse que amava você. Pensava que já só me restava de você uma recordação, hesitante, mas não, estava enganada, restavam aquelas praias em torno dos olhos, ali onde abraçar como ali deitar na areia morna, e esse olhar centrado na morte.

Foi então que me disse por que não. Por que não fazer um filme. Escrever seria demais doravante. Por que não um filme. (Ibid, p. 46-47)

O ritmo da fala de Duras no filme é lento e monótono, com poucas alterações e sem ênfases. As pausas de sua fala são também impressas no texto escrito por meio de espaços em branco na página que separam frases ou parágrafos.

Duras, a “dona” da voz no filme, justifica, portanto, o filme a partir da necessidade de lidar com a ausência de Andrea, com sua partida. A linguagem escrita não daria conta (ou “seria demais doravante”) da dor da separação. Contudo, ao fazer o filme, a cineasta talvez também tenha se deparado com os limites da linguagem cinematográfica, com a insuficiência das imagens, e optou por intercalá-las com a tela preta e por utilizar a própria voz para dizer

o texto e, ao mesmo tempo, como uma direção de ator. Ela expõe, assim, de algum modo, as tensões entre voz e imagem, e as relações entre imagem sonora e enunciação da imagem.

Ao dissociar a imagem visual da imagem sonora (o ator não fala, não tem voz) – procedimento que já havia utilizado em outros de seus filmes, inclusive em *Agatha e as leituras ilimitadas* –, Duras rompe, de certa maneira, com o cinema como representação. O homem que vemos na tela em *O homem atlântico* (Yann Andrea), não reage à voz *off*, tampouco representa aquilo que ela fala (inclusive por serem imagens não aproveitadas de outro filme e não imagens feitas especificamente para este filme). Embora texto e imagem não estejam totalmente dissociados, eles estão implicados de um modo singular, específico.

Gilles Deleuze, no livro *Cinema II: a Imagem-Tempo* afirma:

O que constitui a imagem audiovisual é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro, ambos heurísticos, mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um “irracional” que liga um ao outro sem formarem um todo, sem se proporem o menor todo. É uma resistência oriunda do arruinamento do esquema sensório-motor, e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas integrando-as, mais ainda, numa relação não totalizável. (DELEUZE, 2005, p. 303)

Deleuze identifica aí a disjunção entre imagem e som como característica inerente ao cinema. O filósofo acredita que estas instâncias possuem uma autonomia, mas se relacionam entre si de forma a não formarem um todo. Apesar disto, Deleuze percebe em Duras uma exacerbação deste procedimento, em filmes como *A mulher do Ganges* (1973) e *India Song* (1975).

A imagem sonora não é em Duras, segundo Deleuze, um componente da imagem visual. A imagem sonora e a imagem visual se tornam aí componentes autônomos de uma imagem audiovisual, nenhuma delas prevalecendo sobre a outra.

Em *O homem atlântico*, a voz de Duras não pode ser atribuída a um extracampo cinematográfico, embora também não pertença, de certo modo, ao universo enquadrado pela câmera. Ou seja, não podemos dizer que a voz de Duras é ouvida pelo homem que aparece nas imagens do filme, que há um diálogo entre eles, mas também não podemos inferir que esta voz seja, rigorosamente, uma voz *off*, no sentido que se costuma compreender a voz *off* no cinema (como um registro sonoro que faz parte da cena, mas não aparece no

enquadramento da câmera quando é ouvida). A voz de Duras não é onisciente, e também não é exatamente uma narradora dos acontecimentos vistos em tela.

Ao contrário do que se poderia imaginar, as pausas das imagens sonora e visual não exatamente coincidem. Ou seja, a voz de Duras, muitas vezes, é ouvida no filme enquanto a tela está preta. O aparecimento e o desaparecimento da imagem de Andrea (ou da imagem do mar ou do hall) na tela acontecem tanto no silêncio quanto durante as falas de Duras. Assim, as direções dadas pela cineasta-narradora não necessariamente são executadas pelo ator ou coincidem com suas ações.

A voz, no filme e no texto, se dirige a Andrea ditando suas ações, seus olhares, sua entrada e saída do campo de visão da câmera, como se estivesse no momento mesmo de sua fala, editando o filme, interferindo no seu desenrolar (embora saibamos que as imagens de Andrea são anteriores às imagens sonoras, portanto não são alteradas por elas).

Ela diz: “Você caminhará. Andará como quando está sozinho e acredita que alguém o está olhando, Deus ou eu, ou esse cão à beira-mar, ou essa gaivota trágica ao vento, tão só diante do objeto atlântico” (DURAS, 1982, p. 39). Ou seja, além de falar diretamente ao ator, conduzindo seu olhar e seus movimentos, a voz também sugere a relação do ator com a câmera e com este olhar por trás da câmera. A voz remete aos próprios procedimentos fílmicos, como quando diz: “Olhe a câmera” (Ibid, p. 48).

Em outro momento do filme-texto, a cineasta-narradora diz a Andrea que ele olhará todos os espectadores no cinema, revelando mais uma vez a consciência do filme.

Você vai olhar todos os espectadores no cinema, um por um e cada um em particular. Lembre-se bem disto: a sala do cinema é por si só o mundo inteiro bem como você, você é, você, por si só. Nunca esqueça.

Não tenha medo.

Ninguém, ninguém mais no mundo poderá fazer o que você vai fazer agora: passar por aqui pela segunda vez hoje, só por mim ordenado, diante de Deus. Não tente compreender este fenômeno fotográfico, a vida.

Desta vez, você vai morrer diante de seus próprios olhos. (Ibid, p. 49-50)

Por volta da metade do filme em diante (a partir de 22min55s de filme), esta voz se refere a um homem que já está ausente da imagem. A voz é enunciada à tela preta e, embora a voz de Duras diga, por exemplo, “você vai reaparecer na imagem” (Ibid, p. 48-49),

Andrea não ressurgue na tela. Essa discrepância entre imagem visual e imagem sonora, a permanência da tela preta, a ausência de Andrea, ressaltam, de algum modo, a não organicidade entre imagem e voz, a tensão e o atrito entre elas. O filme seria, de certa forma, o que resta destas lacunas e dissonâncias entre voz e imagem, e também o que resta do filme *Agatha e as leituras ilimitadas*. E o que resta do fim de uma relação, de um amor, de um amor “entre viver e morrer” (Ibid, p. 55).

A tela preta ocupa boa parte do filme, enquanto ouvimos a voz de Duras, uma voz sem corpo. É a voz de alguém que não está em quadro, de alguém ausente, a voz de alguém cuja imagem visual não vemos. Ao mesmo tempo, Andrea é uma imagem visual à qual não se liga uma voz, é um personagem sem falas, quase indiferente às indicações e reflexões feitas pela voz de Duras. Mas não há um descolamento total entre a voz e as imagens, nem mesmo quando a imagem que permanece em tela é a imagem negra. Mesmo esta imagem negra nos parece, de algum modo, ativa. A tela preta não é um vazio, ela parece se agitar (há, inclusive, leves granulados nesta tela preta), ainda que esta tela pareça também criar certas pausas, pontuar momentos do texto.

Até certo momento do filme, a tela preta é intercalada com as imagens de Andrea e do mar, com estes cacos de imagem recuperados de *Agatha e as leituras ilimitadas*. Aliás, o próprio título do filme-texto, *O homem atlântico*, remete a esta fusão ou sobreposição entre o homem e o mar, o homem e a paisagem, tornados juntos objetos de contemplação e objetos fílmicos. Diz a voz: “Você e o mar, vocês são um só para mim, um só objeto, o de meu papel nessa aventura. Também eu o olho. Você tem que olhá-lo como eu, como eu o olho, com todas as minhas forças, em seu lugar” (Ibid, p.41).

Por volta da metade do filme, estes restos de imagem não mais aparecem e o escuro da tela persiste até o final. Andrea finalmente parece ter desaparecido do campo de visão da câmera e do campo de visão da cineasta. As imagens de *O homem atlântico* são o último vestígio do amor que partiu. São seu rastro possível. São o que restou de Andrea e são também o que restou de *Agatha e as leituras ilimitadas*. É a partir destes restos que Duras produz o filme-texto.

É pelos desaparecimentos que a imagem visual, a imagem sonora e a escrita se constituem. Elas se relacionam na medida em que o desaparecimento de Andrea é tematizado no texto. *O homem atlântico* é justamente, talvez, uma tentativa de lidar com a

ausência (do homem amado), a tentativa de lidar com a perda. A cineasta-narradora quer fazer com que o homem desapareça da tela, do enquadramento da câmera, desapareça da imagem para também desaparecer de sua memória e de sua vida. Mas, ainda assim, ele fica, fica ainda. Ele resta, resiste, de algum modo. No fim do texto, no fim do filme, lê-se/ouve-se:

Estou num amor entre viver e morrer. É através da falta de seu sentimento que recupero sua qualidade, justamente a de me agradar. Creio fazer questão somente de que a vida não o deixe, nada além, o desenrolar desta me deixa indiferente, não pode me ensinar nada sobre você, só pode tornar a morte mais próxima de mim, mais admissível, sim, desejável. É assim que você fica diante de mim, na doçura, numa provocação constante, inocente, impenetrável.

Você o ignora. (Ibid, p. 55-56)

A filósofa e psicanalista búlgaro-francesa Julia Kristeva intitula um dos capítulos de seu livro *Sol Negro*, em que reflete sobre perda e melancolia, como “A doença da dor: Duras” em alusão à expressão “doença da morte”, que dá título a uma obra de Duras, de 1982. Neste capítulo, a filósofa pensa a obra de Duras como um confronto com o “nada” imposto pelos horrores da Segunda Guerra Mundial, como uma “estética da *inabilidade*” e como uma “*literatura não catártica*”.

O cinema vem suprir esse exagero silencioso ou precioso da palavra, sua fraqueza esticada em corda bamba sobre o sofrimento. O fato de se recorrer à representação teatral, e sobretudo à imagem cinematográfica, conduz necessariamente a uma profusão incontrolável de associações, de riquezas ou de pobreza semânticas e sentimentais ao bel-prazer do espectador. Se é verdade que as imagens não reparam nas inabilidades estilísticas verbais, por outro lado, elas as afogam no indizível: o “nada” torna-se indecidível e o silêncio faz sonhar. (...) (KRISTEVA, 1989, p. 205-206)

Kristeva identifica na escrita de Duras uma insistente tentativa de lidar com a perda, com a morte e com a dor. Tentativa que faria com que Duras enxergasse no cinema um meio de abordar a dor, ou melhor, de torná-la menos eloquente, menos excessiva. Kristeva não percebe nas obras de Duras, nem em sua literatura nem em seu cinema, uma catarse.

Nenhuma purificação nos espera no desfecho desses romances ao nível da doença, nem a de um estar-melhor, nem a promessa de um além, nem mesmo a beleza encantadora de um estilo ou de uma ironia, que constituiria um prêmio de prazer além do mal revelado. (Ibid, p. 206)

Assim também em *O homem atlântico*. Não há catarse ou purificação. O sofrimento da perda não é superado, pelo contrário, o sofrimento parece se dilatar ao longo do filme-texto; a cineasta-narradora parece esgotar todas as suas possibilidades de lidar com a ausência de Andrea (e uma das formas de lidar com esta ausência é produzi-la, filmar a ausência). Neste esgotamento da própria dor, ela também esgota, de certo modo, as linguagens, provocando o tensionamento entre elas.

Na tentativa de fazer Andrea desaparecer, Duras ou a voz da narradora (no filme e no texto) realiza também, de alguma maneira, um processo destrutivo do próprio cinema. Os limites entre literatura e cinema perdem seus contornos definidos. No caso de *O homem atlântico* não se pode dizer, propriamente, que uma forma (o texto ou o filme) é derivada da outra, é secundária em relação à outra. O texto não é um roteiro. Ele é também o filme. E o filme é também a voz textual que compõe e suporta as imagens esparsas na tela e os momentos em que ela fica preta.

Mas além de tematizar o amor, a morte, a perda, a dor da separação e do desaparecimento, *O homem atlântico* também tematiza o cinema e a fotografia. A impotência ou insuficiência da linguagem cinematográfica é pensada por Duras quando escreve/diz: “Queria lhe dizer, o cinema pensa que pode registrar o que você está fazendo nesse momento. Mas você, de lá de onde estará, seja onde for, cúmplice da areia, ou do vento, ou do mar, ou da parede, ou do pássaro, ou do cão você perceberá que o cinema não pode” (DURAS, 1982, p. 40). O cinema não é registro, e não oferece evidências. Ele é, talvez, o lugar de uma passagem, ou de uma lacuna entre aparecer e desaparecer, entre reaparecer e ir embora. Em determinado momento, lê-se/ouve-se: “Você ficou no estado de ter ido embora. E fiz um filme sobre sua ausência” (Ibid, p. 48).

A narradora-cineasta não consegue, por meio da câmera, por meio do cinema, trazer o amor ausente à presença. Então ela almeja fazê-lo desaparecer, definitivamente. Ela procura

levar a literatura e o cinema aos seus limites para que deles restem o homem-paisagem, o filme-texto, os resíduos de imagem, o ritmo da voz, do mar, o escuro da tela.

Ainda que seja um filme-texto, *O homem atlântico* não é uma adaptação de uma linguagem à outra, tampouco parece se ater a uma das duas linguagens. Os limites entre literatura e cinema são, neste caso, borrados. O texto de *O homem atlântico* não é, como já dito, um roteiro para o filme (inclusive sua publicação é posterior), mas filme e texto se constituem mutuamente, tensionando ambas as linguagens e seus limites. Enquanto o texto incorpora o vocabulário do cinema (“câmera”, “tela”, “espectadores”), o cinema “perde”, em alguns momentos, seu componente visual, ficando circunscrito aos aspectos textuais e sonoros. Ou seja, o que vemos no filme, muitas vezes e durante certo tempo, é apenas tela escura. O que resta é a voz *off* de Duras, é seu texto.

O desaparecimento de Andrea da tela é descrito, em *O homem atlântico*, quase como uma morte. Quando afirma que o homem vai morrer diante de seus próprios olhos (Ibid, p. 50), Duras indica uma relação entre a câmera e a morte. Ela escreve/diz: “Faça como se você tivesse entendido naquele momento, quando você a tinha em seu olhar, que foi ela, a câmera, a primeira a ter querido matá-lo” (Ibid, p. 51). Duras sugere, nesta obra, uma relação entre a vida e o fenômeno fotográfico. “Ninguém, ninguém mais no mundo poderá fazer o que você fez agora: passar por aqui pela segunda vez hoje, só por mim ordenado, diante de Deus. Não tente compreender esse fenômeno fotográfico, a vida” (Ibid, p. 50).

No final de *O homem atlântico*, Duras diz/escreve:

O filme ficará assim. Terminado. Você está ao mesmo tempo oculto e presente. Presente apenas através do filme, além desse filme, e oculto a todo saber de você, a todo saber que se poderia ter de você.

Enquanto não o amo mais não amo nada, nada, além de você, ainda.

Esta noite chove. Chove em torno da casa e sobre o mar também, o filme ficará assim, como está. Não tenho mais imagens a lhe dar. Não sei mais onde estamos, em que fim de que amor, em que recomeço de que outro amor, em que história nos extraviamos. É por este filme somente que sei. Pelo filme somente que sei, sei que nenhuma imagem, nem uma imagem mais poderia prolongá-lo (Ibid, p. 52-53).

A escrita e a filmagem de *O homem atlântico* – com vestígios imagéticos de outra história, de outro filme, de outra relação amorosa – são, talvez, uma tentativa, fracassada, de

ter controle sobre a perda, sobre a partida, sobre o desaparecimento de um amor. A palavra, a voz, o olho, a câmera tentam conduzir o fim: enquadrá-lo, vocalizá-lo, torná-lo definitivo. Tentam fazer o ator (o amor) desaparecer, sair do ângulo da câmera.

Você está ausente.

Com sua partida sua ausência sobreveio, foi fotografada como há pouco sua presença.

Sua vida se afastou.

Só sua ausência permanece, não tem nenhuma espessura doravante, nenhuma possibilidade de abrir um caminho, de ali sucumbir de desejo.

Você não está mais em parte alguma justamente.

Você não é mais preferido. (Ibid, p. 42)

A escrita e o filme, o filme e a escrita tentam fazer o ator desaparecer, dissolvendo-o na paisagem filmada – o mar, a areia, o vento, o pássaro, o cão –, ou fazendo-o sair do campo de visão da câmera. Mas essas tentativas não alcançam total êxito, pois esbarram no *ainda*: “Enquanto não o amo mais não amo nada, nada, além de você, ainda” (Ibid, p. 52). Resta ainda. Se o filme ficará terminado, se não há mais imagens a oferecer, se nenhuma imagem poderá afastá-lo de todo, ou prolongá-lo, algo ainda resta. Restam a voz na imagem e a imagem na voz.

Concluo, com algumas últimas observações sobre essas duas instâncias. Se no filme *O homem atlântico* as imagens vistas, as poucas imagens vistas foram deslocadas de outro filme (para ele não foram feitas imagens próprias, específicas) e se elas coexistem com a ausência de imagens, ou com a presença da tela escura, o estatuto da voz no filme e no texto também é incerto e problemático. É a voz de Duras, é possível reconhecê-la, mas ela não é fixa. Se no início a voz se dirige a alguém chamando-o de você, determinando seu olhar, seus movimentos e até seus pensamentos, e utilizando verbos no futuro (o que sugere o planejamento, o desejo de fazer um filme, já que este não foi filmado), no meio do filme a voz faz um movimento brusco em direção ao passado, ao *eu* e ao modo narrativo. E a voz descreve então uma casa, uma varanda, um quintal, rosas, a dor da perda e a data exata da partida: “quinze de junho de 1981” (Ibid, p. 46).

E ao invés de morrer fui para essa varanda no quintal e sem emoção disse em voz alta a data do dia que era, segunda-feira quinze de junho de 1981, que você havia ido embora sob o calor terrível para sempre e que eu achava, sim, daquela vez, que era para sempre. (Ibid, p. 45-46)

Depois, a voz volta a filmar, ou a imaginar o filme: “Você torna a passar diante da câmera. Desta vez vai olhá-la. Olhe a câmera” (Ibid, p. 48). A voz de alguém que filma – a cineasta –, a voz de alguém que narra – a narradora –, a voz de Duras, mas também uma voz ficcional. E, sobretudo, uma voz que fricciona a imagem e a enunciação, o desaparecimento e os vestígios, o fim e o ainda.


Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DURAS, Marguerite. *O homem sentado no corredor. O homem atlântico*. Trad. Sieni Maria Plastino. Rio de Janeiro: Record, s.d.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: Depressão e Melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.

Daidrê Thomas é atriz e Mestranda em Artes Cênicas pelo PPGAC - UNIRIO. Bacharel em Teatro – Interpretação Teatral pela Universidade Regional de Blumenau (FURB-2009) e Bacharel em Estética e Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO-2019). Atuou em peças como *Oito Mulheres* (2016), *A Mulher que Comia Horizontes* (2016), *Estrangeiros* (2011), *Um momento argentino* (2008) e no longa-metragem *Ratoeira* (2018).



Cinema-ensaio -
Histor(s) du cinéma

Pedro Henrique Müller

Mozart é para ser ouvido à meia-noite, pois é profundo demais. Bach é para ser ouvido pela manhã. Haydn é para a tarde. Isto é o que diz o personagem principal de *Le Petit Soldat* para a figura atenta de Anna Karina. É mais do que consensual o fato de que Jean-Luc Godard associa sempre o ato reflexivo à feitura de seu cinema. Para Godard, pensar e produzir imagens na tela são ações únicas, significam o mesmo. Seu labor incessante em sua vasta produção, seja em cinema, vídeo, anúncios, cartas-filme ou roteiros-filme, indica a necessidade constante da existência de uma produção crítica, de uma crítica filmada.

Do mesmo modo como não se pode interromper as impressões, as associações, os músculos involuntários e as sinapses, do mesmo modo como temos espasmos, Godard utiliza o cinema para produzir reflexos, reflexões. Filmar e montar são extensões do ser e do ver, cria-se uma conexão com as imagens, à produção delas, só assim se pode vê-las, logo, pensá-las. Dizia, por sua vez, considerar-se um ensaísta que produzia em forma de romances, ou que produzia romances em forma de ensaios: mas simplesmente, no lugar de escrevê-los, filmava-os. A dimensão de sua criação como ferramenta fundamental para o exercício crítico e reflexivo está presente em toda a sua obra. Diferente de outros diretores, não se pode, e talvez nem se deva eleger alguns de seus filmes como súpula de sua operação no cinema. Seus vídeos tampouco se explicam avulsos e destacados da sua própria existência constelar em relação aos outros. Todo o material godardiano parece existir junto em si mesmo e, ao mesmo tempo, terremoto de todo um segmento fílmico. “Se o cinema desaparecesse, eu me resignaria e passaria à televisão. E, se a televisão desaparecesse, eu voltaria ao papel e ao lápis. Para mim, a continuidade é muito ampla entre todas as maneiras de se exprimir. Tudo forma um bloco” (*Cahiers du Cinema*, n.138, dezembro de 1962). Este bloco é a sua forma de produzir uma crítica em película, cinema-pensamento, meditações sobre as possibilidades de seu próprio meio, utilizando-o contra ele mesmo. Linguagem, filme, cena, livro, rosto, palavra, fragmentação, colagem, compõem um fluxo autoconsciente e autorreferente, que supõe o cinema como um exercício de relações entre as artes que se deslocam na tela e são estranhas entre si.

O texto e a tela godardiana se confundem, se equivalem. Não à toa, em determinada fase de seu trabalho, passou a produzir filmes-ensaio, filmes-carta, roteiros-filme, nos quais as imagens serviam de “texto” para outras imagens serem geradas, *Scenário de sauve qui peut (la vie)* (1979), *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975), *Comment ça va* (1976), *Si fois deux* (1976), *Letter to Jane: an investigation about a still* (1972), *Changer d’image, lettre à la*

bien aimée (1982), são apenas alguns exemplos. A produção de ideias-imagens associa-se à presença das formas das palavras, que ganham corpo e espaço em todos os filmes e vídeos produzidos por Godard. Seja na forma de cartazes, de letreiros, de muros rabiscados, painéis, propagandas, mensagens escritas, escrita digital, a palavra sempre irrompe, corta, modifica ou ressignifica a imagem. A própria concretude da palavra como imagem, como símbolo desenhado, briga com a presença de rostos e corpos de carne e osso. Ocupam o mesmo lugar, inscrevem-se numa leitura que é vista. Inclusive, vemos o ato da escrita, seja ela à mão ou digitada lentamente, no que Philippe Dubois irá chamar de “pensamento visual instantâneo”, no qual “o olhar reflexivo é escrito pela imagem; manipula, escruta, combina, recomeça, apaga, acrescenta, rumina, precisa, desloca.” Estamos diante da noção conhecida da escrita de que enquanto pensamos: escrevemos; para Godard, enquanto se pensa, se filma. Godard descobre no vídeo o mesmo lance direto de funcionalidade da escrita: vejo ao mesmo tempo que faço. Posso acompanhar a realização e a elaboração de um pensamento enquanto o mesmo é produzido em imagens. “Ver é pensar e pensar é ver” (DUBOIS, 2004).

Godard descobriu o cinema dentro do cinema. Por mais livres e espontâneos ou pessoalmente autoexpressivos que seus filmes possam parecer, o que precisa ser levado em conta é que Godard subscreve uma concepção altamente alienada de sua arte: um cinema que devora o cinema (SONTAG, p. 181, 2015).

A permissividade de seus trabalhos resulta em processos que dispensam uma valorização ou avaliação positiva. O seu caráter de experimentação crítica, refuta a sua própria integridade, joga contra si e a favor de si. É irresponsável com o seu próprio meio, justamente por querer entender e repensar sua estrutura, suas repetições, seus maneirismos técnicos. A imagem surge de um fundo de ausência. Parece questionar sua própria eficácia em sua própria estrutura. É o cinema fagocitando o cinema. O movimento das imagens é questionado, seccionado, pausado, revertido a todo o momento, impossibilidade de prosseguir sem que se reflita sobre como se deve continuar. Deve-se continuar?

Na série em oito episódios *História(s) do Cinema* (1988-1998), acompanhamos uma estrutura de mais de quatro horas que projeta no espaço da tela uma aglutinação caudalosa de cenas de filmes clássicos, pinturas, fragmentos de textos, fotos, arquivos, discursos, imagens transmitidas pela memória histórica. Aqui sua frequência é alterada, sons de explosões se somam ao convergir caótico de cenas e aparições fantasmáticas do cinema. A

escrita fílmica é espargida numa proporção elástica que não respeita linearidade, se contorce sobre sua própria extensão. Sobrepõe-se às camadas do próprio cinema, camadas documentais, fotos de autores, citações e aforismos, o rosto do próprio Jean-Luc. Tudo é ao mesmo tempo causa e destruição. A palavra que surge na tela é reescrita, reajustada, em movimento similar a de poemas concretos, que no caso do vídeo, podemos assistir como construção, acompanhar o que a faz tomar forma, letra a letra. Digita, digita, digita, risca, *backspace*, nova linha, nova palavra, mesma palavra. Os saltos intelectuais de Godard são acompanhados “ao vivo”, no momento mesmo de sua feitura/rasura. A própria estrutura de ensaio visual, acerca de determinado assunto (a história do cinema), vaza para além de si mesma (a história de tudo). E este movimento é cáustico, sofrido, ouvimos a todo instante o explodir de bombas ao mesmo tempo em que as teclas da máquina de escrever são batidas. Humphrey Bogart toma Ingrid Bergman nos braços em gesto mais apocalíptico que redentor, ou apaixonado. Anna Magnani corre na direção de seu amado e é fuzilada pelo próprio cinema, que a tudo quer dar a ver e a tudo destrói.

A lanterna mágica, a caixa preta, o zoopraxisnoscópio, a luz estroboscópica, toda a técnica presente na conformação da história do cinema é trazida de volta ao movimento de edição em *História(s)*. As pausas, os cortes, o áudio que não acompanha o filme, a saturação das cores, cada composição é oferecida como forma de pensamento daquela mesma linguagem. O cinema mudo e suas cartelas de texto estão ali, o cinemascope, o *technicolor*, a moviola, o teatro de sombras, o vídeo digital, tudo está ali como forma de pensamento do cinema sobre o cinema, em atrito, em jogo de tensão e indeterminação do meio. Assim como para André Bazin o realismo deveria emergir do próprio meio, método de reprodução, o exercício ensaístico de Godard parte de um desgastante modo de operar a sua própria escrita em/por imagens. Para isso, o cinema, dimensão outra, que não a do ensaio propriamente dito, escrito, é a escolha do diretor para se pensar como fazer filmes. Para que se deve filmar? Para que filmar a história do cinema? Os questionamentos da própria execução daquilo que se faz permeiam o fazer seguinte e anulam o anterior.

o labor de infindável autoquestionamento, que se torna um elemento constitutivo da obra de arte. ‘Mais e mais a cada filme’ disse ele em 1965, ‘parece-me que o maior problema ao filmar é decidir onde e por que começar, e ao começar, por que encerrar.’ A questão é que Godard não consegue enxergar senão soluções arbitrárias para esse problema. Ao passo que cada tomada é autônoma, nenhuma soma de pensamento pode torná-la necessária. (SONTAG, p. 186, 2015)

As relações aqui construídas não buscam causa e efeito, nem que o presente ilumine o passado, mas sim partem da multiplicidade de conceitos para integrar uma galáxia possível de interações que seus fragmentos possam gerar a partir do choque entre si. “O efeito perturbador é de um despedaçar permanente e de um retorno às mesmas figuras (...) O método do historiador/cineasta não é o da sucessão cronológica, mas o da dispersão”, diz a pesquisadora Céline Scemama (2015) a respeito da série. A escritura de Godard aproxima-se de um lugar sem autonomia, justamente o que lhe garante voz do lugar de onde se fala ao buscar uma forma que existe em negativo por se buscar como forma. Não há filiação conceitual unívoca. Os conceitos são sempre representados.

A sequência de imagens que pulsam, vibram, e se movimentam em uma hemorrágica variação não se deitam diante de uma documentação enciclopédica. Não há pureza de assunto em *História(s) do Cinema*. As imagens de arquivo são escandidas em um funcionamento que investiga os conceitos operados pela própria estrutura técnica da projeção. Revelam suas zonas de atuação que se conglobam a todo o momento. São os pontos cegos de seus objetos que não se reconciliam na tela. Por não caber a nenhuma doutrinação primeira, por não respeitar nenhum dogma, o ensaio visual de Godard se suja de imagens, de palavras, de vozes, de estrondos sonoros. Abre uma zona de trânsitos, campos de força que se mostram inquietos e acuados diante da violência fleumática da ordem, mas que também se pretendem objetivos, numa briga incessante da forma com a formalização. As personagens gritam, os coelhos são mortos na sequência de *Regle du jeu* (1939) de Jean Renoir, Kim Novak se atira no rio no *Vertigo* (1958) de Hitchcock, Antoine Doinel corre na praia de encontro a ele mesmo numa duplicação invertida e espelhada da projeção de *Les Quatre-Cents Coups* (1959) de Truffaut, a Branca de Neve de Walt Disney é retrocedida antes mesmo de ser salva.

O cineasta aparece atrás de um cavalete de pintura, um suporte que não lhe pertence, um rolo de filme gira na tela e projeta um cavalo e um cavaleiro, um rosto em máscara de dor. É doloroso falar sobre aquilo que se propõe, assim como o é comentar a si mesmo enquanto o faço. Não há como render-se aos atributos, a definição de *História(s)* não conhece a si mesma, apenas negativamente opõe-se à ortodoxia de uma escrita legível, referente a qualquer hipótese de atualização. Seu caráter anacrônico é que confere presença a uma atualidade inevitável, porque herética.

Esta ideia de “tentativa de cinema” dentro do cinema, enquanto cinema, serve de mesma base para *História(s)*. Cada parte de um filme é fragmento de um fragmento do cinema. “A vida enche a tela como uma banheira que simultaneamente se esvazia na mesma proporção”, disse Godard a respeito das filmagens de *Pierrot Le Fou* (1965). Godard parece empreender uma tentativa de “iluminar suas obras desde dentro”, como diz Adorno em *O ensaio como forma* (2003), sem caber numa ordem restritiva, reprimida, a partir de uma construção fechada, indutiva ou descritiva do que o cinema é, foi, ou vai ser. Talvez não exista nele uma unidade, talvez seja ele, esse cinema sujeito (*cogito ergo vídeo*), um Ninguém-alguém (Personne) diante da ciclópica História – Polifemo que a tudo quer devorar.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCEMAMA, Céline. *Sobre Histoir(s) du Cinema* – Catálogo da Retrospectiva Jean-Luc Cinema Godard. Trad. Lúcia Monteiro. 1ª Ed. São Paulo: HECO Produções, 2015.

SONTAG, Susan. Godard. In: *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Pedro Henrique Müller é ator, formado pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e tem bacharelado em Artes Cênicas - Teoria do Teatro na UNIRIO. Já atuou em trabalhos com a colaboração de diretores como Inez Viana, Thierry Tremouroux, Miwa Yanagizawa, Leandro Romano e Marina Vianna, além de ser integrante da Cia. Teatro Voador Não Identificado.

Pensar às cegas

Bernardo Marinho

INTRODUÇÃO

No final de 2008 me deparei, em um dos pavilhões de Inhotim, com uma instalação sonora dos artistas canadenses Janet Cardiff e George Bures Miller. O trabalho, intitulado *The murder of crows*, era composto por 98 caixas de som distribuídas em um amplo espaço. As diversas caixas emitiam a voz da própria artista, Janet Cardiff, que sussurrava uma espécie de narrativa onírica. A voz dela se articulava com distintas texturas sonoras – canções de ninar, trilhas incidentais e múltiplos ruídos, tais como as insistentes revoadas de corvos que davam título ao trabalho.

Na ocasião, fiquei muito impressionado com o modo como esta instalação, por um lado, investigava as potencialidades narrativas do som e da voz e, por outro, explorava a dimensão sensorial e até mesmo fantasmática dos mesmos elementos.

Meses depois, no início de 2009, ingressei no curso de Teoria do Teatro da UNIRIO e já no primeiro semestre tive a oportunidade de ler *Todos os que caem*, primeira peça radiofônica de Samuel Beckett, encomendada pela BBC de Londres em 1957. A partir daí comecei a ler - com minha amiga e então colega de curso, Maria Clara Coelho - os textos de Beckett para rádio, teatro e televisão, assim como artigos e ensaios sobre a obra beckettiana. Em nossos estudos e discussões, tínhamos especial interesse pelas peças radiofônicas e pelo aspecto rítmico e sonoro da dramaturgia do autor irlandês.

Já em 2016, assisti aos filmes do cineasta Derek Jarman na mostra *Derek Jarman – cinema é liberdade*, promovida pela Caixa Cultural. E então vi *Blue*, de 1993. Como desdobrarei mais adiante, este longa-metragem é composto por uma única imagem azul, estática, sobre a qual o artista britânico superpõe voz, música e ruídos em uma complexa estrutura sonora.

Ao ver o filme, não pude deixar de pensar em alguns aspectos da poética teatral de Beckett, que me pareceram ecoar em *Blue*. A título de exemplo, posso citar a tensão estrutural

entre situação monológica e instância coral que, como comenta Flora Süssekind em artigo intitulado *Beckett e o coro*, é central na obra teatral de Beckett e que também me parece ser fundamental no processo de formalização do filme de Jarman. Ou o problema do desaparecimento da figura – uma das questões-chave de *Blue* – que, como sabemos, marca progressivamente as peças do dramaturgo irlandês.

No entanto, um estudo comparativo entre o filme de Jarman e a poética beckettiana está muito além das minhas possibilidades e capacidades atuais.

O presente texto está ligado, por um lado, ao meu desejo de pesquisar e produzir obras que têm o som como elemento fundamental. E, por outro lado, de me aproximar e buscar compreender melhor os procedimentos artísticos e a obra de Derek Jarman.

Por meio de uma espécie de “cinema de guerrilha” ou de resistência, com poucos recursos financeiros, mas com uma pequena equipe que compartilhava afinidades ideológicas, artísticas e afetivas, Jarman criou obras profundamente críticas, desconcertantes e radicais. No atual momento de nosso país, marcado pela precarização dos aparelhos e práticas artísticas e culturais, penso ser oportuno conhecer de modo um pouco melhor a trajetória artística e as obras deste cineasta britânico.

Sendo assim, na primeira parte do texto apresentarei, em linhas gerais, a trajetória artística de Jarman, dando especial ênfase ao longa-metragem “Blue” que buscarei compreender a partir da noção de “filme-ensaio”, como pormenorizarei mais adiante.

Já na segunda parte, apresentarei o roteiro de uma instalação sonora – ou de uma “peça-instalação”, se quisermos – em que assumidamente estabeleço uma interlocução tanto com a poética de *Blue* quanto com a dramaturgia beckettiana. E tento também resgatar alguma coisa difícil de nomear que a instalação *The murder of crows* suscitou em mim 11 anos atrás.

PARTE 1

Nesta seção pretendo descrever, de modo breve e genérico, a relação entre o ensaio literário e a noção de filme-ensaio, tendo como principais referências o texto “O ensaio como forma”, do filósofo alemão Theodor W. Adorno (2003), e o livro *O filme-ensaio - desde Montaigne e depois de Marker*, do pesquisador norte-americano Timothy Corrigan (2015).

Posteriormente exporei, em linhas gerais, a trajetória artística do cineasta britânico Derek Jarman. E, por fim, tentarei refletir sobre alguns aspectos que poderíamos chamar de ensaísticos de *Blue*, último longa-metragem de Jarman, lançado em 1993.

O filme-ensaio

Em *O filme-ensaio – desde Montaigne e depois de Marker*, lançado em 2011, com reedição em 2015, utilizada neste trabalho, Timothy Corrigan busca traçar uma historiografia dos chamados filmes-ensaio, analisando a emergência histórica, os marcos inaugurais e os autores supostamente mais significativos desta prática cinematográfica. Corrigan se propõe também a refletir sobre o “ensaístico” no cinema, diferenciando esta de outras formas cinematográficas e evidenciando a estreita relação entre o filme-ensaio e o ensaio literário.

Na esteira da argumentação de Theodor W. Adorno em seu célebre “O Ensaio como forma”, Corrigan afirma que assim como o ensaio literário já foi encarado como uma forma menor, um produto bastardo ou degenerado, os filmes-ensaio sofreram certa rejeição por parte do público e da crítica a partir de alegações e difamações semelhantes.

Em “O ensaio como forma”, Adorno, citando Lukács, afirma que o ensaio não dá forma a algo novo a partir do que não tem forma. O ensaio, para Adorno, fala de algo já formado ou de algo que pelo menos já tenha existido. De modo semelhante, muitos filmes-ensaio abordam eventos, lugares e personagens que, é claro, antecedem a realização dos próprios filmes. Por isto, tal como os ensaios literários, muitas vezes estas práticas cinematográficas foram consideradas parasíticas e desprovidas de originalidade.

O exercício ensaístico opera com intensa liberdade de espírito. Avesso a dogmatismos ou exigências metodológicas, o ensaio literário é, segundo Adorno, antissistemático e profundamente questionador. Ao refutar as normas do pensamento estabelecido, ele procede “metodicamente sem método”. Se o ensaio literário não segue as regras teóricas e científicas já estabelecidas, os filmes-ensaio em geral também não reproduzem os códigos cinematográficos dominantes. Marcados pela falta de rigor formal, eles “desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízos na complexidade da experiência”. (CORRIGAN, 2015, p. 9)

A valorização da “complexidade da experiência” é central tanto para o filme-ensaio quanto para o ensaio literário. Em “O ensaio como forma”, Adorno mais de uma vez assinala

que o ensaísta deve experimentar de múltiplos modos os vários aspectos de seu objeto: “escreve ensaísticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira seu objeto, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar do seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever.” (ADORNO, 2003, p. 36)

Assim sendo, o ensaio nunca pretende esgotar as possibilidades de reflexão sobre seu objeto. Renunciando a qualquer pretensão de completude, ele costuma deixar algo ainda a ser dito, a ser pensado. E se a escrita ensaística tende a ser lacunar, fragmentária e descontínua é porque, para Adorno, estas são as características da própria realidade: “o ensaio pensa em fragmentos uma vez que a realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-las através dessas fraturas e não ao aplainar a realidade fraturada”.

Os filmes ensaísticos operam de modo similar, pendendo também para uma poética lacunar, fragmentária e descontínua que, em geral, evidencia mais as fissuras e disjunções de seus objetos do que suas supostas continuidades.

O filósofo alemão afirma também que o ensaísta “faz de si mesmo palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la” (ADORNO, 2003, p. 30). Enquanto experiência intelectual aberta, que expõe os movimentos e vacilações do processo de pensamento, o texto ensaístico não avança em sentido único. Segundo Adorno, na escrita ensaística os diferentes momentos do processo de pensar se entrelaçam como em um tapete. E a fecundidade dos pensamentos está ligada justamente à densidade desta trama. Os filmes-ensaio, por sua vez, costumam apresentar uma organização não linear, mais próxima desta imagem de um tapete de densa tessitura do que da clássica imagem do arco narrativo, própria do cinema ficcional convencional.

A ideia proposta por Adorno de que o ensaísta “faz de si mesmo palco da experiência intelectual” me parece fundamental para a compreensão tanto da escrita ensaística de modo geral quanto de *Blue*, filme-ensaio de Derek Jarman que abordarei mais adiante.

A forma ensaística é caracterizada pela prevalência de uma voz e de uma visão pessoal do autor. Nos ensaios de Montaigne esta questão é tematizada repetidas vezes: “escrevo sobre mim, e sobre meus escritos e sobre minhas ações, meu tema se revira sobre si mesmo.” (MONTAIGNE, 2010, p. 516). No entanto, é importante dizer que a escrita de Montaigne

nada tem de solipsista ou subjetivista. Seus ensaios são atravessados por uma escuta atenta e minuciosa do mundo. É nesta experiência de encontro com o outro e com a realidade do mundo, Montaigne parece reconfigurar a si mesmo e aos seus próprios processos de pensamento.

Como sugere Corrigan em *O filme-ensaio*, seria equivocado associar o “eu ensaístico” a uma subjetividade fechada, acabada e supostamente autorizada que se expressa de modo assertivo e categórico. Neste sentido, me parece interessante recordar outro trecho do ensaio de Montaigne sobre a experiência em que o pensador francês diz que a afirmação e a obstinação são sinais manifestos de tolice e evoca o filósofo latino Cícero: “Nada é mais vergonhoso do que colocar a asserção e a decisão antes do conhecimento e da percepção.”

Liberto da autoridade e de princípios reguladores externos, o ensaio é uma forma eminentemente crítica e contestatória. Mas é também espaço de jogo, de tentativa, de experimentação para um eu que é sensivelmente afetado pela experiência da escrita e que pode se modificar a partir dela. Corrigan chama atenção para a complexidade e para o potencial subversivo desta dinâmica entre eu ensaístico e experiência. Ele afirma que a chamada expressividade ensaística descreve a “sujeição de um eu instrumental ou expressivo a um domínio público como uma forma de experiência que continuamente testa e desafia os limites e capacidades desse eu por meio dessa experiência”. (CORRIGAN, 2015, p. 21). A experiência ensaística, portanto, pode implicar em um processo de desfazimento e refazimento do sujeito autoral. E este movimento não desestabiliza apenas o autor, mas também reconfigura o texto e a condição do leitor.

Isto posto, gostaria de refletir sobre o modo como estas problemáticas aparecem em *Blue*, de Derek Jarman. Mas, antes disso, penso ser importante descrever brevemente a trajetória artística do cineasta, assim como o contexto em que *Blue* foi realizado.

A trajetória artística de Derek Jarman

Desde seu início – com as experimentações “caseiras” em Super-8 e o primeiro longa-metragem, *Sebastiane* –, a produção cinematográfica de Jarman é imbuída de um espírito fortemente contestatório tanto do ponto de vista formal quanto ideológico.

No que diz respeito à formalização de seus filmes, é notável a interlocução do cineasta com múltiplas vertentes das artes plásticas. Os seus primeiros longas-metragens, especialmente

Sebastiane, *Jubillé* e *The tempest*, parecem se filiar a uma estética neobarroca. Em outros trabalhos, Jarman estabelece um diálogo direto com a poética de pintores específicos. Neste sentido, podemos citar o longa-metragem *Caravaggio* – cuja poética visual se relaciona explicitamente com a obra de sua personagem-título – e *Blue*, em que Jarman se apropria da tela azul do artista plástico francês Yves Klein e faz dela a única imagem de seu filme.

A relação entre a filmografia de Jarman e a obra destes pintores me parece, no entanto, complexa e difusa. Em *Sebastiane*, por exemplo, Jarman já reproduz a composição pictórica de Narciso, de Caravaggio.



Fig.1- Imagem do longa-metragem *Sebastiane*, de Derek Jarman

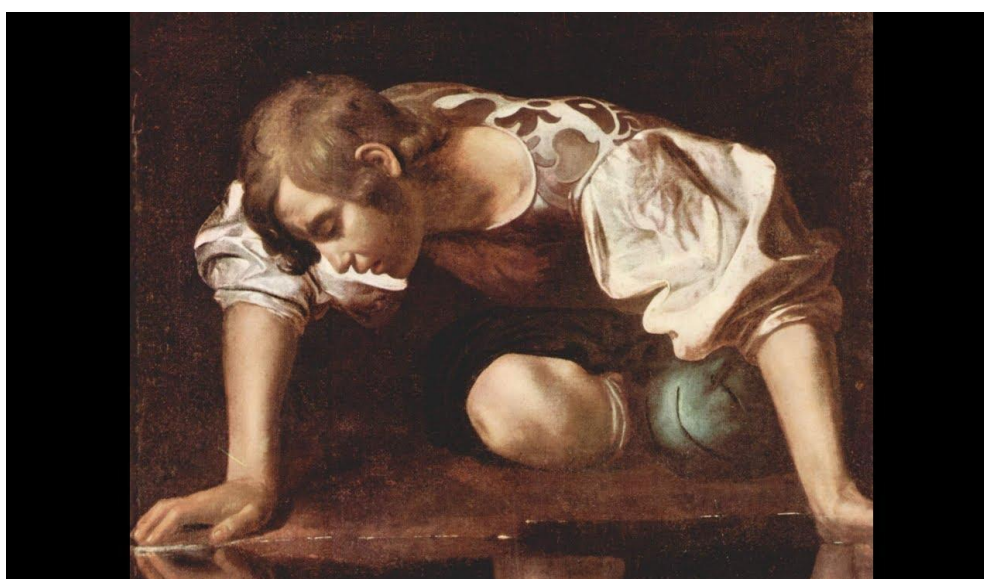


Fig.2 - Pintura *Narciso*, de Caravaggio

Por mais insólito que possa parecer, penso ser possível perceber também ecos, mesmo que longínquos, tanto da pintura de Caravaggio quanto do trabalho de Yves Klein em *Wittgenstein*, longa-metragem que antecedeu *Blue*. O apagamento do fundo e a consequente centralidade da figura me remetem a algumas pinturas de Caravaggio.





Fig. 3, 4 e 5 - Imagens do longa-metragem *Wittgenstein*, de Derek Jarman

E salta aos olhos a exploração das cores que Jarman empreende neste trabalho. Me chama especialmente a atenção o monocromatismo de muitos objetos de cena e figurinos (Fig. 6 a 9) que fazem lembrar as pinturas monocromáticas de Yves Klein.





Fig. 6, 7, 8 e 9 - Imagens do longa-metragem *Wittgenstein*, de Derek Jarman

Para além da relação com a história da pintura, desde os seus primeiros filmes Jarman lançou mão de escolhas estéticas extremamente inventivas, que se contrapunham aos códigos dominantes do cinema narrativo convencional. Mas é possível notar que em seus primeiros trabalhos – como *Sebastiane*, de 1976, por exemplo – o artista investiu em um modelo narrativo mais linear e “bem acabado”. Já em filmes posteriores, como *The last of England*, de 1989, ou *The garden*, de 1990, a narrativa tende a avançar de modo entrecortado e descontínuo, através da exploração de múltiplos espaços e temporalidades. *The last of*

Engand, filme cortante e furioso, marca uma postura ainda mais crítica do cineasta à ordem estabelecida e à ideologia dominante.

Neste momento, a epidemia de HIV se alastrava pela Inglaterra e em dezembro de 1986 Derek Jarman foi diagnosticado como soropositivo. No mesmo ano foi implementado o Artigo 28 pelo governo de Margareth Thatcher. Esta cláusula representou um duro golpe na luta pelos direitos dos homossexuais na Inglaterra e praticamente institucionalizou a homofobia no país. Segundo conta a pesquisadora espanhola Monika Keska, em artigo intitulado “Dos visiones del thatcherismo en el cine británico: Peter Greenaway y Derek Jarman” (2008), esta emenda constitucional visava proibir as autoridades locais de “promover a homossexualidade”, isto é, de publicar textos que supostamente induziriam seus leitores à homossexualidade ou de ensinar nas escolas que a homossexualidade é uma forma possível de vida familiar. Em razão da falta de clareza desta lei, que permitia as mais variadas interpretações, obras de Shakespeare, Marlowe, Virginia Woolf e Oscar Wilde foram, por exemplo, consideradas inadequadas ao ambiente escolar.

Neste período, então, Jarman, por um lado, produziu ficções biográficas sobre figuras históricas ligadas ao universo *queer* ou cuja trajetória teria sido marcada por relações homossexuais ou bissexuais. São estes filmes *Caravaggio*, de 1986, *Edward II*, realizado a partir da peça de Marlowe em 1991, e *Wittegenstein*, de 1993.

Por outro lado, Jarman realizou na mesma época filmes de caráter abertamente contestatório e extremamente pessoais, em que se posicionava frontalmente contra a política cultural implementada pelo governo thatcherista. Afora *War Requiem*, de 1989, todos os outros filmes desta fase são marcados pela presença de Jarman em suas imagens ou pela presença de sua voz no campo sonoro. As primeiras sequências tanto de *The last of England*, quanto de *The Garden* – obras com fortes traços ensaísticos – são compostas por imagens do corpo de Jarman sobre as quais a sua própria voz em *off* se projeta. Já em *Blue*, longa-metragem produzido apenas oito meses antes da morte de seu realizador, a voz de Jarman aparece como elemento central.

Neste momento a AIDS era encarada pelo discurso oficial como uma doença repulsiva e punitiva que ameaçava potencialmente todo o tecido social. Como consequência disto, o doente era exposto a toda sorte de discriminações e perseguições. E muitas vezes arrastado à exclusão e ao isolamento. Em *Aids e suas metáforas*, ensaio escrito no final dos anos 80,

Susan Sontag afirma que na época muitos doentes experimentavam uma morte social que antecedia a morte física. As imagens dos doentes que circulavam tanto nos veículos de comunicação de massa quanto nas campanhas governamentais endossavam a ideia de que os portadores de HIV eram debilitados, fisicamente arruinados, desfigurados pela doença e incapazes de levar uma vida social ativa.

Como é sabido, muitos artistas e figuras públicas que foram atingidas pela doença – como Freddy Mercury, Rock Hudson e Anthony Perkins, por exemplo – optaram por não expor a questão publicamente. Na contramão desta postura, Derek Jarman tornou pública sua condição. E, mais do que isto, fez da doença uma espécie de “desafio estético” e um tema fundamental em seus últimos filmes, em especial *The Garden* e *Blue*. Em entrevista para o documentário *Derek Jarman - life as art*, dirigido por Andy Kimpton-Nye, a atriz Tilda Swinton, grande amiga e parceira profissional de Jarman, diz que, apesar da experiência da AIDS ter sido devastadora para Jarman, enquanto artista ele ficou eufórico. Neste mesmo filme aparece uma grande manchete de jornal em que o cineasta afirma ter ficado feliz ao saber de seu diagnóstico.

É possível dizer que Jarman produziu uma intensa espetacularização de sua condição de doente por meio de um diálogo constante com os veículos de massa. Mas o que me parece muito perspicaz é que, ao fazer isto, ele conseguiu dar maior projeção aos seus últimos filmes¹ que, como já foi dito, eram profundamente críticos à ordem dominante. Em *The Garden*, por exemplo, Jarman ironiza, debocha e deprecia a indústria cultural. Já *Blue*, como veremos, é uma crítica radical à sociedade do espetáculo. Ademais, Jarman forjou para si e fez circular na grande mídia a imagem de um portador de HIV extremamente ativo, atuante e com um lugar social de destaque. E, assim, desestabilizou o discurso oficial sobre os soropositivos.

Blue

Derek Jarman cultivou o projeto de *Blue* por muitos anos. Em 1987, o cineasta britânico começou a concebê-lo, a princípio, como uma biografia de Yves Klein, que teria como única imagem uma tela monocromática azul.

¹ Em *Derek Jarman - life as art*, Tilda Swinton chega a brincar com esta situação: “Era hilário! Conseguimos fazer quatro filmes como se fossem o ‘último filme de Derek Jarman!’”

Em 1991, Jarman realizou a performance *Symphonie Monotone* – título que alude à *Symphonie Monotone-Silence*, trabalho de Klein realizado em 1947. Nesta performance, Jarman, acompanhado de Tilda Swinton, recitava fragmentos de textos literários e poemas sobre a cor azul, ao som de uma orquestra regida pelo músico Simon Fischer Turner, que também compôs as faixas sonoras de *Blue*. Um monocromo de Klein era projetado atrás de Jarman e Swinton. Na plateia, um menino distribuía aos espectadores pedras pintadas de azul e dourado.

Em 1993, já tendo sofrido uma perda parcial da visão devido a complicações decorrentes do HIV, Jarman realiza então *Blue*, seu último longa-metragem. Sobre o plano estático do *International Klein Blue*, intenso tom de azul que o artista francês utilizou em diversas obras, ouvimos por 75 minutos a voz e os pensamentos de Jarman (mas também dos atores Tilda Swinton, John Quentin e Nigel Terry, como comentarei mais adiante), acompanhados por uma multiplicidade de sons, ruídos e músicas incidentais. Através destas vozes, Jarman, de modo fragmentário, realiza uma espécie de colagem sonora, na qual relata detalhes do seu cotidiano e dos penosos tratamentos aos quais se submete; relembra lugares e pessoas que amou, evocando constantemente o nome de seus amigos mortos; reflete sobre si mesmo e sobre o mundo a sua volta; fabula pequenas narrativas; e medita sobre a cor azul, em suas múltiplas significações.

Em entrevista concedida ao jornalista Jeremy Isaacs em 1993, Jarman afirmou:

I wanted to make a film about HIV and everything was so sentimental so it didn't actually... I had this great problem: I couldn't make a film about other people; I had to do it about myself. I really was, I felt that I had to make a self-portrait in the middle of all of this².

Blue, de fato, é um filme sobre HIV. Mas, como sugeriu o próprio Jarman, é também um autorretrato de seu realizador. Ou uma espécie de ensaio cinematográfico no qual Jarman faz de si mesmo palco para uma experiência estética e reflexiva sobre a memória, a imaginação, o luto, o cotidiano, a intimidade e, é claro, sobre a doença que o levará a morte oito meses depois. Trata-se, a meu ver, de um filme-ensaio que opera de modo tateante, instável e lacunar em um limite delicado entre o documental e o ficcional. Um autorretrato

² Fragmento transcrito da entrevista *Face to Face: Derek Jarman* (TV Episode, 1993), para a BBC Wales.

“no meio disto tudo” ou, como nos diz a voz de Jarman no próprio filme, uma história escrita por uma caneta que persegue o papel no meio de uma tempestade.

Neste singular autorretrato, Jarman exclui qualquer imagem de si mesmo. Podemos interpretar esta escolha, como sugere Monika Keska em artigo intitulado *Derek Jarman's "Blue: chronicle of a death foretold" (2007)*, como uma recusa da exploração visual de seu corpo doente, já que estas imagens poderiam facilmente ser apropriadas pelos discursos oficiais com fins moralizantes. Esta escolha estética pode ser compreendida também como um modo de evidenciar a invisibilidade social dos soropositivos. Em dado momento do filme, a voz de Jarman questiona: *“How are we perceived, if we are to be perceived at all? For the most part we are invisible.”*

Mas, para além da recusa das imagens de seu próprio corpo, Jarman exclui do filme qualquer imagem figurativa. Como alternativa ao “pandemônio das imagens” em que vivemos submersos, o cineasta propõe aos espectadores a contemplação da cor azul e o apuramento da percepção auditiva.

A ausência de figuração e de movimento no que diz respeito às imagens é contraposta a um vigoroso fluxo sonoro, a uma intensa “movimentação” das vozes, ruídos e músicas que compõem a banda sonora de *Blue*. Como já foi dito, a(s) voz(es) no filme transitam entre o relato cotidiano, a fabulação, a reflexão e a rememoração de episódios passados. E exploram múltiplas qualidades de emissão, oscilando entre o sussurro e o bramido, entre uma fala mais espaçada e outra extremamente ágil, entre uma enunciação clara e outra mais “suja”, de difícil compreensão. É notável também o trânsito entre diferentes registros estilísticos. Em certos momentos, as vozes passam com uma rapidez desconcertante de um registro cotidiano e aparentemente despojado para um discurso de ares líricos, repleto de formas simbólicas, que, em seguida, se desdobra em um cantarolar irônico...

A partir da contemplação deste vasto plano azul e da escuta atenta dos estímulos sonoros descritos acima, nós, enquanto espectadores/ouvintes, somos incitados a produzir em nossas próprias “telas mentais” uma miríade de imagens e formas, que se desenham e se desfazem em um jogo de dimensões fantasmáticas. O filme de Jarman, portanto, me parece realizar um procedimento aparentemente paradoxal: a drástica redução da visibilidade enseja a produção de uma visualidade complexa e intensa. Deste modo, *Blue* problematiza a

questão da “natureza” do meio cinematográfico, contestando a definição convencional de cinema como imagem em movimento.

A vastidão azul de *Blue* parece carregar, pois, uma reflexividade negativa. Trata-se, a meu ver, de uma imagem profundamente crítica. Tomando de empréstimo a alegoria que Didi-Huberman lança mão em *O que vemos, o que nos olha*, arrisco-me a dizer que a única imagem de *Blue* aparece como “um turbilhão no rio, que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171). Estamos diante de uma imagem que critica a imagem, que critica o nosso modo habitual de perceber imagens.

Em *Blue*, Jarman nos convoca a experimentar um modo de ver – um trabalho visual ou uma modalidade do visível, no dizer de Didi-Huberman – totalmente diferente daquele que nos é habitual, cotidiano, automático.³ O cineasta me parece propor ao espectador/ouvinte um acercamento da experiência de pensar às cegas, de tornar-se cego (“pensando às cegas, tornando-se cego...”) durante os 75 minutos de projeção. Neste sentido, nos aproximamos da percepção de mundo do próprio Jarman, que naquele momento, como ele mesmo expõe em diversas passagens do filme, já estava muito combalido pela doença e praticamente cego.

Em seu derradeiro longa-metragem, Jarman opera uma espécie de “jogo de luto”, no qual o artista dinamiza as suas próprias perdas: os amigos mortos pela doença (... “no rugido das águas eu ouço as vozes de meus amigos mortos. Amor é vida que dura para sempre. As memórias do meu coração se voltam a você: David. Howard. Graham. Terry. Paul.... David... Howard... Graham... Terry... Paul” ...); o seu próprio corpo (... “minha mente iluminada como uma flor em botão, mas meu corpo em ruínas – uma lâmpada nua em um quarto escuro e arruinado” ...) e a perda da visão .

De modo mais amplo, Jarman põe em jogo sua própria narrativa de vida, sua memória e sua morte iminente. Este jogo de luto me parece, pois, ser também um processo de elaboração e aprendizagem da própria morte – gesto que faz lembrar o célebre ensaio “Que filosofar é aprender a morrer”, de Montaigne.

³ “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos - ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável - ou seja, votada a uma questão de ser - quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é, quando ver é perder. Tudo está aí” (p. 34).

Em *Blue*, a meu ver, Derek Jarman realiza uma experiência estética radical em que interroga os limites de seu corpo e de sua existência individual. E neste movimento coloca em xeque também os limites e possibilidades da própria linguagem cinematográfica, desestabilizando nossa compreensão habitual sobre o papel do espectador e sobre o estatuto da imagem audiovisual.

PARTE 2 - MÚSICA DO MEU QUARTO

*"I fill this room with the echo of many voices
Who passed time here
Voices unlocked from the blue of the long dried
paint"*
Derek Jarman, *Blue*, 1993

A ideia é realizar esta instalação sonora, intitulada *A música de meu quarto*, preferencialmente de noite, na casa da minha avó, cuja desordem e o excesso de livros, bugiangas e memórias, salta aos olhos.

Neste cenário quase apocalíptico (!) serão distribuídas caixas de som em todos os cômodos. Destas caixas de som são projetadas as vozes e os ruídos que estão descritos no roteiro. Seriam duas caixas de som na sala, uma na cozinha, uma no banheiro, uma no quarto de minha avó e uma última no quarto que um dia foi de minha mãe. A ideia é que os espectadores possam transitar livremente pela casa.

VOZES:

V1 – JOVEM MULHER

V2 – VELHA

V3 – MENINA/PRÉ-ADOLESCENTE

V4 – SENHORA

V5 – MULHER MADURA

V6 – IDADE INDEFINIDA

V7 – MULHER MADURA

SOM DE PASSOS NO CORREDOR

V1 - (voz de uma mulher doce, mas exausta, é um fiapinho de voz) mãe?

TEMPO BREVE. SOM DE PASSOS

V1 - (no mesmo tom) mãe?

OS PASSOS CONTINUAM

V1 – você não vai parar, mãe? cê vai ficar aí com essas coisas na cabeça? remexendo essas coisas...

V2 - (ri e funga, irônica)

CAMINHA PELO CORREDOR, OUVIMOS SEUS PASSOS

V2 - (voz rasgada de uma senhora bem velha, meio Myrian Muniz) ave maria cheia de graça / o senhor é convosco / bendita sois vós entre as mulheres / e bendito é o fruto do vosso ventre, jesus. santa maria, mãe de deus, rogai por nós pecadores agora e na hora de nossa morte.

V1 e V2 (juntas) - amém.

SOM DECORTINA QUE SE ABRE

V7 - (voz de mulher coquete, frívola, agitada, mas com um fundo melancólico) amém! (risadinha) como ela dorme, gente! uma benção! um dom! um dom maravilhoso!

SOM DE GAVETA QUE SE ABRE NA SALA

V5 - (voz grave, a voz falha em alguns momentos) um pontinho nulo com medo do escuro! aí quem que você chamava? quem que você chamava no meio da noite?

SOM DE CORTINA SE ABRE NO QUARTO

V7 - (grita) não dorme muito não que eu vou precisar de você, hein, bolachinha! não se enrosca toda, hein! / (para si) também não posso me queixar não! de vez em quando uma dorzinha de cabeça, uma enxaqueca, mas semp/ ai, toda enroladinha, gente, parece um rocambole...

UMA CORTINA SE FECHA NO QUARTO/ UMA CORTINA SE ABRE NA SALA

V7 - ó, meu primeiro baile, (tempo) aqui, meu segu/ adorava esse relógio! A-do-ra-va! (grita) eu espero que cê seja escutando, hein, bolachinha?! (para si) eu não sei onde é que tá o pente, não sei onde ... (ri) tem maneira melhor de louvar a deus do que rir das pecinhas que ele prega na gente? (ri um tom acima) mesmo quando não tem lá grandes graças! (ri mais)

SOM DE CORTINA QUE SE FECHA NA SALA

SOM DE GÁS SENDO LIGADO NO BANHEIRO

OUVIMOS UM A RESPIRAÇÃO ARFANTE, MAS BAIXA, VINDA DO BANHEIRO (V6).

NO QUARTO

V3 – (voz de menina) ela tá dormindo, tá sonhando... (tempo). alguém deve tá me olhando e deve tá pensando: ela não sabe de nada...

(em outro cômodo) ... ela tá dormindo, tá sonhando... (tempo). alguém deve tá me olhando e pensando: ela não sabe de nada...

(no quarto) ... ela tá sonhando.

SOM DE GAVETA QUE SE ABRE

V5 - quem que cê chamava?

SOM DE PASSOS NO CORREDOR

V1 - (sempre do quarto, ainda com sono) mãe?

TEMPO

V1 – (resignada) mãe?

V2 – (do corredor, seca) tá dormindo?

V1 - (suspira)

SOM DE PASSOS

V1 – (com voz de quem estava dormindo) a senhora não quer dormir um pouquinho também não? para um pouquinho...

SOM DE PASSOS

V1 – (doce) quer que eu aplique a injeção na senhora?

V2 – tá cedo ainda, tá cedo...

V1 – (som vindo de outro cômodo da casa) quer que eu arrume os travesseiros da senhora?
quer que eu troque o lençol? (de outro ponto) quer a bolsa de água quente? (de outro ponto)
quer que eu reze com a senhora? (do ponto inicial) quer que eu lave a senhora de novo?

V1 – tá cedo...

V5 – eu/

V1 – tá cedo, filha...

PASSOS NO CORREDOR

V5 – seca, murcha, sem forma...

SOM DE GÁS SENDO LIGADO NO BANHEIRO. OUVIMOS SOLUÇOS (V6).

GÁS DESLIGA/GAVETA ABRE

V5 – a conta não fechava. você urrando, gritando, chamando meu nome...

SOM DE CORTINA QUE SE ABRE NO QUARTO

V7 – (alegria forçada) não tem um dia, um dia sem “um mal que vem pra bem”, é maravilhoso! ai, cadê o meu pente?! (levemente irônica) isso é que é maravilhoso, a maneira como as coisas... as coi.../ (muda o tom bruscamente) cala a boca!

V5 - Você tava se divertindo às minhas custas, você gritava pra se distrair, pra me atormentar...

V3 – (voz de menina, vem do quarto) tá dormindo, tá sonhando... (tempo). alguém tá me olhando e deve tá pensando: ela não sabe nada...

(em outro cômodo) ...tá dormindo, tá sonhando... (tempo). alguém deve tá pensando: não sabe de nada...

(no primeiro cômodo, no quarto) ...ela tá dormindo, tá sonhando.

V5 - a casa cheia do teu grito.

V7- cala a boca! não gasta todas as palavras do seu dia... cala a boca, faz qualquer outra coisa, só pra variar (ri)

V5 – Você não precisava mesmo de mim, não era indispensável, não era!

V7 – (ainda no final do riso) ai, ai, é impressionante, as coisas nessa casa, elas deslizam. deslizam!

V5 – via o fundo da tua boca

V7 - (grita) bolachinha, você pegou meu pente?

V5 - buraco fundo, preto...

V3 – (voz de menina, vem do quarto) tá dormindo, sonhando... (tempo). alguém tá me olhando e deve tá pensando: ela não sabe... (em outro cômodo) ...tá dormindo, tá sonhando... (tempo). alguém deve tá me olhando e pensando: nada... (novamente no quarto, a voz de V3 nesta última fala é acompanhada pela voz de V4, a voz de uma senhora) ...tá dormindo, tá sonhando.

V5 – dois pontinhos no fundo da sua garganta, tremelicando, se mexendo sem parar...

GÁS LIGA NO BANHEIRO. OUVIMOS V8 ARFANTE E EVENTUAIS SOLUÇOS.

SOM DE GAVETA SENDO ABERTA

V5 - sem força, molenga, flácida, cheia de dobra...

SOM DE GAVETA QUE FECHA E ABRE RAPIDAMENTE.

V7 – (sincera) eu ouço às vezes, às vezes eu ouço.

V5 – coisinha suja, lama viva ...

V7 - (volta ao registro falsamente leve) não, mas é raro.

V5 – sugando

V7 - som abençoado (risinho), som abençoado que me ajuda a passar o dia. isso é que é maravilhoso, os dias que vêm os sons são dias bons (ri da rima não proposital) sons, dias bons... (antigamente eu achava, quer dizer, eu achava antigamente (curta pausa) que os sons, que eles existiam só na minha cabeça (risinho) mas não, esses sons... eles são meio que... eles são como se fosse uma queda, sabe? Meio que um “desabamentinho”...

V5- um nada

V7 - sabe?

V5 - um pontinho nulo, vazio...

TEMPO BREVE

SOM DE GAVETA QUE FECHA

V7 - (grita) cadê meu pente? (ri) são as coisas, né? é como eu falo, as coisas, elas têm vida própria, têm (busca a palavra, não acha), têm sua própria vi/

ABRE A CORTINA DO QUARTO

V7 - bolachinha, você tá muito branca, tá parecendo um pudinzinho de clara (ri), pudinzi/(ri mais) eu falo cada coisa! (ri mais)

SOM DE PASSOS

V1 – o que que foi, mãe?

BREVE TEMPO

V1 – que foi, mãe? a senhora tá se sentindo mal?

V2 – não, é que... (desiste de falar)

SOM DE PASSOS. VAI ATÉ O FIM DO CORREDOR E VOLTA.

V1 – que foi, mãe?

V2 – cê não achou nada estranho na oração hoje?

V1 – (acha graça, quase ironiza) não, mãe, não achei.

V2 – (barulho de mastigação) hum... deve ter sido coisa da minha cabeça...

V1 – como assim? o quê que/ como assim coisa da tua cabeça?

V2 – cê não percebeu nada de estranho mesmo?

V1 – não, mãe, óbvio que eu não percebi.

V2 – que “óbvio”, menina? óbvio o quê?

V1 – como é que eu ia perceber qualquer coisa, mãe? eu não tava lá...

V2 – não tava lá?

V1 – não, eu não fui na missa hoje, não consegui chegar.

V2 – hum (barulho de mastigação) ...

V5 - pontinho perdido no meio do escuro, no vácuo...

SOM DE PASSOS. VAI E VOLTA NO CORREDOR.

V5 – dois pontos perdidos no escuro, recolhidos no fundo do/

V7 - (frívola) mas é verdade! elas fogem, elas escapam da gente!

V5 - a conta nunca fechou, nunca...

V7 - as coisas escapolem da gente!

V3 – (na sala) alguém tá me olhando e deve tá pensando:

V3 e V4 - ela não sabe nada... (em outro cômodo) ...tá dormindo, tá sonhando...

V5 - nem piscava, ficava gritando, grit\ (desiste de falar, bufa)

PASSOS PARAM. TEMPO

V2 – mas eu ouvi cê responder, ouvi cê dizer amém.... como é que cê respondeu se cê não tava lá? (tempo) como é que cê disse amém se cê não tava lá?

SOM DE PASSOS

V3 - alguém deve tá me olhando e pensando:

V3 e V4 - não sabe de nada...

V3 e V4 - (no primeiro cômodo) ...tá dormindo, tá sonhando

V3 – você não tá cheia disso?

V4 – tô. (pausa) do quê?

V3 – disso... ai, dessa coisa!

V4 – você tá?

V7 – um brigadeirinho branco (gargalha)

V5 - dois pontos ocos olhando dentro de mim...

SOM DE GÁS SENDO LIGADO. OUVIMOS A RESPIRAÇÃO DE V8. SILÊNCIO

V5 – dois buracos sem fundo...

A RESPIRAÇÃO DE V6, MAIS ARFANTE. SILÊNCIO

V5 - suspira.

SOM DE QUEDA

SUSPENSÃO BREVE

SOM DE CORTINA QUE SE ABRE

V7 – (mais acelerada, quase histérica) o que que eu ia fazer sem essas coisas? o que que eu ia fazer? o que que ia fazer sem as minhas coisinhas quando até a palavra me abandona ? vou eu ficar olhando pra frente de boca fechada ?! (ri) eu não, não aguento! (ri mais) um brigadeirozinho branco! (gargalha)

CORTINA SE FECHA NA SALA / GAVETA ABRE

V5 – (respira com discreta dificuldade, mas ganha também certa agilidade na fala) você vai me chamar outra vez, vai gritar meu nome... eu vou ouvir o teu grito de novo...você vai voltar, vencida no vácuo... o pontinho nulo outra vez , gritando... dois pontinhos nulos, no meio da noite, no escuro, de novo...

V3 – (em outro cômodo) ela dormindo, sonhando...

V5 – chamando meu nome outra vez... vai fechar a conta, vai fechar...

V3 - ...me olhando e pensando: ela não sabe nada...

V4 - (entra um pouco atrasada, um pequeno *delay* que funciona quase como um eco) – ela não sabe nada...

V5 - a casa cheia dos teus gritos, fechando a conta, fechando a história...

V3 - (em outro cômodo) ...tá dormindo, tá sonhando...

V4 - (entra um pouco atrasada, quase como um eco de V3) ...tá dormindo, tá sonhando...

PAUSA

V4 – mas voc/

V3 - alguém me pensando: não sabe de nada...

(no primeiro cômodo) ...ela dormindo, sonhando...

V4 - voc/

V3 – alguém pens/

A VELHA (V4) BUFA, RUGE. ESTE SOM SE ESPALHA POR TODAS AS CAIXAS, MAIS POTENTE DO QUE DA VEZ ANTERIOR.

SILÊNCIO

V2 – (bem baixinho) ave maria cheia de graça / o senhor é convosco / bendita sois vós entre as mulheres. e bendito é o fruto do vosso ventre, jesus. santa maria, mãe de deus, rogai por nós pecadores, agora e na hora de nossa morte!

V1 e V2 - amém.

TEMPO

V5 - (baixinho) dois pontinhos abertos, perdidos...

V7 – (baixinho) isso é que é maravilhoso, eles desaparecem....

BREVE PAUSA

PASSOS NO CORREDOR

V1 - (sempre do quarto, ainda com sono) mãe?

TEMPO

V1 – (resignada) mãe?

V2 – ainda...

PASSOS

V2 - tá cedo ainda...

V7 – não, eu tenho a cabeça cheia de grito mesmo, sempre tive.

V1 – você não vai parar, mãe?

V5 - pontinho, um pontinho nulo...

V7 - parece um rocambole...

UMA CORTINA SE FECHA NO QUARTO/ UMA CORTINA SE ABRE NA SALA

V7 - adorava esse relógio! a-do-ra-va! (grita) eu espero que cê seja escutando, hein, bolachinha?!

CORTINA SE FECHA NA SALA

O GÁS LIGA NO BANHEIRO.

OUVIMOS UM CHORO VINDO DO BANHEIRO, UM LAMENTO CONTÍNUO (V6).

V7 – eu não sei onde tá o pente!

NO QUARTO

V3 – (em outro cômodo) ela... (tempo). me olhando e pensando: ela não...

(em outro cômodo) ...ela tá dormindo, tá sonhando... (tempo). pensando: ela.

(no primeiro cômodo) ...ela dormindo, ela sonhando.

V1 – (resignada) mãe?

V1 – quer/ (as próximas falas se dão ao mesmo tempo, de diferentes pontos no espaço) travesseiro?/ lençol?/ bolsa? / água quente?

V5 – seca, sem forma

V1 - quer que eu lave a senhora de novo?

GÁS LIGA NO BANHEIRO. SOLUÇOS

GÁS DESLIGA

CORTINA SE ABRE NO QUARTO

V7 – sem “um mal que vem pra bem”, é maravilhoso!

NO QUARTO

V3 – (voz de menina, vem do quarto) tá dormindo... (tempo). tá me olhando e não sabe... (em outro cômodo) ... dormindo... (tempo). não... nada...

(no primeiro cômodo, no quarto, com V4) ... tá dormindo, tá sonhando.

CORTINA ABRE

V7 - cala a boca! não gasta todas as palavras do seu dia... cala a boca, faz qualquer outra coisa, só pra variar (ri)

GAVETA ABRE

V7- melada, grudenta, cheia de dobra/

GAVETA FECHA

V7 – (ainda no final do riso) deslizam, elas fogem. (grita) bolachinha/

NO QUARTO

V3 – (voz de menina, vem do quarto) tá... (tempo) olhando e não sabe... (em outro cômodo) ... dormindo, e pensando:..... nada.....

(no primeiro cômodo, no quarto, a voz de V3 nesta última fala é acompanhada pela voz de V4) ...tá.....indo, tá so....

GAVETA ABRE

V5 - dois pontinhos tremelicando

CORTINA ABRE

V7 – eu...

V5 –viva...

V7 - eles são meio que... eles são como se fosse uma queda, sabe? meio que um “desabamentinho, sabe?

V5 – escavado/

V1 – o que/

CORTINA SE ABRE

V7 – o que que eu ia fazer sem essas coisas? o que que eu ia fazer? o que que ia fazer sem a minhas coisinhas quando até a palavra me abandona? vou eu ficar olhando V5 - de novo, no meio da noite, gritando no meio do escuro...

V3 – (em outro cômodo) ela dormindo, sonhando...

V5 - vencida no vácuo... o pontinho nulo outra vez, gritando/

V3 - ...me olhando e pensando: ela não sabe nada...

(em outro cômodo) ...tá dormindo, tá sonhando...

V4 - (entra um pouco atrasada nessas duas últimas falas, quase como um eco) ela não sabe nada, tá dormindo, tá sonhando...

V5 – abertos, gritando no escuro outra vez, chamando meu nome...

V4 – mas voc/

V5 - vai fechar, vai fechar...

V3 - alguém me pensando: não sabe de nada...

(no primeiro cômodo) ... ela dormindo, sonhando...

V4 - voc/

V3 – alguém pens/

V4 - bufa, ruge. este som se espalha por todas as caixas, de modo muito intenso.

SILÊNCIO

BARULHO DE QUEDA

TEMPO

V5- (baixinho) abertos, perdidos...

V7 – (baixinho) eles desaparecem....

V2 – (bem baixinho) agora e na hora de nossa morte!

V1 e V2 - amém.

PASSOS NO CORREDOR

V1 - (sempre do quarto, ainda com sono) – mãe?

CORTINA ABRE

V7 – não, eu tenho a cabeça cheia de grito mesmo, sempre tive.

V5 - nulo...

V7 - a-do-ra-va! (grita) eu /

O GÁS LIGA NO BANHEIRO.

OUVIMOS UM CHORO VINDO DO BANHEIRO, UM LAMENTO CONTÍNUO (V6)

NO QUARTO

V3 – (em outro cômodo) ela me pensando: não... (em outro cômodo) ...ela dormindo

(no primeiro cômodo) ... ela sonhando.

V1 - lençol?

V5 – em forma

V 1 - bolsa?

V5 - olho vazio...

V1 - água quente?

V5 - olho vazio...

GÁS LIGA NO BANHEIRO. SOLUÇOS

GÁS DESLIGA

CORTINA SE ABRE NO QUARTO

V7 - (grita) bolachinha/

QUEDA

NO QUARTO

V3 – (voz de menina, vem do quarto) dormindo... (tempo) me sabe... (em outro cômodo)

...dormindo... (tempo). não... (no primeiro cômodo, no quarto, com V4) ...sonhando.

CORTINA ABRE

V7 - cala a boca! nao gast/

V5 - cheia de dobra/

V7 – (ainda no final do riso) elas escapolem /

V5 - lenga...

CORTINA

V7 – eu...

V5 – /lama viva...

V7 - se fosse uma queda

V5 – vaz/

V1 – o que

CORTINA SE ABRE

V7 – um rocambole!

V5 - dois pontinhos nu

V7 - vou eu ficar olhando /

V3 – ela dormindo, so/

V5 - ando no escuro...

V3 - ...ela não

V5 – ...vai fechar, vai fechar...

V4 – mas v/

V5- eia dos teus

V3 - nada...

V5 - fechando a conta, fechando a his/

V4 - voc/

V3 – al/

V3 -... ela não

V4 – (bufa, ruge)

ESTE SOM SE ESPALHA POR TODAS AS CAIXAS, AINDA MAIS POTENTE QUE DAS OUTRAS VEZES

SUSPENSÃO

V2 – (bem baixinho) hora de nossa m/

V1 e V2 - amém.

TEMPO LONGO

V5 - (baixo) abertos...

V7 – (baixinho) arecem....

V1 – mãe?

V3 – quê?

V4 – essa, esse co/

V1 – /beça?

V5 – esse... essa...

V7 –eu!

V1 – mexendo essa/

V7 – arecem....

TEMPO

PASSOS

V1 e V2 - (juntas) amém/

V7 – / mar

V3 – indo?

V4 - /abou?

V7 – /ém...

V5 – medo do escuro

GAVETA SE FECHA

V7 – eu!

V2 – nossa m/

V1 e V2 - (juntas) am/

V3 – /eu grito.

V7 - (risadinha curta) ai, ai...

GÁS LIGA

V7 – meu pente?

V1 – mãe?

GRUNHIDO / BUFADA CURTA DE V4

V7 – /ala a bo/

V7 – /andonam?

V4 - ...abar.

V7 – olha/

V4 – abou?

SUSPENSÃO

V7 - nada.

V4 – cheio diss/

V4 – pode ser que acab/

V7 – erto/

V7 – e quê?

V4 – oisa!

V7 – ê não?

V7 – /obra

V4 – emp?

V7 – enho

V3 - aca

V1 – ãe?

V4 – ante?

V7 – arecem...

V5 - inho nulo

V1 – ãe?

V5 - lejando

V3 – o quê?

V7 – meu pen/

V5 - curo

V7 – eia de...

V3 – câ nã

V1 – ãe?

V5 – eu!

V4 – esse... essa...

V1 – ãe

V4 - abar

V5- tremelicando

GAVETA SE ABRE

V7 – hei

V1 – ãe?

V5 – eu!

V3 – lá não/

V7 - gargalha

V4 – esse... essa...

V1 – ãe

V4 - abar

V7 – ados

GAVETA SE ABRE

V7 – con

V1 – ã

TEMPO BREVE

V7 – as

V5 – uro

V7 –la

TEMPO BREVE

V3 – ão

V7 – itos..... o... so.....

cem..... é.....

oso.....

nos.....

.....zo.....

.....ecem.....ons.....

.....

.....ãe.....

.....

.....
.....cem.....
.....
.....
.....ar.

SUSPENSÃO

QUEDA

ÁUDIO RECOMEÇA EM LOOPING

PASSOS

V1 – mãe?

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, W.T, *Notas de Literatura I*, Ed. 34, p. 15-34. Coleção Espírito Crítico, 2003. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/181008/mod_resource/content/1/Adrono.%20EI%20ensayo%20como%20forma.pdf

BOIS, Yve-Alain. A relevância de Klein hoje. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 8, n. 15, p. 54-73, 2010. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000100005

CORRIGAN, Timothy. *O filme ensaio - desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas, SP: Papirus, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

JARMAN, Derek. *Croma, um libro de color*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2017.

KESKA, Monika. Blue de Derek Jarman: crónica de una muerte anunciada. In: *Arte, Individuo y Sociedad, Norteamérica*, 22, may. 2010. Disponível em:

<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS1010110027A/5740>

KESKA, Monika. *Dos visiones del Thatcherismo en el cine británico: Peter Greenaway y Derek Jarman*. I Congreso Internacional de Historia y Cine (1, 2007, Getafe). Gloria Camarero (ed.). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008. Disponível em: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/17810#preview>

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Bernardo Marinho é graduado em Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Como ator, estreou como protagonista do longa-metragem *O Passageiro*, de Flavio Tambellini. Atuou também em *Educação Sentimental*, dirigido por Julio Bressane; *Nise - O Coração da Loucura*, de Roberto Berliner e *Mate-me, por favor*, de Anita Rocha da Silveira. Em teatro atuou na peça *Os Sonhadores*, dirigida por Vinicius Arneiro; em *A outra cidade*, de Pedro Bricio; no espetáculo *Momo*, dirigido por Cristina Moura e em *Microteatro*, dirigido por Gustavo Vinagre, entre outros.



Chama:
INCÊNDIO
strindberguiano.

LEO THIM



A vida inteira ele havia guardado dentro si aquelas sensações. Não era fácil se rebelar contra os que viviam dentro de sua casa, mas ele guardava os níqueis que tanto custavam se libertar de lá. Ameaçador como Strindbergⁱ. Ele lia Strindberg constantemente nos intervalos do trabalho de cozinheiro de um restaurante na Rua Nelson Mandela, em Botafogo. E naquela manhã foi indispensável tomar o café que, mesmo dentro da cafeteira, já estava frio. Um gélido clamor de vontade. Como se o que havia dentro dele aspirasse a sair repentinamente. Tinha algo de ameaçador naquele passar de faca que fazia por sobre a mesa. Como um entalhamento sutil; um nome disposto no prato. Madeira crua gravada de “preciso ir embora”. E ele nunca havia guardado segredos. Havia guardado confissões por fazer. E hora ou outra elas haveriam de ser feitas.

*

Cruzou os pés um sobre o outro, fazia isso quando estava incomodado. E por entre os dedos das mãos começou a tirar pequenas peles que se desgrudavam das queimaduras que conseguia no fogão. Olhava por toda a cozinha da casa. Incômoda. Todos dormiam. Ele saía antes de acordarem: “a casa é o antro dessa vida cotidiana cega, espasmódica, mergulhada em vapores de álcool e pontuada de irritações, vertigens, indisposições, desmaios, choros sem razão aparente ou risos inexplicáveis”ⁱⁱ. A cozinha era o seu domínio. Tanto na casa. Quanto no trabalho. Por isso gostava tanto de ler as personagens de Strindberg. Ele lhes daria o que comer se pudesse. Ele dançaria com elas. Ele faria orações sobre as flores. Ele sentaria à mesa. Sonharia. As ouviria. Mas não podia, pois a prisão do eu se dissipava em um apanhado de vozes querendo gritar. Entre o azeite que fritava o alecrim com o aroma do cardamomo recitava baixinho — “Você me deu uma mamadeira e meteu uma chupeta na minha boca, mais tarde, tive que roubar comida na despensa, mas só tinha pão de centeio duro, que eu comia com mostarda pra poder engolir; e quando me queimava a garganta, matava a sede com vinagre, a cesta de temperos e o cesto de pão eram a minha despensa!”ⁱⁱⁱ.



Três pedidos que chegavam. Saíam. Mais outros três. A noite toda. A cozinha fecha. Reverberava dentro dele um desejo suicida. Colocar as mãos na panela. Derramar o óleo quente no seu corpo. Tudo lhe passava. Uma vez, quando criança, morava numa casa em São Paulo onde dividia, com a empresa de sua mãe, o lar. Nos corredores estavam todos os móveis da antiga casa de onde haviam sido despejados pela sua avó com toda a sua família. Desde cedo teve de aprender a cozinhar. E lá naquela confusão de móveis, máquinas de xerox e chuveiros a mãe lhe diz: — Frita o seu próprio bife de boi. — Frita para mim, ele tenta dizer. Mas ele sabe que sua mãe é muito ocupada cuidando da economia da família que precisa proteger do patriarca até que cresçam. O óleo voou em direção ao seu braço esquerdo e queimou-o todo. Desespero. — Onde eu estava com a cabeça — disse a mãe. A marca ficou por cinco anos. Lembrança diária de como cozinhar e de falar aquilo que está guardado na língua. Mas a idade traz uma nova tranca, e a chave no bolso, guardada por toda a vida. Diferente do segredo, “o íntimo difere do secreto no sentido de que ele não se destina a ser ocultado, mas, ao contrário, destina-se a ser voltado para o exterior, extravasado, oferecido ao olhar e à penetração do outro que nós escolhemos”^{iv}. E escolher para ele era muito difícil. Pois o amor também existe nos lares que a loucura se apodera. Em Strindberg era assim. Elas falavam. As coisas vinham à tona. E todos os dias ele desejava colocar o que pensava para fora. Seria hoje. Hoje mesmo.



Ele olhou a hora na parede da cozinha. Deu o tempo. Fechada a cozinha. Adeus a todos. Caminhou em direção a sua casa. Hoje ele diria tudo que sempre quis dizer. E mesmo que não fosse fácil, ele se esforçaria para isso. Um jornal lhe bate a canela, é como se fosse ação divina — Sessão Maldita nos Arcos da Lapa — Calcula o ônibus até lá. E vai. E chega. E senta. Começa. Dois atores que se olham irrompem dizendo coisas sobre eles, frente ao arco e Aqueduto da Carioca, uma casa de bonecas sob um foco de luz de sódio. Um fantasma segura uma câmera filmando os cômodos pelas janelas. Sua filmagem é projetada nos arcos. Pessoas tomam chá. Chuva de vozes frenéticas dos mendigos. Dois cachorros que latem. Um mundo cheio de problemas que se pinta ao seu redor, mas ali no meio do círculo só se ouve apenas o eu. Só se vê apenas a casa — “Deixei-me refletir! Nos teus olhos! É uma imagem do Cosmos... Eis aí por que Buda está sentado tendo o bulbo por Terra, e ele está chocando com seu olhar para ver germinar e crescer e se metamorfosear em céu. — A pobre terra virará céu! Eis o que espera o Buda!”. Ele chora. O mundo para ele tem sido silêncio e cosmos. Como Strindberg encenado nas ruas da Lapa. “A conflagração entre o pequeno e o grande, o microcosmo e o macrocosmo, a casa e o universo, o eu e o mundo”^{vi}. Ele sabe que é complicado. Chora de soluçar. Perguntam a ele se está tudo bem. — Está! — responde. Mas não está. Ele fica entre o íntimo e o segredo. Sob os aplausos ardentes do fim do espetáculo ele permanece sentado, digerindo o fogo da sua indecisão. Ele sabe: “aquele que quer nos mostrar o interior deve se situar, ele próprio, no limiar, lugar simbólico a partir do qual a intimidade toma forma”^{vii}. Às vezes teatro é um programa suicida. Ele então se percebe sozinho. O fantasma lhe filmando agora lança a pergunta — Quer deixar um testemunho? — Ele não percebe, mas a projeção permanece ligada. Um rosto gigante que fala em silêncio pelas ruas da Lapa — Gostaria de queimar o meu corpo. — Mas o fantasma se dissipa. Como o corpo na Grécia antiga. E ele permanece olhando o nada. Levanta e caminha em direção ao ponto. Agora é ao caminho de casa. Sinal.



As luzes que passam nas janelas são como estrelas. O cosmo em forma de velocidade. Cidade. Pensa — “Um astrônomo passa trinta anos de sua vida no alto de um observatório, com o olho colado, dia e noite, à extremidade de um telescópio, para determinar o movimento de um astro e ninguém estudará a si mesmo, ninguém terá a coragem de fazer um registro exato de todos os pensamentos de seu espírito?”^{viii}. Ele pensa sem cessar. Uma máquina pensante. No balanço do ônibus que corre, pois a noite tem que terminar, a fala vai se juntando como saliva e ele transforma em texto escrito o que gostaria de falar. Guarda o papel consigo. Ao chegar, a fala na ponta da língua, o papel nas pontas dos dedos, o pé no asfalto, e, por fim, os olhos surpresos que vislumbram a sua casa incinerada.

Logo cedo que saiu. Tarde que voltou.

E ele olha afinal para a sua mão e mira ela em direção às poucas labaredas que ainda restam. Quente como o fogão. Seu papel pega fogo e queima a ponta de seus dedos. Todo o fogo das horas passadas ali. Os corpos cozidos na madeira incinerada. “A primazia da entidade coletiva, que é o conjunto dos moradores da casa, sobre o eu”^{ix}. O coletivo em forma de labaredas. Os vizinhos que chegam com suas mãos nas bocas. Ele só consegue olhar para as chamas. Ele caminha em direção às chamas. Os vizinhos gritam. Ninguém se arrisca a chegar perto. Ele recita: “Sim, atravessei o rio da morte, mas não me lembro de nada... Ou apenas que lá embaixo todas as coisas eram realmente o que pareciam ser”^x. Provavelmente sua história vai sair nos jornais. Mas não importa. Apenas o agora. Aquele momento final onde todos morreram e o seu eu se dissolve como fumaça da coisa queimada. O eu e o mundo, jogados na mesma combustão. O corpo que começa a pegar fogo e os vizinhos que gritam desesperados perante a cena inacreditável. Mas a plenitude da sua fala só viria no outro. Esse falso senso de liberdade, um equilíbrio sempre provisório... Espere, “em vez de ‘equilíbrio provisório’, prefiro dizer entropia: perda progressiva de energia do eu — até que a aceitação de seu próprio despedaçamento lhe permita, como na ‘partenogênese da alma’ strindberguiana, reinvestir o cosmos e reassumir a responsabilidade pelo mundo”^{xi}. Pois lhe vem Strindberg na cabeça, e dirão que ele foi o ativador de seu suicídio. Mas o que importa não é isso, pois são cinzas o que se tornou toda a sua história. Em um último sopro de vida, de joelhos, antes da queda, diz baixinho:



- Eu desejava amar como fui amado toda a minha vida.

Com o silêncio da morte. Confissão. Parece que ninguém ouviu. Corpo carbonizado. Escurecido. Meio carne viva, meio carne queimada. O choro. A família. O fora e o dentro. O eu e o mundo. Numa gotícula final, sorratamente: “Que as recordações durmam em paz. Com o Outono, renuncio à casa do silêncio”^{xii}. O que o fogo queimou, a água vai levar.



ⁱ SARRAZAC, 2013, p. 21.

ⁱⁱ SARRAZAC, 2013, p. 29.

ⁱⁱⁱ STRINDBERG, *O pelicano*. Trad: Flávio Barollo, mimeo. Banco de Peças da Unirio.

^{iv} SARRAZAC, 2013, p.21.

^v STRINDBERG, *Sonata Fantasma*. Trad: José Henrique, mimeo. Banco de Peças da Unirio.

^{vi} SARRAZAC, 2013, p. 24.

^{vii} Ibid.

^{viii} Denis Diderot, Carta a Sophie Volland, citada por Michel Delon. “Écrits intimes, de Montaigne à Peter Handke”. *Magazine Littéraire*, n.252-253, abril, 1988. Apud SARRAZAC, 2013, p. 26.

^{ix} SARRAZAC, 2013, p. 32.

^x STRINDBERG, *A casa queimada*. Trad: Ana Maria Patacho e Fernando Midões, mimeo. Banco de Peças da Unirio.

^{xi} SARRAZAC, 2013, p. 36.

^{xii} STRINDBERG, *A Tempestade*. Trad. Ana Maria Patacho e Fernando Midões, mimeo. Banco de Peças da Unirio.

Referências bibliográficas

SARRAZAC, Jean Pierre. O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro cotidiano). In: *Sobre a fábula e o desvio*. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013, pp.17-70

STRINDBERG, August. *A Tempestade*. Trad. Ana Maria Patacho e Fernando Midões, mimeo Banco de Peças da Unirio.

STRINDBERG, August. *A casa queimada*. Trad: Ana Maria Patacho e Fernando Midões, mimeo. Banco de Peças da Unirio

STRINDBERG, August. *Sonata Fantasma*. Trad: José Henrique, mimeo. Banco de Peças da Unirio.

STRINDBERG, August. *O pelicano*. Trad: Flávio Barollo, mimeo. Banco de Peças da Unirio.

Leonardo Thim é ator, bailarino e escritor. Nascido no fim do ano da serpente, ele não sabe ao certo delimitar onde começa e onde termina o seu corpo, sua ética e sua estética. Fala uma coisa e depois já não concorda mais. Compreende o seu país como um "sem fim" e deixou há muito tempo de acreditar que a identidade, o amor, a escrita e o teatro estão vivos. Não que isso implique que eles naturalmente estejam mortos.





A MENTE HUMANA EM ATIVIDADE: Nota sobre uma Nota de Anne Carson

Inês Cardoso Martins Moreira

Um primeiro esboço da tradução que publico aqui, neste número inicial da revista *Sala 400*, foi feito à mão, num caderno, no Departamento de Teoria do Teatro, na UNIRIO, em 2018. Foi numa quarta-feira à noite, depois de encerradas, naquele dia, as minhas aulas. E só consegui parar depois de ter concluído toda uma primeira versão. Foi impossível, para mim, então, deixá-la pela metade. O rascunho ficou guardado, no entanto, durante alguns anos até que voltei a ele há poucos meses e o retrabalhei. Como em muitas das traduções que fiz (especialmente traduções de textos de Gertrude Stein), aqui, também, o exercício se deu pelo prazer mesmo de traduzir e pela vontade de ver como aquele texto poderia soar em português, como eu poderia emprestar a minha voz a ele.

No caso desse poema-ensaio de Anne Carson sobre a tragédia *Bacantes*, de Eurípides, havia também, muito forte, a vontade de que o texto pudesse ser lido pelos alunos que estavam estudando comigo a peça de Eurípides naquele semestre. Eu comprara recentemente a edição em livro da tradução da poeta canadense para a tragédia (grafada *Bakkhai*, em sua tradução para o inglês), que fora feita originalmente por ela para a encenação da peça pelo Almeida Theatre, de Londres, montagem que faria parte do festival de teatro grego produzido pela companhia inglesa em 2015. O poema-ensaio, intitulado “eu queria ser dois cachorros para brincar comigo mesma”, e incluído nesta edição de 2017 da New Directions, aparece aí como uma nota introdutória da tradutora para a tragédia de Eurípides.

A primeira tradução de Anne Carson a que tive acesso, ainda em 2013, foi *Antigonick*, versão da poeta para a *Antígona* de Sófocles. E me interessei de imediato não apenas pela edição, ilustrada com muita inteligência por Bianca Stone, mas principalmente pela própria tradução, pelo fato de a *Antigonick* de Carson conter reflexões sobre a peça e sobre o próprio gesto tradutório, conferindo assim, ao texto dramaturgico, uma dimensão ensaística¹. Havia ainda, disponível no youtube, à época, uma leitura dessa versão

¹ Em 2015 escrevi “*Antigonick* e o espaço textual da performance”, publicado no livro *Articulações: ensaios sobre corpo e performance*, com organização de Giselle Ruiz. Neste ensaio me detenho neste ponto.

carsoniana para a peça de Sófocles, na qual a própria tradutora lia as partes que caberiam ao coro. E lia, também, a título de introdução, um texto, em forma de carta-poema, chamado “the task of the translator of antigone”, endereçado à personagem Antígona. Essa carta-poema seria publicada em uma edição posterior de *Antigonick*. Agora já há pelo menos quatro traduções para o português, de fácil acesso na internet, para este texto introdutório epistolar: três delas publicadas no site Escamandro e outra na revista de arte e literatura *Odara*, da Faculdade de Letras da UFRJ².

Passei, desde então, a procurar e a ler e estudar todas as traduções de Carson para tragédias gregas. E para os poemas de Safo. Quase todas essas edições contam com textos introdutórios ou notas da tradutora. O texto que introduz *Bakkhai*, assim como acontece em *Antigonick*, é escrito em forma de poema-ensaio. O texto cumpre, a meu ver, uma função pedagógica³ já que discute algumas das principais questões que norteiam a peça de Eurípides: o embaçamento de fronteiras bem definidas entre o feminino e o masculino; as tensões entre identidade e alteridade⁴; “o choque do novo”; os começos e as reviravoltas; e sobretudo o teatro. Para abordar esses temas, a autora recorre a referências tão diversas quanto Sigmund Freud, o físico Stephen Hawking e Gertrude Stein (mesmo que, neste último caso, isso se faça indiretamente, e se mostre sobretudo no título do poema e na discussão sobre *beginnings*).

² É possível acessar “A tarefa de quem traduz Antígona”, traduzido por Vinicius Fialho, no seguinte link: https://odara.labeledicao.com/textos_online/textos_v5_n6/v5_n6_07.html e a página da revista *Escamandro* onde se leem três versões para *The task of the translator of Antigone* no endereço eletrônico a seguir: <https://escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson/>.

³ Lembro, nesse sentido, o comentário de Carson em entrevista recente, concedida a Sarah Moore e publicada em maio de 2020. Ao ser questionada sobre a escolha por inserir textos em estilo de “planejamentos de aula”— para usar as palavras da entrevistadora —, em sua versão para a *Helena*, de Eurípides, nos quais ela dissecava termos chave em grego para a tragédia, seções que ela chama de “Histórias da Guerra: Lições”, a escritora responde que é “uma pedagoga incorrigível e todo mundo deveria aprender grego antigo”. Cf. *Anne Carson on Marilyn Monroe and Helen of Troy* <https://lithub.com/anne-carson-on-marilyn-monroe-and-helen-of-troy/>, acessado em 22 de junho de 2020.

⁴ Ou, para usar as categorias de Jean-Pierre Vernant “o Outro” e o “Mesmo”: “Se o universo do Mesmo não aceita integrar a si esse elemento de alteridade que todo grupo, todo ser-humano traz em si sem saber, assim como Penteu recusa reconhecer essa parte misteriosa, feminina, dionisíaca que o atrai e o fascina, até no horror que ela lhe inspira, o estável, o regular, o idêntico oscilam e desmoronam, é o Outro, em sua forma medonha, a alteridade absoluta, o retorno ao caos que aparecem como a verdade sinistra, a face autêntica e aterradora do Mesmo. A única solução é que (...) para toda a cidade através do e no teatro, o Outro se torne uma das dimensões da vida coletiva e da existência cotidiana de cada um. A irrupção vitoriosa de Dioniso significa que a alteridade se instala, com todas as honras, no centro do dispositivo social.” (VERNANT, Jean-Pierre. “O Dioniso mascarado das *Bacantes* de Eurípides” In: VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.352)

Menos explícita, mas detectável, por quem se interessa por Stein, em “eu queria ser dois cachorros para brincar comigo mesma”, a menção ao cachorro, à brincadeira e ao jogo (*play*) sinalizam a referência steiniana. Especialmente às reflexões da escritora estadunidense sobre a natureza e a mente humanas, expostas em seu ensaio *A história geográfica da América ou a relação da natureza humana com a mente humana*, para o qual aponta o poema-ensaio de Carson.

Destaco duas passagens do ensaio steiniano. A primeira é a seguinte frase - “Cachorros brincam querendo ou não uns com os outros”, seguida, um pouco adiante, de breve proposição dramatúrgica:

Uma peça.

Eu digo dois cachorros, mas diga um cachorro e um cachorro.

A mente humana. A mente humana joga. É claro a mente humana joga sim⁵

A tradução para o português falha em manter as ambiguidades e o jogo de palavras para os quais o vocábulo *play* usado por Stein, — e por Carson no título do poema — abre e nos conduz. Em português, usamos palavras diferentes para designar cada sentido apontado pelo substantivo *play*: peça de teatro, jogo, jogada, lance, brincadeira, movimento. O verbo *to play* pode ser traduzido ainda por jogar, tocar, representar, brincar, fingir, encenar etc.

No ensaio de Stein, a natureza humana não joga (*play*), enquanto a mente humana, sim, joga (*play*). Stein propõe, a certa altura do ensaio, “fazer uma peça (*make a play*) apenas com a mente humana”. A peça põe em diálogo os personagens Wilder (em referência ao dramaturgo Thornton Wilder) e Make. A conversa segue por algumas linhas cheias de rimas (*make/place/wait*) e jogos de palavras com o nome de Wilder (“*do not change wild to Wilder*”) até que surge a proposta de se fazer uma peça apenas com a natureza humana e sem usar nem um pouco a mente humana. Os personagens, então, deixam de dialogar e o que se segue são frases sobre a semelhança entre o perfume da

⁵ Tradução minha. “Dogs play whether they want to or not with each other.” // “A play. / I say two dogs, but say a dog and a dog. / The human mind. The human mind does play. Of course the human mind does play.” (STEIN, Gertrude. *The geographical history of America or the relation of human nature to the human mind*. New York: Random House, 1936. p.63)

magnólia e da peônia, e sobre cachorros terem cheiro de cachorros e homens terem cheiro de homens.

No momento em que a reflexão se encaminha para algo mais complexo, que incluiria diferenças ao invés de semelhanças e analogias — “jardins tem cheiros diferentes em diferentes estações do ano” — a peça é então interrompida para se concluir que isso teria a ver com a mente humana e não com a natureza humana. Seria preciso, portanto, começar de novo, tentar fazer outra peça. Stein segue continuamente, ao longo do ensaio, neste jogo de palavras, no qual *play* designa por vezes peça de teatro, noutras ocasiões, o que cachorros fazem uns com os outros, ou, noutros momentos, a atividade da mente humana. Conforme explicita em frases como as duas que cito a seguir: “A mente humana. A mente humana em atividade” (“*The human mind at play*”)⁶. Em atividade, em cena, no texto de Stein, está a própria mente humana brincando com as palavras no exercício da escrita e no espaço da folha de papel, como se elas fossem peças sobre o tabuleiro de algum jogo.

A frase “*i wish i were two dogs then i could play with me*”, que serve de título ao poema de Carson, se for lida em diálogo com Stein, como fiz aqui, pode ser vista, portanto, como um comentário sobre o prazer decorrente do “jogo mental” que o exercício tradutório proporciona a ela:

eu simplesmente adoro a atividade mental que se dá quando estou metida em uma tradução. É como quebrar a cabeça num jogo infinito de palavras cruzadas, mas com um bom produto. E o estado mental em que esse quebra-cabeças me deixa é simplesmente a melhor coisa que existe.⁷

Há ainda poucas traduções da obra de Anne Carson para o português. No Brasil, Vilma Arêas traduziu, com Francisco A. Guimarães, *O método Albertine*, publicado pela Edições Jabuticaba; Marília Garcia publicou uma tradução para o ensaio “O gênero do som” no número 34 da revista *Serrote*. Há duas traduções para “Ensaio sobre o que mais penso”, a de Fernanda Drummond, na revista eletrônica *A!*, e a de João Moita no blog *Enfermaria 6*. Em Portugal, há uma tradução para *Autobiografia do Vermelho*, por João

⁶ Grifo meu.

⁷ “Carson: (...) the mental activity of being inside a translation is something I simply love. It’s like doing an endless crossword puzzle but with a valuable product. And that puzzle mode of mind is simply the best thing.” Anne Carson em entrevista a Eleanor Washtel, em junho de 2011 <https://brickmag.com/an-interview-with-anne-carson/>, acessado em 24 de junho de 2020.

Concha e Ricardo Marques, e para *A beleza do marido*, por Tatiana Faia, ambas publicadas pela editora não (edições).

Não pretendo fazer um levantamento completo das iniciativas de tradução da escritora canadense para a língua portuguesa, nem seria o caso nesta breve nota, onde procuro indicar a título de exemplo apenas algumas das que tiveram circulação mais ampla. Espero que o meu exercício de tradução deste poema, além de contribuir para a lista ainda pequena de textos de Carson vertidos para o português, estimule no leitor a curiosidade pela obra da poeta e pela releitura da peça de Eurípidés. Porque este poema-ensaio, em sua duplicidade genérica, aponta para essas duas direções – para o método trágico euripidiano e para uma poética entrelaçada ao trabalho de tradução, como é a de Anne Carson.



Inês Cardoso Martins Moreira é tradutora e professora do Bacharelado em Estética e Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

**eu queria ser dois cachorros para brincar comigo mesma
(nota da tradutora sobre *bakkhai* de eurípides)**

Anne Carson

Dioniso é deus
do começo
antes do começo.

O que faz
os começos especiais?
pense no

primeiro gole de vinho
de uma garrafa muito boa.
A primeira página

de um romance policial.
Início
de uma ideia.

Frisson de se apaixonar.
Começos têm sua própria
energia,

ética,
tonalidade,
cor.

Esverdeado-azulado-púrpura
orvalhado e fresco
quase transparente,

como uma uva madura.
Tom de alteridade,
coisas prestes a mudar,

já parecendo diferentes.
Energia intempestiva
e incauta

e lançada
como um raio. Ética
fantasticamente egoísta.

Ele é um deus jovem.
Mitologicamente obscuro,
sempre acabando de chegar

em algum novo lugar
para romper o status quo,
estampando o começo de um sorriso.

Os gregos o chamavam “estrangeiro”
e encenaram sua incursão
de pólis em pólis

em estórias como a
de Bacantes de Eurípides.
Uma peça chocante.

Em palestra no Japão
pediram a Stephen Hawking
para não mencionar que o universo

teve um começo
(e então provavelmente um fim)
porque isso afetaria

o mercado financeiro.
Especulações à parte,
todos precisamos de uma pré-história.

Segundo Freud,
nós apenas a repetimos.
Começos são especiais

porque a maioria deles é falsa.
A nova pessoa que você se torna
com aquele primeiro gole de vinho

já estava lá.
Veja Penteu
rodopiando num vestido,

tão satisfeito com seu disfarce de menina
que chega quase às lágrimas.
É para acreditar

que esse desejo é novo?
Por que ele guardava
aquele vestido no fundo

do armário afinal?
Roupa é carne.
Veja Dioniso,

arrancado prematuramente
do útero condenado da mãe
e costurado

na coxa de Zeus
para nascer novamente depois.
A vida é um ensaio

para a vida.
Eis um segredo bem conhecido
sobre Dioniso:

apesar de todas as lendas
em que ele é um “deus novo”
importado do leste para a Grécia,

seu nome já está
nas tábuas Linear B
que datam do século 12 AC.

Anterioridade
um deus lida com isso
facilmente (“tempo”

uma ficção para ele)
os mortais
nem tanto.

Vejam essas pobres mulheres arrebatadas
que idolatram esse deus,
as Bacantes,

destruidoras de rebanhos
e povoados
e de Penteu o rei.

Elas já tiveram uma existência anterior
O pastor as descreve
deitadas em paz nas montanhas

“calmas como botões numa camisa.”
Esse é o mundo antes dos homens.
Até que o bando chega

e a violência começa.

O que isso nos diz?

O choque do novo

vai preparar seu próprio desvelamento
de forma antiga e brutal.

Dioniso não

explica nem lamenta

nada. Ele se

satisfaz

se fizer você atuar,

para além dos seus planos,

para além da sua política,

para além das suas neuroses,

para além até mesmo das suas teorias dionisíacas do eu,

algo bem anterior,

o desejo

antes do desejo,


o começo do começo de saber que você não sabe.

Se a vida é um palco


o espetáculo é esse.

Sai Dioniso.


Tradução de Inês Cardoso Martins Moreira



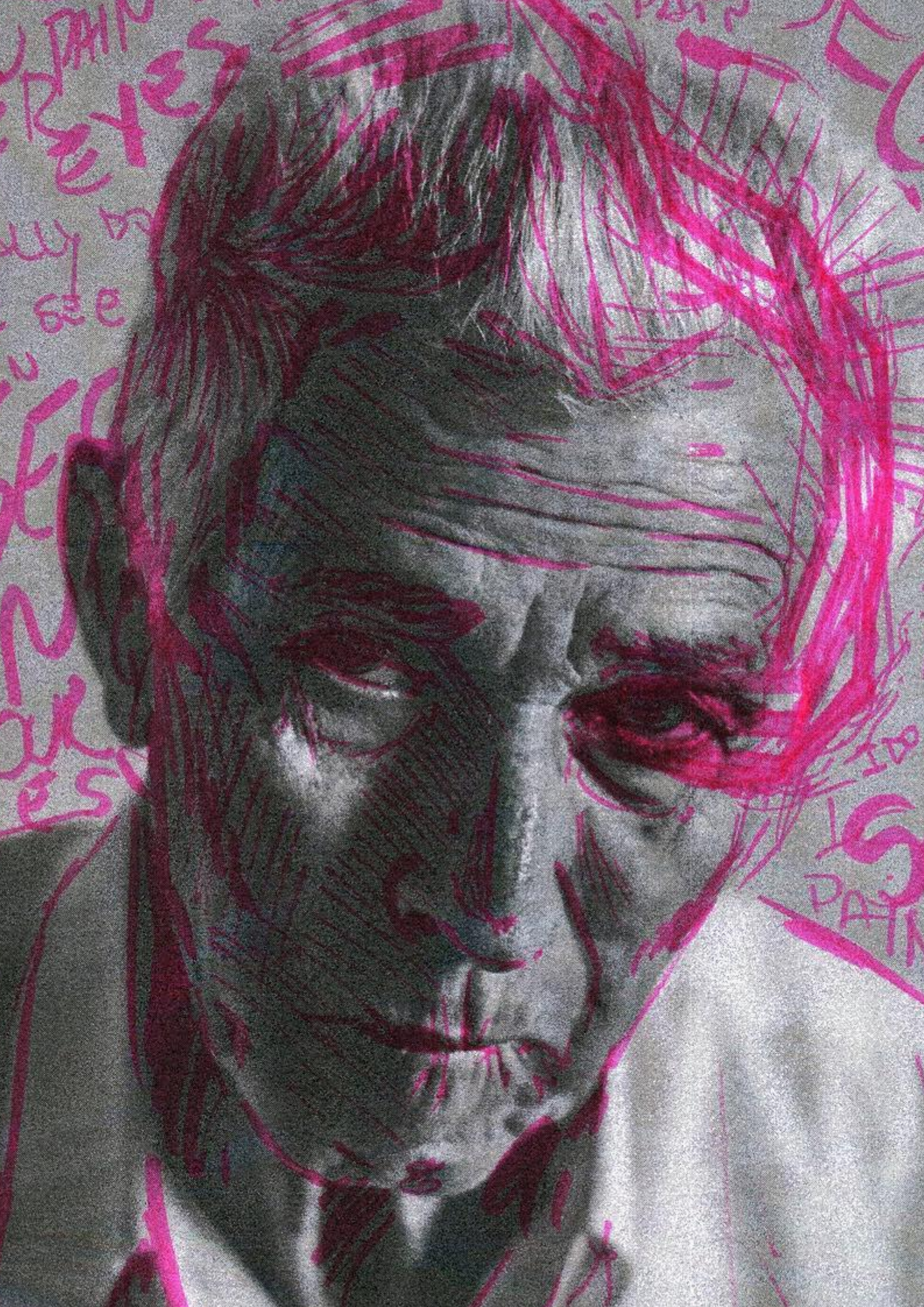
"i wish i were two dogs then i could play with me (translator's note on euripides' *bakkhai*)" first appeared in *Bakkhai* published by Oberon Classics. Reprinted by permission of Anne Carson and Aragi Inc. All rights reserved.



Anne Carson é poeta, ensaísta, tradutora e pesquisadora de literatura clássica grega. É autora, entre outros, dos livros *Autobiography of Red*, *Red doc*, *Glass, Irony, and God* e *O método Albertine*. Traduziu, entre outros, os fragmentos de Safo, publicados no volume *If not, winter* e as tragédias *Antígona*, de Sófocles e *Bacantes*, de Eurípides.



Inês Cardoso Martins Moreira é tradutora e professora do Bacharelado em Estética e Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.



A propósito desta edição

CAPA / PROJETO GRÁFICO / DIAGRAMAÇÃO / WEB DESIGN

Milena Fernandes é atriz. Graduada em Engenharia de Produção e Graduada em Estética e Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Membro do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (LEG-T5) coordenado pela Dra. Evelyn F. W. Lima. Assistente Técnica e Operadora de Som do Espetáculo *A Mandrágora* (2019/2020) dirigido por Luiz Fernando Lobo. Membro da Companhia de Teatro Ensaio Aberto com a sede no Armazém da Utopia. Arquiteta da informação (AI), Analista de Mídias, Profissional de Suporte, Web designer, Web Developer, Webwriter e desenvolvedora de conteúdo audiovisual.

IMAGENS DA CAPA E DA EDIÇÃO

Matheus Perinotto é psicólogo e trabalha com foto e vídeo há mais de dez anos. O uso de “e” ao invés de “mas” é proposital. É bicha, acredita na escuta como ação e, por vezes, também se pensa como fotógrafo. Ora parece buscar um registro cotidiano e mundano, marcador de tempo, ora escuta seu desejo de manipular e desfigurar aquilo que foi registrado. Pelo menos de início, a maioria de suas fotos são retratos.

IDENTIDADE VISUAL

Olga Soares é designer e social media. Está sempre à escuta do seu desejo e da sua vontade de saber. Encontra realização nos projetos em que arte e design se entrelaçam. Na Mostra Presente, evento artístico que propõe debates sobre direitos humanos, é idealizadora e produtora. Desde 2014, integra a equipe de marketing da Record Tv Interior RJ.

